



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

RAQUEL MACHADO PEREIRA

VESTÍGIOS E TRADIÇÃO:
UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE O CORPO POÉTICO DA CONGADA

***TRACES AND TRADITION: AN INVESTIGATION INTO THE POETIC
BODY OF THE CONGADA***

CAMPINAS
2017

RAQUEL MACHADO PEREIRA

VESTÍGIOS E TRADIÇÃO:

UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE O CORPO POÉTICO DA CONGADA

***TRACES AND TRADITION: AN INVESTIGATION INTO THE POETIC
BODY OF THE CONGADA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestra em Artes da Cena. Área de Concentração: Teatro, Dança e Performance.

ORIENTADOR: ODILON JOSÉ ROBLE

Este exemplar corresponde à versão final da dissertação defendida pela aluna Raquel Machado Pereira e orientada pelo Professor Doutor Odilon José Roble.

CAMPINAS
2017

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): Não se aplica.

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Silvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

P414v Pereira, Raquel Machado, 1986-
Vestígios e tradição : uma investigação sobre o corpo poético da Congada /
Raquel Machado Pereira. – Campinas, SP : [s.n.], 2017.

Orientador: Odilon José Roble.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Artes.

1. Processo criativo. 2. Congadas. 3. Dança. 4. Mito. 5. Dionísio (Divindade
grega). I. Roble, Odilon José, 1970-. II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Traces and tradition : an investigation into the poetic body of the
Congada

Palavras-chave em inglês:

Creative process

Congadas

Dance

Myth

Dionysus (Greek deity)

Área de concentração: Teatro, Dança e Performance

Titulação: Mestra em Artes da Cena

Banca examinadora:

Odilon José Roble [Orientador]

Adilson Nascimento de Jesus

Renato Ferracini

Data de defesa: 03-02-2017

Programa de Pós-Graduação: Artes da Cena

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

RAQUEL MACHADO PEREIRA

ORIENTADOR(A): PROF. DR. ODILON JOSÉ ROBLE

MEMBROS:

1. PROF. DR. ODILON JOSÉ ROBLE
2. PROF(A). DR(A). ADILSON NASCIMENTO DE JESUS
3. PROF(A). DR(A). RENATO FERRACINI

Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena na área de
concentração

Teatro, Dança e Performance do Instituto de Artes da Universidade
Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca
examinadora encontra-se no processo de vida acadêmica do aluno.

DATA: 03.02.2017

Aos divinos da minha vida, meus pais,

Diva e Valdivino.

Aos meus exemplos de vida, meus irmãos,

Renato e Rodrigo.

Aos congadeiros pela força e resistência

ensinadas neste percurso.

AGRADECIMENTOS

Na busca incessante, nas dificuldades e alegrias, na concretização dessa pesquisa, muitas foram as pessoas que me inundaram de conhecimento e sabedoria, deram-me a graça de suas presenças e compartilharam um pouco de cada um, com seus pequenos e grandes gestos. E são essas pessoas, dentre tantas, que venho agradecer neste pequeno tempo-espaço.

Ao Prof. Dr. Odilon José Roble, pela orientação, pelo estímulo desafiador, pela confiança que depositou em mim, sempre com paciência e sabedoria em todos os conselhos e transmissões de conhecimento.

Aos Congadeiros e Caiapós, por terem emprestado um pouco de suas histórias e imagens à minha pesquisa, enriquecendo-a em cada palavra.

À minha mãe, Diva, pela dedicação e amor com que se despendeu a ajudar em todos os momentos (figurino, pesquisa a campo), ao meu pai, Valdivino e aos meus irmãos, Renato e Rodrigo, pelo incentivo e força, ouvindo-me, ajudando-me e compartilhando de muitas discussões e pesquisas a campo. As cunhadas que também contribuíram muito com o trabalho em discussões à mesa do almoço nos domingos.

À Lele (Letícia Rodrigues), ao Gu (Gustavo Infante) e Livia pelo conhecimento trocado, pela inspiração cotidiana, pessoas com quem eu aprendo constantemente, com os quais eu estabeleci laços de amizade e ternura, e que fizeram e fazem parte dessa pesquisa com suas essências.

Aos alunos, professores e funcionários da EMEF Virgínia Mendes Antunes de Vasconcellos, pela dedicação e amor demonstrados, incentivo fundamental à minha caminhada, a vocês minha amizade, respeito e admiração.

Aos amigos de Poços de Caldas – MG e Campinas-SP pelas trocas constantes, amizades verdadeiras e encontros.

À Soninha Santos pela inspiração, conselhos, incentivos, revisão e formatação desta dissertação. Ao Renan Carrilo, por me ajudar no Abstract.

Agradeço ao Prof. Dr. Renato Ferracini e ao Prof. Dr. Adilson Nascimento de Jesus pelas contribuições riquíssimas na qualificação, por novamente estarem na banca da defesa e me mostrarem outras possibilidades e caminhos. Às Prof^{as}. Dr^{as}. Ana Cristina Colla, Prof^{as}. Dr^{as}.

Kathya Godoy e Prf^ª. Dr^ª. Raquel Scotti, por participarem na suplência da qualificação e defesa.

Ao amigo Airton Oliveira, por sempre trazer alegria e luz para o meu trabalho artístico, sempre nos inspirando com sua criatividade, pela concepção e atuação na iluminação cênica do *Vestígios*.

À Marjoly Lino por entender minhas ideias e materializá-las em figurinos.

Aos Professores da Graduação em Dança, da Pós-Graduação em Artes da Cena, e funcionários do Departamento de Artes Corporais, principalmente ao Zé, pelos vários anos de compartilhamento, conselhos, ajudas, respiros e olhares.

Aos que fizeram e ainda fazem parte da minha vida, muito obrigada, a vocês todo o meu carinho, amor e respeito.

RESUMO

Esta dissertação busca, por meio de um olhar estético-filosófico sobre os fenômenos cênicos, enxergar as manifestações além da mera descrição, levando em conta o corpo simbólico que se apresenta na dança dramática. A Congada foi a dança analisada, com a intenção de investigar as relações simbólicas por meio do conhecimento sensível proposto pelo pensador francês Michel Maffesoli, buscando entender as mudanças que se apresentaram no corpo do congadeiro e as projeções estéticas que dialogam com essas transformações. Por meio do mito de origem da Congada indagamos a função do mito no processo de construção desta dança dramática. A compreensão estético-filosófica do mito quer seja em Maffesoli (2001), Mircea Eliade (1972) ou Nietzsche (2003) levou-nos a enumerar potências que nos mostram quanto o mito pode produzir profícuos diálogos com as danças dramáticas. Essas potências se configuram, essencialmente, como elementos de uma estética dionisíaca, de uma experiência imediata com a vida e uma teatralidade das máscaras. A resultante experimental que surgiu de todo o processo em questão se apresenta de forma híbrida - dança, música e vídeo – se congregam e dialogam para se transformar em “Vestígios”, uma apresentação cênica que exercitou um corpo mestiço, proposto por Eros Volúcia, e uma metamorfose que transcendesse o real e cotidiano indagado através de Zaratustra de Nietzsche. Por meio, da pesquisa teórica é que problematizou a prática e compreendemos a disposição técnica e energética dos corpos dos congadeiros, que se metamorfoseia para construir cenas que denotam certa ruptura com o contexto do dia-a-dia. Neste contexto, a criação atravessa esse corpo que rompe com o hoje e se transforma nas várias faces do Congadeiro, sendo elas, escravo, rei, rainha, festeiro, devoto, pagador de promessas, brincante.

Palavras Chave: Corpo; Dança; Congada; Dança dramática; Mito; Processo Criativo; Dionisíaco.

ABSTRACT

This dissertation seeks, through an aesthetic-philosophical look at the scenic phenomena, to see the manifestations beyond mere description, taking into account the symbolic body that presents itself in the dramatic dance. The Congada was the dance analyzed, with the intention of investigating the symbolic relations through the sensible knowledge proposed by the French thinker Michel Maffesoli, trying to understand the changes that were presented in the body of the congadeiro and the aesthetic projections that dialogue with these transformations. Through the myth of origin of the Congada we investigate the function of the myth in the process of construction of this dramatic dance. The aesthetic-philosophical understanding of the myth whether in Maffesoli (2001), Mircea Eliade (1972) or Nietzsche (2003) led us to enumerate powers that show us how myth can produce fruitful dialogues with dramatic dances. These powers essentially figure as elements of a Dionysian aesthetic, an immediate experience with life and a theatricality of the masks. The experimental result that emerged from all the process in question presents itself in a hybrid way - dance, music and video - congregate and dialogue to become "Vestiges", a scenic presentation that exercised a mestizo body, proposed by Eros Volusia, and A metamorphosis that transcended the real and everyday questioned through Zarathustra of Nietzsche. By means of theoretical research, he has problematized the practice and we understand the technical and energetic disposition of the bodies of the congadeiros, who metamorphose to construct scenes that denote a certain rupture with the context of the day to day. In this context, creation crosses this body that breaks with today and becomes the various faces of the Congadeiro, being they, slave, king, queen, party-goer, devotee, payer of promises, gibberish.

Keywords: Body; Dance; Congada; Dramatic dance; Myth; Creative process; Dionysiac.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Ilustração Rubem Filho.....	12
Figura 2: Navio Negreiro – Rugendas.....	17
Figura 3: Gravura Festa de Nossa Senhora do Rosário- Rugendas.....	20
Figura 4: Foto Igreja de São Benedito Poços de Caldas.....	22
Figura 5: Foto Bandeira de São Benedito.....	24
Figura 6: Foto Caiapó.....	25
Figura 7: Foto Bandeira de Nossa Senhora do Rosário.....	31
Figura 8: Foto Rei Congo do Terno de São Benedito – Poços de Caldas – MG	43
Figura 9: Apresentação cênica “Vestígios”.....	47
Figura 10: Eros Volúcia	49
Figura 11: Eros Volúcia	49
Figura 12: Apresentação cênica “Vestígios”	56
Figura 13: Apresentação cênica “Vestígios”	62
Figura 14: Apresentação cênica “Vestígios”	62
Figura 15: Hastearmento do mastro	67

Fotos registradas pela autora Raquel Machado Pereira e por Rodrigo Machado Pereira – Festa de São Benedito – Maio de 2015; e fotógrafa Cintia Antunes – Teatro Castro Mendes – Julho de 2016.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. VESTÍGIOS DE UMA TRADIÇÃO	17
2. UM OLHAR SENSÍVEL	25
3. O MÍTICO DA CONGADA	31
3.1 Estética Dionisíaca	38
3.2 Experiência imediata da vida	41
3.3 Teatralidade das máscaras	44
4. OS VESTÍGIOS	47
4.1 Eros Volússia	50
4.2 Nietzsche	53
5. PROCESSANDO	56
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	67
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	71

Figura 1: Ilustração Rubem Filho.



*"Boa tarde Capitão
E também o batalhão
Aqui fica a saudação
Deste simples batalhão"*

Carto de saudação entre dois ternos de São Sebastião do Paraíso/MG

INTRODUÇÃO

As investigações acerca das danças populares proporcionam a reprodução de valores culturais, além disso, reapresentam e discutem distinções hierárquicas presentes no cotidiano da sociedade. O estudo dessas manifestações populares, no âmbito acadêmico da dança, possibilita uma nova visão do corpo humano que contribui para as práticas cênicas: o corpo como atividade simbólica, cujas dimensões físicas, somáticas, cognitivas, emocionais e espirituais interagem entre si e com o contexto cultural no qual este se insere.

Através de um olhar crítico sobre os fenômenos cênicos é possível ver as manifestações culturais para além da mera descrição, levando em conta o corpo simbólico que se apresenta na dança dramática, a qual é o espetáculo que associa música, drama e manifestação corporal (ANDRADE, 1982). Em particular, a Congada será a dança dramática analisada em nossa pesquisa com a intenção de estudar as relações simbólicas que entrecruzam a filosofia e a congada, como veremos mais à frente, com o objetivo de explicitar tal ligação por meio de três pilares: dionisismo, experiência imediata da vida e a teatralidade das máscaras, elementos que serão apresentados separadamente e discutidos com base em grandes pensadores como Nietzsche, Maffesoli e Mircea Eliade. O que fará com que seja possível conhecer tal herança cultural que está, direta ou indiretamente, ligada a todos os que vivem no Brasil, pois, segundo Ávila (2007), “A identidade de um indivíduo se dá através da constituição de sua história, do que aprendeu com seus entes queridos, na comunidade, nos espaços que ocupou e em suas relações com os mesmos.” (p.11).

Esta identidade adentra a minha história pessoal, morando em Poços de Caldas/MG onde sempre estiveram presentes as manifestações culturais como a Congada, a Folia de Reis e a Catira. Além da vivência, as histórias contadas por meus pais e avós e a devoção deles ao pagar as promessas em dias de cortejo foram sendo importantes registros imagéticos, corporais e sensoriais durante minha infância, que se tornaram memórias importantes para iniciar essa pesquisa ainda na graduação, quando realizei uma iniciação científica com o mesmo tema central: Congada. As variações que surgiram durante a pesquisa se transformaram em questionamentos e afirmações, e tomaram corpo e raízes, trazendo a necessidade de aprofundamento. Para isso a dissertação vem de encontro com esses anseios, essa sede, essa vontade de transformar linhas em dança, corpo em palavra e som em linhas, além de fomentar um pouco de um pensamento estético filosófico sobre esta dança dramática.

Assim, partindo da história pessoal e das raízes dos moradores da cidade de Poços de Caldas/MG, e do quanto a referida dança dramática -a Congada - fez e faz parte da vida destes, une-se a necessidade de que a tradição cultural brasileira participe também do presente estudo. A identidade, nesse contexto, faz parte de um “tripé: história, identidade e cultura” (ÁVILA *apud* Frei Francisco Van der Poel para a Federação dos Congados de Minas Gerais, em maio de 2005), que compõem a história da Congada a qual é permeada, desde os seus primórdios, por meio da oralidade de um povo esmagado pela sociedade, tanto historicamente, quanto nos dias de hoje. A partir dessas questões, elegemos a congada enraizada na cultura poçoscaldense, como objeto da nossa pesquisa.

Para tanto, a fim de desvendar e compreender a metodologia necessária para o estudo da prática cênica aplicada à Congada é preciso “encontrar um *modus operandi* que permita passar do domínio da abstração ao da imaginação e do sentimento ou, melhor ainda, de aliar o inteligível ao sensível.” (MAFFESOLI, 2008, p.196).

Assim, de acordo com a opção metodológica, o nosso estudo teve como base as ideias do filósofo alemão Friedrich Nietzsche, a cerca dos conceitos estéticos de dionisismo, com as quais buscamos relacionar a congada, mostrando de que modo o congadeiro renuncia a sua subjetividade e lança-se a uma busca do êxtase em um verdadeiro processo dionísio.

No contexto histórico da Congada, que é apresentado no primeiro capítulo, investigamos essa dança dramática analisando por meio da abordagem fenomenológica de Michel Maffesoli que nos mostra a necessidade de observarmos o que já está à nossa frente, o próprio fenômeno, tomando por base este conceito o pensador francês nos leva a buscar a experiência humana, propondo uma real vivência do objeto de estudo, desde suas origens até aquilo no que ela se transformou.

