

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

TALITA ARIANE DA SILVA

**PERFORMATIVIDADES NEGRAS: a Banda Dançante do Rosário de Santa Efigênia
narrativas e possibilidades poéticas**

São João del-Rei

2024

TALITA ARIANE DA SILVA

**PERFORMATIVIDADES NEGRAS: a Banda Dançante do Rosário de Santa Efigênia
narrativas e possibilidades poéticas**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, na área de Performance, Processos e Poéticas Artísticas da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), como um dos requisitos para obtenção do grau de mestre.

Orientadora: Prof. Dr^a. Juliana Alves Mota

São João del-Rei

2024

TALITA ARIANE DA SILVA

**PERFORMATIVIDADES NEGRAS: a Banda Dançante do Rosário de Santa Efigênia
narrativas e possibilidades poéticas**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, na área de Performance, Processos e Poéticas Artísticas da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), como um dos requisitos para obtenção do grau de mestre.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Juliana Alves Mota

Prof. Dr. Flávio Campos Braga

Prof. Dr. André Luiz Lopes Magela

Este trabalho é dedicado à memória do Senhor
José Pedro da Silva e do Senhor Sebastião.

AGRADECIMENTOS

RESUMO

SILVA, Talita Ariane da. **Performatividades Negras: a Banda Dançante do Rosário de Santa Efigênia narrativas e possibilidades poéticas.** Dissertação.

As performatividades negras no Brasil são moldadas a partir das experiências vividas no processo histórico-social que insere o negro no Brasil. Este trabalho elege a performance ritual do congado, através da observação da Banda Dançante do Rosário de Santa Efigênia, de Barbacena, Minas Gerais, como um arquétipo possível para investigar alguns dos aspectos da presença do negro no Brasil e suas expressões performativas. Este trabalho é construído a partir da relação que se estabelece com o grupo, bem como através da leitura de bibliografias que dialogam com o tema. Assim, fez-se necessária a compreensão do contexto temporal e espacial em que surgem as primeiras manifestações que dão origem ao que entende-se por Congado e das influências que moldam essa performance ritual, bem como os elementos que garantem sua continuidade até os dias atuais. A partir disso, busca-se explorar as potencialidades poéticas emergentes dessa performance, apresentando o processo de criação de uma vídeo-performance inspirada nessas investigações, como possibilidade poética de se contar esta história. Dessa forma, pretende-se esclarecer as origens, as adaptações ao longo do tempo e os elementos estéticos que compõem as performatividades negras, presentes não apenas nos Congados, mas também em outras manifestações cujas raízes remontam à interseção com as culturas do continente africano que desembarcam na colônia brasileira por ocasião do processo de escravização.

Palavras-chave: Performatividades negras, corpo, ritual e congado.

ABSTRACT

SILVA, Talita Ariane da. **Black Performativities: The Dancing Band of Rosário de Santa Efigênia - Narratives and Poetic Possibilities.** Dissertation.

The black performativities in Brazil are shaped by the experiences lived in the historical-social process that inserts the Black population in Brazil. This work chooses the ritual performance of "congado," through the observation of the Dancing Band of Rosário de Santa Efigênia, from Barbacena, Minas Gerais, as a possible archetype to investigate some aspects of the presence of Black people in Brazil and their performative expressions. This work is built upon the relationship established with the group, as well as through the study of bibliographies that engage with the topic. Thus, it was necessary to understand the temporal and spatial context in which the first manifestations that give rise to what is understood as "congado" emerge, and the influences that shape this ritual performance, as well as the elements that ensure its continuity to this day. From this point on, we seek to explore the emerging poetic potentialities of this performance, presenting the process of creating a video-performance inspired by these investigations as a poetic possibility to tell this story. In this way, we aim to clarify the origins, adaptations over time, and aesthetic elements that compose Black performativities, present not only in "congados" but also in other manifestations whose roots date back to the intersection with African cultures that disembarked in the Brazilian colony during the process of enslavement.

Keywords: Black performativities, body, ritual, and "congado."

RESUMEN

SILVA, Talita Ariane da. **Performatividades Negras: La Banda Dançante de Rosário de Santa Efigênia - Narrativas y Posibilidades Poéticas.** Disertación.

Las performatividades negras en Brasil están moldeadas por las experiencias vividas en el proceso histórico-social que inserta a la población negra en Brasil. Este trabajo elige la performance ritual del "congado", a través de la observación de la Banda Dançante del Rosario de Santa Efigênia, de Barbacena, Minas Gerais, como un posible arquetipo para investigar algunos aspectos de la presencia de los negros en Brasil y sus expresiones performativas. Este trabajo se construye sobre la relación establecida con el grupo, así como a través del estudio de bibliografías que abordan el tema. Por lo tanto, fue necesario comprender el contexto temporal y espacial en el que surgen las primeras manifestaciones que dan origen a lo que se entiende como "congado" y las influencias que moldean esta performance ritual, así como los elementos que aseguran su continuidad hasta hoy. A partir de este punto, buscamos explorar las potencialidades poéticas emergentes de esta performance, presentando el proceso de creación de una video-performance inspirada en estas investigaciones como una posibilidad poética para contar esta historia. De esta manera, nuestro objetivo es aclarar los orígenes, adaptaciones a lo largo del tiempo y elementos estéticos que componen las performatividades negras, presentes no solo en los "congados" sino también en otras manifestaciones cuyas raíces se remontan a la intersección con las culturas africanas que desembarcaron en la colonia brasileña durante el proceso de esclavización.

Palabrasclave: Performatividades negras, cuerpo, ritual y "congado".

LISTAS DE FIGURAS

Figura 1 –Ata de fundação da Banda Dançante do Rosário de Santa Efigênia.....	31
Figura 2 –Banda Dançante do Rosário de Santa Efigênia - Desterro do Melo- MG, 2022...	33
Figura 3 –Caixas - tambores usados pelos congadeiros nas suas apresentações.....	34
Figura 4 –Iasmim Alice e Talita Silva. Terceiro Ato.....	59
Figura 5 –Teste de projeção de imagens.....	60
Figura 6 –Ensaios.....	61
Figura 7 –Ensaios.....	61

SUMÁRIO

Observação para a leitura do trabalho	11
INTRODUÇÃO.....	12
Prólogo.....	12
Congados, performance e fé	15
1 A PERFORMANCE RITUAL DOS CONGADOS.....	23
1.1 Onde tudo começou: perspectivas históricas	24
1.2 A Banda Dançante do Rosário de Santa Efigênia.....	29
1.2.1 <i>Transitando por outros espaços - cultura e patrimônio</i>	36
1.3 Ritual e símbolo: questões sociológicas	37
1.3.1 <i>Ritual: entre o conflito e o consenso</i>	42
1.3.2 <i>Festa de Santa Efigênia</i>	51
2 O CORPO E POÉTICA.....	53
2.1 O corpo afrodiaspórico	55
2.2 “Corpo e fé: memórias dançantes”: processo criativo	58
CONSIDERAÇÕES FINAIS	65
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	68
ANEXOS	70
Anexo 1.....	70
Anexo 2.....	71
Anexo 3.....	77
Anexo 4.....	78

Observação para a leitura do trabalho

Acompanhar a banda dançante do Rosário de Santa Efigênia fez nascer um trabalho artístico, como fruto poético de tudo que esta pesquisa despertou em mim. Ao leitor, sugiro que assista ao trabalho.

Link: https://www.instagram.com/tv/CVd8PuJf_c/?igsh=MTF2YWdkZGc5Njdm

INTRODUÇÃO

Prólogo

Bendito, louvado seja! Maria foi coroada!

Logo na porta da igreja por logo por maculada.

Este bendito divino, rezado com fundamento

Recordando bem a vida, nos recorda o pensamento

Essas águas que caem e correm, que no mundo não havia

É água dos quinze mistérios, do rosário de Maria

Orai, orai, ô meu povo herói!

Que nova conduta se empreia

Excelência meu soldado, isso é um grande merecimento de perdoar os que erram

Para que no dia do juízo, estamos juntos lá no céu, como estamos aqui na terra

Vemos que passada tão certa, que demos tudo na hora

Rezemos a santa missa e louvemos a benção de Nossa Senhora

Ave-Maria senhora

Ave-Maria senhora

Copa do santo sacrário

Copa do santo sacrário

Rainha paradeira dos anjos

Entramos em terra e saímos no mar

E o rosário de Maria nós viemos louvar

Veja que passada tão certa, que demos todos na hora

Rezemos a santa missa e louvemos a benção de Nossa Senhora

Porque o galo canta na hora e os anjos cantam na glória

Então dobra marujo

Vão festejar o rosário de Maria

Com prazer sobre o mar

(Os dançantes entram em “cena”, suas vestes são brancas, no peito trazem duas faixas coloridas cruzadas. O adereço de cabeça é um chapéu de marujo adornado com fitas longas

e coloridas. Têm ainda espelhos e alguns símbolos como imagens de santos, pedras entre outros que tenham significado para os próprios atores. Dentre eles destaca-se a figura do capitão, responsável por comandar o cortejo e o ritmo, este personagem traz consigo um apito, através do qual comanda. Quase todos trazem consigo instrumentos – tambores, pandeiros e violão. Além destes personagens há o rei e a rainha, com seus mantos e cetros, protegidos por dois dançantes com espadas.)

- Bendito, louvado seja!

Bendito Louvado seja!

Ooo Santíssimo Sacramento!

(A música toca e o ritmo é cada vez mais intenso)

Cena 1 - O mastro

(Em frente ao templo, ao som de canções intensas um mastro é levantado, demarcando o espaço de atuação do grupo)

Cena 2 – A entrada no templo

(O cortejo segue até a porta da Igreja. Para que o rei e a rainha possam entrar, dois atores cruzam uma espada, na porta pela qual o rei e a rainha devem passar, durante a celebração os dançantes participam como os demais fiéis, ao final saem cantando)

Tá caindo flor

Tá caindo flor

Tá caindo flor

Tá caindo flor

Lá no céu, lá na Terra

Ê tá caindo flor!

(O ritmo das batidas é cada vez mais intenso. Ao final os dançantes saem em cortejo pelas ruas e caminham para o local do banquete)

Cena 3 – O banquete

(Todos reunidos fazem suas refeições e ao final agradecem)

“Agora já comeu, agora já bebeu,

Nós vamos agradecer o pão que Deus nos deu.”

“Ô lá do céu desceu um anjo
 Ô esse anjo é a nossa defesa

Ô lá do céu desceu um anjo
 Ô esse anjo é a nossa defesa

Ô minha Santa Efigênia, oh meu irmão!
 Vem agradecer à mesa.”

Vi esta cena pela primeira vez ainda criança.

Nasci na cidade de Barbacena e, desde então, moro em um bairro de nome Santa Efigênia. O nome é o de uma santa católica, de pele negra, que também dá nome à Igreja. O que é sabido é que a Igreja, após sua construção na década de 70, deu nome ao bairro, que tivera outras denominações anteriormente.

Nascida numa família católica e criada nessa comunidade, participei das vivências dessa igreja e acompanhei desde pequena as festividades em honra a essa santa, mas havia algo que me despertava especial atenção. A cena descrita acima sempre aconteceu aos meus olhos, ano após ano, como um belo espetáculo que eu ansiava por assistir.

O que vem depois é uma inquietação. Aquilo tudo estava inserido em um contexto triste, permeado por culpa. Mas era tão vibrante, tão cheio de vida!

Uma culpa sagrada.

Uma alegria profana.

Corpos,

Movimentos,

Cores.

O que me levou até este tema vai muito além da curiosidade acadêmica. Tem relação com minha vida, com a minha comunidade. Conheci a Banda Dançante Nossa Senhora do Rosário de Santa Efigênia ainda na minha infância. Não tinha essa consciência, mas hoje sei que foi o primeiro lugar em que eu vi uma princesa negra coroada. Mas não era só isso, o ritmo contagiante, as vibrações daqueles tambores mexiam comigo de alguma forma e sempre ficaram na minha memória, na minha arte e na minha trajetória acadêmica. A compreensão de

como a prática ritual dos Congados foi afetada pelo contexto histórico-social no qual estava inserida, me leva a pensar na forma como meu corpo e, conseqüentemente, minha arte é afetada por alguns desses elementos. Os trânsitos e atravessamentos, o que me é permitido e o que me é negado, quais as contradições entre minhas poéticas e a ideia de culpa que me foi imputada.

Congados, performance e fé

As religiosidades brasileiras, em toda sua complexidade, encontram no meio popular suas tramas mais complexas. A forma subjetiva com a qual os sujeitos se relacionam com o sagrado tem muito a ver com as significações que cada um dá às suas manifestações e isto está refletido nos seus corpos. O catolicismo popular¹ sobrevive, ainda que em realidades conservadoras, apresentando-se de inúmeras formas. Um recorte possível desse pluralismo são os grupos de congado².

Ao acompanhar a Banda Dançante Nossa Senhora do Rosário de Santa Efigênia nos últimos anos e ter a oportunidade de observar também outros grupos de congado, a princípio na tentativa de compreender a religiosidade deles, surgiram algumas questões. As manifestações corporais de seus membros apresentavam aparente contraste em relação à consternação demonstrada pelos demais fiéis católicos nas celebrações que compõem a liturgia dessa religião. Dessa observação, surgiram as primeiras questões sobre a sobrevivência de aspectos da memória e da identidade negra, ainda que de forma diversa e multifacetada, bem como os conflitos que reatualizam as simbologias e as semânticas dentro dos rituais congadeiros. Pensar o ritual dos Congados na região das Vertentes presumia a compreensão de suas narrativas corporais. Dessa forma, o que se pretende aqui é compreender as narrativas corporais dos Congados, dentro do tempo e espaço no qual se originam, os atravessamentos que transformam essa performance ritual e os elementos que garantem a sua re-existência até os dias de hoje, bem como as potencialidades poéticas suscitadas por essa performance. Assim, busca-se elucidar suas origens, atualizações e os elementos estéticos que reafirmam a identidade negra e que podem ser observados em outras manifestações cujas

¹ Catolicismo popular ou devocional é uma expressão da religiosidade que combina elementos da fé católica com práticas e crenças locais. Essas práticas podem variar de região para região e geralmente incluem tradições, festas, santuários e rituais que não fazem parte da doutrina oficial da Igreja Católica, mas são incorporados à prática religiosa das comunidades locais.

² Aqui o nome congado é usado de forma genérica para descrever os diversos ternos que compõem o “complexo ritual” (Silva, 2012), a tradição do Reinado em Minas Gerais.

origens se dão pelo entrecruzamento das diversas culturas do continente africano, na ocasião da afrodiáspora resultante do processo de escravização.

Os elementos simbólicos e os rituais como manifestação de uma fé têm muito mais a dizer do que a própria declaração de pertença a uma ou a outra religião, a fé é reafirmada nos seus cantares, nos seus corpos, nos tambores e em cada festejo. A religiosidade, mesmo estando vinculada a uma instituição estruturada e hierarquizada, é passível de apropriação pelos sujeitos que a vivenciam, ainda que por uma imposição histórica e assim passam a ser reinterpretadas na sua prática. Nos Congados, os sentidos do corpo são ressignificados e esse corpo torna-se instrumento de manifestação da fé. No entanto, outros elementos presentes nesse fenômeno permitem pensá-lo muito além da fé. O aparente contraste com a fé católica e os elementos de uma vivência ancestral moldaram uma experiência estético-ritual, que merece especial atenção, ainda que aconteça como uma experiência religiosa. O ritual pelo qual os grupos manifestam sua fé apresenta um apelo estético e uma narrativa corporal que suscita a possibilidade de observá-los fora das lentes europeias. A partir disso, pretende-se aqui apontar alguns elementos que permitam compreender esse corpo culturalmente construído a partir da inserção das diversas etnias africanas no Brasil Colonial. Nesta análise, pretende-se perceber como as performances negras em todas as suas nuances são afetadas e recriadas dentro dos contextos histórico-sociais nos quais estão inseridas e como essa leitura se torna possível através de seus corpos.

Tendo escolhido a Performance como o conceito norteador desta pesquisa, um dos problemas encontrados desde o início foi a dificuldade de entender o que de fato era o conceito de Performance. O conceito é muito amplo e me causou sensação de que poderia ser qualquer coisa, o que de alguma forma parecia ser algo pejorativo, como se performance fosse qualquer coisa que fugisse do tradicional, mas que não tivesse uma categoria própria na qual pudesse se encaixar e, por este motivo, caracterizar algo como performance era um atalho. No entanto, me deparei com este trecho, já no momento da minha escrita, que me levou ao caminho que queria traçar: entender o corpo expressivo dos Congados dentro de um universo tradicional e contido, como um ato que transita entre o estético e político.

O que é performance? Uma peça teatral? Dançarinos dançando? Um concerto musical? O que você vê na TV? Circo e carnaval? Uma entrevista coletiva de um presidente da República? As imagens do Papa, do modo como ele é retratado pela mídia ou as constantes repetições do instante em que Lee Harvey Oswald era baleado? E esses eventos têm alguma coisa haver com os rituais, (...) ou danças com máscaras como aquelas de Pelistan, em Bali? Performance não é mais um termo fácil de definir: seu conceito e estrutura se expandiram por toda a parte. Performance é étnica e intercultural, histórica e atemporal, estética e ritual, sociológica e política. Performance é um modo de comportamento, um tipo de abordagem à experiência humana; performance é exercício lúdico, esporte, estética, entretenimento popular,

teatro experimental e muito mais(...) (Schechner; McNamara, 1982 *apud* Ligièro, 2012, p.10)

No contexto da Antropologia, a performance é vista como uma forma de comunicação simbólica que transmite significados culturais e cria identidades coletivas. Os estudos de performance, tanto no campo da Antropologia quanto no das Artes Cênicas, constituem instrumentos valiosos para compreender e analisar as práticas rituais dos Congados como expressão cultural, social e religiosa dentro de comunidades específicas. Isso inclui a compreensão das dinâmicas de poder, das relações sociais e da transmissão de conhecimentos, bem como a preservação da identidade cultural, a resistência histórica e a construção de memórias coletivas dentro das comunidades onde essas tradições são mantidas.

Na tentativa de se aproximar de uma lógica menos ocidental de compreensão do mundo, o termo Performance cede lugar à performatividade, na tentativa de englobar as práticas culturais, estéticas e expressivas que emergem das experiências e trajetórias das populações negras que aqui desembarcam. Entende-se, aqui, que a diferença fundamental entre os dois vocábulos reside na capacidade de transcender a ideia tradicional de performance para abranger um espectro mais amplo de expressões culturais e, portanto, mais fidedignas à multiplicidade de expressões culturais que refletem as realidades históricas e contemporâneas das comunidades negras.

De fato, o ritual do congado, ainda que dentro de um contexto religioso, que reafirma a fé de seus membros, envolve uma representação simbólica de crenças, valores e identidades culturais da comunidade que pratica essa tradição. Através da dança, da música e dos gestos, os participantes expressam sua devoção religiosa, sua conexão com suas raízes africanas, suas memórias e sua resistência cultural.

Ao compreender o Reinado enquanto um elemento formador da identidade do negro em Minas Gerais, compreende-se também a importância do registro e do entendimento deste fenômeno como parte de uma experiência decolonial, na qual a história do negro possa ser contada como um projeto científico que dê luz a outras formas de saber. Dessa forma, ainda que existam pesquisas e políticas públicas que de alguma maneira abarcam essas manifestações, inúmeros grupos, especialmente no interior, não participam dos dados e registros, acadêmicos ou não. Sua história é relegada aos seus guardados e suas memórias. Assim como outros elementos ligados à história dos negros no Brasil, há episódios que não são contados.

Os grupos foram acompanhados nas festas das quais participaram, em especial as que acontecem dentro das suas comunidades. Essas festas se concentram nos meses de maio, setembro e outubro, meses dedicados aos santos de devoção dos grupos. Foram feitos registros fotográficos, entrevistas e conversas informais. A proximidade com o grupo para o qual se dedicou uma maior atenção analítica permitiu uma participação ativa em todos os momentos da festa, desde sua preparação. O interesse em participar de editais da cultura permitiu uma aproximação ainda maior, visto que eles precisavam de ajuda para participarem destes. Aqui, abre-se um parêntese para essa percepção que os grupos têm de si, enquanto cultura, no sentido mais estrito da palavra. Muitos destes grupos estão inseridos nos cadastros do IEPHA e conseguem, de alguma forma, ocupar esse espaço de elemento cultural. O que pode ser pontuado como mais um indício de que o fenômeno extrapola os limites da religiosidade. Com a pandemia de Covid-19³ e a criação da Lei Aldir Blanc, ainda que fossem realizadas as festas, o contato com o grupo foi ainda mais intenso. Em função da lei, além de auxiliar com as burocracias do edital, foi possível criar junto deles um registro audiovisual, no qual eles contam e cantam sua história, bem como um portfólio, que também conta essa história, através de textos, fotos e documentos sobre o grupo. É nesse mesmo período que surge um trabalho audiovisual, mais especificamente uma vídeo-performance na qual, inspirada pelas minhas memórias do congado, traduzo em poética os atravessamentos dessa performance negra no meu fazer artístico.

