UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES
EM ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE

ANDREA COSTA SOARES

Da beira do seu quintal:
dos reis de congo à espetacularidade “contemporâneo-brasileira”

São Paulo
2013

ANDREA COSTA SOARES

Da beira do seu quintal:
dos reis de congo à espetacularidade “contemporâneo-brasileira”.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestra em Estética e História da Arte.

Área de Concentração: Epistemologia e Metodologia da Arte.

Orientadora: Profa. Dra. Dilma de Melo Silva.

São Paulo

2013

Nome: Andrea Costa Soares

Título: Da beira do seu quintal: dos reis de congo à espetacularidade “contemporâneo-brasileira”.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestra em Estética e História da Arte.

Aprovada em: _____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Ao Leandro Medina, companheiro de quintal, de lida e de sonhos!
E a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Justinópolis, meus
irmãos em *Zambi*.

Eu agradeço:

À Mestra Maria Luziária e à Maria José Carvalho (Mãe Zezé), pelos caminhos abertos e por terem ressignificado em mim o valor da fé.

A minha mãe Oyá, esta força que me rege!

A todos os moçambiqueiros velhos, pela força emanada!

Ao Leandro Medina, pelo suporte e dedicação, sem os quais este trabalho não se realizaria, e pelo apoio incondicional a todos os meus sonhos. Eu agradeço, agradeço, agradeço!!

À queridíssima Profa. Dra. Dilma de Melo Silva, muito mais que uma orientadora, uma parceira. “Se todos fossem iguais a você...”.

A toda a Irmandade de N. Sra. do Rosário de Justinópolis, em especial a Dirceu Ferreira Sérgio, Maria Luiza Diniz Ferreira, Adelmo Marcos do Nascimento, Jocasta Roque e Hernando Alves da Cruz pela partilha direta de saberes, e a Rafaela, Serginho e Ramon, pela acolhida carinhosa!

Ao Prof. Dr. Armando Bião (in memoriam), semeador de ideias para o corpo e para a cena!

Aos meus pais, Deodício Soares e Lourdes Soares, pelo direito à ancestralidade.

À Andrea Cavinato e Marcondes Gomes Lima, pelo apoio, pela torcida, pelo auxílio e atenção desde o começo desta empreitada.

À Sandra Freitas, por ter me ofertado sua humanidade para atuar como catalisadora de tantas transformações no meu caminho.

Ao Núcleo Pé de Zamba, por ter vivido este sonho comigo.

A todos os meus “irmãos de Dilma”, com destaque para Leila Kyo, Isa Bandeira e Marcelo Mendes, cujo apoio foi fundamental para que eu chegasse até aqui.

À Rebeca Novaes e Luciana Rocha, amigas-irmãs, pelo socorro sempre presente e pelo exemplo.

À Karen Müller, minha “madrinha”, por ter me apresentado ao meu corpo, e a Jorge Luiz Balbyns, por ter me fortalecido nos caminhos da criação em dança.

À Beth Bastos, Beth Just, Valéria Cano Bravi e Vanessa Lopes pela parceria no processo criativo de “A cruz que me carrega” e a Ricardo Neves pela atuação certeira.

À Associação Cachuera!, em especial a Vanúsia Assis Santos, ao Paulo Dias e ao Renato Ihu pela parceria feliz!

A Márcio Túlio pelas fotos cedidas para o trabalho.

Ao Projeto Vocacional Dança e ao Grupo Babado de Chita: escolas de vida e arte.

Às Profas. Maria Theresa Bortolo, Ana Maria Quezada, Cecília Maeda (com grande saudade) e Tereza Gomes, minhas formadoras em Eutonia, junto com Karen Müller.

Ao Prof. Dr. Edson Leite, cuja generosidade abriu-me as portas do Mestrado.

Aos professores Edécio Mostaço, Camem Aranha, Regina Machado, Helena Bastos e Ricardo Alexino, pela contribuição no processo e à Profa. Beth Lopes pelo incentivo constante e contagiante.

À Joana D’Arc Ramos Silva Figueiredo, Paulo Marquezini e Águida Furtado Vieira Mantegna, pelo apoio logístico durante a jornada.

Aos meus alunos, que tanto me ensinam.

À Capes

À Yáskara Manzini, Ruy Godinho, Renata Lima e a todos que, por descuido, eu tenha esquecido de ressaltar aqui.

... não se iluda comigo, leitor. Além de antropólogo, sou um homem de fé e de partido. Faço política e faço ciência movido por razões éticas e por um fundo patriotismo. Não procure, aqui, análises isentas.”

Darcy Ribeiro

Resumo

SOARES, Andrea C. **Da beira do seu quintal: dos reis de congo à espetacularidade “contemporâneo-brasileira”**. 2013. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte). Programa Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

Buscando fomentar reflexões de ordem estética e ética, conectadas às questões latentes da atualidade, tais como a diversidade e a tolerância, este trabalho pretende instaurar um diálogo entre tradição e contemporaneidade nas Artes do Espetáculo. De caráter teórico-prático, consiste na investigação de uma abordagem que parte da pesquisa das culturas tradicionais brasileiras, identificando nelas aspectos que possam servir de ponte para esta conexão com a espetacularidade contemporânea. Para tal, norteia-se por três pontos principais: traços de ancestralidade afro-banto na cultura brasileira; relações espaços-temporais permeadas pelo acaso e pelo improviso; e a transdisciplinaridade artística. Debruçando-se sobre a comunidade tradicional da Irmandade de Nossa senhora do Rosário de Justinópolis/MG e apoiando-se em princípios da Educação Somática como a Eutonia e a técnica Klauss Vianna, trilha um percurso transdisciplinar que trafega pela Etnocenologia e os Estudos da Performance, bem como às perspectivas em torno da contemporaneidade a partir de Jorge Larossa Bondía, Edgar Morin e Giorgio Agamben.