O referido pesquisador é professor de Sociologia na Sorbone Paris V, diretor do Centro de Estudos sobre o Atual e o Cotidiano (Paris V) e do Centro de Pesquisa sobre o Imaginário (MSH). Considerado um dos grandes filósofos e sociólogos contemporâneos, explora o imaginário, a pós-modernidade, o cotidiano, as tribos e se ocupa com a ética e a estética da sociedade contemporânea. Por meio de sua pesquisa, no segundo capítulo, analisamos a Congada com um olhar estético, buscando entender sensivelmente as mudanças que se apresentaram no corpo do congadeiro durante a dança.

Através dessa vivência da Congada, será indagada a função do mito no processo de construção dessa dança dramática, retratado no terceiro capítulo, entendendo por mito uma

narrativa oral que congrega uma realidade ficcional ou não, mas que é passada de geração em geração, ou ainda nas palavras de Mircea Elíade (1972): “O mito é considerado uma história sagrada e, portanto, uma ‘história verdadeira’, porque sempre se refere a realidades.” (p. 12).

Conforme Santos (2002), desse conjunto, os mitos são importantes como recursos para o entendimento da relação entre o conteúdo e a forma, eles ensinam os padrões e valores de um povo, assim como os elementos da composição coreográfica das danças. Segundo Hall (2003), os mitos têm o poder de moldar o nosso imaginário e de influenciar nossas ações, aferindo significado à vida e dando sentido à nossa história, assim, relacionando o mito com a Congada será possível compreender a fundamentação da construção mítica dessa dança.

Nessa conceituação do mito, foi possível analisar a Congada por meio de três aspectos: Estética dionisíaca, experiência imediata da vida e teatralidade das máscaras. Na subdivisão do capítulo sobre o mito, será explicitada a análise de cada aspecto, mostrando como eles se encontram na Congada.

Desses atravessamentos entre a congada e filosofia é proposta uma ressonância poética e gestual, para a abertura de um corpo criativo que articule as matrizes corporais a memória e sua expressividade de forma a unir (transcender) a tradição e a contemporaneidade em um processo cênico, o quarto capítulo vem de encontro a essa abertura, uma vez que propõe um olhar sobre os influenciadores diretos no processo, Eros Volússia e Nietzsche.

Eros é uma artista brasileira que mudou o olhar para a cultura popular em um tempo de muito preconceito e divisão social, trouxe as danças negras para um ambiente elitizado, dando a estas o *status* de eruditas, buscou em suas obras um “corpo mestiço”, ou seja, não deixou os seus fundamentos clássicos, apreendidos ao longo de sua vida artística, mas utilizou-os para produzir suas coreografias juntamente com a pesquisa realizada em terreiros, maracatus, congadas.

Nietzsche traz a inspiração da metamorfose assim como em Zaratustra, este corpo que busca uma transformação não só nos adereços e figurinos utilizados, mas no ser congadeiro, a compreensão deste corpo que sai do cotidiano para adentrar o extracotidiano. Inspiração para muitos influenciadores e criadores de dança a filosofia desse autor entra como um caminho a ser seguido, procurando compreender essa busca do êxtase, esse espírito dionisíaco tão presente na congada.

O quinto capítulo é a descrição do processo, como toda essa linha teórica junto com a vivência da Congada se transformou em *Vestígios*, as músicas, o corpo, a relação temporal com este pensamento dionisíaco e embriagante, a materialização artística da pesquisa.

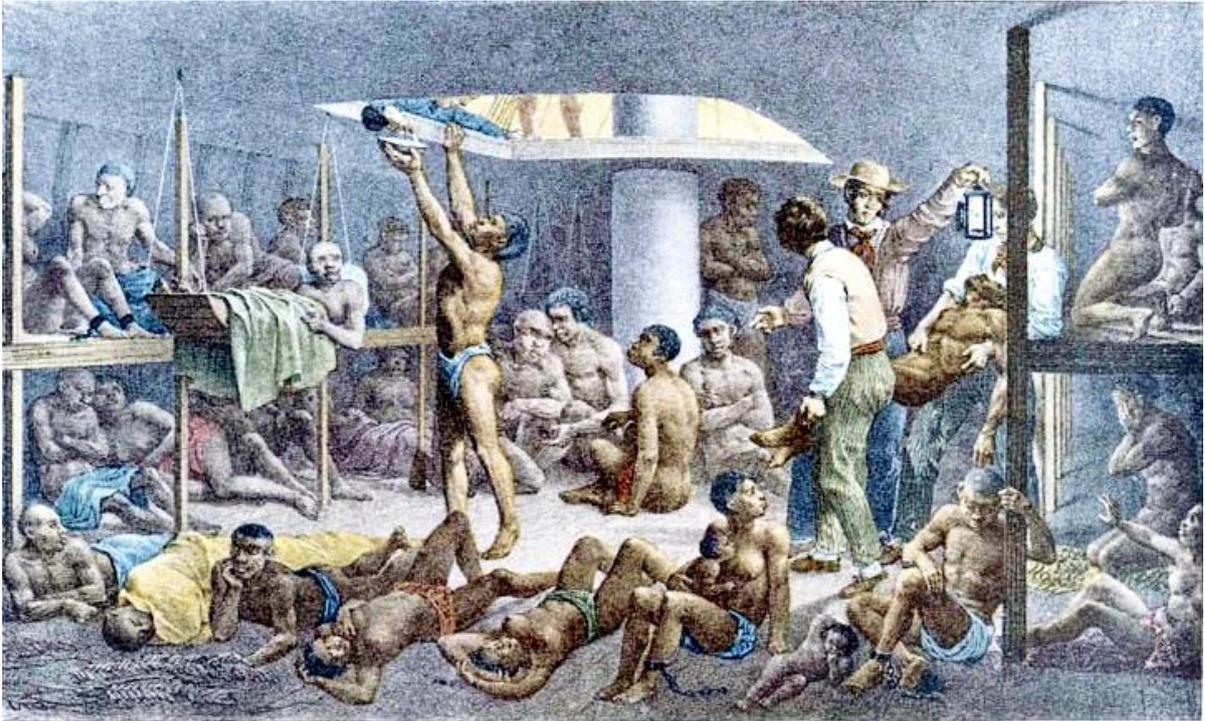


Figura 2: Navio Negreiro – Rugendas (1835).

1. VESTÍGIOS DE UMA TRADIÇÃO

*“Eu sô da Ruanda,
Eu passei na Angola.
A ganga da Ruanda
Não pode pará.”*

Canto de moçambiqueiro

A Congada é uma tradicional dança dramática brasileira que tem origem no catolicismo e nas sangrentas histórias de guerra do povo africano.

A história dos negros nas Américas escreve-se numa narrativa de migrações e travessias, nas quais a vivência do sagrado, de modo singular, constitui um índice de resistência cultural e de sobrevivência étnica, política e social. (MARTINS, 1997, p. 24)

Martins (1997) lembra-nos de que na Diáspora negra, os africanos tiveram seus “corpos e *corpus* desterritorializados”, pois ao serem escravizados, foram submetidos ao sistema escravocrata e coisificados perante a sociedade europeia, e assim, os que sobreviveram à travessia, foram destituídos de sua história, cultura e identidade. Porém, mesmo que os europeus acreditassem nessa destituição dos negros africanos:

Não conseguiram apagar no corpo/*corpus* africano e de origem africana os signos culturais, textuais e toda a complexa constituição simbólica fundadores de sua alteridade, de suas culturas, de sua diversidade étnica, linguística, de suas civilizações e histórias. (MARTINS, 2007, p.25)

Esse processo nos mostra o cruzamento do *modus* constitutivo do povo brasileiro, uma relação de rituais, memórias, misturado com outros códigos e sistemas simbólicos advindos dos portugueses/europeus, e que se constituiu de outra forma em terras brasileiras, tecendo assim a identidade afro-brasileira, presente na história da Congada. Podemos, pois, compreender esse surgimento, de uma fé católica, com rituais e credences africanos.

Em Minas Gerais, além da atividade extrativista de minerais, os escravos eram utilizados também na agricultura, pecuária e transportes. Segundo Gomes e Pereira (1988), a história do negro nessa região foi marcada por duas violências generalizadas: a que se deu no campo político-social, em que foram comercializados e utilizados como objetos, e a segunda no campo religioso, no qual foram obrigados a incorporar outro culto, outra crença, tendo dissolvidos os seus valores religiosos iniciais. Assim, as Irmandades -associações religiosas de leigos católicos que se uniam para realizar um culto a um santo de devoção -, criadas ao fundo pela formação das capitanias no Brasil colonial, mais precisamente em Minas Gerais à época da extração do ouro, foi um local onde os negros tiveram a oportunidade de estar com os seus, “irmãos de raça e condição social” (GOMES E PEREIRA, 1988, p.88).

As Irmandades, sendo uma entidade católica, “inseriam o negro no contexto social através da religião praticada pelo senhor” (GOMES E PEREIRA, 1988, p. 92). Entretanto,

apesar de alguns negros se engajarem na nova crença e outros se sentirem obrigados devido à pressão do modelo político-social, buscavam cumprir os ritos sem perder as experiências religiosas apreendidas de sua tradição.

No passado, as ações das Irmandades quanto ao negro estavam divididas: procuravam atraí-lo para o seio do catolicismo e com isso julgavam promover-lhe a ascensão social; por outro lado, tentavam apagar-lhe as lembranças de uma religiosidade negra e incompatível com o Estado dominador e com a Igreja. (GOMES E PEREIRA, 1988, p. 100)

Apesar de toda repressão da Igreja sobre as manifestações religiosas dos negros, foi nessas Irmandades que se viu a eleição de reis e rainhas negros, como forma de manter as antigas tradições culturais africanas, assim como, a introdução de cantos nos dialetos próprios, danças, instrumentos de percussão e a referência a deuses africanos.

O contexto histórico em que se insere a Congada se dá em meados do século XVII, a que se tem documentado, referente à coroação de reis Congos:

A coroação dos reis do Congo tem registro muito antigo no Brasil, com ocorrência em 1674, em Recife. Esse evento – permitido simbolicamente que os negros tivessem seus reis – foi um recurso utilizado pelo poder do Estado e da Igreja para controle dos escravos. Era uma forma de manutenção aparente de uma organização social dos negros, uma sobrevivência que se transformou em fundamentação mítica. Na ausência de sua sociedade original, onde os reis tinham a função real de liderança os negros passaram a ver nos “reis do Congo” elementos intermediários para o trato com o sagrado. (GOMES E PEREIRA, 1988, p.182)

Martins (1997) afirma que a coroação de reis negros, incorporada pelo sistema escravocrata como modo de controle dos africanos e de seus descendentes, é apropriada pelo próprio negro que, por meio dela, reterritorializa formas ancestrais de organização social e ritual.



Figura 3: Festa de Santa Rosalia, padroeira dos negros – Rugendas (1835)

*"Di vamo coroa dourada
 Oi vamo coroa dourada
 Tá na hora de sua chegada
 Tá na hora de sua chegada"*

Canto da Congada para o encontro com o Rei Congo e Rainha Congo.

A partir daí, temos Congos, Congadas, Congados e Reinado, essas terminologias diferenciadas são apenas por questão religiosa, mas não mudam quanto ao folguedo. Elas possuem um conjunto de características que se diferem em relação ao seu espaço-tempo e à vestimenta, cantos, dança, instrumentos e fundamentação mítica, mas para Gomes e Pereira (1988) a Congada possui um corpo base, que a coloca como auto, sendo constituída de três elementos básicos: 1. Coroação dos reis do Congo; 2. Préstitos e embaixadas; e 3. Danças guerreiras comemorativas.

Com a falta de uma tradição escrita, hoje, já não se tem uma estrutura de Congado completa, a tradição foi se esvaziando com o falecimento de velhos congadeiros, assim, desapareceu lentamente a sabedoria dos antepassados, e com o fato da perseguição da Igreja contra as manifestações religiosas dos negros, o Congado em algumas regiões foi extinto.

Entretanto, a referida dança dramática ainda está presente em várias regiões do Brasil e se caracteriza por ser um folguedo popular no qual há dança, cortejo, cantos, representação teatral e que se mantém resistente mesmo com as transformações sócio econômicas culturais e evoluções que aconteceram no país.

Em Poços de Caldas, Minas Gerais, segundo FONSECA (2004, p.10), a Congada chegou através do negro Herculano Cintra, vindo da cidade de Amparo/SP, que, pela devoção a São Benedito iniciou um movimento para a construção da primeira Igreja do Santo, na cidade, no ano de 1902:

Analisando registros históricos do poder legislativo de Poços, vemos que a Câmara Municipal, naquela época, autorizou o referido devoto a edificar uma capela para São Benedito na praça do cemitério velho. A primeira Festa de São Benedito que se tem documentada data de 1904 e realizada no dia 13 de maio, já com os grupos culturais: congada, moçambique e caiapó. O registro escrito que acerca dessa festividade foi dada pela *Revista de Poços*, de 24 de março de 1904, segundo Megale (2002, p.117 apud Livro do Tombo da Paróquia de Poços de Caldas, folha 22) a celebração deve ter sido muito concorrida, pois através das sobras da renda na importância de 1:000.000 (um conto de réis), “começaram uns negros, guiados por Herculano de tal (Cintra), a construir uma capela no lugar denominado Macaco, onde se encontrava o antigo cemitério da vila. As obras começaram e acabaram em 1905”.



*"Cheguei na porta da igreja
Fui tirando meu chapéu
Pra rezá a Ave Maria
Pai Nosso que está no céu."*

Jerônimo dos Santos - Congadeiro de Passos/MG

Em 1925, a Capela de São Benedito foi demolida e construiu-se outra, no terreno doado pelo coronel Agostinho Junqueira, sendo que esta foi inaugurada no dia 13 de maio de 1927, dia do aniversário do Coronel, grande devoto do Santo. Fato importante a ser comentado sobre esse contexto eram as diferenças entre negros e brancos. Na mesma época, foi construída a Matriz Nossa Senhora da Saúde tendo sua entrada oposta a da Capela de São Benedito, ou seja, quem frequentava a Capela eram somente os negros, enquanto, a Matriz era apenas visitada pelos brancos, assim também havia o contraste entre a Festa dos Negros (São Benedito) e a dos Brancos (Cassinos e Águas Termais), estes não frequentavam o espaço daqueles e vice-versa.

Com o tempo, tais situações foram mudando, o jogo se tornou proibido no país, os Cassinos foram fechados e o branco começou a adentrar o espaço do negro, a Festa de São Benedito transformou-se num evento para as famílias mais abastadas da cidade, como também, o contrário ocorreu, contudo de forma diferente, uma vez que o negro já estava inserido naquele espaço, mas sempre como empregado.

Para os Congadeiros da cidade a devoção está ligada ao padroeiro de Poços de Caldas, São Benedito. Segundo a tradição, o referido santo era negro, descendente de escravos, nasceu na Itália e foi Frade Franciscano, devido aos vários milagres que realizou e pela sua vida de devoção e amor aos necessitados foi canonizado em 1807.

A devoção a São Benedito é o que há de mais independente e autônomo entre as devoções católicas no Brasil, ao lado das danças de São Gonçalo, dos batuques e congadas que pertencem antes ao mundo cultural africano do que ao mundo católico propriamente dito. São Benedito é um ponto avançado de presença negra no catolicismo e, no Brasil, conserva seu papel histórico de ‘santo vingador’ da dignidade africana aqui. São Benedito é expressão da luta tenaz dos negros contra a discriminação racial neste país, tão sutil e tão silenciada. (FONSECA, 2004, p.5)

A festa em louvor a São Benedito é comemorada no dia 13 de maio, data da abolição da escravatura: “sua festa é celebrada em vários Estados do Brasil, porém de maneira especial em Minas Gerais, onde devido à mineração do ouro e de diamantes, havia grande número de escravos” (MEGALE, 2002 p.125).