O trabalho de campo foi fundamental para o desenvolvimento deste trabalho. Para além dos rituais que se repetem e se atualizam, o “*agora*” de cada apresentação do grupo foi fundamental para a compreensão de cada um dos elementos que se pretende analisar. Embora a ideia de “tradicional” denote uma percepção estática do fenômeno, uma observação mais próxima permite desenhar seus movimentos dentro do tempo histórico e apontar todos os elementos que lhe conferem essa dinâmica, especialmente as tensões e conflitos gerados pelo espaço no qual estão inseridos, ainda que também habitem outros espaços. O que se percebe é que a própria Igreja Católica, no entendimento oficial do Sagrado, gera esse movimento de dessacralização de simbologias que não pertencem ao seu universo oficial. Dessa tensão, reelaborada a cada geração, vários símbolos perdem sua eficácia – no entendimento de Richard Schechner (2012) deste termo – e se tornam um elemento estético do grupo. As entrevistas feitas com os diversos membros demonstram as transformações desse

³ A Lei Aldir Blanc (Lei 14.017, de 2020) foi um auxílio financeiro para o setor cultural durante a pandemia de covid-19. (Fonte: Agência Senado)

entendimento simbólico. Suas declarações transitam entre a fé que depositam nos santos aos quais prestam homenagem e o “*fazer bonito*” na festa. Assim, a preocupação estética não descaracteriza os elementos de fé, eles dançam para Santa Efigênia e para Nossa Senhora do Rosário. Mas dançam, querem fazer bonito e gostam de serem assistidos, ensaiam, se caracterizam e se mostram.

É importante pontuar que o Reinado é um fenômeno que acontece de diversas formas, em vários lugares de Minas Gerais e em alguns outros estados de forma mais pontual. Aqui, fez-se um recorte da Banda Dançante do Rosário de Santa Efigênia e alguns paralelos com grupos geograficamente próximos. Esse fenômeno, como já pontuado, não é estático. As mediações do tempo e do espaço são forças motrizes desse movimento. Um ponto de partida para essa análise é o ritual, em especial a análise de Schechner (2012), na qual ele estabelece um diálogo direto entre ritual e performance, que cabe diretamente na presente proposta de análise. De acordo com o autor,

[a] performance não se origina em um ritual mais do que se origina em um dos gêneros estéticos. A performance se origina nas tensões criativas do jogo binário: eficácia-entretenimento. Pense nessa figura não como um plano binário, mas como uma trança ou espiral, comprimindo e afrouxando ao longo do tempo, em contextos culturais específicos. Eficácia e entretenimento não são opostos, mas “parceiros de dança”, cada um dependendo continuamente e ativamente da relação com o outro. (Schechner, 2012, p. 82)

Embora Schechner (2012) use o termo secular para demarcar o que não tem relação com a Igreja, a performance dos congados não se encaminha para isso. Assim, no nosso entendimento o que se opõe a ideia de sagrado, presente no espaço cristão em que os grupos transitam, é percebido nas suas narrativas corporais. A concepção de ritual e seus elementos, pontuadas pelo autor, abrem espaço para a compreensão dos Congados, para além da religiosidade de seus rituais. O estudo de Schechner (2012) permite uma análise desse fenômeno do ponto de vista estético, ainda que a linha que separe performance artística e ritualeja muito tênue. Ainda assim, ele reforça a ideia de que nenhuma apresentação é puramente Eficácia/Ritual ou Entretenimento/Performance artística, logo, esses elementos não são opostos, o que abre espaço para a hipótese de trânsito entre o Sagrado e o Profano.

Algumas considerações pontuais de Schechner (2012) cabem aqui para sistematizar o ritual dos congados. A primeira delas é a capacidade do ritual de criar coletividades ou, usando os termos que empresta de Turner (1974), o sentimento de *Communitas*. Esse pode ser

observado desde as Irmandades do Rosário no século XVIII⁴. Desde então, à medida que vão se formando os grupos e se multiplicando, novas comunidades vão sendo re-elaboradas e novos significados vão sendo agregados a esses coletivos, o que nos remete a um outro elemento do ritual: a capacidade de transformação, tanto no que concerne às atualizações dessas práticas, como a possibilidade de transformação do contexto, a Antiestrutura. Assim, no momento liminar, esses corpos saem da normalidade cotidiana, são novos corpos, corpos que rememoram seus ancestrais, “corpos dilatados” (Ligiero, 2011, p.112). São as próprias incorporações de elementos de uma e outra cultura, desde sua gênese, que foram moldando as características estéticas destes rituais. Através das interferências do tempo e dos espaços que ocupam e moldam seus rituais, alguns símbolos são ressignificados e reelaborados. Numa entrevista, um líder católico muito próximo de um grupo de congados se refere a alguns dos rituais que aconteciam quando conheceu o grupo:

Quando eu vim pra cá [Paróquia de Santo Antônio] havia um grupo ali perto do Santa Efigênia, um pouco antes de subir, tinha um grupo que se reunia lá tal e, tinha uma festa que eles faziam, e queriam que eu fosse lá pra participar pra ver. Falei que acharia melhor até que, se eles quisessem, ia celebrar uma missa. Aí eles levaram até susto porque, eles falaram que tem muitos padres que não aceitam, que não sei o que... Isso aí depende de cada um, não é?! Então, eles inicialmente olharam um pro outro assim, e o chefe deles, esqueci o nome dele, tem bastante tempo, tem mais de cinquenta anos... Então, nós conversamos, e eles ficaram até entusiasmados, não, nós queremos sim e tal, porque tava, uma mistura danada de benzeção, umbanda, uma confusão que eles estavam, que todos eram católicos, mas todos frequentavam sessões disso, sessões daquilo, não sei o que. Então aí eu falei, oh! Eu venho celebrar a missa e vocês veem com essas fantasias que vocês tem, e durante a missa, e naquela época era tudo em latim, e durante a missa quero que vocês cantem também, as músicas que vocês cantam, mas eu quero ver a letra, que vocês estão cantando, como vocês estão aí, a letra que vocês estão aí repetindo (...). (Entrevista realizada em 07 de julho de 2017).

De alguma forma, essa colocação indica que uma maior proximidade com a Igreja, na pessoa do pároco, afetou as práticas do grupo, que demonstra nas falas atuais uma consonância com o discurso do líder católico. Aquele rito tinha um elemento sagrado que não era reconhecido pela cultura oficial (a Igreja Católica), já que remetia a uma sacralidade que não pertencia a aquele lugar. Essas práticas com o tempo foram suprimidas, não se sabe como se deu esse processo, mas hoje os membros do grupo negam qualquer prática que não seja católica, ainda que seus corpos tragam memórias das práticas de seus ancestrais. A própria fala do líder indica que o ritual dos congados “*abrilhanta*” as festas, é bonito, é colorido. A fé

⁴As Irmandades do Rosário eram associações religiosas formadas por negros e mestiços, que se organizavam para promover a devoção à Nossa Senhora do Rosário. Essas irmandades desempenhavam um papel importante para as comunidades negras no período colonial, transitando entre as funções religiosas e sociais. No contexto da sociedade colonial escravocrata, as Irmandades do Rosário representavam um espaço de resistência e preservação cultural para os negros e mestiços, que encontravam nessas associações um meio de fortalecer sua identidade étnica e religiosa.

caminha paralela aos elementos estéticos, ela move essas pessoas, já que o rito é religioso em sua essência, mais que na própria concepção. Aqui fica nítido mais um ponto da concepção de Schechner (2012), as tensões e conflitos do processo ritual, e, mais que isso, que processos rituais são processos de atualizações contínuas – “restaurações dos comportamentos”, ainda que associados ao tradicional.

As apresentações dos congados, em eventos religiosos ou não, rompem de alguma forma com os limites binários do Sagrado/Profano, Corpo/Alma. Dessa forma, a ideia que a princípio importava a esta pesquisa, se torna irrelevante. Também entendendo que, dentro de uma perspectiva não cristã, esse binômio perde o sentido. Na contramão disso, o Congado é aceito como parte dessa Instituição – não cabe nesta proposta analisar as controvérsias de tal aceitação –, um rito marcado pelo não-dito, ou pelo que não deve ser dito, segredos guardados nesses corpos, que pulsam e narram o que foi silenciado. Ora, se existe uma mensagem, torna-se possível pensar esse rito como linguagem, ainda que não seja esta a função pela qual estes grupos se descrevem. No entanto, quando um grupo, como o acima mencionado, por exemplo, traz no seu nome a palavra “dançante”, o que denota movimento e faz da narrativa corporal um elemento central dessa performance, além de abrir um espaço para compreensão poética dessa manifestação, ele assume estado de arte que desloca de alguma forma suas performances para a possibilidade de uma interpretação a partir desta ótica. Por se tratar de uma manifestação que surge da integração da população negra, vinda para as Américas num contexto de um Brasil colonial e escravista do século XVIII, se faz necessário pensar os atravessamentos sociais que passam por esses corpos e, ainda, compreender os silenciamentos impostos a eles. Compreender esse ritual é compreender que tudo que diz respeito a essa manifestação tem um sentido sociopolítico, inclusive sua estética.

No primeiro capítulo, buscou-se compreender a performance ritual dos congados, sua história e as questões sociais que permeiam sua existência. Foram identificados os contextos sociais desde a sua origem até os dias atuais, bem como os conflitos e disputas presentes nos espaços pelos quais essas manifestações transitam, em especial a Banda Dançante do Rosário de Santa Efigênia, em Barbacena, MG. Além disso, foi pontuado como os movimentos histórico-sociais afetam a performance ritual do grupo.

O segundo momento dedica-se ao entendimento do corpo, especialmente dos corpos racializados, e das possibilidades poéticas dentro das leituras dos movimentos artístico-culturais negros. Sob a égide de pensadores como Leda Maria Martins (2021a, 2021b) e Zeca Ligiero (2019, 2011), assim como de seus comentadores, busca-se compreender como a

cultura popular se configura como uma fonte para criações performativas negras. Neste contexto, apresento o processo de criação e os resultados da vídeo-performance "Corpo e fé: memórias dançantes", desenvolvida a partir das pesquisas sobre a performance Congadeira, numa proposta de interlocução entre as memórias que a performance congadeira suscitam e o meu trabalho artístico.

Na conclusão, apresento algumas confluências desta pesquisa, que não se esgota aqui. Dessa forma, destaca-se a importância da sobrevivência dessas narrativas corporais para as criações propostas por artistas negros na atualidade.

1A PERFORMANCE RITUAL DOS CONGADOS

Esta pesquisa teve início dentro de um grupo de pesquisas que estudava o Campo Religioso da cidade de Barbacena, Minas Gerais.⁵ Durante o tempo em que estive presente nesse grupo, investigava-se um aspecto muito peculiar dessa cidade, um tradicionalismo, no que concerne à manutenção de uma supremacia cristã, sobretudo católica, demonstrada pela diferença frente aos números do censo do IBGE de 2010⁶. Nesse período, foi possível observar diversas denominações religiosas, em sua maioria cristãs, e suas articulações dentro das disputas de poder, não só dentro do campo religioso, mas também em outras esferas.

A estrutura das relações entre o campo religioso e o campo do poder comanda, em cada conjuntura, a configuração das estruturas das relações constitutivas do campo religioso que cumpre uma função externa de legitimação da ordem estabelecida na medida em que a manutenção da ordem simbólica contribui diretamente para manutenção da ordem política [...] (Bourdieu, 2011, p. 69)

Para Bourdieu (2011), os campos se constituem como espaços estruturados, dentro de leis e regras específicas, seus agentes compartilham de uma mesma linguagem simbólica e interesses comuns. O campo religioso e outras esferas de poder estão interligados, logo, as relações de poder no campo religioso são diretamente afetadas pelas relações de poder numa sociedade mais ampla. Essas relações servem de cenário no qual se constroem as relações que os sujeitos desta pesquisa estabelecem e, de alguma forma, também explicam as peculiaridades inerentes ao grupo, observado sempre as interações em eventos, o contexto histórico e relacional. Entender as formas de articulação entre as estruturas de poder nas quais esses sujeitos estão inseridos revela como esses rituais se movimentam e se reatualizam dentro de uma estrutura de poder mais ampla.

⁵ Projeto de Pesquisa: “O campo religioso em Barbacena: um estudo sobre tradição e memória”. O projeto, financiado pelo CNPq, através do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica, tinha como objetivo principal analisar o campo religioso em Barbacena, suas peculiaridades, tradições, estrutura e conflitos, priorizando a memória coletiva das principais denominações religiosas. O projeto foi desenvolvido na UEMG (Unidade Barbacena) sob a orientação do professor Reinaldo Azevedo Schiavo.

⁶ “Os resultados do Censo Demográfico de 2010 mostram o crescimento da diversidade dos grupos religiosos no Brasil. A proporção de católicos seguiu a tendência de redução observada nas duas décadas anteriores, embora tenha permanecido majoritária. Em paralelo, consolidou-se o crescimento da população evangélica, que passou de 15,4% em 2000 para 22,2% em 2010. Dos que se declararam evangélicos, 60,0% eram de origem pentecostal, 18,5%, evangélicos de missão e 21,8 %, evangélicos não determinados. A pesquisa indica também o aumento do total de espíritas, dos que se declararam sem religião, ainda que em ritmo inferior ao da década anterior, e do conjunto pertencente às outras religiosidades. Os dados de cor, sexo, faixa etária e grau de instrução revelam que os católicos romanos e o grupo dos sem religião são os que apresentaram percentagens mais elevadas de pessoas do sexo masculino. Os espíritas apresentaram os mais elevados indicadores de educação e de rendimentos.”. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agencia-de-noticias/releases/14244-asi-censo-2010-numero-de-catolicos-cai-e-aumenta-o-de-evangelicos-espíritas-e-sem-religiao>. Acesso em: 19 de setembro de 2019.

Mais do que os números, algo chama a atenção de forma latente. Os reinados já se apresentavam como uma forma de re-existência de uma cultura ancestral de um povo que havia sido escravizado e convertido, mas, na vivência daquelas pessoas, a fé na religião católica, ainda que vivenciada de forma peculiar, é que lhes move. Logo, o primeiro passo foi tentativa de compreender como se desenhou esse cenário. Se, por um lado, alguns símbolos e os próprios ritmos que entoam os aproximam de uma vivência religiosa sincrética, com inúmeras semelhanças às religiões de matriz afro, seus discursos (no caso, dos membros da Banda Dançante do Rosário de Santa Efigênia) rechaçam quaisquer práticas que estejam ligadas a essas religiões. Mais tarde, ao conhecer outros grupos da região, ficou nítido o quanto esse discurso não era recorrente e que se tratava de uma singularidade desse grupo e de seus membros. Trata-se, mais especificamente, de um discurso dos membros desse grupo dentro do recorte de tempo no qual se desenvolveu esta pesquisa, visto que a fala deles e a do pároco apontam para existência de outras formas rituais em outros momentos de sua história, condenadas pela Igreja e negada por seus membros atuais.

1.1 Onde tudo começou: perspectivas históricas

O Brasil tem em seu campo religioso marcas profundas da imposição histórica do catolicismo. Mesmo não sendo mais tido como religião oficial do Estado, ele ainda mantém a forte presença de seus símbolos nos espaços públicos, bem como na ética e na moral que orienta a vida das pessoas. Com todas as suas nuances regionais, o país apresenta diferentes graus de domínio, assim como de supressão desse vínculo histórico. A Igreja Católica, que desempenhou um papel fundamental nos processos de colonização, permeia inúmeros aspectos das vivências sociais e culturais brasileiras e ocupa diversos espaços de poder.

Diversas festividades culturais que marcam o calendário brasileiro guardam uma relação direta com as datas dos festejos institucionalizados pela Igreja Católica, como o ciclo Natalino, que se origina em Portugal e vai agregando diversos aspectos da cultura popular. Esse período entre a véspera do Natal e o Dia de Reis (06 de janeiro) tem como destaque a Folia de Reis e o Bumbameu boi, entre outras, e está presente em diversos estados do país. O ciclo carnavalesco, embora tenha seus primeiros registros ligados a cultos pagãos, obedece ao calendário cristão, além de seu nome ter origem ligada à quaresma. Outro exemplo é o Ciclo Junino, as festas que comemoram os santos católicos Santo Antônio, São João e São Pedro, que também tem em sua origem festas pagãs que celebravam a fertilidade, as colheitas e o fim

do inverno e, com o advento do catolicismo, foram associadas a esses santos. Alguns pesquisadores alegam que a atração pelo fogo usado nas festividades facilitou o processo de catequização dos nativos.

Seja da perspectiva da religiosidade ou de outros aspectos da cultura, essas práticas se mantêm a partir de suas reproduções, transformações e ressignificações. A Igreja Católica, enquanto uma instituição que possuiu domínio considerável até os dias atuais e enquanto elemento ativo no contexto histórico a partir do qual se constrói a identidade cultural brasileira, permeia diversas manifestações, vinculadas ou não às suas práticas. Desse modo, percebeu-se que o ritual dos Congados é fruto desses imbricamentos, da cessão e da concessão de ambos os lados e que, por esse mesmo motivo, a compreensão dessa performance ritual passa necessariamente por sua relação com a Igreja.

O Congado surgiu historicamente como resposta à coerção sociocultural sofrida pelas manifestações religiosas trazidas pelos africanos escravizados no século XVIII, bem como por seus descendentes. Alguns estudiosos afirmam que desde os séculos XV e XVI os negros já se congregavam nas irmandades de Nossa Senhora do Rosário, em Portugal. No Brasil colonial, essas irmandades datam do século XVIII. De acordo com Rubens Alves da Silva (2010), diversos estudos que abordam as confrarias religiosas brasileiras tratam os congados como fruto das irmandades dos Homens Pretos, que surgiram inicialmente em Vila do Serro, em 1704, e na Vila Rica, em 1711. O fator econômico, especificamente a ligação direta com o Ciclo do Ouro em Minas Gerais, fez com que, diferentemente do que ocorria em outras regiões do Brasil Colonial, os locais onde a mineração acontecia de fato fossem observados diretamente pela Coroa Portuguesa. A Igreja Católica, como fiduciária da empresa colonial, era um agente vital para esse processo, já que, através do discurso da inexistência da alma negra, destituía esses corpos de humanidade, outorgando as violências que lhes eram imputadas. Logo, a existência de um agrupamento negro, que de alguma forma estivesse vinculada à instituição, era de seu interesse.

[...] a fundação das irmandades negras em Minas não esbarrou, todavia, em grandes empecilhos. Ao contrário, os interessados contavam, inclusive, com incentivo da própria elite colonial; em certo sentido, estas confrarias desempenhavam papel significativo e condizente com os interesses daquela classe social. Através de atividades corriqueiras (de caráter assistencialista e cunho previdenciário, bem como o trabalho espiritual de evangelização e catequese), as irmandades não deixavam de contribuir para alívio de tensões e conflitos latentes [...] (Silva, 2010, p. 22)

Os africanos trouxeram para o Brasil os rituais de suas etnias. O contexto socioeconômico no qual surgem essas manifestações se transforma e dá origem a novas performances que revelam, por si só, todos os aspectos aparentemente dicotômicos dessas

manifestações. Se por um lado a existência dessas irmandades atendia aos interesses da elite colonial e da Igreja, por outro elas desempenhavam um importante papel como espaço de organização e resistência daquele grupo servindo como um meio de se “recuperar um comportamento”.

[...] é preciso reconhecer, também, o papel de “resistência”, desempenhado historicamente pelas irmandades negras. Diferentes autores, reconhecendo a complexidade e as contradições inerentes à própria sociedade colonial, percebem as irmandades como espaço que propiciou a organização da população negra e serviu de canal para a preservação dos seus valores tradicionais, bem como à afirmação étnica, deste segmento social brasileiro. (Silva, 2010, p. 23-24)

O Brasil, colonizado por um país europeu de tradição católica, mantém essa característica até os dias atuais. Durante muitos anos, o catolicismo foi tido como religião oficial do Estado. As mudanças que vêm ocorrendo ao longo dos anos afetam a supremacia do catolicismo que hoje é a religião de cerca de 65% dos brasileiros, mas que vem diminuindo ao longo do tempo. Entretanto, o Brasil ainda é majoritariamente cristão, visto que as religiões que disputam espaço com o catolicismo são religiões cristãs, especialmente as neopentecostais.⁷

Através da observação de rituais de matriz africana e da observação dos rituais dos Congados dentro das festividades Católicas, várias similaridades puderam ser identificadas, muito embora o grupo estudado não se identifique com essas práticas, demonstrando em suas declarações uma fidelidade às crenças católicas e tecendo críticas em relação aos grupos que flertam com outras práticas religiosas. Para diversos antropólogos, existe uma matriz sincrética que tornaria o campo religioso brasileiro propenso a um catolicismo multifacetado. Se por um lado o grupo em questão apresenta uma supressão maior dos elementos que remetem a religiosidades afro, por outro, os elementos culturais e estéticos mantêm uma relação de identidade com a ancestralidade africana. O elemento de fé, com toda sua subjetividade, mostra-se comprometido com a religião católica e o elemento sincrético manifesta-se no canto, na dança, no batuque, em síntese, nos corpos.