Os brancos dizem que São Benedito é o padroeiro dos pobres, enquanto os negros, afirmam que ele é o padroeiro dos pretos, ele é um santo de altar, é mediador legítimo da Igreja. Durante a escravidão, segundo atesta Carlos Rodrigues Brandão (1985), os negros procuravam se organizar socialmente, e o fizeram, frequentemente nas Irmandades religiosas

ou confrarias, sob a invocação de São Benedito e de Nossa Senhora do Rosário que, por causa da cor, tornaram-se logo seus protetores.

Nossa Senhora do Rosário, São Benedito, São Elesbão, Santa Efigênia eram invocações dos negros não apenas pela afinidade epidérmica ou pela identidade de origem geográfica, mas também pela identidade com suas agruras. (GOMES E PEREIRA apud BOSCHI, 1988, p.103)

O nome de São Benedito é lembrado, com respeito a todo o momento: nas conversações, nas lamentações – ai, meu “São Benedito” ou “Valha-me meu São Benedito”.

A Congada integrou-se ao catolicismo, com a característica do elemento profano interligando-se ao componente religioso. Assim, se a Igreja recolhe no interior do templo as cerimônias de missa, novena e terço, os Congos produzem na Congada, um modelo de gestos coletivos, de alegre louvação ao seu padroeiro.



Figura 5: Bandeira de São Benedito Poços de Caldas

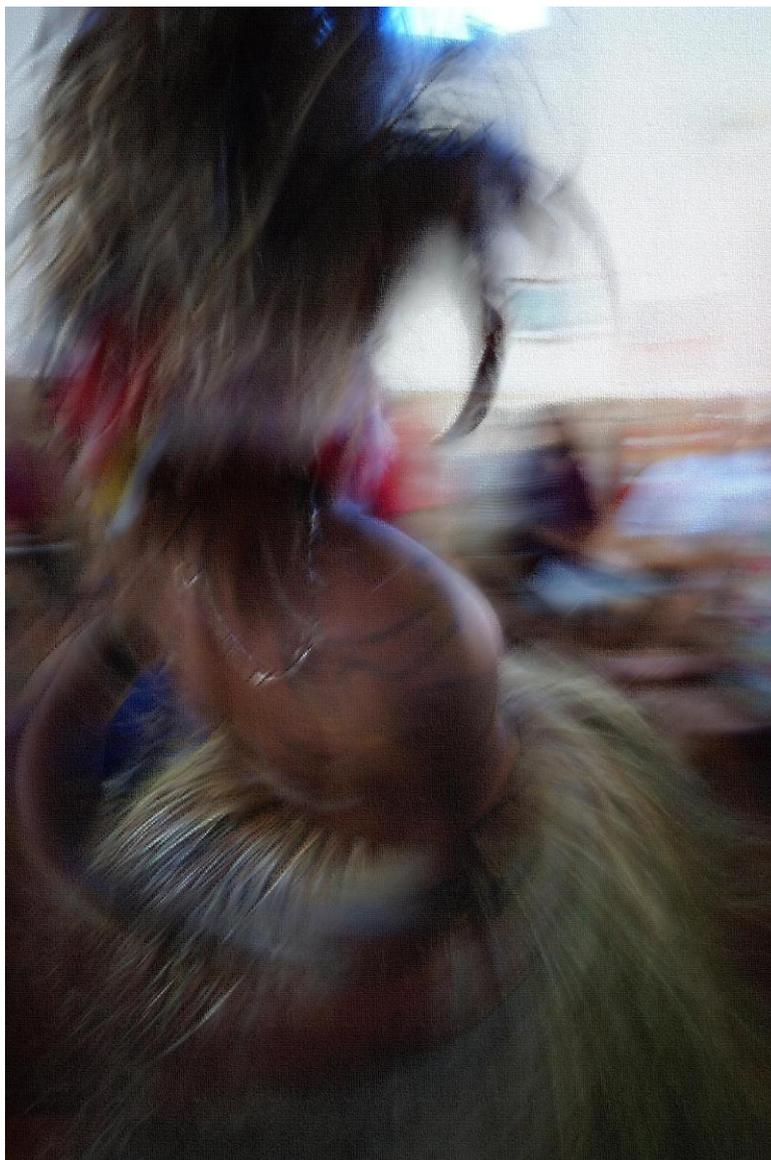


Figura 6: Foto Caiapó.

2. UM OLHAR SENSÍVEL

*"O bicho do mato vem,
É a dança do caiapó.
Eu fui no mato
Cortar cipó..."*
Canto dos Congadeiros para os Caiapós.

As Congadas conjugam fé, devoção, festa, dança e metáforas acerca da realidade social, dentro desse contexto, para considerar a abordagem fenomenológica maffesoliana, é preciso centrar-se no cotidiano da cultura, com suas formas e produções de saberes, sendo que a manifestação é como nós a apreendemos:

Um dos aspectos da fenomenologia é, justamente, levar em conta um mundo que —já está aí, um ambiente social e natural que não pode ser modelado à vontade, mas que, ao contrário, resiste à injunção nacionalista ou, pelo menos, relativiza-a. (MAFFESOLI, 2008, p.151)

Podemos entender que a fenomenologia é o estudo do fenômeno, ou seja, daquilo que se mostra, que busca propor uma interpretação. Para o referido autor é necessário vivenciar esteticamente as imagens que o cotidiano nos apresenta, experienciar a essência que o objeto de estudo nos oferece, e não racionalizar, pois segundo ele, a razão é insuficiente para compreender as peculiaridades vitais da experiência vivida. Com base nisso ele conclui que:

É preciso compreender que o racionalismo, em sua pretensão científica, é particularmente inapto para perceber, ainda mais apreender, o aspecto denso, imagético, simbólico, da experiência vivida (...) É preciso, imediatamente, mobilizar todas as capacidades que estão em poder do intelecto humano, inclusive as sensibilidades (MAFFESOLI, 2008, p. 27)

Acerca desse aspecto, Maffesoli nos fala de uma razão sensível, capaz de dialogar e transitar entre a razão e a sensibilidade, fator que nos parece importante para se estudar uma manifestação tradicional como a Congada, que é transmitida oralmente pelos familiares integrantes do grupo e que se insere no cotidiano social autor desses personagens, possibilitando-nos uma dimensão estética da experiência social.

O cotidiano que Maffesoli considera é aquele no qual o indivíduo se insere, é nele o seu lugar de produção, de enraizamento, de conservação, de encontro e reprodução da cultura e de si mesmo, mas que não se revela, apresenta muito mais a aparência das coisas do que a essência daí a importância de uma razão sensível, que consiga entender a teatralização do cotidiano.

A pessoa(...), não é senão uma máscara (persona); pontual, representa seu *papel*, sem dúvida tributário de um conjunto, mas do qual poderá, amanhã, escapar para expressar e assumir outra figura. O presenteísmo é sua temporalidade. Em função dele, a aparência é acentuada. O paroxismo é,

certamente, o disfarce dos grandes momentos festivos. (MAFFESOLI, 2003, p.118)

Por ser um cotidiano presenteísta, no qual a pessoa expressa apenas o que lhe convém no momento presente, Maffesoli cita Roger Bastide (2003, p.117) propondo uma “mitologia das máscaras”, ou seja, o homem se utiliza da máscara como um “alto falante” que vem antes dele, baseando-se apenas na aparência. Nesse contexto, o congadeiro seria uma dessas máscaras, que mostra toda a sua potencialidade enquanto festeiro, religioso, devoto, revelando sua vitalidade natural enquanto ser, mas como a aparência não é individualista, ela se constrói “sob e para o olhar do outro” (MAFFESOLI, 2003, p.119), a irmandade prevalece sobre o congadeiro, pois sem a comunidade dançante ele não existiria.

A Congada se organiza dentro de uma festa que é celebrada para um dos santos de devoção (São Benedito, Nossa Senhora do Rosário, Santa Efigênia, São Elesbão, Nossa Senhora Aparecida, Nossa Senhora das Mercês e Divino Espírito Santo, estes são os Santos de devoção em Minas Gerais). Sendo assim, o conceito de festa que LOBATO (apud Guarinello, 2008, p. 14) pontua, encaixa-se nesse contexto:

A festa é, portanto, sempre uma produção do cotidiano, uma ação coletiva, que se dá num mesmo tempo e lugar definidos e especiais, implicando a concentração de afetos e emoções em torno de um objeto que é celebrado e comemorado e cujo produto final é a simbolização da unidade dos participantes na esfera de uma determinada identidade.

Por se tratar de um espaço de encontro, celebração, compartilhamento, cumplicidade e palco de atualização da memória coletiva, a festa torna-se uma realidade comum a todos, outorgando um sentido ao grupo e, em última instância, à vida. Nela, o curso da vida cotidiana dá lugar a uma experiência estética que enseja outras formas de representação social, o corpo se prepara com figurino e gestual apropriados, metamorfoseando-se para construir cenas que denotam certa ruptura com o contexto do dia-a-dia.

Nesse espaço do cotidiano e da valorização da vida, podemos estabelecer uma ligação entre a representação de Nietzsche, no que tange ao deus grego do vinho Dioniso e a Congada, o congadeiro, nesse sentido, seria possuidor de um corpo dionisíaco, pois “Dioniso é noturno, festivo, embriagante e metamórfico.” (ROBLE, 2014, p.37).

Na embriaguez dionisíaca, no impetuoso percorrer de todas as escalas da alma, por ocasião das agitações narcóticas ou na pulsão de primavera, a

natureza se expressa em sua força mais elevada: ela torna a unir os seres isolados e os deixa se sentirem como um único; de modo que o *principium individuationis*¹ surge como um estado persistente de fraqueza da Vontade. (NIETZSCHE, 2005, p.12)

O estado de embriaguez na Congada seria o momento da transformação do homem comum em congadeiro, o qual se transforma de corpo e figurino em outra personagem, retirando outra máscara dessa multiplicidade de seres que o compõem, e se torna um ser único com o grupo de Congada.

Com essa totalidade criada, é preciso não nos limitarmos ao racionalismo e, segundo Maffesoli (2008, p.19) “pôr em prática uma “deontologia” que saiba reconhecer em cada situação a ambivalência que a constitui: a sombra e a luz entremeadas, assim como o corpo e o espírito, interpenetram-se numa organicidade fecunda”, para desse modo, compreender e contemplar o mundo, analisando as formas, o fenômeno e a experiência vivida.

A Congada é uma das mais importantes manifestações populares da cultura afro-brasileira, como vimos também é considerada de origem luso-afro-brasileira (ALVIM, 2008, p.20), pois foi ainda, na África, que os dominicanos (Frades da Ordem São Domingos) introduziram a devoção aos santos, porém, foi por meio da devoção e fé dos escravos trazidos para o Brasil que surgiu a Congada, ou seja, sedimentaram a cultura portuguesa sem abandonar a sua própria, sendo que, esta manifestação só ocorre em terras brasileiras.

Portanto, é um folguedo de formação afro-brasileira, com influências ibéricas no que diz respeito à religiosidade e, indiscutivelmente, é uma forma de resistência cultural e religiosa para a etnia negra, além de um elo de ancestralidade com uma África Memorial. Para Maffesoli, é preciso valorizar tal maneira de construção de um pensamento da forma, do cotidiano social, e compreender a riqueza de imagens construídas pela tradição de um povo, observando à luz da estética que é um dos alicerces de seu pensamento acerca das práticas culturais. Assim, “deve-se entender estética, aqui, em seu sentido mais simples: vibrar em comum, sentir em uníssono, experimentar coletivamente” (MAFFESOLI, 2008 p. 137).

Ainda, conforme o autor, o cotidiano se apresenta de forma teatralizada e superficial, o indivíduo se esconde atrás da aparência. Entretanto, a congada representa uma ruptura com o dia-a-dia, apesar de ser uma produção do cotidiano, ela é um espaço de encontro e celebração, no qual o congadeiro se transforma em devoto e conjuga uma identidade com os outros. A

¹ Princípio de individuação

priori, a congada demanda um estudo como o cotidiano, compreendendo suas formas sociais, pois são estas que congregam a simbologia e a significação desse mundo fenomênico, sem enquadrar em uma norma ou padrão como seria uma análise simplesmente racional e objetiva.

Através do fluxo de imagens com que se constrói a dramaturgia dança da congada, é possível se prender à forma que se configura nos sentidos para conseguir sobressair a beleza intrínseca em tal manifestação, sendo a “forma” a matriz que, segundo Maffesoli, gera todos os fenômenos estéticos e que demarcam a cultura pós-moderna.

A forma compreende a “pluralidade dos mundos” e é o ponto nodal para se entender a diferença entre o corpo congadeiro e o corpo cotidiano, dando “coesão às coisas díspares (...) ela permite que se tenha uma ideia de conjunto: a da organicidade que une, subterraneamente, todos os fragmentos do heterogêneo”. (MAFFESOLI, 2008, p. 86)

Desse modo, para uma análise da Congada propomos uma investigação fenomenológica que Maffesoli identifica como “formismo”, trabalhando o olhar do pesquisador para não se prender à aparência, mas analisar aquilo que se vê, sem mesmo deixar de lado a compreensão de que há vários fatores históricos e socioculturais que rodeiam tanto o pesquisador como a manifestação.

O formismo, defendido por Maffesoli, é a metodologia que direciona este estudo, por meio dele concluímos que não é possível enquadrar as danças dramáticas em uma certa categoria ou manifestação, é necessário analisar o fenômeno como ele acontece, sem restrição de pensamentos, observando suas nuances.

Desse modo, podemos dizer que formismo busca compreender o fenômeno como ele é, assim, dentro da Congada seria estudar as formas sociais que a compõem, todas as nuances que se estabelecem dentro de tal manifestação. Segundo Maffesoli, o formismo é cheio de dúvidas e, por meio delas é que se chega ao conhecimento, e ao essencial, pois a forma “deixa abertas as potencialidades que podem ou não realizar-se.” (MAFFESOLI, 2008, p.87)

Em outras palavras, o formismo baseia-se em uma atitude interpretativa do pesquisador, fundamentada no impacto sensorial do dado estético e na inter-relação espontânea que este fará com os conhecimentos pregressos que foram estudados sobre o fenômeno. Evidentemente, trata-se de uma argumentação baseada em inferências e longe das certezas constituídas pela ciência experimental. A fenomenologia formista proposta por Maffesoli é um modo de se imbricar as aparências, reconhecendo a importância que estas têm no estudo do dado sensível. Nesse sentido, nossa aproximação da congada busca construir

nexos de compreensão entre o dado poético e o recurso da linguagem transposta para o texto dessa pesquisa.

Através de uma razão sensível e do formismo, podemos compreender de dentro, ou seja, do interior da congada, observando as suas formas, os seus contornos, os seus limites e as necessidades das situações e das representações que constituem este corpo, esta festa, respeitando o que é efêmero e insignificante aos olhos da vida cotidiana.



Figura 7: Foto Bandeira de Nossa Senhora do Rosário.

3. O MÍTICO DA CONGADA

*"A congada é de Nossa Senhora
Todo dia toda hora
O terno é da Virgem Maria
Todo ano e todo dia"*

Canto da Congada na procissão

A tradição compartilhada emerge de formas e narrativas contadas pelos congadeiros e que relembram a origem das Congadas, apesar das variações históricas dentro de um mesmo contexto, podemos considerar que cada grupo de Congada, hoje presente no Brasil, caracteriza-se por um mito de origem que representa sua identidade enquanto grupo.

A oralidade passada de geração em geração nos Ternos² de Congo representa essa tradição que é o patrimônio cultural dos antepassados, e entendendo a estrutura social no qual foi criado é possível compreender sua importância para a manutenção dessa dança dramática, uma vez que “(...) a oralidade é veículo privilegiado para a passagem de conhecimentos iniciáticos, pois a revelação se restringe apenas ao sábio e ao iniciante.” (GOMES & PEREIRA, 1988, p.123)

Mito vem do grego “*Mythós*” e significa palavra dita, os mitos de origem surgem a partir da necessidade de explicações sobre a origem e criação do universo e do homem.

Os mitos nos precedem, atravessam cada indivíduo, que é parte integrante de um todo, por isso são produtos do corpo social. Considerando tais pressupostos, podemos definir o mito segundo Mircea Eliade como sendo “uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares”. (ELIADE, 1972, p.11) Ainda, conforme o autor,

O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do ‘princípio’. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo(...). É sempre, portanto, a narrativa de uma ‘criação’: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser.(ELIADE, 1972, p.11)

Para abordar e vivenciar esse dinamismo da Congada, tendo em vista a compreensão desse “corpo cultural” que está carregado de memória e que revive toda uma ancestralidade se faz necessário compreender o mito e absorvê-lo. Para tanto:

“Os mitos falam do corpo. A metáfora baseia-se no corpo. Ela é experiencial. No mito, eu busco o corpo, as suas formas, expressões e atitudes emocionais. A produção de corpo, o aprofundamento dos repertórios de sentimento e ação, é o que os mitos prometem.” (KELEMAN 2001, p.7)

² Terno é uma categoria utilizada para identificar os diferentes grupos que compõem a Congada. .Ex.: Terno de Congo de São Benedito etc.

Portanto, a experiência mítica, o festejo, os trajetos percorridos pelos congadeiros, o sagrado, o profano, o popular e o contemporâneo são a fonte dos sentidos, sentimentos e sensações das ações desempenhadas pelo corpo, que revivem o mito fundador e que compreendem o ritual criado para reafirmar tal identidade.

Elíade (1972) aponta que o mito não narra apenas a origem do Mundo, mas também todos os primeiros acontecimentos que levam ser humano a ser o que é hoje – “Um ser mortal, sexuado, organizado em sociedade, obrigado a trabalhar para viver, e trabalhando de acordo com determinadas regras” (1972, p.16), dessa forma, a razão do mito seria compreender os paradigmas dos atos significativos do ser humano.

Nesse contexto, pode-se afirmar que a congada é também um rito que revive o tempo mítico, sua representação e seus festejos periódicos seriam a “necessidade de renovação, de restauração momentânea do tempo primordial, ao qual o homem é projetado por meio da imitação ritual dos arquétipos”. (SOUZA, 2006, p. 307)

Nos relatos dos congadeiros sobre o mito fundador se destacam dois pontos importantes: o contexto escravista e a aparição de Nossa Senhora do Rosário. A festa do Congado, em muitos lugares, é realizada em louvor a tal santa e outros santos como Santa Efigênia e São Benedito. Há vários mitos que contam a origem do ritual e da devoção à Senhora do Rosário.

Segundo Leda Maria Martins (1997), um dos mitos de aparição de Nossa Senhora do Rosário conta que os escravos viram a imagem da santa vagando nas águas do mar, os brancos resgataram-na e erigiram uma capelinha para adoração, na qual os negros não podiam entrar. Apesar das orações dos brancos, a imagem voltava para o mar, quando os negros fizeram suas orações, com seus costumes, danças, cantos e tambores à Nossa Senhora do Rosário, ela os acompanhou e nunca mais voltou.

A mesma história é contada mudando apenas o local onde Nossa Senhora foi encontrada, como exemplo, a história contada por Sr. José Albino, Congadeiro da cidade de Poços de Caldas-MG:

Nossa Senhora do Rosário, apareceu numa gruta. O Padre do arraial, pegou a imagem tão linda e a levou para a Ermida, mas, a imagem desapareceu tornando a ser encontrada novamente na gruta. Por diversas vezes esse fato aconteceu. Havia sempre por ali homens que se vestiam de Congo e outros de Moçambique, estes traziam umas latinhas nos pés. O Padre chamou a todos, arrumando um andor de ‘Jacá com boca de sino’. Todos confessaram e comungaram, e fizeram um andor colocando Nossa Senhora fazendo uma procissão bem bonita, sendo de um lado os Congos e de outro lado os

Moçambiques. Foram dançando e cantando até a Igreja. Chegando lá, os Congos pararam na porta da mesma e não cantaram mais, os Moçambiques foram dançando, pulando e cantando até colocarem a imagem no altar. Desde este dia, a Santa não mais voltou para a gruta. (SOUZA, 1983, p.06)

Assim, apesar das diferentes versões do mito contado entre os grupos de Congadas, e que vão se modificando ao longo dos anos, Nossa Senhora do Rosário surge sobre as águas, geralmente do mar, mas também no rio, no mato, na rocha, na gruta, e sendo vista naquela situação por um negro que leva a notícia para todos. Apesar de todas as tentativas de tirá-la daquela situação, as quais foram realizadas tanto pelos brancos com toda a sua riqueza, como também por caboclos, não conseguiram que a Santa continuasse no altar montado para ela. Porém, apenas com a ação realizada pelos negros/escravos, com seus tambores, cantos e danças é que a referida santa permaneceu no modesto altar.

Para Gomes e Pereira (1988), tal identificação entre uma tradição religiosa africana e Nossa Senhora do Rosário, não acontece apenas pela semelhança entre o colar do rosário e os opelês (rosário de Ifá) – as contas de Ifá é o meio pelo qual os antepassados se comunicavam com os Orixás, mas sim pela:

Cosmogonia que fundamentou a religiosidade do homem negro – embora tivesse semelhanças com as tradições míticas de outras culturas – o predispôs para uma visão própria do mundo. A particularidade na interpretação do mundo é que tornou o negro – por semelhanças e diferenças – um participante da comunidade dos homens. Sua herança mítica se imbricou na teia da hagiologia católica, modificando-a e modificando-se simultaneamente. (GOMES & PEREIRA, 1988, p.102)

Através do mito, podemos entender que o mesmo remete à conversão dos negros ao cristianismo e explica o mote inicial da devoção e culto à Santa Branca, sendo os negros os difusores dos preceitos da fé cristã. Para Souza (2006), eles foram escolhidos por expressarem a pobreza, por meio das roupas velhas e dos pés descalços, “dessa forma, viviam um catolicismo particular, no qual eram os detentores dos ensinamentos mais secretos e verdadeiros, um catolicismo africano abrigado nos seios das irmandades.”(2006, p.310)

O mito nos traz valores fortemente enraizados no coletivo, produzindo esclarecimentos e comportamentos que devem ser considerados, determinando assim, a identidade do grupo. Como nos fala Elíade (1972, p.22), o indivíduo quando evoca os personagens do mito, torna-se contemporâneo deles, deixando de viver o tempo cronológico e revivendo uma realidade

primeira, a qual se recorre incessantemente para viver uma experiência religiosa, pois se distingue da vida cotidiana.

O mito proclama a aparição de uma nova “situação” cósmica ou de um acontecimento primordial. Portanto, é sempre a narração de uma “criação”: conta-se como qualquer coisa foi efetuada, começou a ser. É por isso que o mito é solidário da ontologia: só fala das realidades, do que aconteceu realmente, do que se manifestou plenamente. (ELÍADE, 1992, p.50).

A congada rememora, por meio do rito, o tempo primeiro para que o tempo mítico, a história sagrada não seja perdida e nem modificada, pois é por meio dele que se encontram os caminhos da criação, uma experiência religiosa que se diferencia da vida comum cotidiana.

Através da festa, o congadeiro torna-se contemporâneo de seus antepassados, ou seja, pode periodicamente viver ao lado dos seus deuses, passa a viver no tempo mítico, sai do momento profano e pode desfrutar da eternidade, do sagrado.

A religião surge no momento da festa como a força que chega ao homem humilde sem reduzi-lo a um mero repetidor de fórmulas e orações. A festa reinstaura o espaço mítico onde a fé se apresenta em sua acepção mais profunda, integrando o homem com o seu semelhante e com o seu deus. (GOMES & PEREIRA, 1988, p. 100)

A vivência do mito fundador o torna apto a enfrentar e viver a realidade, por meio do contato com as tradições e da reatualização ao tempo sagrado, o homem contemporâneo encontra a “possibilidade de transfigurar sua existência, tornando-a semelhante ao modelo divino” (ELÍADE, 1992, p. 56)

Nisso consiste o ser dionisíaco do congadeiro, ele se une à sua existência com toda verdade, contradições e terror. Por meio da embriaguez dionisíaca, o congadeiro rompe com as barreiras estabelecidas pelo princípio da individuação, é arrebatado e descobre o esquecimento de si, nasce a volúpia, a desintegração do eu, e a ligação do ser humano com a realidade como ela é, tornando-se congadeiro.

Nossa Senhora do Rosário se torna a divindade protetora dos Congadeiros, e, ao segui-los, reconhece e exalta o valor destes. No contexto das narrativas, essa nova posição dos negros como filhos da Virgem marca a mudança de relação entre os escravos e os senhores, fazendo da Congada um meio de reconhecimento público dos negros e tornando a dança uma maneira de demonstrar a devoção à Senhora do Rosário. O escravo adquire um novo status como filhos também da Santa, ou seja, no mesmo patamar dos brancos/dominadores.

A dança para os congadeiros não é apenas uma técnica corporal, ela tem um significado religioso, que dá um valor sagrado a essa dança e apenas ele próprio ao dançar compreende isso. A priori:

A dança é um dos elementos do signo religioso, que se compõe de língua e ritmo corporal. Há uma linguagem corporal, na qual emissor e receptor movem os corpos, trocando sinais significativos: só aquele que dança entende – porque vive – a dança que se realiza no corpo do outro. A dança religiosa se nos afigura como técnica do sagrado, embora alguns estudiosos vejam na cadência do movimento de dançantes uma tentativa de ultrapassagem de limites, uma busca de posse da totalidade do corpo – em qualquer circunstância. Tal concepção une o sagrado à dança, em todas as suas modalidades. (GOMES & PEREIRA, 1988 p.23)

Nesse sentido, a dança existe em função da herança sagrada que se atualiza através dos dobramentos dos corpos, ou seja, é a maneira de ser do congadeiro impregnada no dançar. Por outro lado, a Congada integrou-se ao catolicismo, com a característica do elemento profano interligando-se ao componente religioso. Assim, se a Igreja recolhe no interior do templo as cerimônias de missa, novena e terço, os Congos produzem na Congada, um modelo de gestos coletivos, de alegre louvação ao seu padroeiro.

Sagrado e profano são dois pontos que estão sempre convivendo nas Festas da Congada, porém em definição o sagrado é o que se opõe ao profano (ELIADE, 1992, p. 13). O congadeiro, nas festas religiosas, se desfaz do corpo humano, repleto de eventos profanos, para adentrar no tempo místico, sagrado, que se transforma por meio do rito, revivendo o tempo de origem, primordial.

Nas festas, ao contrário, reencontra-se a dimensão sagrada da existência, ao se aprender novamente como os deuses ou os Antepassados míticos criaram o homem e lhe ensinaram os diversos comportamentos sociais e os trabalhos práticos. (ELÍADE, 1992, p. 48)

Sendo assim, o congadeiro no festejo, que consiste em um espaço sagrado, reatualiza o mito, transcendendo a sua imagem de homem comum, tornando-se o verdadeiro homem, aquele que é revelado pelo mito, imitando os deuses ou como designa Elíade (1972) os entes sobrenaturais.

Dentro do pensamento maffesoliano, podemos dizer que o mito como forma social, ou arquetípica como define o autor, ajuda-nos a compreender que realmente “há resíduos arcaicos, imagens primordiais que fazem com que a vida seja o que é, que a modelem

enquanto tal e por aquilo que ela é.” E que por meio do mito conseguimos compreender que a congada “participa de uma ideia englobante, outro modo de dizer a forma social”. (MAFFESOLI, 2008, p.101)

Outro aspecto do mito, que pode ser registrado dentro dos grupos de Congada, são as Embaixadas (misto de dança, música e teatro) que representam a luta entre os cristãos, comandados por Carlos Magno, rei da França e os mouros ou turcos que têm como chefe o Almirante Balão, rei da Turquia. A saga de Carlos Magno e os 12 pares de França representa a história das Cruzadas Católicas na Europa Medieval, que combatia o paganismo dos Mouros, ou seja, novamente a representação da conversão de povos pagãos ao catolicismo.

O envio de embaixadas a reinos amigos para o estabelecimento de critérios definidores de relações comerciais, parcerias políticas e militares, laços matrimoniais, e outras formas de convivência, era comum tanto na Europa quanto na África, sendo por meio delas que primeiro se estabeleceram as relações entre Portugal e os reinos africanos, em especial o reino do Congo. (SOUZA, 2006, p.302)

As embaixadas que são representações realizadas nas festas da Congada congregam fragmentos da história africana e também portuguesa, ligados às tradições culturais de cada povo. O que retornamos ao pensamento de que a Congada nasceu em tal reminiscência de tradições e culturas na época colonial, ou seja, num encontro da cultura Africana com alguns traços da cultura portuguesa no período do Brasil Colonial.

No seu contexto narrativo, as embaixadas retratam a conversão forçada dos mouros que pode ser associada às lutas no tempo da colônia e que visavam à evangelização dos índios e negros. Essa estrutura da encenação pode ser lida como a comemoração ritual dos acontecimentos que fundamentaram os primeiros tempos da colônia, resignificando a cristianização dos negros e índios.

Dentre os dois mitos fundadores da Congada descritos, destacam-se a conversão do negro ao cristianismo, buscando reviver e compreender essa fé que move a dança, o movimento, a festa e que a cada ano se ressignifica com novas personagens, e que transmitem a tradição e os vestígios existentes dessa dança dramática.

Contudo, em tal conceituação do mito, analisaremos a Congada por meio de três aspectos: Estética dionisíaca, experiência imediata da vida e teatralidade das máscaras.

3.1 Estética Dionisiaca

Friedrich Nietzsche, ao estudar a tragédia grega, toma por base Apolo e Dioniso, deuses que são a dupla fonte da arte grega, representam oposições de estilo, mas se encontram na “Vontade” helênica e na obra de arte da tragédia ática. Essas duas divindades compreendem uma dualidade nas artes, que é puramente estética.

Segundo o referido autor, os gregos não se entregavam ao pessimismo, moldavam o mundo e a vida através da arte, mas tinham consciência dos aspectos negativos da vida, da sua inexplicabilidade e sua periculosidade, conjurando um otimismo ao transformar a realidade em um fenômeno estético, separando de duas formas: a mentalidade apolínea e a dionisiaca.

Para os propósitos deste estudo, da compreensão da Congada tomaremos o conceito de uma estética dionisiaca, aprofundando-nos nesse pensamento sobre Dioniso.

Dioniso, “deus de múltiplas faces” (MAFFESOLI, 2005, p.11), é o deus das sombras, da embriaguez, do vinho, do inconsciente, da música. Por meio, do espírito dionisiaco, que é relativo ao êxtase e ao entusiasmo, que compreendemos também a disposição técnica e energética dos corpos:

Conhecer Dioniso é compreender um pouco sobre nossas disposições energéticas e encontrar nas transgressões, no excesso, na desmesura, uma das expressões de nossa vontade de viver, ou de nossa vontade de poder. (ROBLE, 2008, p.11)

Na Congada, o homem se torna congadeiro e se transforma de corpo e alma, sua energia se transfigura na força de sua fé e fidelidade ao que acredita, os dançarinos saem de si e lançam-se em busca do êxtase no sagrado. O individual dá lugar ao coletivo, o espírito dionisiaco confere aos homens, não apenas uma ligação entre si, mas também uma ligação com a natureza.