Nas performances de origem africana hoje, podemos observar: o corpo é o centro de tudo. Ele se move em direções múltiplas, ondula o torso e se deixa impregnar pelo ritmo percussivo. A dança que subjuga o corpo nasce de dentro para fora e se espalha pelo espaço em sincronia com a música sincopada típica do continente africano. De tão insistente e envolvente, ela faz parte tanto do festivo, do religioso, como do cotidiano do povo brasileiro; das celebrações católicas aos folguedos e ritos afro, como o candomblé e a umbanda. (Ligièro, 2011, p.131)

⁷Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/estatisticas/sociais/populacao/9662-censo-demografico-2010.html?edicao=9749&t=destaques>. Acesso em: 19 de maio de 2021.

O movimento geográfico dado pelo processo de escravização trouxe uma notória pluralidade ao campo religioso e ao cultural. No entanto, com o passar do tempo, desenhou-se um movimento que vai além das várias culturas trazidas do continente africano. Esse movimento histórico gerado pela escravidão deu origem a uma cultura legítima e brasileira de fato.

Os africanos trouxeram para o Brasil formas celebratórias originais de suas etnias e utilizaram sua performance como forma de “recuperar um comportamento”, o qual eles haviam sido forçados a abandonar pela própria condição de escravos longe de sua cultura. Inicialmente, suas formas celebratórias (dança /canto/batuque) foram duramente perseguidas; aos poucos, passaram a ser toleradas e, em alguns casos incentivadas pelo poder local e pela Igreja. Vamos perceber que este processo de transformação e negociação foi longo e gerou tipos diferentes de performances(...). (Ligièro, 2011, p.132)

A Igreja incorporou os Congados e eles, guardadas as peculiaridades de cada grupo, assimilaram suas regras. O contexto político-social de cada lugar no qual essa manifestação venha acontecer desenha os contornos dela, bem como em qual medida se dá o vínculo com a Igreja Católica. Compreendendo as funções sociais que a Igreja desempenha numa dada sociedade, observa-se que, ao longo da história, a Igreja Católica é parte do processo de escravização no Brasil e atua tanto na outorga deste sistema como na mediação dos conflitos que envolvem esses sujeitos, através do discurso tido como sagrado e, portanto, inquestionável.

A partir da fusão das diversas culturas que formam o Brasil, dada pela imposição do catolicismo, mas também pelas formas de resistência possíveis dentro da lógica colonial, criou-se um dinamismo que mantém uma estrutura de base institucional da Igreja Católica e possibilita que o catolicismo, enquanto fé, se manifeste de forma plural. Em outras palavras, a base institucional mantém sólida a hierarquia e os dogmas da Igreja, enquanto os elementos subjetivos da religiosidade são vivenciados em uma outra dimensão, a dimensão subjetiva de vivência da fé. Enquanto reafirmam sua fé católica nas relações que constroem com a Igreja e com a comunidade, seus corpos, atravessados por outras vivências, carregam uma memória e uma identidade negra. Suas declarações, ainda que fiéis ao propósito da fé, demonstram também as lutas por espaço dentro do território que é sagrado para esses sujeitos, mas também para uma vivência oficial para aquela Instituição e seus dogmas.

Deste movimento entre religiosidade e instituição, o conceito de tradição aparece sob duas compreensões distintas. Do olhar hermenêutico, expresso por Japiassú e Marcondes (2008, p. 269), a tradição “se mantém por ser cultivada, aceita e justificada”, provendo sentidos de e para o mundo, “não sendo necessariamente transmitida de forma dogmática e

nem sempre servindo aos interesses dos dominantes”. Nesse sentido, a primeira compreensão diz respeito a aquilo que é transmitido, que é entregue e que pressupõe movimento. E o segundo entendimento se aproxima da permanência, dos valores que estão postos e que, de alguma forma, caracterizam não uma inércia, mas um fator estrutural que interfere no ritmo das mudanças. Dessa forma, o estudo da performance ritual dos congados passa pelo entendimento de suas relações sociais, nesse universo religioso do qual se declara parte. Nos diversos Reinados espalhados pelo país e, especialmente no caso da Banda de Congada Nossa Senhora do Rosário de Santa Efigênia da cidade de Barbacena/MG, busca-se compreender as diversas atualizações constantes de seus rituais dentro do contexto do catolicismo conservador.

Considerando que a diversidade cultural está posta na religião (Geertz, 2008), nossa hipótese sugere que a forma subjetiva com a qual os sujeitos congadeiros se relacionam com o sagrado está ligada aos eventos imanentes, o que possibilita novos rearranjos para a manutenção do grupo. Por outro lado, a banda atua também dentro de um outro entendimento da atividade cultural em seu sentido restrito, pelo qual o grupo é observado. O olhar desta pesquisa, no entanto, está voltado para a busca dos elementos desse ritual vinculados a uma corporeidade negra e, portanto, ancestral, fazendo com que essa divisão, sendo parte de uma compreensão ocidental (europeia) do mundo, não seja um elemento ao qual daremos atenção. Neste ponto, preferiu-se abordar a fé apenas como um elemento propulsor desse ritual e entendê-lo fora da dicotomia durkheimiana sagrado/profano.

Os ritos só podem ser definidos e distinguidos das outras práticas humanas, notadamente das práticas morais, pela natureza especial de seu objeto. Com efeito, uma regra moral, assim como um rito, nos prescreve maneiras de agir mas que se dirigem a objetos de um gênero diferente. Portanto, é objeto do rito que precisaríamos caracterizar o próprio rito. Ora, é na crença que a natureza especial desse objeto se exprime. Assim, só se pode definir o rito após se ter definido a crença. (Durkheim, 1996, p. 19)

As manifestações rituais da cultura popular em Minas Gerais estão, em grande medida, associadas à religiosidade. O foco desta pesquisa são as festividades e os rituais que acontecem em homenagem a Nossa Senhora do Rosário, São Benedito e Santa Efigênia, os santos de devoção dos sujeitos congadeiros e seus respectivos grupos. Esses santos afetam diretamente a estética dos grupos, que, em geral, trazem suas cores e suas imagens em suas vestes e estandartes. Segundo Cortês (2000, p.137),

No Brasil, a devoção a Nossa Senhora do Rosário foi trazida pelos primeiros escravos, mas foi em Minas Gerais que as comemorações tiveram grande projeção. No compromisso da Irmandade de Vila Rica (Ouro Preto) de 1713, ficou registrado que a festa já existia há trinta anos, enquanto na Vila do Príncipe (Serro) o

compromisso é datado de 1728. No Tijuco (Diamantina), a irmandade dos escravos adotou o nome de “Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, de São Benedito, Santa Efigênia e Santo Antônio de Cartagerona”, e os registros da festa são datados de 1745, conforme livros do Arquivo do Palácio Arquiepiscopal.

A observação dos grupos e das formas de relação com a fé levou ao entendimento de que a crença está presente de formas diferentes nas diferentes realidades dos congados. O território da fé e da crença nos cabe até onde estes atores nos permitem saber. Há um cuidado com aquilo “que não pode ser dito”. Em uma conversa entre dois jovens capitães, um deles afirma categoricamente a existência de saberes que são deles, ao falar da construção de um dos seus objetos. Numa outra fala de um capitão, de uma outra localidade, ele pontua que nem tudo é para os outros saberem. Embora filiados à vivência católica, em grande medida, as vivências entre o imanente e o transcendente não obedecem a essa lógica ocidental, o que é comum nas vivências do catolicismo popular. Esse apontamento se faz necessário na medida que rompe com a ideia de se contrapor os elementos sagrados e os elementos estéticos corporais que compõem esse ritual.

Em outra situação, uma outra liderança congadeira afirma que, para ele, a apresentação se faz na Igreja e, ainda que seja feita num evento cultural, ele faz questão de que seja de frente para a Igreja e que eles possam entrar nela, embora não negue episódios onde essa entrada não tenha sido permitida. Complementa, ainda, que sua apresentação é para seus santos de devoção e que sem eles perde o sentido. Num território de conflitos e disputas, esses episódios tendem a reelaborar as práticas dos grupos, o que se entende aqui como uma relação social com a Igreja enquanto instituição e não como a vivência da fé de cada dançante.

1.2 A Banda Dançante do Rosário de Santa Efigênia

A Banda Dançante do Rosário de Santa Efigênia, com a qual se iniciou esta pesquisa, foi fundada na cidade de Barbacena, interior de Minas Gerais, que atualmente possui cerca de 130 mil habitantes.⁸ Barbacena é uma tradicional cidade mineira, com mais de duzentos anos de história e um catolicismo tricentenário. O primeiro templo católico da cidade, a Capela de Nossa Senhora da Piedade, foi construído por bandeirantes no final do século XVII. A história da gênese dessa cidade pode ser contada por uma relação direta com a Igreja Católica. A cidade, que anteriormente era habitada por índios Puris, foi se constituindo como ponto

⁸Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/mg/barbacena.html>. Acesso em 24 de jun. de 2019.

estratégico de passagem durante o Ciclo do Ouro e durante a Inconfidência Mineira, tendo como atores relevantes desses momentos homens que guardavam estreita relação com a Igreja, como alguns sacerdotes de destaque no cenário sociopolítico da época⁹ (Brasil, 1958). Após o auge da mineração, na qual Barbacena se consolidou como importante ponto de comércio, já que fazia parte da rota entre a nova Capital do Império, a cidade de Rio de Janeiro, e as antigas áreas mineradoras, a cidade firmou-se também como área agrária e escravista voltada ao mercado interprovincial. Assim, a cidade de Barbacena também foi constituída por negros africanos e seus descendentes e, conseqüentemente, pelos elementos culturais por eles trazidos (Brasil, 1958).

Ainda que vários elementos étnicos tenham participado de sua construção, o que se pode observar é que, passados alguns séculos, a cidade ainda guarda um elo concreto com a instituição católica que integrou sua gênese. Diferentemente dos atuais rumos religiosos que se manifestam no Brasil de declínio do número de católicos, o Censo de 2010 mostra que Barbacena mantém uma supremacia católica de 86,95% de sua população, número bem acima dos 64,6% da média nacional (Brasil, 2012).

Nesse sentido, embora a cidade de Barbacena apresente um vínculo maior com a Igreja Católica e com suas tradições, esse cenário não caracteriza uma realidade estática, mas um dado instrumental que pode e deve ser posto em debate. Por isso, pode-se pensar em um tradicionalismo que divide espaço com um movimento de aglutinação, em que elementos diversos são incorporados, não pela instituição em si, mas pelos seus fiéis que vivem essa religiosidade de forma prática. Há, ainda nesse contexto, as vivências que são próprias do catolicismo popular que, por essas peculiaridades, acabam por assumir um caráter sincrético.

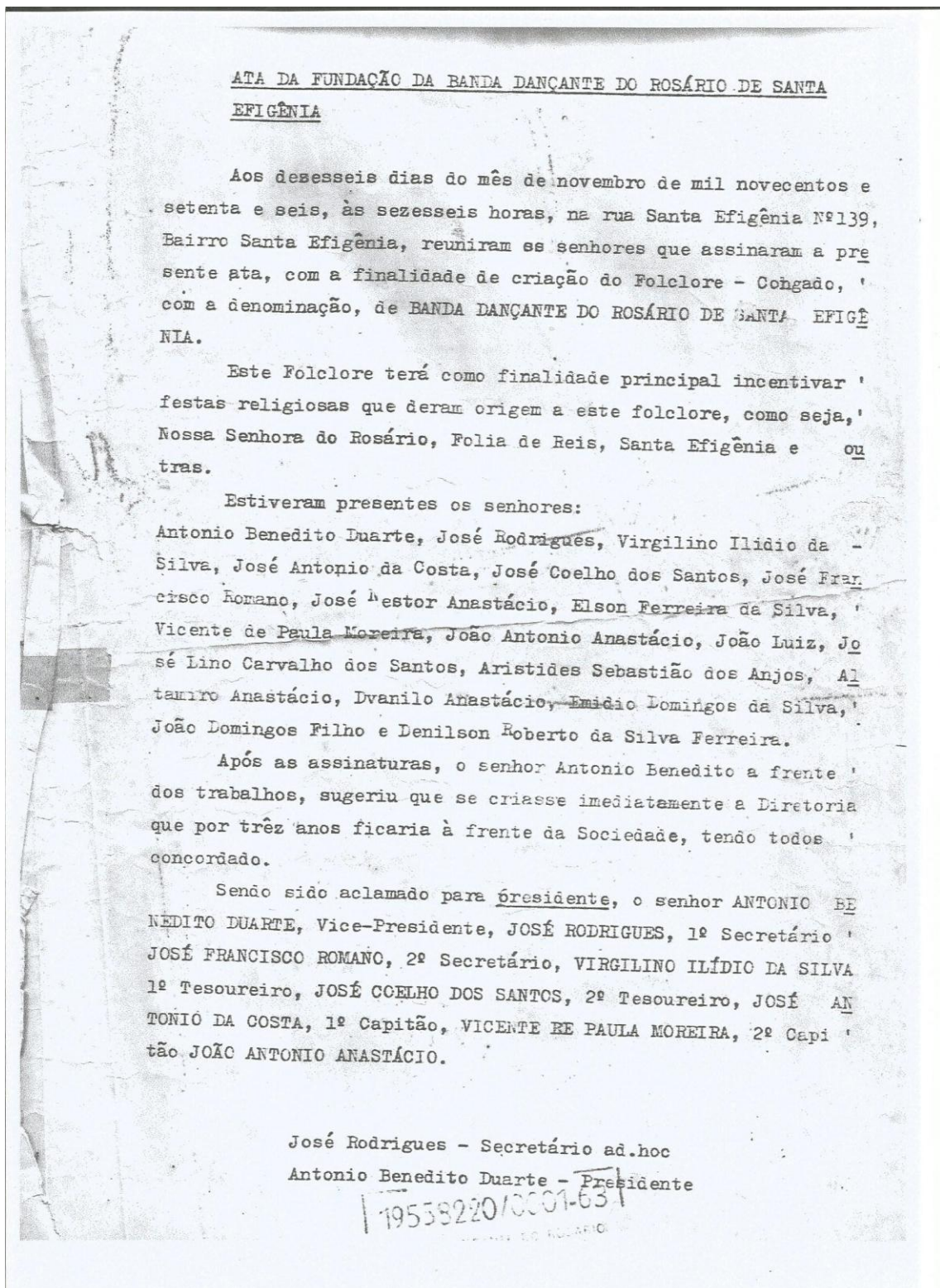
Segundo o senhor José Pedro, membro mais antigo do grupo, a Banda – como ele se refere e segundo o próprio nome – nasceu em 1948. Segundo o dançante, nessa época as pessoas se reuniam e começavam a tocar. Ele conta que eles dançavam mesmo, “eram

⁹Podemos citar, a título de exemplificação, o Padre Manoel Rodrigues da Costa que, por ocasião da Inconfidência Mineira, residia no Registro Velho, fazenda que hospedou Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes. Joaquim convenceu o Padre a participar da Inconfidência, fato que, após a delação de Joaquim Silvério dos Reis, o levou a ser condenado ao degredo de dez anos em Lisboa, em dependências eclesiásticas. Também foram confiscados muitos de seus bens. Retornando ao Brasil, o Padre dedicou-se à administração da fazenda Registro Velho. Este exemplo está relatado na obra de Nestor Massena (1985), que ainda apresenta a história de vários outros sacerdotes que participaram da construção não só religiosa como sociopolítica da cidade de Barbacena.

dançantes bons!” – exclama em uma conversa informal em sua casa. Todos tocavam e dançavam muito bem, continua.

O registro de fundação da banda vem em 1976. José Pedro conta que nesse ano foram convidados para uma apresentação em São Paulo, onde haveria muitas bandas, mas, para que pudessem participar do evento, precisariam estar registrados (Figura 1). Esse encontro é marcante para o dançante, que conta que entre várias bandas que se reuniram eles ficaram em segundo lugar e ganharam um grande troféu. Ele conta também que não foi ao evento porque nessa época servia ao exército e que esse ano de serviço foi o único que ficou afastado da banda, já que ingressou nela aos dez anos de idade. Seu ingresso se deu devido a uma promessa feita por sua mãe, que também era integrante da banda. “Meu umbigo caiu no congado”, ele conta. E continua: “Até meus 10 anos eu não andava, daí minha mãe fez uma promessa e desde então danço para Santa Efigênia”.

Figura 1 - Ata de fundação da Banda Dançante do Rosário de Santa Efigênia



Fonte: Arquivo Banda Dançante do Rosário de Santa Efigênia.

Em 1987, a Banda Dançante do Rosário de Santa Efigênia constituiu-se como associação, em decorrência de novas necessidades burocráticas para participação em festas e eventos, bem como para busca de apoios financeiros do poder público local. A partir desse momento, eram a Associação Banda Dançante do Rosário de Santa Efigênia, nome jurídico que permanece até os dias atuais e pelo qual se constituem, mantendo sua organização interna dentro da estrutura de uma associação, sem, contudo, deixar de ter funções inerentes aos reinados, como os capitães, por exemplo.

Antes de adentrar nas especificidades deste grupo, faz-se necessário compreender algumas características gerais e alguns termos que os estudiosos dessa manifestação adotam. Em geral, o termo “Congado” já é de uso comum e acaba por designar diversas das manifestações do Reinado. Eles têm em comum um ritual permeado por músicas, movimentos corporais, batuques e cânticos próprios, que se repetem, mas também tem peculiaridades locais, dentro de uma lógica simbólica bastante complexa. Outro traço comum é a devoção a Nossa Senhora do Rosário e a alguns santos católicos, especialmente os santos negros como Santa Efigênia e São Benedito. Assim, na cidade de Barbacena, por exemplo, a maioria das pessoas que de alguma forma conhecem essa manifestação se refere a ela como “Os congados”. Apesar disso, para efeitos de estudo, a unidade menor, definida pela indumentária, ritmo do batuque e aos próprios movimentos coreográficos, é chamada de terno, e, nesse caso, a Banda Dançante do Rosário de Santa Efigênia é um terno de Marujos. No início desta pesquisa, sua indumentária era uma roupa branca (calça e camiseta), tanto para os homens, quanto para as mulheres da banda. Sobre essa base, vinham duas faixas em X, geralmente de tricô, das mais variadas cores, de tamanho pouco abaixo da cintura. Na cabeça, usavam um chapéu, muito semelhante ao de marujos, mas com os mais diversos adornos, como espelhos, medalhas de santos, miçangas, pedrarias diversas e fitas coloridas que pendem ao longo do corpo, em geral até a altura dos joelhos. Atualmente, após a pandemia e tendo conseguido um recurso financeiro com a Lei Aldir Blanc, o grupo adquiriu um novo uniforme. A camisa branca foi substituída pela cor marrom clara, que, segundo eles, faz referência a Santa Efigênia. A camisa traz agora o nome da banda, imagens da Santa e foi padronizada para todos os membros, visto que as roupas anteriores eram roupas pessoais. Também foram adquiridos sapatos e novos chapéus (Figura 2). Passando essa a ser a indumentária com a qual o grupo se apresenta nas festividades de que participa.

Figura 2 - Banda Dançante do Rosário de Santa Efigênia - Desterro do Melo- MG, 2022



Fonte: Thiago Miragaia (Miragaia Fotografia), 2022.

Dentro dos referidos ternos, há também as divisões que se repetem nos diversos grupos dos quais se tem registro. Em geral, a figura do capitão apresenta-se como um líder dentro da hierarquia. Para Silva (2010), o capitão regente é o conhecedor dos saberes mágico-religiosos do grupo, capaz de administrar e manter sua disciplina. No terno em questão, o capitão é o regente de todo o ritual, dita os ritmos, puxa os cantos, direciona os movimentos coreográficos e tem posse de um apito e de um bastão, com os quais faz os comandos. Entretanto, como já dito, o grupo, tendo sido registrado, obedece também às funções de uma associação, assim, o líder na hierarquia do grupo é o Presidente, eleito em mandatos que obedecem ao estatuto da associação, seguido do vice-presidente. Nessa estrutura, o grupo têm também primeiro e segundo secretários, que cuidam das atas, registros e documentações, bem como primeiro e segundo tesoureiros, responsáveis pelos cuidados da parte financeira. Dentro das apresentações, a hierarquia só pode ser observada porque o presidente é identificado, atualmente, por um crachá. Mas, pode-se observar em registros fotográficos anteriores, e até mesmo na prática dos grupos que foram fundados a partir deste, a presença de uma faixa que identifica a função de presidente do dançante eleito para a função. Os demais membros são chamados “dançantes”. Dentro desse grupo estão os caixeiros, que tocam os tambores maiores, o violeiro, as carregadoras das bandeiras e das espadas que protegem o rei e a rainha.

Eles se posicionam em geral em três fileiras, das quais vão à frente o capitão, o presidente e o violeiro, seguido dos carregadores de bandeiras. Depois, vêm as caixas maiores, as menores, as pandeirolas, as espadas e o rei e a rainha. Durante os cortejos, enquanto se deslocam, eles executam movimentos simples ao ritmo das batidas e de seus cantos e, em alguns momentos, acrescentam giros e movimentos no espaço, como abaixar-se. Em alguns momentos, de pausa, como nos cruzamentos e nas apresentações, executam movimentos mais ritualizados, nos quais as filas se deslocam e executam um movimento coreografado até chegarem novamente aos seus lugares de origem.

Figura 3 - Caixas - tambores usados pelos congadeiros nas suas apresentações



Fonte: Arquivo pessoal, ano 2021.