Ora, se a embriaguez é o jogo da natureza com o homem, então o criar do artista dionisiaco é o jogo com a embriaguez. Este estado deixa-se conceber somente alegoricamente, (...) O caráter artístico dionisiaco não se mostra na alternância de lucidez e embriaguez, mas sim em sua conjugação. (NIETZSCHE, 2005, p.9)

A embriaguez na Congada é uma situação alegórica, sendo então mais um estado de arrebatamento: o esquecer-se de si e se transformar em brincante. Para o pensador francês

Maffesoli, seria o surgimento das emoções e a queda do racionalismo, ou seja, no processo dionisíaco o congadeiro renuncia a sua subjetividade e lança-se em uma busca do êxtase.

No culto grego, os devotos de Dioniso, após dança vertiginosa, próximos a fadiga total, acreditavam sair de si pelo *ékstasis* (êxtase). O *ékstasis* permitia ao adorador receber o mergulho de Dioniso em seu corpo, pelo processo chamado de *enthusiasmós* (entusiasmo). É nesse momento mágico do *enthusiasmós* que o homem supera a si mesmo, vai além de sua condição transitória e de sua miséria existencial. (ROBLE, 2008, p.12)

O *enthusiasmós*³ representa no corpo do congadeiro a ligação entre a natureza e todos os que compartilham com ele, por meio da dança, desse movimento corporal que é cadenciado pelo ritmo da música, esse corpo se amplia, levando-o aos limites do sensível, não sendo aí apenas uma percepção, mas uma intuição. O congadeiro, com toda sua potência no *enthusiasmós*, superando a si mesmo, intui uma força dionisíaca.

Para LIMA (2010), Nietzsche em sua obra *O nascimento da Tragédia* identifica o início da arte trágica, sendo estes os cultos e rituais dionisíacos como um desenvolvimento dos cortejos que contavam a história e os sofrimentos de Dionísio:

No estado dionisíaco os seguidores se veem imersos em uma metamorfose, e nesse momento eles são transformados em sátiros, e expressam através da música e do canto, os gestos, e os movimentos sofridos por Dionísio que são sentidos pelos coreutas. O elemento essencial que caracteriza a metamorfose é justamente a ausência de distanciamento entre os coreutas e suas visões, nesse estado é que se rompe com o princípio de individuação, e o artista participa do mundo do drama, de suas visões e imagens (LIMA, 2010, p.113)

Na Congada, o congadeiro se metamorfoseia para construir cenas que denotam certa ruptura com o contexto do dia-a-dia. Nesse cenário, a embriaguez do indivíduo se une à existência em toda a sua verdade, e nessa experiência as barreiras estabelecidas pelo princípio de individuação são quebradas.

O *principium individuationis*, conforme mencionamos anteriormente, compreende para Nietzsche, o deus Apolo, que representa o homem tranquilo, cujos gestos e olhares nos falam do prazer e da sabedoria da aparência.

³ No extâse o homem entrava em um plano mais elevado, mergulhando no deus Dionísio (Baco), este mergulhar em Dioniso e o contato com outro plano era o entusiasmo (*enthusiasmós*), no qual o homem mortal comunga com a imortalidade, se tornando um herói, ultrapassando sua medida.

Em tal contexto, a Congada, sendo ligada a uma essência dionisíaca, rompe com o *principium individuationis*, levando a vida além de toda a aparência, quebra o pensamento de indivíduos isolados e que congregam no coletivo.

Maffesoli ainda se utiliza de uma expressão, para completar seu pensamento, quanto ao espírito dionisíaco estar tão presente na pós-modernidade em que vivemos, com o nome de “orgiasmo”, que pode significar dentre muitas coisas, desregramento, excesso, folguedo. Na antiguidade, o orgiasmo era um ritual festivo em homenagem ao deus Dioniso.

Transpondo para o corpo social, viver orgiasmo significa ter múltiplas identificações, seria a perda do indivíduo num sujeito coletivo. Para tanto, ligando orgia à Congada, podemos concluir que esta não visa à produção de algo, mas sim ao prazer propiciado no momento em que a dança está sendo realizada. Essa vivência do prazer, segundo o pensamento maffesoliano, é necessária a toda e qualquer estruturação social.

A figura de Dioniso é, talvez, o “mito encarnado” contemporâneo, isto é, a figura que garante a cristalização de uma multiplicidade de práticas e fenômenos sociais que, sem isso, seriam incompreensíveis. E essa figura emblemática é, essencialmente, estética, o que quer dizer que favorece e conforta as emoções e as vibrações comuns. Saber “dionisíaco” é aquele que reconhece essa ambiência emocional, descreve seus contornos, participando, assim, de uma hermenêutica social que desperta em cada um de nós o sentido que ficou sedimentado na memória coletiva.(MAFFESOLI, 2008, P.193)

Compreender a Congada como uma estética dionisíaca é entender a embriaguez enquanto estado, o congadeiro entra em uma transformação de si quando adentra o sagrado, e se torna um com o seu coletivo. Esse efeito da bebida narcótica simbolizada na imagem de Dionísio, o congadeiro renuncia sua subjetividade, para se lançar na busca do êxtase, transformando-se na unidade avassaladora da vontade.

3.2 Experiência imediata da vida

Podemos pensar a experiência imediata da vida como um conceito psicológico, ou seja, o objetivo da psicologia é a experiência imediata, como definia Wundt⁴, que quer dizer a experiência direta do fenômeno. A Congada vive o momento presente dentro da festa, mas revive um tempo passado através do mito e do rito:

O homem religioso que festeja retorna ao tempo das origens, reveste-se da força da criação e, penetrando a eternidade, reencontra a plenitude. Alimentado na fonte primordial, ele agrega em si a força dos antepassados e, quando retorna ao tempo profano, tem condições de reintegrar-se temporariamente no cotidiano. (GOMES & PEREIRA, 1988, p.157)

Gomes e Pereira definem bem essa temporalidade, apesar de considerarmos o momento pós-moderno de Maffesoli, no qual todos vivem o momento presente, a valorização do hoje, o congadeiro, este “homem religioso” volta ao tempo, quando revive o mito de origem, porém o traz para a contemporaneidade do presente, resignificando-o a cada ano em que a festa é comemorada, tendo sua experiência imediata da vida.

Utilizando o conceito de Maffesoli sobre o presenteísmo, o que importa é o presente, uma vez que o passado já se esvaiu em si, e o futuro é o próprio presente, assim como na definição de tempo no trágico, o presente se esgota no momento que acontece, não sofrendo modificação temporal:

[...] de fato, o trágico pode se resumir pela consciência de que todas as situações, todas as atitudes se esgotam no próprio momento de sua efetivação. Nesse sentido, no trágico, [...], esses atos não são modificados pelo espaço e pelo tempo, eles são vividos no seu próprio presente sem referência a um passado ou a um futuro. (MAFFESOLI, 2001, p.147)

A festa da Congada pode ser representada pelo trágico, apesar da referência estar no passado, ela acontece no presente, e se infiltra no cotidiano, legitimando as representações coletivas. Com isso, o brincante vive o momento presente sem pensar no que virá, ou no que foi, transformando o rito não em um tempo linear, mas como define Maffesoli(2003) em um instante eterno.

⁴ Wilhelm Wundt (1832-1920) é considerado o fundador da psicologia científica, foi médico, filósofo e psicólogo alemão.

Isso significa que não dura, exceto o “isto desconhecido”, o destino impessoal que não é senão um suporte mais ou menos brilhante, mas, sobretudo, pontual. O instante é intenso, mas precário. Brilha como os fogos de artifício, mas estes, assim como o desabrochar final das celebrações pirotécnicas, recordam que o fim chegou. O nada sempre está próximo das maiores intensidades. (MAFFESOLI, 2003, p.64)

O congadeiro vive o presenteísmo, não buscando legitimar o que foi vivido nos outros dias de festa, pois a cada dia ele ressignifica o rito e o mito, com todas as transformações e interferências contemporâneas que acontecem no mundo e nos próprios ternos de congos.



Figura 8: Rei Congo do terno de São Benedito Poços de Caldas/MG

*“Ô abre a cortina do passado
Tira a mãe preta do cerrado
Bota o rei congo no congado
Brasil!
Pra mim...”
Aquarela do Brasil, Ary Barroso*

3.3 Teatralidade das máscaras

Nesse aspecto de compreensão da Congada, retomo um termo proposto por Maffesoli no qual ele cita Roger Bastide (2003, p.117) que propõe uma “mitologia das máscaras”, e que consiste em um jogo das aparências, o corpo social se adapta ao cotidiano que lhe é apresentado, sendo ele no trabalho, no social, na religião, na política.

O autor francês propõe que estamos vivendo em um hedonismo coletivo, no qual o prazer deve ser vivido acima de tudo, ou que tudo deve ser vivido e aproveitado, a conscientização do momento presente, para isso, ele dá o nome de barroquização do mundo social.

O Barroco foi um movimento artístico, literário e religioso, que se estendeu por todo o século XVII e pelas primeiras décadas do XVIII. A sua difusão abrangeu quase toda a Europa e a América Latina. Trata-se de uma estética baseada na aproximação de opostos, o chamado fusionismo, que compreendeu, dentre outras antíteses, o dualismo entre o sagrado e o profano. Isso se dá pela tentativa de aproximação do pensamento antropocêntrico, difundido após o renascimento, com uma espécie de retomada teocêntrica propiciada pela Contrarreforma, fazendo com que o Barroco estivesse pautado tanto nos desejos divinos quanto nos mundanos.

Na pós-modernidade que estamos vivenciando, a barroquização do mundo social está relacionada à ligação entre o indivíduo e o coletivo, e este ser estar coletivo, que podemos entender como estar junto é que é o elemento formador da aparência e teatralidade do ser admitido no cotidiano.

Tal aspecto da teatralidade das máscaras na Congada compreende os outros dois aspectos estudados por nós nesta dissertação, uma estética dionisíaca e uma experiência imediata da vida. Hoje, vivemos o presenteísmo, a vivência do momento presente, a Congada se concretiza na Festa que enseja novas representações sociais, ela deixa de lado o cotidiano e dá lugar a uma experiência estética.

Na festa, o congadeiro se reveste de figurino e gestual, metamorfoseando-se e transformando o cotidiano, dando significado ao grupo e em última instância à vida. Por isso, o formismo proposto por Maffesoli:

É mais que pertinente para compreender empiricamente, o aspecto “terra-a-terra” da existência que se expressa em uma exacerbação do corpo, do prazer, da moda e de outras expressões da teatralidade humana. O formismo sabe intuitivamente que as maneiras de ser e de pensar estão ligadas ao que

dá lugar a ver e a viver. (...). Esse situacionismo é, como tenho dito, “terra-a-terra”. É necessário entender esse termo em seu sentido mais forte. Esse que remete à figura emblemática de Dioniso, o deus arraigado, da potência cônica, apegado ao que é vivido, á vitalidade da natureza e ao vitalismo da compreensão que podemos ter dela. (2003, pp.113-114)

Dioniso é o deus da metamorfose e para a compreensão dessa comunhão entre o espírito dionisíaco e a teatralidade das máscaras é preciso entender que a transformação em questão não é a mudança de uma forma de ser e existir, mas sim a integração entre este corpo e o corpo social, nisso consistem as máscaras do congadeiro que compreende em transformar-se para o mundo, saindo do corpo cotidiano para um corpo íntegro, que “contempla o múltiplo, e, assim, ajusta-se quando sua sensibilidade e sua intuição o alertam para essa necessidade.” (ROBLE, 2008, p.126)

Assim, estudar a Congada é entender as várias faces do Congadeiro, as quais compreendem: escravo, rei, rainha, festeiro, devoto, pagador de promessas, brincante, e todas essas máscaras se revestem pela devoção e revivem todo o mito por uma ancestralidade que o antecederam, rememorando e reafirmando sua fé.

É essa multiplicidade do eu que permite compreender a irrupção do afeto, a importância das emoções, as lógicas diferentes que o animam, coisas que são estranhas ao percurso retilíneo e contínuo atribuído, por princípio e a priori, ao indivíduo moderno. (MAFFESOLI, 1996, p.312)

Desse modo, se nos ativermos ao conceito de barroquização em relação ao dualismo entre sagrado e profano, temos, ao invés de um paradoxo, uma comunhão desses dois pontos na Congada, ou seja, “a teatralidade sagrada é o modelo de todo o espetáculo mundano” (MAFFESOLI, 2001, p.181), para que a festa aconteça, é necessário o rito, a sacralização, neste contexto, a aparência e a teatralidade – profanos - são a própria essência da sociedade, mostrada na sua forma mais perfeita.

Ambos, sagrado e profano, integram um mesmo corpo social que se transfiguram para atender a determinado interesse de quem supostamente tem o controle das regras. O sagrado e o profano se complementam e integram um mesmo campo, a formação social do ser humano. Ao nosso ver, o profano é necessário para possibilitar o reconhecimento dos limites em nossa sociedade, enquanto a religiosidade preocupa-se com a conduta moral e harmonia coletiva. (PRADO, 2003, p.70)

É interessante notar que toda ritualização da Congada, com a sua representação do mito, das embaixadas, da religiosidade, da fé, completa-se em um único ser, o congadeiro, é sua

face que se mostra nesta teatralidade das máscaras, fazendo com que este possa ser vários no cotidiano, mas ele é apenas ele, no momento do rito.

Para Maffesoli (2001), a teatralidade cotidiana consiste em exprimir e viver a totalidade, na Congada é através da festa, principalmente do rito, que o congadeiro se mostra total, vive o presente e se dedica a ele, mesmo que este presente seja “efêmero e intenso”. (MAFFESOLI, 2003, p.114). Conforme o autor: “O brilho da aparência não tem outra função, senão a de recordar a finitude, a impermanência, mostrando que esta pode engendrar uma espécie de júbilo”. (MAFFESOLI, 2003, p.119)

Tudo tem um fim, a vida tem a morte, a festa anuncia seu final, quando chega a madrugada e o dia já vem amanhecendo, mostrando que é dia de trabalho, dia de voltar à labuta, o gozo foi vivido e no próximo ano voltará a preenchê-los novamente. Portanto, a teatralização das máscaras dos congadeiros se concretiza nessa transformação do sujeito de um corpo cotidiano, para o corpo social, coletivo.



Figura 9 : Apresentação cênica “Vestígios”

4. OS VESTÍGIOS

“O corpo é um portal que, simultaneamente, inscreve e interpreta, significa e é significado, sendo projetado como continente e conteúdo, local, ambiente e veículo da memória.”

Leda M. Martins

“A origem da congada está na tradição que vem trazendo dos nossos avós. Mantinha a persistência da fé desde o início quando eles eram sacrificados pela escravidão. Um tinha a comunicação de outro que já tinha a orientação de Deus. E assim ia formando os grupos. Entre eles fazia os votos para São Benedito, Santa Efigênia e Nossa Senhora do Rosário. Outros, promessas pra outros santos que ouviam falar. Faziam promessas em conjunto: o dia que em nome de Deus eles alcançassem a liberdade e compreendessem que eles tinham o direito de andar pelas ruas da cidade. Eles, em nome de Deus iam sair ao som da Zabumba, feitas pelas suas próprias mãos e com couro cru. Na tradição antiga saía só três. (...) E depois, enquanto existisse sangue do sangue deles o som da zabumba era desfilando pelas ruas da cidade agradecendo a Deus em nome deles que já agradeceram também, e para o nosso próprio bem da nossa liberdade. Agradecendo a São Benedito, Santa Efigênia e Nossa Senhora do Rosário e o Menino-Jesus. Todos aqueles que têm o poder de agradecer a Deus ao som da zabumba tem que continuar o que foi traçado pela família. Nem que seja de um mais do que bisavô lá atrás, que ele nem sabe.” (SOUZA *apud* Jerônimo dos Santos, 2015, p. 147)

Neste capítulo, buscamos sinalizar e compreender esses vestígios que nos foram deixados há séculos. Os negros escravizados vieram com um único objetivo: servir aos brancos que se achavam superiores, foram deslocados de suas nações para um país desconhecido para redescobri-lo e reterritorializá-lo a fim de, futuramente, chamá-lo de Brasil.

Apesar das poucas informações sobre os escravos africanos, as quais foram documentadas pelos colonizadores ou por meio de registros visuais produzidos por artistas renomados, como Rugendas e Debret, não há narrativas diretas produzidas pelos negros, devido à falta de anotações destes ou de alguém que registrassem por eles suas próprias falas.

Apesar de se tratar de uma história pouco retratada, ela é gigante em conteúdo e complexa quanto à sua formação, mostrando-nos o quanto essa população de escravizados foi fundamental para a construção de quase tudo que é mais importante para o Ocidente, inclusive a cultura.

A pesquisa da dança no contexto das manifestações populares ou das danças dramáticas nos coloca em situação de um estudo etnográfico do “outro”, reduzindo cultura em questão a simples objeto de estudo para as nossas produções artísticas (HÖFLING, 2016, p. 288), entretanto, por meio desse olhar sensível proposto por Maffesoli (2008) busco redigir este processo criativo, intenso e que complementa e traduz a pesquisa escrita e acadêmica para um corpo que se metamorfoseia como Zaratustra (NIETZSCHE 2002) e um “corpo mestiço” proposto por Eros Volúcia.



Figuras 10 e 11: Eros Volúcia



4.1 Eros Volússia

Eros Volússia, filha dos poetas Rodolfo e Gilka Machado, além de bailarina era uma “intelectual da dança tendo sido uma das primeiras brasileiras a refletir sobre a teoria da arte do movimento, sem dúvida, se deve a uma grande influência das ideias intelectuais dos pais” (SILVA, 2007 p. 43). Eros foi criada para ser artista, e sempre esteve perto e participando de eventos culturais da elite brasileira, o que favoreceu para que fosse aceita pela sociedade com suas ideias e ideais que se diferenciavam daquele tempo e o que a tornou uma artista consagrada nacional e internacionalmente.

O próprio povo não tinha consciência da riqueza que possuía e o mundo artístico-social menosprezava esta existência. Hostilizada por uns, que achavam a dança brasileira invencionice minha e que consideravam aquele ritmo selvagem, negróide, indignos, portanto, de aparecer em ambiente de tradição e elite como o palco do Theatro Municipal (VOLÚSSIA, 1983, p. 40).

O papel de Eros na formação de um balé brasileiro foi de extrema importância. Em 1939 foi convidada pelo então Ministro da Educação e Saúde Gustavo Capanema, que por sinal admirava seu trabalho como artista, a ser diretora do Curso de Ballet do Serviço Nacional de Teatro (SNT), lá buscou por meio da dança clássica “a afinação do corpo para a harmonia dos movimentos” (VOLÚSSIA, 1983, p. 39), mesmo porque eram gestos e movimentos que faziam parte de sua história. Eros acreditava no trânsito e na ligação que poderia realizar entre a técnica clássica e as diversas danças afro-brasileiras que havia pesquisado (frevo, maracatu, caboclinhos, congada, lundu, bumba meu boi, samba, capoeira, maxixe e danças rituais do candomblé e umbanda).

Por meio desta junção de estilos, criou uma dança híbrida e expressiva, capaz de percorrer vários mundos. Como professora, conseguiu florear tais manifestações com sua sabedoria e pesquisa. Além disso, sua dança trouxe a negritude, antes marginalizada, para os palcos, sob o signo da mestiçagem, fez com que a burguesia se deparasse e apreciasse a imagem do popular por meio de suas criações.

O bailado brasileiro, com seu aspecto revolucionário de desafogo, de libertação, com sua irreverência de instinto jovem, com sua conduta de desabrochamento racial, tinha de suscitar controvérsias mas tinha de vencer, porque era mais uma revelação forte da personalidade artística do País; não deslizava nas pontas dos pés, porque devia caminhar com a energia

indispensável aos desbravadores dos novos horizontes geográficos e marcha agora, celeremente, para um grande concerto universal (VOLÚSIA, 1983, p. 147)

Na pesquisa teórica que realiza, Eros descreve sua proposta estética de uma dança brasileira, analisando sua prática, a qual propunha, acima de tudo, um tom nacionalista e popular, resgatando a cultura negra que até então era vista como tabu. Algo recorrente na época, já que a arte brasileira desse tempo se afirmava em busca de uma cultura nacional e ao mesmo tempo moderna, principalmente após a “Semana de 22”, realizada em São Paulo, os intelectuais e artistas responsáveis tinham como pensamento norteador a busca por uma consciência criadora nacional que se preocupava em retratar a cultura brasileira, com críticas severas às formas pautadas no academicismo.

Como precursora de uma “dança mestiça brasileira”, Eros fez história com sua dança e chegou a ser chamada de “Isadora Duncan brasileira”. A busca da bailarina por um corpo expressivo “de conexão com os centros vitais, emocionais e espirituais no ato da dança remete às técnicas desenvolvidas pela bailarina norte-americana” (SILVA, 2007, p.48)

Para Volúsia, Isadora foi muito importante por trazer essa comunicação por meio do movimento interior, universalizando e humanizando a dança, apesar disso, discorda da bailarina norte-americana quanto ao repúdio desta ao balé clássico. A bailarina brasileira considerava o balé clássico uma etapa fundamental para o afinamento do corpo e harmonia dos movimentos, Eros respeitava a escola clássica já que veio de uma formação eclética e popular, afirmava que: “a chamada escola clássica hoje constitui um método severo, mas na sequência desse método se revelam predominantes, facilmente reconhecíveis, os elementos folclóricos, espanhóis, italianos e hindus” (SILVA *apud* VOLÚSIA, 2007, p.48).

Volúsia em sua pesquisa etnográfica, que segundo ela começou em um terreiro de macumba aos quatro anos de idade, desenvolveu um bailado brasileiro, assim como os modernistas da época, utilizando-se da observação de corpos, danças e gestos como matéria prima de suas produções nacionalistas. Ela pesquisava movimentos que a levassem à visceralidade dos ritos africanos, unindo o popular ao erudito, estilizando estes movimentos em uma criação rica, única e própria, assim como define Andrade:

E nos batuques, na interpretação dos passos e mímicas do antigo maxixe ou do atual frevo, nas movimentações mímicas das macumbas cariocas ou dos maracatus pernambucanos que a artista se torna positivamente de maior interesse e de verdadeiro espírito criador. Ora a vemos evocando o antigo

Lundu, numa graça mestiça que lembra delicadamente os desenhos de Rugendas e Debret. Ora no "Terreiro de Umbanda", aos chamados do pai de santo, o espírito de Xango, deus do raio e do fogo, desce sobre ela, e Eros dança com verdadeiro esplendor muscular, em pinchos e meneios de um frenesi endemoninhado. Ora ela se converte na Dama do Passo, dos maracatus, carregando a Calunga, a boneca imperatriz, e o ritmo lento se move com volúpias de êxtase, interrompido por quedas bruscas de braços, numa primaridade tão negra, tão impressionantemente grave, que se desdobram em beleza aos nossos olhos expressões que nos atiram para as formas larvares iniciais da vida. (SILVA *apud* ANDRADE, 2007, p.49)

Na época da ditadura⁵, Eros trouxe para o palco uma dança com seu bailado brasileiro, incorporando características, qualidades, gestos e movimentos que foram apreendidos por meio de uma pesquisa etnográfica de danças, cultos e ritos de uma parcela da sociedade que estava à margem, apesar da ideologia nacionalista imposta pelo regime ditatorial, ela trouxe algo além da ideologia de branqueamento e se utilizou de uma arte clássica, e mundialmente reconhecida para elevar uma outra dança, mais conhecida nas casas de Candomblé, Umbanda, tribos indígenas, dentre outros lugares espalhados pelo Brasil, manifestações que se tornaram eruditas ao olhar da elite burguesa que admirava os trabalhos de Volúcia.

[...] essencialmente uma bailarina brasileira, uma expressão nacional do bailado, e este é o seu grande mérito, que ninguém lhe poderá mais tirar. Foi ela a primeira a tentar sistematicamente a estilização de nossa música coreográfica popular, e a transpor sambas, maxixes, maracatus, danças místicas de candomblé e até mesmo ameríndias para o plano da coreografia erudita. E é incontestável que o faz com muita inteligência. Algumas das suas criações são deliciosas de espírito, ricas de ritmos inéditos no bailado teatral e de um sabor brasileiro marcante (ANDRADE, Mário, 1983, p. 92)

Mário de Andrade em sua crítica a Eros Volúcia capta a essência da bailarina, que era transpor para o espetáculo as danças populares brasileiras conquistando seu espaço nos palcos elitizados da época, por meio de um "corpo mestiço", já que apesar de ter vindo de uma formação clássica, também pesquisou sobre várias danças afro-brasileiras.

Para o processo cênico "Vestígios", a busca por este corpo mestiço, que congrega o congadeiro, com minhas experiências na dança é que conversa com o pensamento de criação de Eros, sua dança se inspira num corpo híbrido, que revisita tudo o que o corpo carrega

⁵ Ditadura Militar no Brasil aconteceu de 1964 à 1985, foi um período da política que os militares governaram o país, se caracterizou pela falta de democracia, supressão dos direitos constitucionais, censura, perseguição política e repressão aos que eram contra o regime militar.

historicamente e o que é visível, heranças, memorizadas ao longo de anos, e que se materializam em movimentos e gestos que são aperfeiçoados não apenas na forma, mas também nas sensações.

A fim entender o meu corpo, nesse processo criativo, e o corpo do congadeiro é necessário compreender a minha história, e me religar a tais experiências vividas e pesquisadas. Para isso, foi preciso buscar, por meio da arte, presentificar a força destes corpos, abstraindo do real outra forma estética de visualizar o mito, o rito da comunidade e as crenças.

Antes de iniciar um relato sobre a montagem cênica, é preciso compreender o que o filósofo Nietzsche agrega de conceitos e pensamentos para que, então, seja possível, transpor para a cena toda a pesquisa sobre a Congada, que se complementa com o “corpo mestiço” de Eros Volúcia.

4.2 Nietzsche

Nietzsche também foi um grande precursor do dançarino. Por meio de sua filosofia, aproximava a poesia da palavra à ação poética do dançarino. Sua filosofia influenciou os criadores da nova dança desenvolvida no início do século XX em diversas modalidades denominadas dança livre, de expressão, moderna, de concerto, pura, absoluta, abstrata e natural. (SILVA, 2007, p.13)

O filósofo alemão Friedrich Wilhelm Nietzsche foi um grande inspirador da Nova Dança e dos bailarinos do século XX, Isadora Duncan, considerada a precursora da dança moderna, inspirou-se muito no referido autor e principalmente nos pensamentos e ideais clássicos gregos, para falar de uma dança livre, que se afastava do ballet clássico e sua estética padronizada, a artista buscava o primitivo, o impulso vital, procurava do interno para redefinir o externo.

Outra bailarina muito inspirada por Nietzsche foi Doris Humphrey que buscou uma dança pelos princípios de queda e recuperação do movimento, uma vez que são essas as leis naturais do corpo. Ela acreditava que todo movimento dramático estava ligado à dualidade proposta pelo filósofo, da existência de um apolíneo e de um dionisíaco, sendo estes não somente os princípios da tragédia grega, mas também da dança.

Eros Volúcia, precursora do “balé brasileiro”, conforme mencionado anteriormente, também foi influenciada pela filosofia nietzschiana, suas obras continham uma carga “trágica, dilacerada, prenhe de dicotomias, irreverentes e poéticas de Nietzsche” (SILVA, 2007, p.67). A artista buscava um corpo híbrido, que se misturava em pontos com a ideia de um espírito dionisíaco, a metamorfose de seu corpo que sai do cotidiano para adentrar a um extracotidiano cênico que liga dança e religião, as quais, conforme Volúcia, confundem-se em um transe artístico e ao mesmo tempo religioso. Em artigo produzido em 1939, Mário de Andrade fala sobre a questão:

Para Eros Volúcia dança e religião se confundem; e deve ser por isso, talvez, que em todas as suas criações, pelo menos as que já vi, ela vai num graduando de exaltação admirável e atinge sempre verdadeiros estados de possessão mística, verdadeiros paroxismos frenéticos em que, sem perder o equilíbrio e o controle artístico, ela alcança expressão viva da realidade (ANDRADE, Mário de. *O Estado de São Paulo*, 1939 *apud* PEREIRA, 2004, p. 127)

Nietzsche, que se inspira na cultura grega, lida com a dança como uma metáfora de sua filosofia de ação, sendo que os espíritos dionisíaco e apolíneo estão presentes também em cada ser humano. Para Scarlett Manson, o filósofo alemão vê na dança uma aliada, bem mais que na poesia:

Nietzsche/Zaratustra inspira-se para expressar sua selvagem sabedoria de um mundo dionisíaco cujas forças cósmicas de criação e destruição estão refletidas em uma dança das palavras, as quais dizem, contradizem e desdizem, um espelhamento da dança desenfreada da vida, que se move para além do bem e do mal. (SILVA *apud* MANSON, 2007, p.14)

A Nova Dança, Isadora, Eros, e outros que estiveram à frente de um ver e fazer dança, de formas distintas de presença, compreenderam a filosofia de Nietzsche e transpuseram para o corpo a busca por uma interpretação que surge da interiorização, para que apareça exteriorizada no gesto e no movimento, expandidos pelo espaço e vistos por diferentes perspectivas e fazeres.

A dança sobre esse olhar se mostra reverberada interiormente, em busca de um estado primitivo, o impulso vital que leva a transcender a si mesmo, e que se descobre no espírito apolíneo e dionisíaco, na vivência do êxtase, tendo como fonte as informações externas, reproduzindo assim um estilo pessoal.

Tal força interior traduzida pela dança em gestos e movimentos está presente também nos congadeiros, pelo constante devir e dualismos presentes na filosofia nietzschiana, o morrer/renascer, sagrado/profano, cotidiano/extracotidiano, apolíneo/dionisíaco. Encontrei nas idas e vindas da Festa de São Benedito em Poços de Caldas, esse olhar de Nietzsche, este ser/estar interligados pelo corpo cotidiano e pelo corpo festa, revestidos de figurino e personagem. Na preparação para a festa, é possível ver a transformação de cada ser congadeiro, não é somente a roupa e os adereços que mudam, a mudança está na respiração, no olhar, no beijar a bandeira, no toque entre eles, no afinar do instrumento, está no vivenciar a fé, no dançar aquilo em que se acredita e faz parte da própria história.