O grupo tem uma forte ligação com a Igreja Católica, especialmente com a figura do Padre José Eudes, que durante muitos anos esteve à frente da paróquia. O padre reafirma a história da construção da Igreja contada pelos membros do Congado. Segundo eles, havia um grande cruzeiro no alto de um morro, onde hoje se encontra a Igreja de Santa Efigênia, uma grande cruz azul, feita de uma madeira bem grossa. Segundo o pároco e o senhor José Pedro, nesse cruzeiro eram feitos diversos trabalhos ou macumba, como eles se referem às oferendas

que eram colocadas lá. Contam, ainda, que reuniram os congadeiros para propor a construção de uma igreja naquele local. José Pedro descreve essa cena como um ritual.

1.2.1 Transitando por outros espaços - cultura e patrimônio

As tentativas de compreensão da cultura têm ocupado um espaço considerável nas pesquisas acadêmicas e nas políticas públicas de cultura. Ainda que esses espaços não tenham abarcado a infinidade de manifestações culturais presentes – especialmente no caso de Minas Gerais, onde esta pesquisa foi desenvolvida–, eles abrem espaço para a salvaguarda delas. Mas, a questão principal é o quanto esses programas chegam à população, especialmente quando pensamos em quem são essas pessoas e quais são seus acessos.

Uma das buscas realizadas ao decorrer desta pesquisa, a fim de mapear as políticas públicas e ações do Instituto Estadual de Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA) voltadas para o Reinado, foi a pesquisa dentro do programa “afromineridades”, que segundo o Instituto é um programa que

[...] é uma importante iniciativa do Governo do Estado de Minas Gerais, por meio do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico - Iepha-MG, para compreender e reconhecer a complexidade das contribuições dos grupos de matriz africana que formam as culturas mineiras. A partir do Programa de Proteção da Cultura Afro em Minas Gerais, o Iepha-MG propõe uma série de eventos, debates e interações com lideranças políticas, intelectuais negros, comunidades quilombolas e povos de terreiro. O objetivo é possibilitar caminhos para melhor entendimento dos conhecimentos afromineiros que trazem especificidades em relação aos saberes, manifestações culturais, cosmologias e modos de vida específicos. Trata-se de um momento ímpar para escuta e diálogo com mestres e mestras das culturas provenientes da ancestralidade africana de modo a balizar e criar novas estratégias para as ações de reconhecimento e salvaguarda do patrimônio cultural de Minas Gerais.¹⁰

O programa vem de encontro a outros programas desenvolvidos pela instituição que abraçam algumas manifestações. Entretanto, a primeira percepção está relacionada a alguns debates que já são caros para os fazedores de cultura de Minas Gerais, um estado com 853 municípios. Dessa forma, a gestão de bens culturais e programas voltados para esse fim dificilmente abrange a totalidade, a diversidade e a realidade tão diversas de cada um desses. O tema foi amplamente discutido na Conferência Estadual de Cultura e, embora não seja o objetivo desta pesquisa adentrar esse tema, é relevante pontuar essa questão, pois afeta diretamente os grupos da cultura popular do interior.

¹⁰Disponível em: <http://www.iepha.mg.gov.br/index.php/programas-e-acoes/afromineiridades>. Acesso em 14 mar. 2023.

Tanto na listagem de bens cadastrados, quanto na parte que se refere diretamente aos congados, nenhum grupo aparecia, então foi perguntado a algumas lideranças de grupos da região se conheciam o programa. Os líderes disseram não ter conhecimento, mas manifestaram interesse. Esse fato pode ser relacionado à proposta de projeto cultural, mais desurocratizada e acessível, trazida pela Lei Aldir Blanc, que acabou por criar uma forma desses grupos se entenderem como manifestação da cultura popular e buscarem as possibilidades de benefícios financeiros que a lei proporcionaa eles.

É importante frisar que a maioria dos grupos de congado é composta por pessoas simples, com baixa escolaridade e que até então desconheciam os mecanismos de aquisição de recursos oferecidos por programas de incentivo à cultura. Na capital, muitos desses grupos já são temas de pesquisa acadêmica, inclusive pelo acesso de seus próprios membros ao ensino superior ea um número maior de informações e de espaços.

Em Barbacena, na ocasião da Pandemia de COVID-19, foi criado um grupo através de um aplicativo de mensagens com a proposta de integrar as culturas populares e auxiliar os fazedores dessa modalidade na busca pelos recursos oferecidos pela lei Aldir Blanc. Muitos desses recursos só chegaram às mãos dos grupos em função dos trabalhos voluntários de vários artistas, pesquisadores e fazedores de cultura, que se dispuseram a auxiliá-los nos editais e processos burocráticos. Os grupos de Congado de Barbacena nunca haviam participado de editais de cultura, nem mesmo acessado nenhuma verba pública que não fosse de forma assistencialista, como a locação de ônibus para a participação em eventos ou algum donativo para as festividades. No cenário municipal, eles não eram contemplados por políticas públicas de cultura e não tinham compreensão das possibilidades apresentadas nas esferas estaduais e federais, ainda que sejam muito organizados com seus registros e documentos, mas sempre na perspectiva de manter sua condição de associação.

1.3 Ritual e símbolo: questões sociológicas

Antes de entendermos as especificidades que regem a performance do Congado em questão, é necessário entender o espaço no qual eles estão inseridos: o Campo Religioso. Esse espaço de disputa de saberes é peça fundamental para o entendimento das dinâmicas, atualizações e sobrevivência da cultura afro-brasileira. Falar de religião se faz necessário à medida que ela legitima o sistema colonial, que atua diretamente sobre os corpos

escravizados. Assim como na obra de Bourdieu (2011), aqui entende-se a religião como uma linguagem, um sistema simbólico de comunicação e de pensamento, assim como a arte.

Enquanto sistema simbólico, a religião é estruturante na medida em que seus elementos internos, relacionam-se entre si formando uma totalidade coerente, capaz de construir a experiência. As categorias do sagrado e profano, material e espiritual, eterno e temporal, o que é do céu e o que é da terra, funcionam como alicerces sobre os quais se constrói a experiência vivida. Alicerces, porque, sendo revestidas de caráter sagrado, elas não podem ser postas em discussão e podem assegurar o consenso lógico e moral de qualquer sociedade (é a tese de Durkheim). (Oliveira, 2003, p. 179)

A partir da compreensão do Reinado como um produto da afrodiáspora e do escravismo, entender esse ritual passa por compreenderas negociações e os diálogos que se fizeram necessários no momento histórico de sua criação e que se mantêm necessários para a sua sobrevivência. Os relatos orais dos grupos e da própria Instituição Oficial (a Igreja, na fala de seu líder) revelam como esses rituais são modificados ao longo do tempo. No caso da banda mais antiga da cidade de Barbacena, esses relatos revelam os contornos de uma relação amistosa que estabelecem com a Igreja local. Aqui, partimos da hipótese de que as concessões aproximaram o grupo ainda mais de uma vivência católica e cada vez mais distante das religiões de matriz afro. Inclusive, tecendo críticas aos grupos que revelam de alguma forma uma vivência dentro das religiosidades afro-brasileiras. Um marco que se destaca, dentro das memórias orais dos participantes antigos e do pároco, é a construção da Igreja. Essa construção aparece na fala dos congadeiros e na fala do pároco como um momento que rompe com os rituais, que eles chamam de “misturada” e que aconteciam em um cruzeiro localizado onde hoje fica a igreja de Santa Efigênia, dando lugar às celebrações oficiais da Igreja Católica. O próprio discurso das lideranças reforça a negativa de prática rituais que possam remeter às religiões de matriz afro. Segundo Bourdieu (2011, p. 45),

[t]oda prática ou crença dominada está fadada a aparecer como profanadora na medida em que, por sua própria existência e na ausência de qualquer intenção de profanação, constitui uma contestação objetiva do monopólio da gestão do sagrado e, portanto, da legitimidade dos detentores deste monopólio. Na verdade, a sobrevivência constitui sempre uma resistência, isto é, a expressão da recusa em deixar-se desapropriar dos instrumentos de produção religiosos.

As primeiras manifestações que, de acordo com algumas correntes históricas, deram origem ao Reinado tal como o conhecemos datam do século XVIII e se apresentam como uma resposta dos negros escravizados ao sistema vigente. A sobrevivência dessas manifestações até os tempos atuais, ainda que reverberando várias violências simbólicas imputadas às suas manifestações e aos seus corpos, é notável. Desde o princípio, esses sujeitos protagonizam uma luta pelo não apagamento de suas memórias ancestrais, uma luta pela sobrevivência de

sua identidade, considerando que a dança, o canto e o batuque constituem uma parte essencial do que esses sujeitos são.

Os mitos de origem do Reinado, contados por seus representantes, que perpassam de geração em geração, invertem uma ordem de poder, já que a Santa encontrada, seja nas águas ou na gruta, pretere os senhores brancos escravocratas e seguem os tambores negros. Essa mitologia revela uma inversão social de valores para sociedade da época, no momento em que uma entidade católica escolhe essa manifestação.

Para compreendermos as especificidades do grupo em questão e dos grupos que dele se originaram é necessário entender as questões de poder entre a Igreja, enquanto instituição oficial e, portanto, dominante, e os dominados. Embora não seja o objetivo deste trabalho a análise sociológica do congado, tampouco propor um estudo sobre as religiões, cabe aqui uma breve análise sobre o grupo em questão, bem como uma comparação com outras relações que se estabelecem entre o Reinado e as Igrejas com as quais os grupos possuem algum tipo de relação. De alguma forma, a própria Igreja reconhece que os rituais são afetados e modificados com o tempo, nas falas do pároco essa mudança é atribuída a um vínculo maior do grupo com a Igreja Católica e suas práticas.

A relação que se construiu ao longo do tempo entre a Igreja enquanto instituição e os congadeiros de Baracena, acontece especialmente na pessoa do pároco que atuou e atua na comunidade desde a construção da Igreja de Santa Efigênia, da qual os membros mais antigos do grupo afirmam ter participado. No início desta pesquisa, ainda dentro de uma perspectiva sociológica e na tentativa de compreender o campo religioso de Barbacena e, conseqüentemente, suas peculiaridades, o pároco sempre apareceu como uma figura de destaque nos próprios relatos dos dançantes. Fato que levou a uma conversa com ele, para uma possível compreensão dos dois lados da história. Relatos e pesquisas sobre a relação que se estabelecia entre a Igreja, enquanto instituição, e os grupos de outras localidades denotavam conflitos muito mais aparentes. Esses conflitos têm sido relacionados a questões de sincretismo religioso, patrimônio cultural e representatividade das tradições afro-brasileiras.

Voltando a Bourdieu (2011) e suas contribuições para a análise do fenômeno religioso, destaca-se a capacidade da religião de legitimar qualquer ordem social, ao impor uma lógica de percepção do mundo.

A estrutura das relações entre o campo religioso e o campo do poder comanda, em cada conjuntura, a configuração da estrutura das relações constitutivas do campo religioso que cumpre uma função externa de legitimação da ordem estabelecida na

medida em que a manutenção da ordem simbólica contribui diretamente para a manutenção da ordem política [...] (Bourdieu, 2011, p.69)

Ao equiparar a religião com a linguagem, Bourdieu (2011) traz a dimensão simbólica da religião, atentando para sua atuação como sistema de pensamento capaz de atuar sobre a ordenação lógica do mundo.

A primeira tradição trata a religião como uma língua, ou seja, ao mesmo tempo enquanto um instrumento de comunicação e enquanto um instrumento de conhecimento, ou melhor, enquanto um veículo simbólico a um tempo estruturado (portanto, passível de uma análise estrutural) e estruturante, e a encara enquanto condição de possibilidade desta forma primordial de consenso que constitui o acordo quanto ao sentido dos signos e quanto ao sentido que os primeiros permitem construir. (Bourdieu, 2011, p.28)

E, ainda, através dessa analogia com a linguagem, o autor dá à religião a dimensão de algo que de alguma forma é introjetado no indivíduo. Nesse ponto, Bourdieu (2011) traz uma concepção weberiana ao enfatizar a ideia de produção de sentido. Assim, os atores envolvidos significam e ressignificam suas relações com o mundo concreto a partir de uma colocação do Sagrado, capaz de produzir um consenso social, ao modo durkheimiano. Esse consenso é possibilitado à medida que, abstendo-se das coisas do mundo em função de algo que é superior e, portanto, inquestionável, todos aqueles que se pautam por essa lógica ascética tendem a chegar a um ponto comum.

Bourdieu (2011) constrói sua teoria em cima de alguns conceitos que permitem uma análise de aspectos recorrentes nos sistemas religiosos mais complexos e cuja institucionalidade permite que se fale de “trabalho religioso”, já que, apesar de ligar-se a uma lógica transcendente de pensamento, organiza-se enquanto prática organizada de grupo, com funções e regras específicas, de acordo com o contexto social no qual está inserida. Assim, para ele,

[a]s diferentes formações sociais podem ser distribuídas em função do grau de desenvolvimento e de diferenciação de seu aparelho religioso, isto é. Das instâncias objetivamente incumbidas de assegurar a produção, a reprodução, a conservação e a difusão dos bens religiosos, segundo sua distância em relação a dois pontos extremos, o autoconsumo religioso, de um lado, e a monopolização completada produção religiosa, por especialistas de outro lado. (Bourdieu, 2011, p. 40)

Cabe retomar o contexto das irmandades do Rosário, no qual se dá a gênese dos Congados, e sua importância no contexto do escravismo e do Ciclo do Ouro. Pode-se, assim, introduzir um dos principais conceitos do autor, que atua na disputa pelo monopólio do

Sagrado, ainda que não se limite a esse território. Considerando o século XVIII, no qual despontam os primeiros movimentos dos quais vão surgir os congados, a Instituição Igreja é uma figura de suma importância para a empresa colonial, outorgando a lógica social vigente. Do mesmo modo, transportando diretamente para a realidade dos Congados e todos os bens simbólicos presentes nos seus rituais, é possível notar que os conflitos presentes nas relações entre grupos e Igrejas participam de uma disputa por esse monopólio. Dentro das configurações religiosas atuais, as disputas estão entradas nas diversas denominações cristãs, por exemplo, que tem a figura do Cristo como elemento comum, mas que trazem elementos simbólicos e rituais específicos. Ao passo que outras religiões não cristãs recebem críticas das de todas as denominações cristãs, especialmente pelo fato de manterem relações mais diretas com o Sagrado, quase sempre sem a figura de um especialista, para além de outras questões, especialmente no que se refere às religiões de matriz afro, que dentro do campo religioso são marginalizadas e desqualificadas enquanto práticas espirituais.¹¹

Essa relação será sempre uma relação de oposição, ou seja, as relações de força que atuam no campo religioso.

A oposição entre os detentores de do monopólio da gestão do sagrado e os leigos, objetivamente definido como profanos, no duplo sentido de ignorantes da religião e de estranhos ao sagrado e ao corpo de administradores do sagrado, constitui a base do princípio da oposição entre o sagrado e o profano e, paralelamente entre a manipulação legítima (religião) e a manipulação profana e profanadora (magia ou feitiçaria) do sagrado quer se trate de uma profanação objetiva (ou seja, a magia ou a feitiçaria como religião dominada), quer se trate da profanação intencional (a magia como anti-religião ou religião invertida). (Bourdieu, 2011, p. 40)

A disputa pelo monopólio Sagrado será sempre uma disputa a fim de assegurar que os bens simbólicos cheguem aos leigos por intermédio de especialistas, assegurando ainda uma burocracia religiosa mínima. Assim, torna-se possível pensar, dentro de uma lógica economicista fruto de uma racionalização sistemática do Sagrado, que existem de fato dois polos principais dentro do pensamento de Bourdieu (2011): de um lado o trabalho intelectual, realizado pelos especialistas e, do outro, o trabalho manual realizado pelos leigos.

Os Congados tem um ritual que de alguma forma remete a outras formas religiosas, mais especificamente pelas semelhanças que guardam com as religiões matriz africana, ainda que alguns grupos neguem qualquer vínculo com estas. Em algumas regiões, a hierarquia

¹¹ Aqui cabem também outros dois conceitos de Bourdieu: o conceito de habitus e o capital cultural. No primeiro, a repulsa de certos grupos vem da construção de habitus que internalizam preconceitos e estereótipos sobre as religiões de matriz afro. Já o conceito de capital cultural, que, se referindo ao conjunto de conhecimentos, habilidades e conhecimento adquiridos por meio da educação e da experiência, elege os saberes e práticas e seu valor numa dada sociedade, invalidando os saberes vindos da diáspora africana em detrimento da religião do colonizador.

católica expressou reservas em relação a práticas consideradas "não católicas" ou incompatíveis com a doutrina oficial da Igreja.

Há vários exemplos dos conflitos que existem entre a Igreja e as manifestações de cunho popular, inclusive no estado de Minas Gerais, onde os congados têm uma forte presença. Relatos recentes mostram portas de Igrejas sendo fechadas e dividindo opiniões de leigos e de seus membros. Em janeiro de 2022, na cidade de Tiradentes, Minas Gerais, os congadeiros se manifestaram após terem sido impedidos de realizar seus rituais na Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos: “Senhor Padre abre a porta, povo negro quer entrar”, diz o título do texto, endereçado ao bispo Dom José, da Diocese de São João Del Rei e à Dom Walmor, arcebispo da Arquidiocese de Belo Horizonte e Presidente da CNBB¹². Outro exemplo, um pouco mais antigo, ocorreu em 2016, na cidade de Catalão, Goiás, onde uma celebração de congado em honra a Nossa Senhora do Rosário foi alvo de controvérsia devido a divergências sobre as formas de culto e expressão religiosa. A intervenção da Igreja Católica local na época gerou diversos debates sobre a liberdade de prática religiosa e preservação das tradições culturais afro-brasileiras. Em 2018, na cidade de Uberlândia, houve um conflito quando a Arquidiocese local proibiu a realização de uma tradicional festa de congada em homenagem a Nossa Senhora do Rosário. A proibição também gerou controvérsia e descontentamento entre os praticantes do congado, que enxergam a festa como parte fundamental de sua expressão religiosa e cultural.

Os exemplos elencados acima refletem as tensões entre as tradições religiosas afro-brasileiras e a ortodoxia católica, assim como as complexidades do sincretismo religioso e da diversidade cultural no Brasil. Esses conflitos ilustram as tensões entre as práticas religiosas afro-brasileiras e a hierarquia da Igreja Católica, assim como as disputas por reconhecimento e legitimidade dentro do campo religioso. A busca por equilíbrio entre as tradições locais e a autoridade eclesiástica tem sido um desafio constante.

Algumas cenas observadas no decorrer desta pesquisa adquirem especial importância para a compreensão das dinâmicas relacionais entre o grupo e o espaço no qual está inserido. A aparente relação amistosa e a inserção da Banda Dançante do Congado de Santa Efigênia em outras celebrações da Paróquia, que não sua festa no mês de setembro, não cessam outras possibilidades de conflitos que permeiam essa relação.

1.3.1 Ritual: entre o conflito e o consenso

¹²Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2021/01/04/interna_gerais.1225778/congado-de-tiradentes-apela-a-cnbb-e-arquidiocese-igreja-e-para-todos.shtml. Acesso em: 21 de setembro de 2022.

Em um ensaio publicado por Schechner (2012), o autor parte da performance, seu objeto maior de estudo, para discorrer sobre ritual, dentro das possibilidades de estudo entre as Artes Cênicas e a Antropologia. O autor compreende a performance como uma categoria inclusiva que abarca os rituais e como performances da vida cotidiana, jogos, ou seja, os diversos “comportamentos restaurados”. Para ele, seriam as performances uma ritualização dos sons e dos gestos. Nesse ponto, Schechner (2012) aponta um texto de sua autoria, “O que é performance”, no qual coloca o jogo e o ritual como elementos que se articulam para dar vida à performance. A ideia do ritual como performance já aparecia no século XIX, nas teorias de Èmile Durkheim(1996), sociólogo francês. Para ele, o ritual se assemelha ao teatro já que, para além de comunicar ideias, ele as incorpora. Também Van Gennep(1909), antropólogo alemão, um autor coevo de Durkheim, reconhece características inerentes ao teatro nos rituais. Para pensar o ritual, Schechner (2012) dialoga intensamente com a teoria de Victor Turner (1974), antropólogo britânico. Esses autores encontram no ritual e na performance um elemento para o diálogo entre o Teatro e a Antropologia. Turner (1974) e Schechner (2012) estabeleceram uma relação interpessoal e profissional, ambos leram e discutiram as obras um do outro, formulando críticas e revisando suas próprias teorias através dessa troca.