Figura 12 : Apresentação cênica “Vestígios”

5. PROCESSANDO

*“O Marinheiro é hora, é hora
De navegar”
Autor desconhecido*

A criação cênica tem seu papel fundamental em toda pesquisa, é nela que se vivencia, incorpora e experimenta tudo aquilo que foi registrado, corporalmente, em relatos, em leituras, escritos e trocas por meio do diálogo com os congadeiros. Apesar de ter me utilizado, nesta pesquisa, de vários pesquisadores e filósofos para concretizá-la, é com os congadeiros que se tem a concretude de conhecer e compreender o que esta dança dramática intitulada Congada significa e interpreta.

Várias foram às inspirações para a construção de um corpo cênico, principalmente partindo da ideia de um “corpo mestiço”, como proposto por Eros Volússia, em busca da mistura entre as minhas memórias corporais, com aquelas absorvidas nas andanças com os congadeiros – vídeos, festas e entrevistas -, o conceito de um espírito dionisíaco estudado por meio de Maffesoli e Nietzsche e o mito que rodeia e permeia a congada estudada à luz de Elíade. Assim, com toda essa carga adquirida, os laboratórios cênicos, com improvisações e exercícios de criação foram tomando forma e conteúdo, símbolos e significados se materializaram, e a música organizou a experiência, partindo para a conclusão da pesquisa.

“A cultura congadeira é fiel aos ancestrais”⁶ essa frase fundamenta o primeiro corpo no processo, é por meio da condição de escravo que se inicia uma movimentação rasteira, que tem como fundamento os navios negreiros, nos quais os negros africanos eram trazidos para o Brasil, essa situação lhes foi imposta por uma classe que se sentia dominante, porém, mesmo estes corpos tendo deixado seus nomes em outro continente, nunca deixaram de ser e representar sua cultura e sua força. Nos laboratórios de criação, foram experimentados os possíveis movimentos de um navio no mar, sensações, cores, para assim compreender e sensibilizar o corpo trazendo um fluxo de imagens para a ação.

Após esse primeiro lampejo de vida, os laboratórios foram se intensificando e algumas letras de músicas foram criando vida no trabalho, músicas dos Congados da cidade de Oliveira/MG, localizado no centro-oeste mineiro, descobertas por meio do CD “Os Negros do Rosário”, lançado em 1999 pela Lapa Discos, o CD contém 14 músicas gravadas durante a Festa de Nossa Senhora do Rosário entre os anos de 1986 e 1987.

A intenção de inserir as músicas foi dar voz aos congadeiros, além disso, as músicas das Congadas são uma mostra de resistência, fé, amor e reza e por meio delas foi possível uma viagem e um retorno às procissões, à devoção aos Santos, à missa Conga e ao cortejo,

⁶ ÁVILA apud Frei Francisco Van der Poel para a Federação dos Congados de Minas Gerais, em maio de 2005.

cada música escutada e apreendida conceitua o ritual vivido, as vozes e ruídos inseridos no CD, complementaram e deram vida ao processo.

Esses antigos cantos e danças, essas maneiras tão peculiares de dirigir olhares, de receber a presença do outro, de aos poucos criar o terno de um cortejo, incorporando pelo caminho pessoas cerimonialmente “buscadas” em suas casas, de observar regras de tão enorme beleza no encontro entre dois ternos, dois capitães e seus saberes, de erguer, orar e “derrubar” o mastro do padroeiro, tudo isso assim se mantém em Oliveira porque o próprio sentido mais denso e mais original da Festa do Rosário é conhecido e está vivo nas memórias e nos corações. (BRANDÃO, 1986)⁷

Brandão descreve bem o que o CD representa, é possível sentir, olhar e vivenciar as músicas através das vozes de cada congadeiro, essa era a minha intenção nos laboratórios, por meio da minha voz, ser palpável a sensação de devoção e amor à Congada, transcender e propiciar uma experiência dionisíaca.

A primeira música retoma um dialeto africano, que além de representar a história de um povo, mostra-nos a riqueza da transmissão oral que é passada dos mais velhos para seus descendentes. Essa música também nos liga a uma cultura africana forte e que transmite uma fé cristã. O dialeto representado na música é o banto, nela, segundo consta no encarte do CD traduzido pela Pedrina de Lourdes Santos capitã da guarda de Moçambique de Nossa Senhora das Mercês, é uma oração à Nossa Senhora do Rosário e uma saudação a todos os presentes, a música mistura a oração católica do Credo, mostrando novamente a influência cristã na dança dramática em questão. Apresento aqui a música e a tradução, mostrando a força do canto e como ele é fundamental no processo criativo:

Aba cuna zambi pala oso
Aiabá q'uiama
Kana aba apaninjé

Ê ê aruê, aruê, aruê
Ê ê aruê, aruê, aruê

Messaquilibu babá okê
Mulendi eledá
Muna ualê e do ayê

Ocolofê cuna zambi

Angana Musâmbê
Angana Lubambú
Oncu utelezi
Oncu ocolofê

⁷ Citação de Carlos Rodrigues Brandão presente no encarte do CD “Os Negros do Rosário”.

Monu, monu gundelela
 Pala oso
 Mumu abanjá

Paz de Deus para todos, porque aquele que não tem paz, não tem nada/louvor ao Grande Pai, criador do céu e da terra/ a benção de Deus eu rogo para todos os que estão aqui agora/Senhora do Rosário, Senhora das Correntes, dê força e dê benção/boa tarde, senhoras e senhores, como vão vocês?/salve todos os irmãos do Rosário que já forma para outra vida. Tradução feita por Pedrina de Lourdes Santos, capitã da guarda de Moçambique de N.Sra. das Mercês. Presente no encarte do CD (1999).

A voz que está na música é de Pedrina, uma capitã da guarda de Moçambique, que é benzedeira, pesquisadora das línguas africanas e do congado, além de ser uma pessoa muito influente na cidade. Assim como em muitos espaços, a mulher no congado não tinha uma função de destaque e poder, elas não podiam dançar ou tocar instrumentos, suas funções no festejo eram de participarem como rainhas, princesas, bandeireiras e responsáveis pelos enfeites e preparação da comida, a mudança das mulheres ocuparem espaços que antes eram exclusivamente dos homens aconteceu na década de 70, e foi considerada por elas uma conquista.

A figura de Dona Pedrina é a demonstração de força das mulheres também na Congada, galgando seu espaço, sendo além de mulher, negra e pobre. Apesar de buscar um “corpo mestiço” nos laboratórios que não definisse o gênero, Dona Pedrina e Dona Orlanda, da qual falarei a seguir, foram pessoas fundamentais para a composição desse corpo, feminino, repleto de espiritualidade e consciência de si.

Dona Orlanda é capitã de Congo no Terno de Congo de São Jerônimo e Santa Barbara em Poços de Caldas/MG, mãe de santo na Umbanda, possui um terreiro na cidade e é de lá que sai nos dias de Festa para São Benedito. Em sua história, mostra a resistência e o seu empoderamento em ser negra e mulher, teve que buscar o seu espaço como Terno de Congo na Igreja Católica, sem perder sua fé e a vontade de continuar saindo como sua mãe lhe ensinou, lutou para que seu grupo não fosse dominado pela bebida e persistiu em poder entrar na Igreja nos dias de Festa, pedindo também a benção ao Santo. Depois de muita luta, conseguiu que fosse permitida a entrada de seu Terno e a participação na Missa Conga, demonstrando que sua luta nunca acabaria.

Duas mulheres que mostraram ao longo de suas vidas a força e o poder de que possuem, dentro de suas limitações, buscando o impossível, através desses corpos que apreendem toda uma ancestralidade carregada de poder e amor ao que fazem. Nesse momento, meu corpo branco, com uma ancestralidade negra, porém ainda branco, busca entender e apreender o corpo mestiço, vivenciando tal memória corporal, toda a história vivida por essas mulheres, dificuldades, enfrentamentos, alegrias, conquistas, compreendendo que mesmo que a sociedade nos imponha diferenças de cor ainda somos iguais e, por isso, devemos resistir e sobreviver, assim como nos relata Dona Orlanda:

“A cor da pele só que é diferente, mas o modo de pensar eu acho que todo mundo, pensa assim que é uma coisa que não faz mal a ninguém, não desejo mal a ninguém, então é uma raiz que tem que continuar (...) porque são todos iguais, uma nação só, uma diferença só de pele.”⁸

A sobrevivência e o pertencimento são dois pontos que busquei levar para o trabalho cênico de forma a transcender a realidade, por meio do transe de Dioniso fundir personagem, corpo e ação. Na Congada, o conjunto é que se faz presente, são vários corpos ligados para que aconteça a manifestação, e essa individuação do meu corpo apenas em cena abrange tal presença concentrada e integrada ao todo.

Dentro dessa linha de pensamento do meu corpo só na cena, surgiu uma movimentação que necessitava de um objeto para sair da subjetividade e traduzir algumas relações, esse objeto que foi integrado e interpretado buscando uma ligação com alguns adereços que constituem a congada e o escravo, trata-se de um bambu com aproximadamente 1,45 de comprimento, que se transformou para mim num chicote, o mastro, a espada, o bastão, cada um com sua representatividade enquanto movimento.

O chicote é a libertação do corpo, da carne, inicialmente um sentimento de dor, a punição do escravo que cometeu atitudes consideradas de revolta ou que vão contra o pensamento branco da época, e, ao mesmo tempo, uma relação de penitência, algo muito comum na Igreja Católica, para se arrepender dos pecados cometidos, no sentido de um sacrifício pessoal do fiel, um único objeto com dois significados opostos, mas que se entrecruzam na sua simbologia do profano e do sagrado. Sendo que a punição está fora do

⁸ Entrevista retirada no dia 03 de novembro de 2016. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=YP4UwxMxS48>> (30 de outubro de 2013).

templo, ou seja, é o profano, mesmo os senhores utilizando o nome de Deus para a realização das torturas para com os negros, a punição não é sagrada, mesmo com seu caráter educativo, já as penitências muitas vezes realizadas por fiéis e padres dentro do templo, são sagradas aos olhos humanos, sendo sim uma punição, mas com o caráter de elevar a fé e mostrar o quão arrependido se está.

A simbologia do bambu remete também ao bastão, muito utilizado pelos capitães congadeiros, para assinalar sua autoridade perante os outros.

“O chefe de cada terno ou capitão usa para dirigir os seus trabalhos, um bastão tipo de um cetro que está enfeitado com fitas de diversas cores, com medalhas de sua devoção, um pequeno espelho etc... Segundo sua crença esta espécie de amuleto tem o poder de tirar feitiços, maus olhados, malefícios etc...; assim; quando visitam uma casa ele dirige o bastão em diversas direções fazendo uma oração para atrair para ele todas as maldades que ele retirará da casa..”. (SOUZA *apud* Sebastião Cardoso, 2015, p.150)

O bastão para o congadeiro é a certeza de que os maus agouros vão ser absorvidos e retirados das casas, o que retoma novamente a espiritualidade e o sincretismo existentes na Congada, e é essa mistura de conceitos que a torna rica e a faz complexa em seu entendimento, a fé e a crença de cada um são visíveis quando observadas, deixando a subjetividade de lado e tornando-as palpáveis. A movimentação direcionada de batidas ao peito e no ar com o bastão foram trabalhadas em laboratório pensando-se em uma saudação, e em várias direções, ligando o movimento a esse “amuleto” que absorve as más energias.

O bambu também se relaciona à espada, utilizada especialmente nas Embaixadas realizadas por alguns Ternos, em Poços de Caldas/MG sobretudo pelo Terno de Congo de São Benedito, a Embaixada, como já foi mencionado, é uma disputa entre mouros e cristãos, as espadas são usadas por quem desempenha a função de guarda ou de guerreiro nas representações da luta na Embaixada realizada comumente ao lado da Igreja de São Benedito em dias de festa. Tal adorno é a representação de força, da luta de cada dia, dessa metamorfose do cotidiano para os dias de festa, a representação de algo antigo, atualizando as lutas de todos os dias e aquelas que cada congadeiro perpassa para estar ali.



Figura 13 e 14: Apresentação cênica “Vestígios”



O objeto cênico ainda se liga ao mastro, marco central e inicial dos dias de festa para a Congada, é quando as pessoas saem em procissão até a Igreja para levantar o mastro com a imagem dos santos de devoção e que representa tanto a festa como cada Congo, além de fazer a ligação direta entre o terreno e o divino.

Os gestos e a movimentação trabalhados buscou essa qualidade de relação com o divino, esse fincar na terra, mas buscar o céu. A devoção aos santos é a força que conduz os congadeiros, a fé no que foi passado por uma geração é que caminha e transforma a procissão dos Ternos e é esta força que busquei no contato com cada congadeiro, seu olhar, suas mãos, a força de cada palavra pronunciada, compreendendo esse ser metamórfico, que transcende o real e se mistura ao mito, ao ego, ao transe, à embriaguez alegórica e que se congrega com cada indivíduo presente.

Acredito que as palavras atuam diretamente na construção da imagem, por meio desse pensamento mais uma música entra na construção da cena, esta fala um pouco sobre o que foi a Lei dos Sexagenários, a qual libertava os escravos idosos, acima de 65 anos, mas não lhes proporcionava nenhuma condição de sobrevivência, além do que a vida destes não lhes proporcionava condições de chegar a essa idade, por isso foi considerada pelos abolicionistas como uma lei de muito mau gosto.

O nego véio
C'a malinha na cacunda
Andava, andava meu sinhô
E não achava o fim do mundo, ai
Quanto mais ele andava meu sinhô
Meno ele achava o fim do mundo, ai.

Aí veio a moça branca e disse
Sorria, nego, acabou(...)

Outro ponto importante dos versos é a lembrança da Princesa Isabel, que é considerada historicamente como a pessoa que libertou os escravos. Colocada por muitos como a redentora dos escravos que instituiu e sancionou a Lei Áurea (1888) e homenageada nas músicas da Congada, sendo chamada de Santa. Essa foi a história contada e repassada desde todo o sempre, mas os atuais estudos desmistificam tal imagem e mostram uma Princesa racista e alheia ao que acontecia nas senzalas ao seu redor, mesmo porque a Lei trouxe a liberdade aos negros, mas nenhuma condição de sobrevivência para estes.

(...) livres sim, mas sem nenhuma condição de sobrevivência, a não ser como força de trabalho; tendo perdido a senzala e o eito e sem proteção legal, a luta pela vida tornou-se muito mais difícil(...). Após a abolição, um bom número de negros permaneceu no local onde já estavam, radicados mantendo a continuidade da submissão sob baixíssima remuneração – a maioria saiu em busca de outras localidades, com a esperança de melhorar sua condição de vida, em sua nova vida de negro livre. (SOUZA, 2015, p.102)

A intenção dessa música é trazer à tona um pensamento de liberdade não existente, o sorrir para uma realidade que não sorriu para o negro escravizado, a movimentação retoma um caminhar difícil e cheio de contratempos, que tem seu peso e sua força, resistindo à vida como um “nego veio”.

Após esse pensamento de construção de um corpo fiel e devoto, que acredita no caminho, acontece o início da festa, a libertação das amarras, a demonstração concreta da fé, e da alegria de ser Congadeiro, compreendendo sua cor, sua origem, sua descendência e seu amor à tradição, enfim, a busca de um corporal festa.