Ainda pensando a partir da performance, Schecner afirma que o ritual suscita memórias e possibilita um melhor trato com as situações adversas ou que fogem, de alguma forma, ao controle da vida diária. Desta forma, o ritual, bem como o jogo, funciona como possibilidade de ressignificação da vida diária, abrindo espaço para uma nova realidade. O ritual traz consigo um poder de transformação momentânea e até mesmo permanente, o que não se aplica ao jogo. As formas lúdicas também são passíveis de ritualização. Em outro ensaio, Schechner afirma que

[u]ma definição de performance pode ser: comportamento ritualizado condicionado/permeado por jogo. [...] O ritual tem a seriedade, ele é o martelo da autoridade. O jogo é mais livre, mais permissivo – afrouxando precisamente aquelas áreas onde o ritual está pressionado, flexível onde o ritual é rígido.(Schechner, 2012, p. 50)

Para Schechner (2012), o ritual está inserido nas mais diversas situações, em inúmeros âmbitos da vida social do indivíduo. No entanto, o ritual é, em geral, associado às práticas religiosas. Os rituais que participam da nossa rotina tendem a passar despercebidos, se misturam aos hábitos e se confundem com esses. Os rituais religiosos, por sua vez, são notadamente demarcados e, por esse motivo, mais facilmente identificáveis. É sabido que,

ainda nos dias de hoje, é possível enumerar uma infinidade de religiões e, conseqüentemente, de ritos ditos sagrados. Essas religiões transitam, se atravessam e se misturam. Nesse trânsito e na própria forma com que cada indivíduo vivencia sua religiosidade, já não se pode pontuar esses eventos como puramente sagrados, os ritos religiosos são permeados por outras esferas da vida social do indivíduo. A forma de se vivenciar as religiões, suas crenças e, por conseqüência, seus ritos, encontra-se permeada por tantas influências quanto permitam a fé de quem as pratica. O catolicismo popular brasileiro ilustra bem essa colocação de Schechner (2012). Assim como seus devotos, o catolicismo é miscigenado e os ritos performados por seus fiéis fora do espaço do templo aludem a práticas de várias outras religiosidades. O Carnaval, ressaltado pelo autor, demarca o início de um dos momentos mais relevantes do calendário católico, a Quaresma. Ainda assim, traz elementos caros ao catolicismo, como a sexualidade exacerbada e livre, elemento controlado pela Igreja, como fator preponderante no controle dos corpos desde a Idade Média. Ainda que não de forma tão contraditória quanto o Carnaval, quando pensado como festa religiosa, aqui caberia pontuar inúmeras festas da cultura popular brasileira de cunho religioso e que transitam entre o Sagrado e o Profano, como, por exemplo, as festas do Ciclo Natalino¹³ e as festas do Ciclo Junino, ligadas diretamente a três santos católicos: São Pedro, São João e Santo Antônio. Além dessas, é possível pensartambém nos Congados, aosquaisdedicamos uma atenção especial.

Schechner (2012) classifica o rito em dois tipos: o sagrado e o secular. O sagrado se refere aos ritos que se pretendem comunicadores com o transcendental ou com a própria natureza enquanto elemento sagrado. Por sua vez, o secular se caracteriza por cerimônias que não atendem ao caráter religioso. Esse último, por diversas vezes, pode assumir um cunho de religiosidade, quando autoridades do Estado, por exemplo, se entendem nesse papel divino e transcendente. O caráter religioso acaba sendo ainda mais suscetível a essa interferência e, mais que secular, os elementos rituais religiosos se fundem com o que as próprias religiões ocidentais, em especial as cristãs, entendem como profano. Por outro lado, existem culturas que não demarcam este território.

Há quatro perspectivas colocadas aqui que precisam, segundo autor, serem observadas por diversos ângulos:

- A estrutura, que diz respeito à forma como estes rituais são vistos e ouvidos, como fazem uso dos espaços, quem os realizam e como realizam;

¹³Período entre os dias 24 de dezembro e 6 de janeiro, no qual ocorrem festas que marcam o nascimento de Jesus Cristo. Este período é marcado por diversos grupos que apresentam seus rituais, que com o tempo foram cada vez mais agregando valores não religiosos (pensando a religião oficial), da cultura popular.

- Que rituais se realizam por grupos, culturas e indivíduos, perspectiva que ele aponta como funções;
- O pressuposto que orienta estes rituais e como esses tratam as mudanças, ao qual o ator denomina processos;
- E por fim, as experiências sobre como é estar em um ritual.

O ritual não encontra estudos apenas nas áreas de interesse de Schechner (2012) (a Arte e a Antropologia), ele é objeto de estudos de inúmeras áreas do conhecimento. O fato de ser inerente à vivência humana e às vivências de animais não humanos permite que o ritual ofereça material para ser observado pelas mais diversas óticas. Muitos etólogos e sociobiólogos desenvolveram inúmeros estudos nesse sentido. Assim, os rituais são mais complexos tão quanto sejam complexos seus sistemas nervosos. Por conseguinte, os humanos performam rituais muito mais complexos e elaborados, que podem ser divididos em três categorias: o ritual social, o ritual religioso e o ritual estético. Para os etólogos os rituais têm uma correlação com a sobrevivência, a procriação e a transmissão. Schechner aponta quatro características da ritualização:

- Alguns comportamentos ordinários (movimentos, cantos de chamada) são dissociados de suas funções originais.
- O comportamento é exagerado e simplificado: os movimentos são frequentemente congelados em posturas; movimentos e cantos de chamadas se tornam ritmados e repetitivos.
- As partes visíveis do corpo se desenvolvem, como a cauda do pavão e o chifre do alce. Nos humanos, essas partes são artificialmente providas – uniformes, objetos sonoros, máscaras, etc.
- O comportamento é “liberado” (performed) na hora, de acordo com os “mecanismos de liberação” específicos (o estímulo resultando em propostas condicionadas). (Schechner, 2012,p. 61)

Aqui, pode-se pontuar uma característica importante dos rituais humanos. Embora exista de fato um “comportamento restaurado”, ele não é fixado. Ele passa por adaptações ao longo do tempo histórico e agrega novas significações, ainda que esteja ligado a uma tradição. As características estéticas dos rituais, que nos animais podem ser apontados como o desenvolvimento de partes visíveis do corpo, tendem a adquirir novos sentidos especialmente no contato entre culturas. Novos elementos são incorporados e suas significações se atualizam, ainda que os eventos em si não experimentem mudanças tão significativas. No diálogo que Schechner (2012) estabelece com Turner (1974), é possível pontuar a recriação

de espaços simbólicos nas sociedades industrializadas. Nessas sociedades, as trocas intensas entre culturas permitem que as expressões simbólicas se dissipem. Para tal, Turner (1974) traz os termos *liminar* e *liminoide*.

A performance *liminar* demarca momentos de mudanças efetivas, ela abre caminhos para novas realidades sociais. Nessa fase, “as ações e objetos carregam e irradiam significações em excesso do seu uso prático ou valor”(Schechner, 2012. Pág. 76). Por outro lado, as ações simbólicas *liminoides* estão mais ligadas ao entretenimento, às atividades de lazer, pensando as sociedades contemporâneas em detrimento aos rituais similares aos das sociedades pré-modernas. O liminar é requerido, se aproxima da ideia de eficácia, pela qual Schechner (2012) classifica os ritos, contrapondo-se à ideia de entretenimento/performances artísticas. Mais uma vez, o catolicismo popular brasileiro pode ilustrar bem essa classificação. Muitas de suas manifestações são associadas ao turismo e ao folclore e, a partir dessa ótica, transitam do espaço *liminar* para uma experiência *liminoide*. Esse fato não afasta tais manifestações da sua função religiosa, o que acontece aqui é a observação demarcada por outros elementos que são incorporados a esses eventos na modernidade e que, conseqüentemente, são absorvidos pelos performers/atores sociais.

Outro termo que Schechner (2012) toma de Turner (1974) é *Communitas*. Assim, a Igreja Católica Episcopal Romana atuaria aqui como uma *Communitas* Normativa, na qual as normas ditam esse sentido de congregação, logo, as manifestações populares, as vivências da fé que fogem ao oficial funcionam como uma *Communitas* espontânea, construída por aquilo que ele chama de “camaradagem ritual”, o sentir-se parte daquele momento. Pensando em um estado liminar no qual as tensões cotidianas são liberadas, liberação essa que Turner (1974) vai chamar de antiestrutura. O espaço-tempo ritual, a sacralização do lugar onde acontece seu preparo ou o preparo que se faz para ocupar esse espaço, atua diretamente nesse sentimento de *Communitas*. É nesse momento que ocorre o que Schechner (2012) chama de “transportações e transformações” (Schechner, 2012. Pág. 72), o momento em que o performer se separa de fato da sua vida cotidiana.

O elemento que se segue na análise do ritual é o dramasocial, outro conceito presente na teoria de Turner (1974) e, provavelmente, o que emprega as maiores divergências enquanto modelo de análise. Para Schechner (2012), ao se apropriar do modelo da tragédia grega aplicado à vida cotidiana, Turner (1974) acaba por ser generalista e não abrange as peculiaridades inerentes a cada universo, elementos esses que são essenciais. O modelo, no entanto, destacadas suas arbitrariedades, serve como modelo didático de drama social, embora

os conceitos de liminaridade e *communitas* atendam melhor às necessidades dos estudos de Schechner (2012).

Pensando nesse modelo para análise do fenômeno dos Reinados (Congados) em Minas Gerais, vê-se que ele é muito eficaz para o contexto histórico de surgimento dessa manifestação, datado do século XVIII. Assim, o primeiro elemento do drama social, a ruptura, pode ser ilustrada pela travessia dos negros vindos do continente africano. Nesse momento, há uma cisão geográfica com sua cultura, embora as memórias dessa estejam em seus corpos. A crise, o segundo elemento, acontece no contato com a religião europeia que lhes é imposta através do batismo, inclusive demarcada pela mudança de seus nomes. Assim, as Irmandades do Rosário, irmandades criadas por negros e para negros, de onde acreditam-se ter originado os Congados, marcam a ação reparadora. Os termos que se seguem, Reintegração ou Separação, cabem ambos na relação do Congado com a Igreja. Como várias manifestações do catolicismo popular, a Igreja incorpora, ao mesmo tempo que limita essas manifestações. O modelo de Turner serve, de fato, como base para uma contextualização histórica de um fenômeno, que a partir daí dá formas ao ritual. Os elementos pontuados até aqui são rememorados e ressignificados por esses grupos. No entanto, a partir dessa base comum, vários modelos rituais foram seguindo e os elementos ganham uma amplitude para além da religiosidade que demarca seu início. Embora vinculados à Igreja, alguns grupos em maior grau e outros em grandes conflitos, cada grupo, em cada território que tenha se estabelecido, adquiriu características rituais próprias. As memórias expressas estão muito mais ligadas ao corpo, o que tem mais sentido no pensamento Schechner (2012), já que Turner (1974) pontua essas memórias através de símbolos. Esse ponto demarca uma inquietação importante para compreensão desse fenômeno, visto que são esses símbolos que absorveram, em grande medida, elementos estéticos.

Aqui, torna-se pertinente uma questão colocada por Schechner: “Quais são as diferenças entre dramas sociais e estéticos?” (2012, p.62). Assim como alguns exemplos trazidos por Schechner (2012), o ritual do Congado se modifica com o tempo. O que surge como um problema social, em dado momento histórico, toma formas estéticas que são cuidadosamente preparadas para serem apresentadas. A problemática que dá origem ao ritual ainda é real nas memórias, nos cantos, nos corpos. Mas já não acontecem “no aqui e no agora”, são memórias, o que retoma uma das primeiras afirmações do autor sobre o ritual. Nesse ponto, a dicotomia entre eficácia e entretenimento tende a dissolver-se, ou, nas palavras

de Schechner (2012), não se constituem como opostos binários. Um ritual ou a performance podem transitar entre esses lugares num continuum.

Para Schechner (2012), entender este trânsito entre a eficácia e o entretenimento desmistifica a ideia do ritual como gênese da performance e, principalmente, as hipóteses de evolução de rituais primitivos que são colocadas por alguns autores no século XIX. Assim, ele pontua que a dança, a música e o teatro são atividades participantes das culturas, assim como os rituais. A performance artística se situa no desenrolar do jogo, na dinâmica, na tensão produzida.

Embora sejam agregadas ao ritual as ideias de tradição e permanência, o contexto histórico e social tende a atuar diretamente sobre elas, podendo modificá-las informal ou oficialmente, ou até mesmo enquadrar novos rituais numa perspectiva estável e tradicional, como se antigos fossem o que garante uma maior credibilidade. Aqui, cabe um apontamento de ritos patrióticos, especialmente em regimes totalitários, o que remonta a uma ideia de comunidade. Schechner aponta também a invenção de rituais por artistas como “uma tentativa de superar uma sensação de fragmentação individual e social por meio da arte”(2012, p.82). Os rituais encontram-se numa reinvenção permanente e atendem aos anseios do meio em que estão inseridos. Embora o autor aponte apenas para a dinâmica da reinvenção que acrescente ao ritual, novos significados também são dados por supressão. Paralelamente à criação e ressignificação de rituais, ele apresenta uma lista de artistas, espaços e ocasiões de apropriação artística de rituais antigos, ora como linguagem, ora como “rituais autênticos”, importados e remodelados.

A concepção de ritual e seus elementos, pontuados por Schechner (2012), abre espaço para a compreensão dos Congados para além da religiosidade de seus rituais. Ela permite uma análise desse fenômeno como performance estética, ainda que a linha que separa performance artística e ritual, aos moldes de Schechner (2012), seja muito tênue. Mas, ainda assim, só reforça a ideia de que nenhuma apresentação é puramente Eficácia/Ritual ou Entretenimento/Performance artística, logo, esses elementos não são opostos.

Algumas considerações pontuais de Schechner (2012) cabem aqui para sistematizar o ritual dos congados. O primeiro deles é a capacidade do ritual de criar coletividades ou, usando os termos que empresta de Turner (1974), o sentimento de *Communitas*. Esse pode ser observado desde as Irmandades do Rosário no século XVIII. Desde então, à medida que vão se formando os grupos e se multiplicando, novas comunidades vão sendo re-elaboradas e novos significados vão sendo agregados a esses coletivos, o que nos remete a outro elemento

do ritual, a capacidade de transformação, tanto no que concerne às atualizações destas práticas, como à possibilidade de transformação do contexto, a Antiestrutura. Assim, no momento liminar, esses corpos saem da normalidade cotidiana, são novos corpos, corpos que rememoram seus ancestrais, “corpos dilatados” (Ligièro, 2011, p. 133). São as próprias incorporações de elementos de uma e outra cultura, desde sua gênese, que foram moldando as características estéticas desses rituais. As interferências do tempo e dos espaços que ocupam moldam seus rituais, alguns símbolos são ressignificados e reelaborados.

Em uma entrevista, um líder católico muito próximo de um grupo de congados se refere a alguns dos rituais que aconteciam quando conheceu o grupo como uma “macumbada danada” e se coloca como a pessoa responsável por uma espécie de fidelização do grupo aos ritos católicos. De alguma forma, essa colocação reelaborou as práticas do grupo. Aquele rito tinha um elemento sagrado que não era reconhecido pela cultura oficial, a Igreja Católica, já que remetia a uma sacralidade que não pertencia a aquele lugar. Essas práticas com o tempo foram suprimidas e não se sabe como se deu esse processo, mas hoje os membros do grupo negam qualquer prática que não seja católica, ainda que seus corpos tragam memórias das práticas de seus ancestrais não católicos. A própria fala do líder, durante as entrevistas, indica que o ritual dos congados “abrilhanta” as festas, é bonito, é colorido. A fé caminha paralela aos elementos estéticos, ela move essas pessoas, já que o rito é religioso em sua essência, mais que na própria concepção. Aqui, fica nítido mais um ponto da concepção de Schechner (2012): as tensões e conflitos do processo ritual e, mais que isso, que processos rituais são processos de atualizações contínuas, “restaurações dos comportamentos”, ainda que associados ao tradicional.

Os rituais, segundo Turner (1974), guardam uma relação direta com o conflito, atuando como um recurso que aponta para conflitos existentes em uma determinada sociedade. É possível apontar casos que refletem as tensões entre as práticas religiosas afro-brasileiras e a hierarquia da Igreja Católica, assim como as disputas por reconhecimento e legitimidade dentro do campo religioso. A busca por equilíbrio entre as tradições locais e a autoridade eclesiástica tem sido um desafio constante.

Em uma das festas de Santa Efigênia, ocorrida em setembro de 2017, a entrada da Banda na Igreja criou um momento de tensão, que ilustra muitas das percepções tratadas nesta pesquisa. A entrada na Igreja, após o cortejo pelas ruas do bairro, é sempre um momento festivo de celebração da fé. Em geral, os dançantes entram cantando e dançando após serem anunciados pelo celebrante. Nesse ano, o coral que sempre participa das celebrações estava

tocando no momento da entrada da Banda. Nenhuma das partes silenciou sua música. Ao final desse episódio, o celebrante, antes mesmo dos ritos litúrgicos iniciais, contou a história do grupo, da sua participação na construção da Igreja e a história que ele conta à sua maneira sobre a origem dos congados.

Em 2022, durante o levantamento do mastro, que, segundo o senhor José Pedro, era o primeiro ano no qual havia a participação de um outro grupo eeraa primeira festa pós pandemia de COVID-19. O grupo participa da missa de último dia da trezena festiva em honra à Santa Efigênia, que antecede também a grande festa dos congados. O terno é da cidade de Congonhas, Minas Gerais, cidade próxima que também pertence ao Campo das Vertentes, um terno de Marujos de nome “Sereias do Mar”, grupo majoritariamente negro, com vestes com predomínio da cor azul. Nessa ocasião, os membros da Banda Dançante de Santa Efigênia, em sua maioria, chegam na Igreja já ao final da celebração, vestindo roupas comuns, trazendo ao corpo apenas os instrumentos. Ao final da celebração, ambos os grupos entoam seus cantos durante algum tempo ainda no interior da Igreja. Ao saírem da Igreja, os grupos fazem um ritual, trocam suas bandeiras que são levadas aos demais membros, que a beijam. As bandeiras são devolvidas e os grupos seguem tocando até o local onde será erguido o mastro.

O levantamento do mastro é feito pelo presidente da Banda, que é também o membro mais antigo. Ele levanta o mastro enquanto as duas bandas tocam. O festejo continua durante um tempo após o Mastro levantado. Ao se prepararem para sair, alguns membros do grupo convidado fazem um ritual com as espadas ao redor do mastro, dizem algumas palavras e batem seus bastões e espadas nele.

Tomando de empréstimo a concepção de Silva (2010) de que o levantamento do mastro demarca o espaço sagrado da festa, a cena descrita acima é por si só uma problemática, dada a forma como se desenvolve o ritual para a banda de Barbacena e a pouca formalidade com qual se desenvolve. Grande parte das pesquisas que falam dos Reinados, bem como diversas festas acompanhadas, têm no levantamento do mastro um momento apoteótico. A ausência de um ritual demarcado para esse momento se apresenta como uma possível transformação, visto que a cena é muito comum nas festas de congado da região e até mesmo em outras regiões.

Durante a festa de São Benedito em Aparecida, São Paulo, o mastro é depositário de promessas, é o centro dos mais diversos rituais protagonizados por diferentes ternos de Minas e de outros estados. O mastro, que é colocado na frente da igreja de São Benedito no primeiro

dia, permanece ali durante toda a festa. Após o cortejo, no momento da entrada na igreja, os grupos param e executam seus rituais. Esse é um momento muito bem demarcado para diversos grupos que foram observados durante o evento, no ano de 2023. No mesmo mastro, entre um grupo e outro, vários fiéis depositam suas promessas, alguns enterrando papeis e outros objetos no chão. É curioso observar que a lógica de vivência do catolicismo ali, no coração do catolicismo brasileiro, é muito diferente da lógica do santuário de Aparecida, embora separados apenas por alguns quarteirões. No primeiro dia de festa, os grupos vão ao Santuário, participam da celebração, mas, no restante dos dias, é possível se esquecer o significado daquela cidade para religião católica. Os eventos giram em torno da igreja de São Benedito, dos cortejos de diversos ternos e da vivência da fé daqueles.

1.3.2 Festa de Santa Efigênia

Todos os grupos de congado têm um momento ritual, demarcado por uma ordem e que acontece em geral no dia da sua festa. No caso da Banda Dançante do Rosário de Santa Efigênia (Barbacena-MG), esse ritual acontece no mês de setembro, na festa de Santa Efigênia, que já faz parte do calendário litúrgico da comunidade. A festa na igreja tem início com uma novena, cuja culminância coincide com a festa do grupo de Congados. Aqui, dividimos o ritual do grupo em três momentos distintos:

1. A preparação da festa: a preparação tem início alguns meses antes e inclui a aquisição de subsídios para a realização da festa. Durante esta etapa, os membros do grupo vendem rifas e recolhem donativos, em geral alimentos. Nesse momento, a comunidade se mobiliza e diversas famílias já fazem seu donativo para a secretária que passa nas casas recolhendo os alimentos necessários ao preparo do almoço que é oferecido aos grupos que vêm participar da festa. Durante esses meses, são enviados os convites aos grupos para que venham participar da festa. Existe uma lista de grupos que são convidados todos os anos e, em geral, há uma participação de mais de 10 grupos, de diferentes ternos de cidades próximas a Barbacena. Os grupos recebem os convites e um prazo para confirmarem sua presença, dentro do período de preparação.
2. A festa: Após a celebração eucarística do último sábado da festa da Igreja, o grupo levanta o mastro na calçada ao lado dela. O levantamento do mastro marca o início da festa dos congados. Terminada a celebração, o grupo, tendo ou não participado da missa, inicia seus cantos e batuques e levanta o mastro. No domingo, logo cedo,

recebem os outros grupos próximo à Igreja, onde é oferecido o café da manhã. Após o café, saem em cortejo para buscar o rei e a rainha em uma casa da comunidade e voltam para próximo da Igreja. Em geral, às 10 horas, acontece uma missa com a participação dos grupos. Existe todo um ritual na entrada na Igreja, antes do início da liturgia. Os grupos entram na igreja, alguns membros permanecem, em geral os mais velhos, mas a igreja não comporta o número de congadeiros e a missa tem uma presença numerosa de pessoas da comunidade e pessoas que vem para a festa. Após a missa, os grupos descem em cortejo em direção a uma escola estadual da comunidade, onde acontece o almoço. Os grupos caminham pelas ruas do bairro, cantando e tocando até chegarem à escola. Na escola, cada grupo tem um momento para se apresentar. Terminadas as apresentações, os grupos almoçam. O almoço, em geral, é preparado por voluntários da própria comunidade que se dividem nas funções de cozinhar, servir, organizar e limpar a escola. Terminado o almoço, cada grupo entoia seu canto de agradecimento pela refeição, que é dirigido aos voluntários responsáveis pelo preparo. Durante o almoço, os grupos confraternizam entre si, trocam contatos e convidam para as suas festas.