Cada celebração (a Festa) deve ser ou não só um novo momento, como um novo acontecimento com novos desafios. Pois, na alegria da Festa, experimenta-se a felicidade do riso, da liberdade do corpo, do descontrole como um desafio da ordem, o que amedronta e faz com a classe dominante se sinta em risco e ameaçada. Elas se fazem libertadoras e não castradoras. (SOUZA, 2015, p. 283)

Esse momento do processo criativo é a retomada de um espírito dionisíaco, de transe, do vigor dos congadeiros, do ritual da festa, da coroação, da alegria, do dançar, assim como diz Eros Volússia, “de uma fonte de êxtase e de energia primordial do movimento advindo da cultura negra, no contato com as entidades espirituais” (SILVA, 2007, p. 169), e completando com o pensamento de Souza (2015), segundo o qual “O movimento, por meio da dança, ação mágica, põe o homem em contato com o mundo na ginga da vida, no começo de um indeterminado, num espaço amplo de tempo infinito – a própria existência humana”. (p. 283)

Nos laboratórios, busquei um adereço para representar essa metamorfose, algo que materializasse a teatralidade das máscaras, proposta nesta pesquisa, que transfigurasse a imagem do “nego véio” para o festeiro, o que foi conseguido a partir de um vestido vermelho (cor que representa os Mouros, pecadores, nas embaixadas do Terno de congo de São Benedito em Poços de Caldas/MG), com fitas coloridas costuradas a ele, uma vestimenta que

fosse sendo vestida durante a dança para representar tal transição e simbolizar o lado profano da festa.

Muitos foram os conflitos para a continuidade desse processo criativo, até este ponto a experiência cênica foi apresentada para a banca de qualificação, nos referidos moldes, após esse momento, a retomada do corpo e de um novo contexto pós-qualificação foi devagar e contraditório, incertezas, crises foram surgindo, e depois de mais algumas leituras e vivências, a construção e retomada desses corpos foram tomando cor novamente e outros olhares foram surgindo nos laboratórios.

Vestígios foi criando cara e coração, as imagens dos congadeiros, seus corpos e força foram tomando espaço na criação e percebi a necessidade deles também estarem presentes, por isso algumas fotos, imagens e registros realizados durante a pesquisa foram agregados ao processo e a projeção foi mais um ator no contexto, reproduzindo um pouco o que cada figura, cada congadeiro, cada fita, mastro, gesto trouxe para a cena. O corpo projetado foi um agente na cena, transformando meu corpo em vários corpos e objetos.

Na construção desse “corpo mestiço” busquei a definição de alguns corpos, para que ficasse mais clara a compreensão na pesquisa e fosse possível a identificação de alguns movimentos, mas, ao mesmo tempo, a criação se tornou mecânica e muito racionalizada, o que atrapalhou o fluxo de movimentos e imagens. Os laboratórios e improvisações foram ficando naturais, e essa racionalização que antes atrapalhava foi necessária no processo para compreender e lapidar a dissociação e a diferença que eu gostaria de expor no processo de um espírito dionisíaco interligado ao congadeiro, mesmo fugindo de um espírito apolíneo, que levasse o processo cênico preso a uma caixinha, ele também foi importante para a separação e a organização dos pensamentos, enquanto Dioniso foi o impulso e a força para a energia criadora. O delírio dionisíaco, para Nietzsche, expressa uma potência artística, que rompe com os limites e barreiras habituais da existência e da individualidade, ponto que fundamenta este processo.

O marinheiro é hora, é hora de navegar
É céu, é terra, é mar
O marinheiro olha balanço do mar⁹

⁹ Autor desconhecido

Para fechar o processo criativo, essa música foi cantada em uma missa Conga de que participei em Poços de Caldas/MG, cantada e ensinada pelo Padre Francisco Van der Poel, no momento de rezar pelos que já se foram, que não estão mais no meio de nós, os que iniciaram essa devoção e tradição foram homenageados, e ao cantar tal música também tenho a intenção de homenagear àqueles que tanto me ensinaram e me fizeram enxergar essa cultura linda e rica, com tantas nuances e cores, e que transformaram minha pesquisa em um caminhar, em um navegar por novos mares, num sentir à flor da pele o arrepio da fé, da força e da energia que cada congadeiro me transmitiu.

A trilha sonora foi criada, após todo o processo corporal realizado, e trouxe à cena uma possibilidade de transcender aquilo que era dito pelo corpo e pela música cantada, busquei em conjunto com os músicos Lívia Carolina e Gustavo Infante, trazer a tradição e a modernidade, por meio da caixa (instrumento de percussão) e do violão com pedais de distorção. A ideia principal da trilha foi levar o público a embriagar-se, entrando em um transe junto com a intérprete e os músicos, buscando um não começo, meio e fim da música, mas uma constante, que provocasse uma simbiose entre música e dança.

Dioniso simboliza as forças obscuras que emergem do inconsciente, pois que se trata de uma divindade que preside à liberação provocada pela embriaguez, por todas as formas de embriaguez: a que se apossa dos que bebem, a que se apodera das multidões arrastadas pelo fascínio da dança e da música e até mesmo a embriaguez da loucura com que o deus pune aqueles que lhe desprezam culto. (BRANDÃO, 1992, p. 140)

Essa embriaguez de Dioniso é a ligação entre música e dança, uma ruptura com a Congada tradicional, não deixando de lado sua ligação fundamental, mas modernizando e trazendo as distorções para o contexto da cena.

Assim se fecha esse ciclo do processo, unindo um pouco de tudo o que foi vivido e vivenciado, compartilhado e compreendido, respirado e ouvido, sentido e cheirado, a cinestesia de dentro para fora, a compreensão do estético e do filosófico da pesquisa, além da junção de tudo isso em uma dança dramática como a Congada, materializada em meu corpo e nos meus olhos em um processo cênico intitulado *Vestígios*.



Figura 15: Hasteamento do mastro

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*"Ó Senhora do Rosário,
vem me dar o seu amor, oiá."*

Marcha de Nossa Senhora do Rosário - Terno de Congo dos Arturos

“Danças, gestos, cantos e ritmos, alicerces de uma trajetória”.

(SANTOS, 2002, p.27)

O som estridente das caixas sendo ligadas ecoam pela praça da Igreja. Brincantes e devotos se organizam e se ajeitam entre fitas e cores. O levantamento dos mastros dá início à festa para os congadeiros. Com alegria e simpatia cada Terno canta sua música ao Santo de devoção, dando o verdadeiro significado de amor e resistência. O sorriso largo e verdadeiro transpassa a alegria do momento e a renovação de mais dias para cantar e dançar as raízes de seus antepassados, ou o simples simpatizar com a manifestação. Corpos que compartilham o mesmo espaço e a mesma devoção.

A Congada neste processo compreendeu uma retomada da história, um reviver o que estava esquecido e adormecido, para assim entrar nesse universo que se abriu ainda na minha infância. Esta dissertação foi a abertura e a vivência de uma manifestação que me inspirava e me inspirou como artista e pesquisadora. A busca por uma pesquisa que materializasse o pensamento de resistência e coragem dos ainda praticantes da Congada.

“Só se guarda o que se ama e só se ama o que dá sentido”, através dessa frase de Carlos Rodrigues Brandão concluo esse Mestrado concordando com os dizeres do autor, não é possível amar o que não se conhece, por isso muitos ainda gozam, tiram sarro das manifestações e da cultura popular por não conhecerem a essência e história de um povo do qual fazemos parte.

A realização da pesquisa, não consistiu apenas em retratar a manifestação tendo como foco um processo criativo final, mas buscou ir além, refletindo teoricamente a prática, através da compreensão de toda a história, memória, tradição aqui estudadas, além disso, a criação foi também uma produção de conhecimento.

Por meio do caminho traçado, foi possível vivenciar e experimentar um processo que impossibilita um fechamento, um ponto final, mas sim traz várias possibilidades de rever, de ler e de descobrir novos gestos, novas músicas, novos símbolos, mostrando o quão rico foi essa travessia, que vai além do resultado final. As interrogações que surgiram, ao longo do processo, mostraram um território de possibilidades, indagações, modos de fazer, que agregaram múltiplas relações estéticas e filosóficas, as quais foram objeto de estudo desta pesquisa.

Encontrei na Congada uma fonte inesgotável de inspirações e arte para o artista da cena, através do que foi possível pensar no contexto histórico e atual, ligando à realidade vivida por essa grande parcela da sociedade. Foi possível, ainda, pensar e compreender a circulação que acontece em tempos de festa, a transição entre o centro e as margens, como esse movimento acontece no nosso dia-a-dia e como interfere no nosso fazer arte, o quão rico é tal cultura repleta de sujeitos sociais e culturais, mas que ainda estão muito presos nas periferias.

“As grandes construções exigem grandes e fortes alicerces e a resistência destes alicerces está provada e mantida pelos pequenos cascalhos que fazem o enchimento e também calçam as grandes pedras. É com este pensamento que vamos tentar lembrar alguns daqueles que sendo pedrinhas de enchimento, escondidos embaixo da poderosa massa que os rejuntou, ajudam a manter rígida a construção”. (SOUZA *apud* COSTA, 2015, p.334)

Mario Benedito Costa (1918-1998) foi o fundador e presidente do Chico Rei Clube em Poços de Caldas/MG, filho e neto de congadeiros, em um de seus artigos de que redijo apenas um parágrafo retrata, a meu ver, a construção da Congada e a valorização de uma história que começou há tanto tempo e que está viva, persistindo e ensinando a todos que a conhecem a valorizar não só os que antecederam sua criação, mas toda a ancestralidade que vive em cada corpo, cor, gesto, movimento e canto atual. Esta dissertação veio para olhar de forma sensível a referida dança dramática, inspirando-se em pensadores, filósofos e artistas como Nietzsche, Maffesoli, Eliade, Eros Volússia, junto com os que realmente vivem a Congada, os congadeiros, que trouxeram força, razão e entendimento sobre o meu corpo, e que construíram em mim um “corpo mestiço”, essa união possibilitou uma descoberta de caminhos e trilhas que deveriam ser seguidas dentro da história.

Senhor Mario, Dona Orlanda, Dona Pedrina, foram personagens que surgiram, ao longo da minha pesquisa, e que demonstraram por meio de sua fé, amor e devoção que é possível construir uma história apesar das dificuldades, resistir às adversidades, aos preconceitos e construir corpos que inspiram e expiram cultura e força.

Entendi, todavia, uma ampliação da dimensão sensível que vai além dos colonizadores, e dos padrões estéticos estabelecidos, uma ligação entre corpo e arte, além da dança, um corpo performativo, que mesmo quando se está dentro de regras cria-se uma dramaturgia que transcende o clássico e o contemporâneo, novos corpos, novas misturas, novas possibilidades.

Para o artista da cena, a riqueza presente nas manifestações culturais, folclóricas, molda e recria novas formas de criação e de se pensar o corpo, esse “corpo mestiço” proposto por Eros compreende uma dimensão dialógica entre o que foi vivido e as experiências adquiridas, entre a cultura popular brasileira e a cena contemporânea, e o universo de possibilidades para a linguagem da cena, sendo este híbrido e sólido.

Vestígios vem com esse objetivo de falar de um povo que aparece uma vez no ano, ou quando é convidado para se apresentar em algum evento especial da cidade, mas que sempre está pela cidade trabalhando, vivendo, construindo, atendendo, limpando, pessoas que, na sua maioria, possuem uma cor, sofrem preconceito, têm histórias de vida sofrida, mas nunca reclamam, estão sempre de pé acreditando que por meio da fé tudo dará certo. O amor que se vê, que se sente e que se pode tocar ao conversar com tais pessoas é o tempero desta experiência cênica, a busca por um corpo em constante criação, híbrido, mestiço, que dialogue com o mundo, e que por meio desses *Vestígios* instigue e compreenda essa história, esses caminhos, buscando uma produção acadêmica/artística.

Termino este texto, com a certeza que há muito ainda a ser descoberto e sentido, essa foi apenas uma das possíveis linhas ao pesquisar a Congada, de uma forma estético-filosófica, busquei nesta dissertação desenhar as nuances, encontrar as essências, não com a pretensão de esgotar a história, mas de gerar uma nova fonte de questionamentos e caminhos para os artistas da cena.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVIM, Valeska Ribeiro. *A tradição e a reinvenção em um olhar sobre a festa do Congado. Festas*. Cadernos do GIPE-CIT: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade. UFBA, Escola de Teatro/Escola de Dança. Programa de pós-graduação em Artes Cênicas. Salvador, BA n.º.20, p.18-27, maio/2008.

ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. Belo Horizonte/MG: Itatiaia, 1982.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *A festa do santo de preto*. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Instituto Nacional do Folclore. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 1.985.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Vol. III. Petrópolis: Ed. Vozes, 1992.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo/SP: Editora Perspectiva, 1972.

_____ *O sagrado e o profano*. São Paulo/SP: Editora Martins Fontes, 1992.

FONSECA, Alexandre. *100 anos de registros históricos da Festa de São Benedito*. Poços de Caldas – MG: Divisão de Cultura da Secretaria Municipal de Educação, 2004.

GOMES, Núbia Pereira de Magalhães & PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Negras raízes mineira: os Arturos*. Juiz de Fora/MG, Ministério da Cultura/EDUFJF, 1988.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte/MG: Ed. UFMG, 2003.

KELEMAN, Stanley. *Mito e Corpo: uma conversa com Joseph Campbell*. São Paulo/SP: Summus, 2001.

LIMA, Edilson Vilaço. *A Tragédia em Nietzsche: luz e sombras, apolíneo e dionisíaco*. Campinas/SP: Cadernos da Graduação n.º08, 2010.

LOBATO, Lúcia. *Festa: Uma transgressão que revela e renova*. Festas. Cadernos do GIPE-CIT: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade. UFBA, Escola de Teatro/Escola de Dança. Programa de pós-graduação em Artes Cênicas. Salvador, BA n.º.20, p.28-43, maio/2008.

MAFFESOLI, Michel. *Elogio da Razão Sensível*. Petrópolis/RJ: Editora Vozes, 4ª edição - 2008.

_____ *O Instante Eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas*. Tradução de Rogério de Almeida. São Paulo/SP: Zouk, 2003.

_____ *O ritmo da vida: variações sobre o imaginário pós-moderno*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro/RJ. Record, 2007.

_____ *A sombra de Dioniso: contribuição a uma sociologia da orgia*. Tradução de Rogério de Almeida. São Paulo, SP: Zouk, 2ª edição, 2005.

_____ *A conquista do presente: por uma sociologia da vida cotidiana*. Tradução Alípio de Souza Filho. Natal/RS: ArgoS editora, 2001.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória – O Reinado do Rosário no Jatobá*. Belo Horizonte/MG: Mazza Edições, 1997.

MEGALE, Nilza Botelho. *Memórias históricas de Poços de Caldas*. Poços de Caldas, MG: Sulminas, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. *A visão dionisíaca do mundo, e outros textos de juventude*. São Paulo/SP: Martins Fontes, 2005.

_____ *O Nascimento da Tragédia*. São Paulo/SP: Companhia das Letras, 1992.

PRADO, Patrícia do. *Congada, corpo e cultura na 125ª Festa em Louvor à Nossa Senhora do Rosário*. 14 de fevereiro de 2003. Campinas, SP: Dissertação de Mestrado. Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, 2003.

SANTOS, Inaicyrá Falcão dos. *Corpo e ancestralidade: uma proposta de dança-arte-educação*. Salvador/BA: EDUFBA, 2002.

SILVA, Soraia Maria. **Poemadançando**: Gilka Machado e Eros Volússia. Brasília: Ed.UnB, 2007.

SOUZA, Maria José de. *O Folclore em Poços de Caldas*. Folheto, Prefeitura Municipal de Poços de Caldas, Agosto/1983.

SOUZA, Marina de Mello e. *Reis Negros no Brasil escravista: Histórias da Festa de Coroação de Rei Congo*. Belo Horizonte/MG. Editora UFMG, 2006.