3. O encerramento da festa: após o almoço está encerrada a festa. Não existe um ritual demarcado para este fim. Alguns grupos voltam para as proximidades da igreja, onde acontece a quermesse, outros se despedem na própria escola. A banda local ainda participa da procissão que acontece no fim da tarde, saindo da igreja, passando pelas ruas do bairro e voltando para a igreja.

2 O CORPO E POÉTICA

No corpo o tempo bailarina. E em seus movimentos funda o ser no tempo, inscrevendo-o como temporalidade. Dos gestos primevos é que respira a voz, inspirando nos seres o sopro divino, o hálito originário que circunscreve em torno de si e em si mesmo o sagrado. Antes da cronologia, o tempo é uma antologia, uma paisagem habitada pelas infâncias do corpo, uma andança anterior à progressão, de um modo de predispor os seres no cosmos.(Martins, 2021b, p.21)

As inquietações que impulsionaram esta pesquisa mergulharam no corpo, nas simbologias que ele carrega e em suas múltiplas semânticas. Inicialmente, explorou-se a dicotomia entre o sagrado e o profano dentro da ótica da tradição cristã-católica e no intrigante contraste revelado pela maneira como esses corpos expressaram sua devoção à Nossa Senhora do Rosário e aos santos de devoção– todos pertencentes à esfera católica. Além disso, a pesquisa buscou compreender como essas manifestações de fé transcenderam as fronteiras estabelecidas pelo cânone religioso dominante, incorporando elementos da espiritualidade africana e afro-brasileira. Nesse sentido, os corpos em devoção não se limitaram a reproduzir dogmas pré-estabelecidos, mas sim se tornaram espaços de ressignificação e hibridismo cultural, onde as crenças cristãs se entrelaçaram com práticas ancestrais, resultando em expressões únicas de religiosidade e identidade.

Ao investigar essas complexas interações entre corpo, fé e cultura, a pesquisa revelou não apenas as nuances e contradições presentes nas práticas religiosas afrodescendentes, mas também a capacidade transformadora dos corpos devotos em reinterpretar e reinventar significados tradicionais. Assim, os rituais e expressões corporais analisados não apenas refletem a riqueza da diversidade espiritual brasileira, mas também apontam para um constante diálogo entre tradição e inovação, entre herança e criação, que caracteriza as dinâmicas religiosas contemporâneas. Se em um contexto religioso católico aquela expressão parecia inadequada e destoante, a dança era um território possível de transbordamento de alguns impulsos, espaço no qual havia alguma permissão. E o que era, naquele momento da minha história, a “Banda Dançante do Rosário de Santa Efigênia” aos meus olhos, senão corpos que dançavam? Em um outro momento, já enquanto pesquisadora, a banda de congados (como ficaram conhecidos na comunidade), apresentou-se como um ritual que se contrapunha ao corpo contido, permeado por culpa, que se apresentava num espaço sagrado. Criou-se uma possibilidade de estranhamentos dentro do que aqueles corpos executavam.

A corporeidade, como experiência humana no mundo, transcende a materialidade do corpo. Nas práticas culturais que privilegiam o corpo como agente central, somos convidados a refletir sobre a complexidade das relações entre o indivíduo, a sociedade e o ambiente que o cerca. O corpo vivo do sujeito se torna o epicentro de significados, símbolos e narrativas que refletem não apenas a singularidade de uma cultura, mas também as interconexões entre passado, presente e futuro. Na cosmovisão africana, a corporeidade é vista como muito mais do que simplesmente o corpo físico, ela representa a manifestação tangível da conexão entre o indivíduo, sua comunidade e o mundo espiritual. O corpo é considerado um receptáculo sagrado que abriga a essência da pessoa, suas memórias ancestrais, sua energia vital e sua conexão com os antepassados e divindades. Através da corporeidade, os africanos enxergam a expressão de sua identidade, história e espiritualidade, bem como a possibilidade de se comunicar com o mundo visível e invisível de forma integrada e holística. Assim, na cosmovisão africana, a corporeidade é valorizada como um elo fundamental na compreensão do ser humano em sua totalidade, em constante interação com o universo ao seu redor.

Compactuando com o pensamento de Leda Maria Martins (2021a, 2021b), entende-se que toda forma de arte e performance se revela como um espelho da corporeidade em sua plenitude, traduzindo em gestos, movimentos e sensações as nuances e sutilezas de uma cosmovisão particular. Ao mergulhar nas manifestações culturais que celebram o corpo em sua essência, somos convidados a desvendar as incógnitas da condição humana, a explorar os limites da percepção e a nos reconectar com as raízes mais profundas de nossa existência coletiva. Nesse contexto, a corporeidade não é apenas um veículo de expressão artística, mas uma ponte para o entendimento mútuo, a transformação pessoal e a celebração da diversidade cultural que enriquece nossa experiência compartilhada no mundo.

Corpo-encruzilhada

Corpo-tela

Corpo-dançante

Corpo-brincante

Corpos Dilatados

O que define esses corpos? Em que território esses corpos são aceitos, permitidos? Por quanto tempo os saberes inscritos nesses corpos foram negados? Como esses corpos deixam de ocupar as margens e se deslocam para os espaços acadêmicos e movimentam discussões?

Os africanos transplantados à força para as Américas, através da diáspora negra, tiveram seu corpo e seu corpus desterritorializados. Arrancado de seu domus familiar, esse corpo, individual e coletivo, viu-se ocupado pelos emblemas e códigos do europeu, que dele se apossou como senhor, nele grafando seus sistemas

linguísticos, filosóficos, religiosos, culturais, sua visão de mundo. (Martins, 2021a, p. 30)

Entendendo o congado como um dos vocábulos corporais cunhados a partir da inserção de corpos negros e de suas culturas no Brasil Colonial, a resistência dessa manifestação faz desses corpos, corpos políticos. Os corpos são um lócus de disputa de poder, mas são também, especialmente no contexto da diáspora africana, bagageiros das memórias ancestrais.

A técnica dos reponsos, assim como todas as modulações e formas performáticas afroaromatizadas, prioriza o circunlóquio que a todos inclui no mesmo ato do fazer acontecer. E traduzem um estilo significativo singularizador da cultura e das pessoas que as vivificam, e que respondem a um idioma cognitivo e filosófico, assim como a uma pletera de referências estéticas e a modos de estilização complexos. Como estilo cultural, essas práticas incorporam e ilustram valores, são um modo de apreensão e interpretação do mundo e, ainda, um meio de permanência e de pertencimento dos indivíduos por elas circunscritos no desejado prazer de ser, estar, existir, consonar, distribuir e irradiar. (Martins, 2021b, p.73)

Desde as Irmandades dos homens Pretos, aceita hoje como possível origem dos reinados¹⁴, a função dos congados passa pela integração dos homens pretos na sociedade brasileira e, neste caso mais especificamente, dentro do catolicismo. De fato, esses corpos ainda são negados, como os casos de proibição de entrada nos templos católicos relatados no capítulo anterior.

Embora recente, não se trata de um fato isolado e se repete em inúmeros relatos. As justificativas da Igreja, na pessoa de seus membros, são diversas. O que nos interessa é pensar quais espaços são possíveis para esses corpos e o quanto isso atravessa o território religioso e dialoga com as questões político-sociais. O corpo negro na performance ritual dos congados é um corpo plástico e um corpo político, que carrega memórias ancestrais.

2.1 O corpo afrodiáspórico

O corpo que dá início ao Reinado é o corpo negro. O corpo escravizado. Isso torna esse corpo um corpo marcado por estigmas sociais, mas um corpo de saberes e memórias. Fruto de um deslocamento forçado e atravessados por inúmeras violências físicas e epistemológicas, esses corpos que desembarcam no Brasil precisam re-significar suas

¹⁴SILVA, Rubens Alves da. *Negros Católicos ou catolicismo negro?* Um estudo sobre a construção da identidade negra no Congado mineiro. Belo Horizonte: Nandyala, 2010. p.20.

vivências e suas práticas. O recorte ritual dos congados traz, especialmente na sua corporeidade, gestos e símbolos que desenham os atravessamentos das culturas com os quais o corpo africano escravizado interage. Para Martins(2021), a cultura brasileira se funda nos processos de cruzamento transnacionais, multiétnicos e multilinguísticos. Esse imbricamento se dá especialmente no campo religioso, que no momento histórico da criação dos congados ocupava papel relevante também no cenário político e econômico. Assim, para além do universo religioso, as confrarias religiosas negras do século XVIII agregam esses corpos pretos a um grupo social e religioso, garantindo a sua coesão por meio de representações étnicas e políticas (Ramos, 2017).

Trazer a ideia de corpo afrodiaspórico para os rituais que constituem o Reinado passa pela pretensão de discutir esse evento não pensando em performance, mas como uma das inúmeras performatividades que participam de um movimento histórico-social de integração e de sobrevivência das culturas negras. A corporeidade negra em sua multiplicidade expressa a experiência vivida pelas pessoas negras ao redor do mundo, se manifestando como um ato de celebração, de protesto e de reconexão com as raízes ancestrais. Ela carrega consigo as marcas da história de resistência, resiliência e reinvenção dessas comunidades diante de séculos de opressão, violência e marginalização. Nas expressões culturais em que o corpo desempenha um papel central, a corporeidade negra emerge como uma força singular, capaz de superar desafios e de reafirmar a identidade e a dignidade da comunidade negra. Cada movimento, gesto e ritmo carregam consigo a memória coletiva de uma trajetória permeada pela resistência em busca de liberdade, igualdade e justiça. É nessa interseção entre arte, história e luta que a corporeidade negra se revela como um veículo poderoso de expressão e empoderamento, transcendendo fronteiras físicas e simbólicas para inspirar e transformar. Ao explorar a corporeidade negra, somos convidados a reconhecer a riqueza cultural e a diversidade estética das expressões afrodescendentes, bem como a compreender a importância vital dessas manifestações para a construção de identidades positivas e para o fortalecimento das comunidades negras em todo o mundo.

É importante pontuar que na maior parte das culturas africanas a interconexão entre a arte, a religião e o ritual é uma característica que reflete sua cosmovisão. Essa abordagem fragmentada da vida e das práticas culturais são parte de uma perspectiva eurocentrada de visão do mundo. As danças, os cantos e as performances em sua essência vão além de meras expressões estéticas, pois desempenham um papel fundamental na comunicação espiritual, na transmissão de saberes ancestrais e na celebração de rituais que fortalecem os laços

comunitários. São manifestações culturais que atuam como pontes entre o visível e o invisível, entre o passado e o presente, conectando indivíduos e comunidades à sua história, suas crenças e suas tradições mais profundas. Por meio dessas práticas artísticas, os participantes não apenas se expressam artisticamente, mas também se conectam a uma dimensão mais ampla de significados, valores e conexões humanas, enriquecendo assim a tessitura cultural e espiritual de suas vidas coletivas, fortalecendo os laços comunitários.

Embora recentes, as pesquisas que dialogam diretamente com o reconhecimento dos saberes e com os estudos dirigidos à existência negra, dentro do espaço acadêmico e com as novas óticas pelas quais estes grupos são observados, começam a se fazer presentes e trazer novas abordagens sobre a presença do negro no Brasil. Em um de seus cantares, a Banda Dançante do Rosário de Santa Efigênia traz estes versos: “Negro já foi escravo / Negro sentia dor / Hoje ele bate no peito / Estuda pra ser doutor”.

Esta nova perspectiva desloca o ritual dos congados do recorte folclórico e atrai olhares de pesquisadores das artes cênicas, da antropologia, das ciências sociais, da música, entre outros.

A presença de corpos negros em lugares do conhecimento, de forma horizontal e não hierarquizada como comumente é visto no Brasil em razão das desigualdades raciais, muda radicalmente o ambiente escolar e universitário. Não somente pela participação quantitativa, pela corporeidade, pelos diferentes níveis socioeconômicos, mas principalmente graças aos saberes, aos valores, às cosmovisões, às representações, às identidades que passam a fazer parte do campo do conhecimento. (Gomes, 2019, p.240-241)

Dentre os espaços que foram permitidos aos corpos racializados e entre os saberes que foram eleitos, a academia se constituiu como um espaço no qual a existência negra era sucumbida. Era preciso de alguma forma quebrar as barreiras raciais e sociais que inibiam a participação desses grupos no cenário acadêmico. Dessa forma, é a partir da existência de um debate que reconheça a existência de saberes que foram silenciados no processo de inserção do negro na sociedade brasileira, mesmo após o processo de abolição. Reconhecendo, inclusive, que esse processo não altera as estruturas sociais e de poder no Brasil.

Há muito o Movimento Negro e os intelectuais negros, por meio de suas práticas e de diversas formas de organização afirmativas, identificam a presença da colonialidade nos padrões de poder, de trabalho e de conhecimento no Brasil. E o fazem destacando a questão racial, a realidade africana e a existência do racismo. Desconstroem o mito ôntico colonial do humano e não humano. Na medida em que se afirmam sujeitos de história, conhecimento e culturas, as negras e os negros afirmam e reafirmam formas alternativas de ser humanos e sujeitos de direitos não reconhecidos pelas concepções hegemônicas de humanidade e cidadania. (Gomes, 2019, p. 241)

Assim, ocupando novos espaços, torna-se possível a adoção de uma perspectiva que questione o padrão colonial imputado aos nossos saberes. Torna-se possível, então, a possibilidade de contar a história do negro no Brasil a partir das lentes do próprio negro.

2.2 “Corpo e fé: memórias dançantes”: processo criativo

O teatro e a dança me moviam desde a adolescência. No entanto, o teatro negro era um tema desconhecido, inclusive porque eu não me reconhecia ainda como uma pessoa negra. A minha pele clara e a falta de discussões sobre o assunto ao meu redor não me faziam pensar sobre uma identidade étnica. Para Cristiane Sobral, “[...] não há um trajeto prescrito para o reconhecimento e a descoberta individual do que é ser negro no Brasil. As identidades negras estão relacionadas ao meio, ao sistema cultural, aos aspectos históricos, econômicos, geográficos, entre outros.” (2018, p. 49). A mim, era totalmente desconhecida essa identidade, ainda que os preconceitos já me atravessassem de algum modo, não lia comentários negativos sobre meu cabelo, por exemplo, como uma forma de racismo. Os espaços nos quais eu estava inserida não falavam sobre ser negro. Na realidade, essa expressão era perigosa e geralmente quando usada se referia a pessoas de pele retinta. Mas sempre ressoava como algo pejorativo. Havia de se ter cuidado para se falar sobre ser negro. Partindo do pressuposto de que a identidade é uma construção social, formada não só pelas características físicas e/ou psicológicas do sujeito, mas também pelos espaços que ocupa e por suas vivências, em suma, seu estar em sociedade, os espaços nos quais eu estava inserida não instigavam a noção de que eu era uma pessoa negra e menos ainda me permitiam compreender o significado e a dimensão disso.

Iniciar uma pesquisa sobre a performance ritual dos congados abriu meus olhos para a existência de um teatro e, mais ainda, para as diversas performatividades negras possíveis e existentes. Revirando minhas memórias, é a performance ritual dos congados a experiência mais próxima de algo que eu pudesse pontuar como uma experiência afro-brasileira. Foi depois de um tempo dedicado à pesquisa que pude descobrir a existência de Abdias Nascimento, Mercedes Baptista e tantos outros que investigam e criam a partir de um olhar sobre a identidade e a estética negra, se contrapondo à valorização de uma estética colonial europeia como única possibilidade de expressão artística a ser valorizada.

Assimilada a existência de formas de expressão artístico-culturais que revelassem a presença da cultura negra no Brasil e passando por vivências práticas cunhadas dentro destas

perspectivas (dança afro, dança silvestre, afro-butô), algumas ideias foram surgindo, como possibilidades de criação artísticas.

Em 2021, tendo sido contemplada pela Lei Aldir Blanc, dentro de um edital no município de Barbacena-MG, propus a criação de uma vídeo-performance na qual o entrecruzamento das minhas memórias sobre o congado, minhas vivências artísticas e minha identidade negra fossem contadas. Assim, tem início o processo de criação de “Corpo e fé: memórias dançantes”.

A princípio, a ideia era dirigir essa vídeo-performance com a ajuda de um roteirista, já que eu não tinha nenhuma habilidade ou experiência com a linguagem audiovisual e que era a possibilidade mais viável num contexto de pandemia. Contratado um profissional com experiência na linguagem proposta, a primeira missão era passar para ele todas as ideias que estavam na minha cabeça, mas sobre as quais eu não fazia a mínima ideia de como executá-las em vídeo. As minhas experiências artísticas até então eram no palco. Logo, esse foi o primeiro desafio.

O primeiro encontro com o roteirista teve o intuito de contar a ele o meu objetivo dentro dessa criação. A vontade de revelar partes de uma história que não era contada e como isso reverberava no meu corpo. Minha primeira ideia veio de um som de órgão, que me lembrou algumas missas e uma sensação sombria que me causava. Assim, se construiu na minha cabeça a primeira ideia do primeiro ato, no qual eu gostaria de falar das sensações que a música católica me causava e sobre as sensações que os batuques me causavam. Essa imagem e essa sensação me acompanhavam desde a infância. No entanto, em 2018, durante uma das festividades em honra à santa Efigênia, essa imagem e o conflito latente se desenharam na minha presença de forma concreta.

Em setembro de 2018, mesmo diante da não realização da missa com os congadeiros, a Banda de Congada Nossa Senhora do Rosário de Santa Efigênia entrou na missa que encerrava a festividade em honra à Santa Efigênia, revelando a dimensão desse contraste e do conflito instaurado pelas mudanças na organização da festa. Após a cortejo que percorreu o bairro, a Banda entrou na Igreja ao som vibrante de seus tambores e cantigas. Dentro da Igreja, o coral, formado por moradores da comunidade, cantava canções sacras ao som do violão. Contudo, nenhum dos dois grupos cessou o seu som. O clima de tensão ficou evidente e só foi amenizado quando o padre tomou para si a responsabilidade de amenizar a situação, falando sobre os congados de uma perspectiva histórica, citando o Congo e a África, e contando a história da Banda dentro da comunidade. Depois das histórias contadas pelo padre, o sacerdote tentou iniciar novamente a missa, convidando as lideranças congadeiras a tomarem assento no altar, surpreendendo todo o grupo, como eles mesmo relataram. A situação foi tão inusitada que após o término daquele momento, os congadeiros e os leigos que estavam auxiliando na celebração, não sabiam bem onde se sentar, até mesmo porque os lugares eram escassos e a situação inesperada. Foi preciso que, depois de alguns instantes de constrangimento, um dos ajudantes da celebração organizasse aquela situação. Após a bênção final e o término da missa, os congadeiros voltaram a tocar. (Silva, 2019, p. 15).

Assim, surgia de fato minha proposição de trabalho. Não como uma proposta de recriar o ritual congadeiro, ou de uma releitura dele. Mas como proposta poética de revelar artisticamente como os saberes transmitidos no momento daquelas performances reverberavam no meu corpo. E de como foram uma chave para a compreensão de parte da minha história.

A segunda missão era preparar meu corpo. A esta altura, juntamente com o roteirista e a atriz que faria a performance, já havia decidido estar em cena para contar esta história e, assim, o roteirista assumiu também a direção. Convidamos uma artista local, cuja pesquisa dialogava com a dança afro e a corporeidade negra, para ministrar uma oficina e repassamos nossas ideias para ela. Assim, antes que déssemos início às filmagens e antes mesmo da finalização do roteiro, fizemos uma vivência prática. A prática buscou nas nossas memórias (mentais e corporais) um corpo ancestral. Os estímulos foram dados a partir de falas, histórias e algumas trilhas sonoras experimentais.

A última proposição que me ocorreu neste processo de criação foi trazer um canto, comecei a buscar pontos das religiões de matriz afro. Nesta busca encontrei o Ponto de Preto Velho - Esperança Para Um Novo Amanhecer de Juliana D Passos, e optei por cantá-lo.

Ecoou um canto forte na senzala

Ecoou um canto forte na senzala

Negro canta, negro dança

Liberdade fez valer

Não existe sofrimento, não existe mais chibata

Só existe a esperança para um novo amanhecer

Dessa forma, a vídeo-performance é dividida em 3 atos:

1. Fé - falar de fé foi o primeiro passo dentro da minha pesquisa. No entanto, essa mesma pesquisa me revelou aspectos de fé que eram contraditórios quando pensados fora das subjetividades. Esse ato foi construído dentro das contradições entre a minha crença, a minha corporeidade e o sentimento de culpa. Nela, o som dos sinos de igrejas em consonância com a ideia de joelhos dobrados e sacrifícios instituídos aos corpos católicos, do ficar de joelhos ao pagamento de promessas que de alguma forma machuquem o corpo. Em

contraponto com toda a alegria dos batuques e das danças. Essa cena reflete a imagem que se criou na minha memória da dissonância entre o congado e outros grupos que com eles dividiam a igreja na ocasião da festa.

2. Travessia- A oração com a qual se inicia esta dissertação fala das santas e das águas. Dentro dos ternos dos congados, os marujeiros recontam a travessia, momento em que os corpos sequestrados em África são trazidos para o Brasil. Kalunga, o mar, as águas. As diversas versões que relatam o aparecimento da imagem de Nossa Senhora do Rosário e seu resgate pelos homens pretos, fábula que aparece nas histórias dos diversos ternos. Seu resgate pelos cantos e pelos tambores. Os atravessamentos do corpo afro-diaspórico, que arrancados de seus territórios têm apenas o corpo como bagageiro de suas culturas, histórias e memórias. A travessia era a síntese dessa história. O processo que traz esses corpos para as américas e o início da criação de uma forma de estar num outro lugar e resistir pela sobrevivência do seu modo de estar no mundo.
3. Resignificar - o último ato é a compreensão destes corpos. O entendimento da existência de um corpo que é negro, seus traços, sua história. Minha existência enquanto corpo negro, contada pelos meus traços e pela existência dos que me antecederam. E por último pela minha voz.

Figura 4 - Iasmim Alice e Talita Silva. Terceiro Ato



Fonte: Lucas Bertolino, 2021.

Compreendido o que gostaria de contar, demos início ao processo de gravação. A ideia era trabalhar com algumas projeções. Assim, no espaço que gravaríamos as cenas - um palco, geralmente usado para shows, dentro de um espaço cultural de Barbacena. O cenário então seria construído com dois tecidos brancos, nos quais projetaríamos as imagens. A ideia da projeção em si ficou aquém das expectativas. Nem tudo que gostaríamos de contar através delas foi possível, dentro do contexto e dos recursos disponíveis.

Figura 5- Teste de projeção de imagens.



Fonte: Lucas Bertolino, 2021.

O figurino também foi pensado para que pudesse receber as projeções. Assim foi proposta a blusa branca e uma saia de cor clara, também pensada para dar movimento durante as danças.

Para Iasmim Alice¹⁵, quando perguntada sobre o que significou para ela, sua participação no processo:

É muito interessante também é pela perspectiva da gente, as nossas pesquisas, a forma como a gente enfim, tem afinidade mesmo assim, como a gente se conflui

¹⁵ Iasmim Alice, atriz convidada para a vídeo-performance, além de atriz é pesquisadora negra e, desenvolve sua pesquisa sobre os congados da cidade de Ibertioga, Minas Gerais, do qual sua família faz parte.

artisticamente na vida, mas esse lugar também que eu tenho achado muito importante valorizar e frisar que nós somos artistas mulheres negras de Barbacena, uma cidade bem tensa, fundada nesses fundados e resistindo ainda, tem essa super presença católica conservadora, a ponto de até ir minando um pouco que é a essência congadeira de lá, e você fala muito bem isso no seu artigo, enfim, sobre essa presença muito forte do catolicismo nas práticas congadas de Santa Efigênia, então Barbacena é esse lugar, Barbacena é esse lugar que é uma cidade que tem mais de dez terreiros e não se fala, escondidos, é uma cidade muito branca, né, famílias, enfim, herdeiras de fazendeiras e senhor que apaga um pouco, ainda hoje, em pleno 2024, ainda quando a gente fez a performance 2021, se não me engano, né, ou 2020, enfim, ainda assim nesses tempos atuais a gente vê pouco da nossa arte e da nossa cultura pelas ruas de Barbacena, agora é que esses movimentos estão acontecendo, porque é isso que eu estava falando, a gente está nesse processo de retomada, né, mas a gente vê pouco assim, né, então e os que a gente vê, né, tipo como a capoeira, o encrespa que é coordenado pela Liz, a gente vê os trancos e barrancos ali, então é uma cidade que também mina o nosso potencial artístico, mina a possibilidade da gente querer ser artista e fazer arte na cidade, pra cidade, com a cidade, então eu acho isso importante também, apesar de que foi uma obra audiovisual, não estava nas ruas, mas a gente usou um espaço em Barbacena, a gente é de Barbacena, essa obra foi realizada lá com o videomaker, enfim, diretor e editor de Barbacena, a gente gerou recurso na cidade, porque foi um material pela Leal de Blanc, né, então assim pagando os artistas de lá e um material que está pra ser regulado por lá, né, quando tiver uma exibição, que também é um movimento independente que resiste na cidade, promovendo, enfim, cinema livre, né, e cinema independente também na cidade, as produções e tal, e possibilidade de circular, né, na terceira que rolou, então eu acho isso importante também de afirmar, assim, eu acho que tudo isso tem a ver com como eu me senti participando da performance e muito honrada, assim, né, de isso, de estar gerando um material que tenha a ver com a nossa essência, com a nossa raiz, com o nosso fundamento, com aquilo que a gente sonha e deseja realizar e realiza na arte, né, essas novas criações, essas criações que são urgentes, né, e que são originárias, assim, então me senti muito honrada, muito nutrida, mesmo e agraciada, assim, e é isso aí, eu acho que é isso.”

Figura 6- Ensaios



Fonte: Lucas Bertolino, 2021.

Figura 7 - Ensaio



Fonte: Lucas Bertolino, 2021.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No primeiro trabalho de campo, em 2016, ainda na graduação, quando tem início esta pesquisa, o senhor Sebastião, na época o mais velho da banda e que tinha sua casa como sede da Banda Dançante do Rosário de Santa Efigênia, numa conversa durante o almoço da festa, diz: “Olha menina, quando você quiser ir lá em casa, tem muitas coisas lá. Você vai guardar a nossa história”. Durante a pandemia foi gravado um pequeno documentário contando a história do grupo e tive a oportunidade de dirigi-lo. Na ocasião conheci a sede, e o Senhor Sebastião me recebeu com todo carinho e fez muita questão de mostrar cada documento, cada imagem, cada foto.

Figura 8 - Sede da Banda Dançante do Rosário de Santa Efigênia



Fonte: Arquivo pessoal, 2021.

Essa história atravessava a minha história. Essa história me fez entender as histórias que meu corpo carregava. Esse cruzamento suscitou memórias, inspirou criações. Era um território de afetos, mas também um território político-social. Transpor as memórias suscitadas

no processo de re-conhecimento desse corpo enquanto um corpo preto, numa primeira tentativa poética de falar da minha existência negra.

A dicotomia que se fazia presente neste projeto era parte de uma compreensão ocidental do corpo. Para Joaquim Brasil Fontes (2001),

[f]acilidade, mas traiçoeira, para quem tenta colher o conceito de corpo na correnteza da história: reaparecendo em pontos nevrálgicos da cultura ocidental, a oposição entre o corpo e alma deita raízes, entretanto em contextos tão díspares-conquanto às vezes em diálogo- que se torna difícil rastrear elementos comuns entre eles [...]

Assim, a ideia de uma expressão que transitava entre o sagrado e o profano se desfaz. Embora inserido no contexto ocidental cristão, que faz emergir um sentido de oposição, a memória ancestral que move o fazer congadeiro é a memória de um povo que não cria essas divisões. Sua dança é um ato sagrado, de homenagem e devoção aos seus santos. Para além de entender a relação entre essa performance ritual e as possibilidades artísticas que ela suscitava, esse estudo precisou entender as condições político-sociais que criam esse ritual.

O caráter performativo desses corpos desponta como uma narrativa das primeiras comunidades negras brasileiras, de todos os aspectos sociais que participam desse ajuntamento de culturas (o negro africano, o europeu católico e os povos originários), e todas as concessões e ajustes. Foi preciso adentrar os territórios do campo religioso, da história e da Sociologia para que fosse possível compreender os espaços pelos quais esses corpos transitavam. Assim, partindo das discussões levantadas, compactua-se com o pensamento de Abdias do Nascimento de que a estética negra é em si um ato político. Para além do cantar, dançar e bater, esses grupos garantiram uma ocupação espacial e a manutenção de seus valores culturais. A partir da única bagagem que trazem, seus corpos crivados de ancestralidade e memória, esses grupos conseguem chegar ao século XXI inspirando criações e pesquisas.

Se a ideia de performance, em um primeiro momento, movia esta pesquisa, falar de performatividades negras tornou-se mais abrangente ainda que complexo que vai além dos eventos no aqui e no agora. As performatividades negras englobam as práticas culturais, estéticas e expressivas que emergem das experiências e trajetórias históricas das populações negras. Elas são marcadas por uma interseção entre arte, resistência, identidade e ritualidade, incorporando aspectos da cultura africana e da diáspora negra. As performatividades negras tem o potencial de transcender a noção convencional de performance para abranger manifestações cotidianas, gestos corporais, linguagem, modos de vestir e outras formas de expressão que carregam significados culturais profundos.

A memória do conhecimento tem sido tradicionalmente preservada e difundida em locais institucionalizados de memória, como museus e bibliotecas, onde registros e artefatos são cuidadosamente mantidos. No entanto, é importante reconhecer que as memórias da nossa ancestralidade africana, que constituem a base fundamental de nossa história e identidade, encontram sua expressão primordial no corpo e na voz. Nesse contexto, as Performatividades Negras emergem como poderosos veículos de transmissão desses saberes ancestrais por meio de suas manifestações artísticas e culturais.

Ao contrário das formas convencionais de preservação do conhecimento, que muitas vezes privilegiam a escrita e a materialidade, as Performatividades Negras valorizam a oralidade, o movimento corporal, a música e a expressão artística como meios de conectar-se com as tradições e saberes transmitidos ao longo das gerações. Através de danças, cantos, rituais e outras formas de expressão cultural, os artistas negros não apenas celebram sua herança cultural, mas também atuam como guardiões e transmissores ativos dessas memórias vivas.

Dessa forma, esses fazeres não apenas preservam e reverenciam os conhecimentos ancestrais africanos, mas também os reinventam e os tornam acessíveis às novas gerações. Ao se engajarem em performances que dialogam com o passado, o presente e o futuro, esses artistas não só rememoram suas raízes, mas também constroem pontes intergeracionais e interculturais que enriquecem a compreensão da diversidade humana e promovem a valorização da herança africana no contexto contemporâneo.

Se a performance pode ser entendida como uma manifestação específica em um determinado contexto artístico ou cênico, as performatividades negras abarcam um conjunto mais amplo de práticas culturais que refletem a criatividade, a resiliência e a vitalidade das comunidades afrodescendentes.

Esta pesquisa, que não se esgota aqui, para além das análises a que ela se propõe, ela é um processo de descoberta da minha negritude.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL. Conselho Nacional de Geografia e Nacional de Estatística. **Enciclopédia dos Municípios Brasileiros**. XXIV Volume. Rio de Janeiro: 1958. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv27295_24.pdf>. Acesso em 24 de jun. de 2019.

_____. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). **Censo Demográfico: características gerais da população, religião e pessoas com deficiência**. Rio de Janeiro: 2012. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/94/cd_2010_religiao_deficiencia.pdf>. Acesso em 29 de set. de 2019.

BOURDIEU, Pierre. **A Economia das Trocas Simbólicas**. Organizado por Sérgio Miceli. 7ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. 2ª ed. São Paulo. Perspectiva 2004

CORTÊS, Gustavo. **Dança, Brasil!:** festas e danças populares. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2000.

DURKHEIM, É. **As Formas Elementares da Vida Religiosa**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

GEERTZ, Clifford. A religião como sistema cultural. In: GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GOMES, Nilma Lino. O movimento Negro e a intelectualidade negra descolonizando os currículos. In: GOMES, Nilma Lino. **Decolonidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

IPEAFRO. Disponível em: <https://ipeafro.org.br/> Acesso em: 12 de jun. de 2024.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário Básico de Filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

LIGIÈRO, Zeca. **Teatro das Origens: estudo das performances afro-ameríndias**. Rio de Janeiro: Garamond, 2019.

_____. **Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras**. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Memória: o Reinado do Rosário no Jatobá**. 2ªed; São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 2021a.

_____. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021b.

- MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003. Contemporâneas; Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.
- Museu Afro Brasil. Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br/>. Acesso em: 24 de novembro de 2023.
- OLIVEIRA, Pedro A. Ribeiro de Oliveira. A teoria do trabalho religioso em Pierre Bourdieu. In: TEIXEIRA, Faustino (Org). **Sociologia da religião: enfoques teóricos**. Petrópolis: Vozes, p.177-197, 2003.
- RAMOS, Jarbas Siqueira. O Corpo-Encruzilhada como Experiência Performativa no Ritual Congadeiro. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 7, n.2, p. 296-315, 2017.
- SCHECHNER, Richard. O Ritual (Ritual – do Introduction to Performance Studies). Tradução de Aressa Rios. In: Ligièro, Zeca. **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.
- SILVA, Rubens Alves da. **A atualização das tradições: performances e narrativas afro-brasileiras**. São Paulo: LCTE Editora, 2012.
- _____. **Negros Católicos ou catolicismo negro? Um estudo sobre a construção da identidade negra no Congado mineiro**. Belo Horizonte: Nandyala, 2010
- FONTES, Joaquim Brasil. O Corpo e sua Sombra. In: **Corpo e História**. Soares, Carmen Lúcia. (Org). 2ª ed. Campinas, SP. Autores Associados, 2004.
- SOBRAL, Cristiane. **Teatros Negros: estéticas na cena teatral brasileira**. São Paulo: Edições Me Parió Revolução, 2018
- SOUZA, Marina de Mello e. **Reis Negros no Brasil escravista: história da festa de coroação de rei congo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002
- TEIXEIRA, Faustino; MENEZES, Renata (Orgs.). **Catolicismo Plural: dinâmicas Contemporâneas**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009
- TURNER, Victor Witter. **O processo ritual: estrutura e antiestrutura**. Tradução de Nancy Campi de Castro. Petrópolis: Vozes, 1974.

ANEXOS

Anexo 1

MINISTÉRIO DA CULTURA SECRETARIA GERAL		CPC		CADASTRO NACIONAL DE PESSOAS JURÍDICAS DE NATUREZA CULTURAL - ART 1º DA LEI 7.505/86 -		
ATENÇÃO ANTES DE PREENCHER ESTE FORMULÁRIO LEIA ATENTAMENTE AS INSTRUÇÕES QUE SE ENCONTRAM NO VERSO E O QUE PEDE CADA CAMPO.			<input type="checkbox"/> NÃO PREENCHER - USO EXCLUSIVO DO MINC		NÚMERO DO CPC COLAR ETIQUETA AQUI	
			MOVIMENTO <input checked="" type="checkbox"/> INCLUSÃO <input type="checkbox"/> ALTERAÇÃO	Cód. DA UF		
1 NOME E SIGLA DA ENTIDADE BANDA DANÇANTE DO ROSÁRIO DE SANTA EFIGÊNIA						
NOME E SIGLA DA ENTIDADE - Continuação						
NOME E SIGLA DA ENTIDADE - Continuação						
ENDEREÇO - RUA, AV., PRAÇA, ETC. RUA SANTA EFIGÊNIA		NÚMERO 139	CASA, APTO, SALA, ETC. CASA			
BAIRRO BAIRRO SANTA EFIGÊNIA		CX. POSTAL				
MUNICÍPIO BARBACENA		P/ USO DO MINC CÓDIGO				
UF MG	CEP 36200	TELEFONE DDD 1955	NÚMERO 822000	RAMAL 0163	CGC 0163	
3 NOME DO DIRIGENTE: JOSE LINO CARVALHO DOS SANTOS						
NOME DO DIRIGENTE - Continuação PRESENTE						
DATA DA FUNDAÇÃO 18/07/8		NÚMERO DE SÓCIOS	NÚMERO DE FUNCIONÁRIOS			
DEPENDÊNCIA ADMINISTRATIVA <input type="checkbox"/> FEDERAL <input type="checkbox"/> ESTADUAL <input type="checkbox"/> MUNICIPAL <input type="checkbox"/> PRIVADA		CATEGORIA <input type="checkbox"/> MANTENEDORA <input type="checkbox"/> MANTIDA <input type="checkbox"/> AUTÔNOMA	TEM FINS LUCRATIVOS? <input type="checkbox"/> SIM <input checked="" type="checkbox"/> NÃO	É DE ACESSO PÚBLICO? <input type="checkbox"/> SIM <input checked="" type="checkbox"/> NÃO	ATIVIDADES CULT. BÁSICAS - CONSULTAR TABELA 11	
ESPECIFICAR, NESTE CAMPO, QUANDO O CÓDIGO DA ATIVIDADE CULTURAL INFORMADO FOR 27 (OUTRAS)						
OBJETIVOS CULTURAIS DA ENTIDADE DIFUNDIR A DANÇA FOLCLÓRICA						
DOCUMENTOS ANEXOS INFORMAR OS CÓDIGOS CONFORME TABELA 05 05		5 LOCAL BARBACENA		DATA 07/01/87	ASS. DO DIRIGENTE DA ENTIDADE <i>Jose Lino Carvalho S.D.</i>	
6 NÃO PREENCHER - USO EXCLUSIVO DO MINC O PEDIDO DE CADASTRO FOI: <input checked="" type="checkbox"/> DEFERIDO <input type="checkbox"/> INDEFERIDO						
7 PARA USO DO ÓRGÃO RECEPTOR RECEBIDO EM:			PARA USO DO PROTOCOLO DO MINC ASSINATURA			

Anexo 2

Entrevista Pe. Eudes de Carvalho 27/07/2017

Talita – Boa tarde Pe. Eudes! Primeiramente eu queria agradecer por mais uma vez estar abrindo as portas pra UEMG. E, queria que o Senhor contasse um pouco pra gente, a respeito dessa história dos Congados, assim, que estão mais presentes aqui dentro da Paróquia, na Igreja de Santa Efigênia. O que o senhor tem a contar desta história deles pra gente?

Padre - Bom, a história dos congados aqui na Paróquia de Santo Antônio, especificamente, você se referiu à missa que eu falei a respeito disso, né? É, quando eu vim pra cá havia um grupo ali perto do Santa Efigênia, um pouco antes de subir, tinha um grupo que se reunia lá tal e, tinha uma festa que eles faziam, e queriam que eu fosse lá pra participar pra ver. Falei que acharia melhor até que, se eles quisessem, iacelebrar uma missa lá. Aí eles levaram até susto porque, eles falaram que tem muitos padres que não aceitam que não sei o que... Isso aí depende de cada um, não é?! Então, eles inicialmente olhavam um pro outro assim né, e o chefe deles, esqueci o nome deles sabe, porque tem bastante tempo, tem mais de cinquenta anos já... Então, é nós conversamos, e eles ficaram até entusiasmados, não, nós queremos sim e tal, por que tava, uma mistura danada de benzeção, umbanda, uma confusão que eles estavam, que todos eram católicos, mas todos frequentavam sessões disso, sessões daquilo, não sei o que. Então aí eu falei, oh! Eu venho celebrar a missa e vocês veem com essas fantasias que vocês têm, e durante a missa, e naquela época era tudo em latim né, e durante a missa quero que vocês cantem também, as músicas que vocês cantam, mas eu quero a letra, que vocês estão cantando, como vocês estão aí, é a letra que vocês estão aí repetindo. E a história do Congado, por incrível que pareça é justamente no Brasil, é diferente, não é da África, é do Brasil. Os negros que aqui no Brasil, é pra despistar um pouco, eles começavam dançando, e ao mesmo tempo transformaram essa dança em rezas, tá entendendo? Então, é uma maneira que eles tinham porque, os escravos do Brasil foram muito maltratados e, os portugueses que dominavam evidente né, que dominavam aí, os grandes fazendeiros, esse pessoal da época muito rica, da corte. Para satisfazer um pouquinho a curiosidade e também para que eles tivessem um pouquinho de liberdade para fazer uma coisa deles resolverem fazer o que? Dar condição para eles fazerem uma festa deles. Eles aproveitaram então as músicas e, eles mesmos compunham as letras. E, era interessante porque Nossa Senhora do Rosário você

pode ver que essas Igrejas tradicionais, São João Del Rey, Ouro Preto, todo lugar tem Igreja do Rosário. Barbacena também tem né, do Rosário. Então, geralmente eram os negros que construíaam que, ficava separado dos brancos, essa desigualdade que havia na época, mas hoje, pra nós não tem sentido. Mas acontece que aqui na Paróquia de Santo Antônio, eu celebri essa missa lá, e eles ficaram muito felizes e, depois eu falei agora, marquei alguns horários pra eles cantarem durante a missa, e falei agora, depois da Missa vocês vão fazer a dança congada como vocês fazem normalmente. Então, o chefe deles lá, era um preto forte assim e tal, ficou até muito meu amigo depois, sabe? Depois até entrou pra Irmandade lá tal, ajudou muito na construção. Ele ficou tão feliz da vida que pediu que a gente pudesse de vez em quando, celebrar uma missa pra eles. Falei, não, não é de vez em quando não, toda festa que tiver na Paróquia de Santo Antônio, vocês estão convidados, a ir. Participar também. Ah! Pode? Falei: pode. Algumas pessoas acharam estranho, sabe, mas isso aí não deixa de ser uma maneira de integração também. De quebrar estes preconceitos, não só raciais, mas preconceitos assim com religião, preconceito muitas vezes até mesmo de pessoas contra pessoas. Porque no Congado tem o rei e a rainha, aqui nós temos aqui tem na Santa Efigênia. Tem na, tem outras pessoas aqui que vem participar com a gente, e era uma luta entre um rei e outro rei e por isso tem aquelas espadas, batem espadas, se lembra né? Que batem espada um no outro assim [demonstra], como se fosse uma guerra entre um lado e o outro, mas assim, tudo dançando, depois fazem... Até eles não sabiam, eu que ensinei eles dançarem direito, dois passos pra lá, dois passos pra cá, porque no seminário, agora você vê como é que as coisas são, no Seminário, na festa de Santo Antônio e na festa de São Luís, havia congada. Havia fogueira e depois havia congada. Mas só que lá a gente era branco tinha que pintar de preto, pra você ver que preconceito, né? Pintar o rosto todo de preto, morria de rir, pintava de preto pra dançar Congada eu gostava muito né. Era assim, dois passos pra lá, dois passos pra cá. E com, a gente arranjava um bambu, como se fosse uma espada, pra fazer isso aí, lá no Seminário, agora você vê, eu tava com dezesseis, dezessete anos e então eu aprendi o congado lá, quando eu cheguei aqui no Santo Antônio, vi o Congado, e fui, como disse, celebri a missa pra eles, eles ficaram muito satisfeitos, eu também fiquei muito satisfeito de ver, e de lá pra cá todos eles começaram a ir à missa e tal, e quando tem festa de congado, eles mesmos, Padre Eudes, onde nós vamos, na frente, atrás, e eu apoio mesmo, entende, porque: nas letras que eles mesmos compuseram algumas delas, fala muito de Nossa Senhora do Rosário né, fala de Menino Jesus, fala é, de guerreiro, valente, guerreiro covarde, umas coisas assim né, das letras pra mostrar que eles saíram da escravidão, mas uma

maneira que no princípio, sobretudo aqui no Brasil, os fazendeiros, eu aqui, dá impressão que eles emprestava roupa bonita, joia, por isso que eles são todo enfeitados, você pode observar que eles têm colar, todos eles vem com colar grande, umas coisas no peito e umas faixas na cabeça, então assim, aqui na Paróquia de Santo Antônio eu não apenas aprovo, mas incentivo também, né, porque é

o folclore né, e o folclore tem muita coisa que é parte religiosa né, agora a gente tem que, e eles sabem muito bem disso, tanto que alguns fazem parte de irmandade de associação da Igreja, eles sabem que o folclore não é, apenas assim, coisas populares, como tipo carnaval, coisa assim, não. O folclore depende de cada orientação que eles recebem, sabe? E aqui são até muito amigos meus, o pessoal do Santo Antônio, do folclore, eu até gosto deles. Eles vêm muito aqui nas festas de Santo Antônio, outras festas eu convido pra vir participar, independentemente de seja, Nossa Senhora do Rosário, ou não, não é?

Talita – É. O senhor está na Paróquia há mais de cinquenta anos, e na entrevista anterior o senhor fala sobre a criatividade. O senhor acredita que a participação dos congados é uma forma criativa de exercício da fé católica. E como que se dá essa relação, o senhor já falou um pouco, mas se o senhor quiser falar mais um pouco, entre a Paróquia e os Congados?

Padre - É. Isso aí é interessante a gente ver que, não é apenas a fé católica. Eles mesmos, lá, por exemplo, na África propriamente não tem congados como nós temos aqui, e aqui no Brasil foi uma forma de expressar a religião, no início é assim... Nossa Senhora do Rosário, que é Padroeira dos Pretos, era chamada assim. Então, pelo fato mesmo de ter Nossa Senhora você pode ver que tem que ser uma coisa católica, quem não é católico num, normalmente né, é não venera. Ninguém adora Nossa Senhora, lógico! A gente venera, homenageia Nossa Senhora, as letras em homenagem à Nossa Senhora mãe de Jesus. Coisa toda assim. Agora, isto não quer dizer que a gente vá excluir, por assim dizer, esse pessoal da Igreja, pelo contrário, né, a maneira que e tive de me aproximar deles é ir lá, não é? Não foram eles que vieram aqui, eu é que fui lá e, lá fizemos amizade e até hoje, não é, e toda festa que tem aqui o Congado eles estão aí firme e forte.

Talita – É sabido que o catolicismo popular é vivenciado de várias formas, e que isso acontece de todo modo. Por exemplo, no hábito de benzer, no dia de São Cosme e Damião, e entre outros hábitos que são recorrentes. Como o senhor vê essas práticas?

Padre - Então, São Cosme e Damião, e outras práticas pode levar, tem o lado positivo e o lado negativo. Se a pessoa leva isso para o lado negativo, como se fosse assim quase uma espécie de uma idolatria. São Cosme e São Damião, são canonizados, são Santos da Igreja Católica. São Cosme e Damião, inclusive estão no missal, até. Mas isso não quer dizer que, vamos dizer assim, alguns desses santos, vamos colocar aqui o Santo Antônio, são santos que tem um carisma popular, queira ou não queira. Santo Antônio, São Jorge, São Cosme, São Damião, Santa Terezinha, Santa Edwiges, são santos assim que tem... Santa Mônica, não é?! Tem uma espécie de um carisma especial. Santo Antônio, por exemplo, você pode ver que, uma coisa que achei muito interessante, um viagem que eu tive lá na Índia, que é um país que não é católico, um bilhão e trezentos milhões de pessoas, tem um por cento de católico. E eu tava lá no meio lá, na Nova Delhi, que é a capital da Índia, e tava andando lá, aquela multidão de gente lá e vi uma estátua grande bonita, assim, uns três metros assim. Mas era uma estátua até muito caprichada, muito bonita. Aí eu tava com a minha irmã e eu falei: que estátua que é essa aqui? Podia ser, né? Gandhi não era, porque o Gandhi embora seja um grande ídolo muito falado lá na Índia, é, ele lutava pela paz. Para que não houvesse aquela diferença de classes que existe lá ainda até hoje, então vamos ver de quem é aqui. Então, para surpresa minha, sabe quem era? Santo Antônio de Pádua!

Talita – Oh!

Padre - Aí você vê! Lá longe, nem pensava. Aí você vê a popularidade, são o carisma que alguns santos tem. Alguns tem aquela devoção à Nossa Senhora de Fátima, de Lourdes. Nossa Senhora é uma só. Nossa Senhora do Rosário. Agora, porque que assim, às vezes há uma espécie de mistura? É justamente porque a pessoa não se aprofunda, não estuda, o catecismo, muitas vezes, não é bem dado, não é? Às vezes até nós padres somos culpados disso também, porque às vezes a gente não valoriza essas culturas, sabe? Porque eu acho que pelo fato, você pode ver, Jesus não excluía ninguém, e a prova que ele não excluía ninguém, logo depois de ressuscitado, pra quem que ele apareceu, a primeira pessoa foi para Maria Madalena, sabe? Então, ele podia falar não, vou aparecer pra São Pedro, ou então pros Apóstolos, mas primeiro foi pra Maria Madalena. Agora, provavelmente ele deve ter aparecido pra Nossa Senhora em primeiro lugar, isso aí é uma opinião minha (risos), entendeu? Né! Mas na Bíblia, nos evangelhos, primeiro ele apareceu à Maria Madalena. Tanto que ela não o reconheceu, não

o reconheceu. Depois que ela perguntou, é foi ao túmulo correndo e viu o túmulo vazio, ela viu um homem perto, e falou assim: que você tá fazendo aí? Eu tô buscando aquele, o homem que foi enterrado aqui, etc. Aí ela olhou pra ele assim, viu que era Jesus, aí ela disse: Raboni! Raboni em hebraico quer dizer, mestre, Jesus. Então, a primeira aparição foi pra ela, então justamente, eu acho que é uma coisa muito importante e eu acho que a gente tem que valorizar e aprofundar o sentido que às vezes no folclore tem também. Às vezes a pessoa tá buscando alguma coisa, e eu um dia participei lá de uma cerimônia, que lá são vinte e dois dialetos, ninguém entendendo ninguém praticamente lá, então eu tive que fazer o seguinte, eles faziam uma espécie de uma dança com a mão assim, pra lá pra cá, fazia veneração e tal, e como eu tava de braço cruzado, fui lá de curiosidade. É uma celebração semelhante a Corpus Christi nossa aqui, mas só que chama lá a guarda do livro, é um livro grandão assim, e vem o pessoal cantando. Uns homens com cabelo branco, barba branca, baixo assim, e todos cantando, a bababababa e todo mundo repetia. Então eu não posso ficar assim, de braço cruzado e todo mundo rezando, e então sabe o que eu fiz? Comecei a rezar em latim: Pater noster qui es in caelis, adveniat regnum tuum, a tuu, o que eles faziam eu imitava, fazia a gesticulação deles, mas rezando o Pai Nosso em latim. A maneira que eu tive de no momento de me interagir com aquela turma lá. Foi uma experiência muito gratificante. Sabe?! Ver no meio de todo mundo ali, aquela multidão e eu rezando em latim lá. O Pai Nosso! Hoje quando eu rezo o Pai Nosso, o nosso não é o mesmo que eu rezava antigamente. Entendeu? O nosso é indiano, africano, americano, brasileiro, chinês, japonês, seja quem for. Pai Nosso! Jesus não falou, Jesus podia ter falado paimeu né, mas não, falou pai nosso. Tanto faz. Seu, meu. É nosso! Pai nosso. Isso pra mim foi uma coisa muito importante, e torna a ser ainda e continua sendo. Espero que seja sempre!

Talita – Com certeza! Assim, é uma pergunta que eu nem tinha feito anteriormente. Mas o senhor já recebeu algum tipo de crítica, de fiéis mais tradicionais, ou mesmo própria Igreja assim, é por ter essa abertura, por ter essa concepção de nosso mesmo, por ter esse acolhimento maior. O senhor já recebeu alguma crítica?

Padre – É, crítica eu recebo quase que diariamente, eu sofro. Oh! Tem crítica por ser militar, entendeu? Tem crítica do encontro de motociclistas, tem crítica, esses negócios do congado, por exemplo, já me deu muita crítica. Mas olha, a palavra crítica, é uma palavra grega que significa krysis, que quer dizer opção de escolha, então eu escolhi ficar do lado do povo nesse

aspecto. Não quer dizer que tá tudo certinho não. Porexemplo, carnaval no ano passado aqui, deu uma confusão, danada, eu tinha, eu tava, foi na morte da minha irmã, eu tava até em São Paulo, e uma confusão danada aqui porque eles perguntaram se podia fazer uma brincadeira na praça aqui. Então, entrou política e falaram um punhado de besteira ao meu respeito, criticaram e tal, recebium punhado de cartas, algumas até guardei. Entende. Mas crítica, eu acho que a gente tem que aceitar crítica e brincar, se estou errado ou estou certo, não quer dizer que tudo que eu faço esteja certo também não, mas agora, eu procuro acertar, mas acertar sempre, só Deus mesmo né. Agora, crítica, a gente até deve agradecer a quem critica, sabe? E aceitar crítica como sendo questão da liberdade, não é? Você também deve ser muito criticada não?

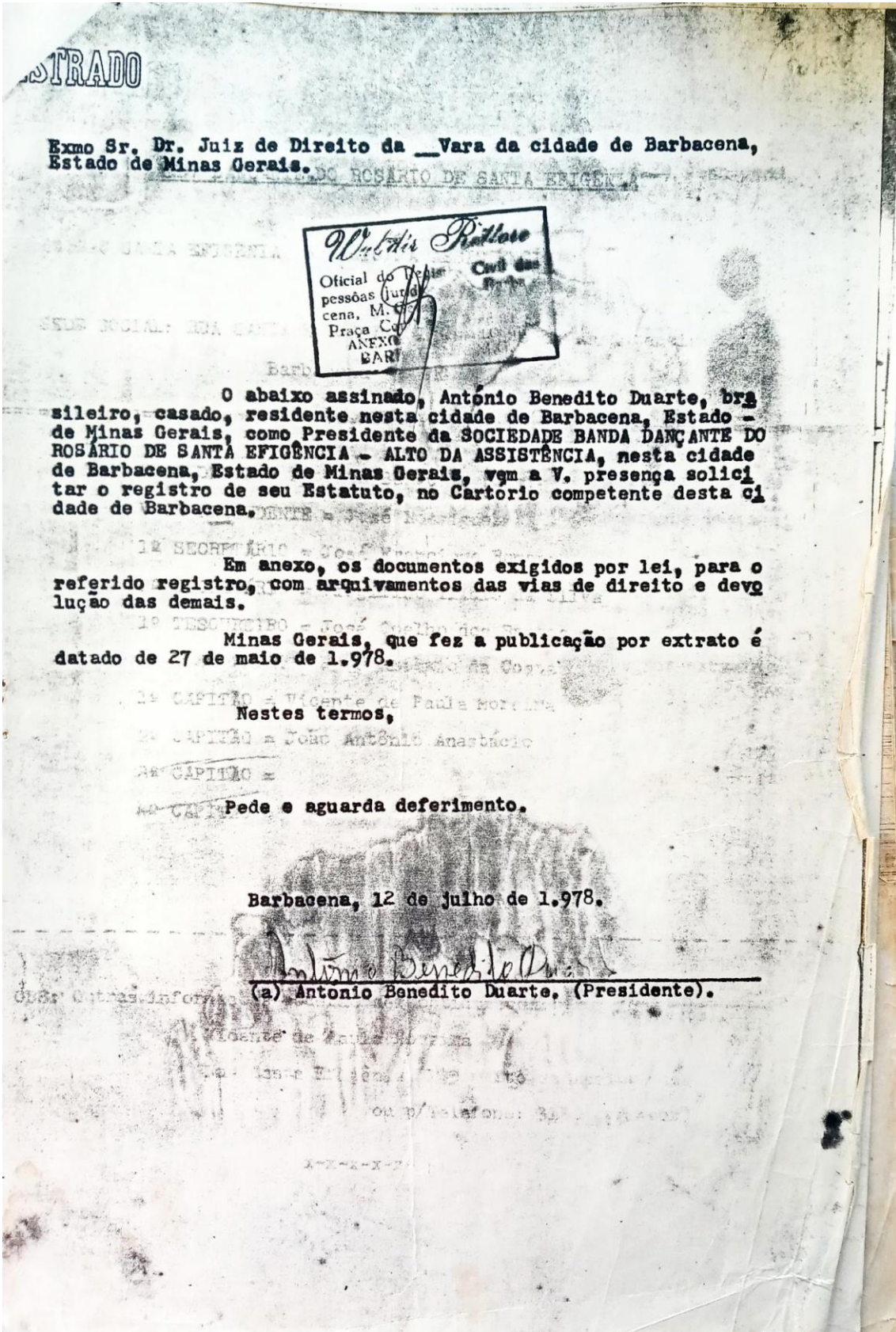
Talita – Com certeza! (risos)

Padre – Todo mundo é criticado! Você vê quem mais foi criticado? Jesus! Chegaram ao extremo de pregar na cruz, isso é mais do que crítica né? (risos)

Talita – Padre Eudes muito obrigada, assim, por esta disponibilidade!

Padre – Qualquer coisa que precisar estamos às ordens, inclusive pode trazer o congado se quiser!

Anexo 3



Anexo 4

Performance Talita

escrito por

Lucas Bertolino

Com colaborações de: Talita Silva e Iasmin

Alice Idealização: Talita Silva

INT. PALCO - NOITE

ATO I

Os pés de duas mulheres negras estão parados no centro do palco.

Sons de BATUQUES e TAMBORES começam a ser ouvidos. Eles começam a dançar.

As luzes do palco são coloridas e iluminam os pés. Os pés dançam no ritmo de cada batida grave.

CORTE RÁPIDO PARA

INT. PALCO - NOITE

O som de um sino em meio ao silêncio.

Os pés de duas mulheres estão no centro do palco. Elas estão ajoelhadas.

Não há cor nas luzes.

O som de ORAÇÕES e DESCULPAS se misturam ao som de SINOS tristes.

CORTE RÁPIDO PARA

INT. PALCO - NOITE

Os pés das mulheres estão dançando ainda mais animados. As luzes coloridas piscam mais rapidamente e mais fortes. Os batuques também estão mais animados.

CORTE RÁPIDO PARA

INT. PALCO - NOITE

As vozes pedindo perdão aumentam e se misturam. Os sinos tocam mais rápido,

mais incômodos.

Os pés das mulheres se contorcem, incomodados com a dor de estarem ajoelhados.

2.

Os joelhos tentam arranjar uma posição mais cômoda para ficar, mas não conseguem.

CORTE RÁPIDO PARA

INT. PALCO - NOITE

Os pés das mulheres rodopiam, dançam ao som do TAMBOR cada vez mais rápido e animado.

Sons de RISADAS, felizes.

CORTE RÁPIDO PARA

INT. PALCO - NOITE

As vozes pedindo perdão mais altas. Mais vozes confusas se juntam nas orações.

Os sinos tocam sem ritmo, BEM ALTO.

Joelhos machucados.

Uma das mulheres encosta a mão no chão, se apoiando, se equilibrando, tentando manter a PENITÊNCIA.

CORTE RÁPIDO PARA

INT. PALCO - NOITE

Cortes rápidos entre as duas cenas: os pés das mulheres dançando / os pés das mulheres ajoelhados, sofrendo.

O som dos tambores animados / o som dos sinos desritmados. As luzes coloridas / as luzes sem vida.

Cortes rápidos até que tudo começa a se misturar. Sons e imagens rápidas e confusas.

Caos.

CUT TO BLACK.

INT. PALCO - NOITE

ATO II

Tela preta.

3.

Silêncio.

Lentamente, as luzes do palco começam a se acender. O palco está com vários tecidos verticais.

Duas mulheres negras (cujos rostos não podemos ver) começam a caminhar entre os tecidos, lentamente.

Começamos a ouvir sons de BATUQUES GRAVES acompanhando os passos das mulheres.

IMAGENS começam a ser projetadas nos tecidos.

Imagens de escravos.

Os sons de GRILHÕES se juntam aos batuques. Em seguida, sons de SINOS.

As mulheres seguem caminhando entre os tecidos enquanto imagens são projetadas nos panos: IGREJAS, IMAGENS BARROCAS, CIDADES HISTÓRICAS, ESCRAVIDÃO...

Um som de um RIO começa a surgir, primeiro baixo e depois aumentando, até se sobrepor aos outros sons.

GRAVAÇÃO DO BENDITO começa a tocar junto com o som da água.

Imagens de Nossa Senhora do Rosário começam a ser projetadas nos tecidos.

Ao som do BENDITO, as mulheres começam a caminhar.

Imagens dos PRIMEIROS CONGADOS DE MINAS

GERAIS são projetadas.

As mulheres caminham e interagem com as imagens projetadas. Até que o som para. E elas param no mesmo instante.

Elas ficam de frente uma para outra. Vemos o rosto delas pela primeira vez. Atrás delas, uma projeção do CONGADO DE BARBACENA.

Elas se encaram ofegantes.

INT. PALCO - NOITE

ATO III

Conseguimos ver os detalhes nos rostos das mulheres. Elas se olham por um tempo e depois, lentamente, olham para a câmera. Vemos os traços do rosto, a cor da pele, a negrura.

4.

A música do congado começa.
Elas sorriem e começam a dançar.
Vemos os pés em movimento.
Nos tecidos, vemos imagens do CONGADO DE BARBACENA sendo projetadas.
As mulheres performam enquanto MÚSICA DO CONGADO TOCA: A RAINHA:
CRESCER NO CONGADO:
VESTIR-SE DE RAINHA: As mulheres ficam uma do lado da outra, de frente para a câmera. Enquanto colocam um manto "invisível" sobre os ombros, sorrindo, a imagem DAS MÃOS DE UMA MULHER NEGRA VESTIDA DE RAINHA é projetada atrás delas, coroando-as simbolicamente.
Depois de coroada as mulheres dançam no ritmo da música.
No fim da performance, as duas terminam ofegantes e olham para a plateia. A princípio, a expressão é de alegria e satisfação. Mas depois, a expressão torna-se exausta e triste.
A câmera deixa de mostrar o palco e as mulheres e mostra a PLATEIA VAZIA.
Por um tempo observamos a plateia vazia, no silêncio, até que a câmera se volta novamente para o palco. E agora ele TAMBÉM ESTÁ VAZIO.
Lentamente, as luzes se apagam.

FADE TO BLACK.

FIM