Palavras-chave: Artes Cênicas, Espetacularidade, Cultura Brasileira, Estudos da Performance, Etnocenologia.

Abstract

SOARES, Andrea C. **Da beira do seu quintal: dos reis de congo à espetacularidade “contemporâneo-brasileira”**. 2013. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte). Programa Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

Stimulating aesthetic and ethic reflections, connected to important social questions of contemporary times, such as diversity and tolerance, this work intend to establish a dialog between tradition and contemporaneity on the spectacle arts. As a theoretical e practical research, it consists on the investigation that look at Brazilian traditional cultures, identifying on them aspects that could work as a bridge to the contemporary performativity. For that, follow three main points: the African Bantu ancestry on Brazilian culture; the time and space relations built by fortuity and improvisation; and the transdisciplinarity between arts. Investigating the Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Justinópolis, a traditional community, and using the elements of somatic education like Eutony and Klauss Vianna technics, it goes on a transdisciplinary research that gather the Etnocenology, the Performance Studies and Jorge Larossa Bondía, Edgar Morin and Giorgio Agamben points of view about contemporaneity.

Key words: performing arts, performativity, Brazilian Culture, Performance Studies, Etnocenology.

Sumário

Introdução	12
Capítulo 1 – Pistas para uma espetacularidade “contemporâneo-brasileira”	18
1.1 – Do onde estamos, o mundo em que vivemos: questões da contemporaneidade.....	20
1.2 – Uma abordagem eminentemente política.....	22
1.3 – Fundamentos para uma espetacularidade “contemporâneo-brasileira”	24
Capítulo 2 – Quintal, quintais! Substratos de uma cultura fértil	32
2.1 – De África e de Brasil: fragmentos do que somos	34
2.1.1 – A cosmogonia <i>banto</i>	37
2.1.2 – Dialogo de surdos: portas abertas para o sistema escravista.	40
2.1.3 – Além da “Kalunga grande”: a reinvenção no Novo Mundo.....	43
2.2 – Realezas Negras: origens, percurso e reverberações.	47
2.2.1 – O Rosário de Maria.	49
2.2.2 – Simbologias do Reinado do Rosário	52
2.3 – O Reinado em Justinópolis.	58
2.3.1 – Com fé: de corpo, alma e alegria.....	63
2.3.2 – A Festa do Rosário.....	67
2.4 – Quintal em festa: aspectos espetaculares em Justinópolis.....	71
2.4.1 – Espetacularidade: o fio que une vida, arte e política	72
2.4.2 – A arte como a vida mesma	79
Capítulo 3 – Desvendando quintais: uma pesquisa de “corpo presente”	85
3.1 – Entre o ser e o estar: o eterno desafio do pesquisador em campo.....	87
3.2 – Da pele ao osso, do cérebro ao estômago. Um corpo que pensa por inteiro.....	92
3.3 – A subjetividade corporal no espaço entre o campo e a criação.....	96
3.3.1 – A Eutonia enquanto ferramentas para a espetacularidade contemporâneo- brasileira.....	97
3.3.1.1 – Os artifícios da pele e a consciência óssea.....	99
3.3.1.2 – O Contato Consciente.....	102
3.3.1.3 – A Consciência do Transporte.....	103

3.3.1.4 – Os Movimentos Eutônicos.....	105
3.3.2 – <i>Acessar e traduzir</i> : a construção do sentido como fonte de uma espetacularidade envolvente.....	106
Capítulo 4 – Reinventando quintais: a criação como construção de sentidos.....	110
4.1 – A importância da trajetória para uma pesquisa.....	112
4.2 – Colhendo Significados, partilhando sentidos.....	117
4.3 – Carregando a Cruz que nos carrega.....	124
Conclusão.....	143
Referências.....	147

Introdução

A proposição de *Da beira do seu quintal: dos reis de congo à espetacularidade “contemporâneo-brasileira”* apresenta-se como necessidade de sistematização teórica da pesquisa empírica trilhada por mim há alguns anos, com o desejo de desenvolver uma abordagem para a criação de espetáculos que trouxessem traços identitários nacionais, vivacidade e frescor na cena, e a completude inerente ao encontro de múltiplas artes em função do corpo expressivo.

A longa convivência com diversas manifestações populares tradicionais tem evidenciado muitos questionamentos e constatações que influenciaram diretamente meu trabalho enquanto artista e educadora. Sem dúvida, se num primeiro momento a alegria dos “brinquedos” populares foi a grande provocadora do meu encantamento, a percepção de outras qualidades que lhes eram inerentes foi se estabelecendo como substrato para o entendimento destas poéticas específicas, destas organizações estéticas próprias que são, antes de tudo, fruto do sentido que aquelas manifestações traziam para as comunidades onde estavam inseridas. Só este sentido, esta razão de ser, poderia evidenciar nos corpos em expressão tanta presença, tanta inteireza do gesto, tanta fluidez no fluxo entre as artes que, através daqueles artistas, se organizavam como uma coisa única, entrelaçadas e coesas, ricas em beleza e imponência, perante a plateia.

O estudo paralelo do corpo expressivo, nos moldes contemporâneos da educação somática, foi o disparador maior para a organização desta pesquisa. Evidenciava-se nas culturas das comunidades universos estéticos diferentes, fruto de relações sociais profundas, de um aprendizado calcado na convivência e na transferência oral de conhecimentos. Perspectiva de criação e de aprendizado muito distante daquela gerada no universo profissional dos artistas do espetáculo da contemporaneidade.

Percebi que só um corpo permeável, capaz de absorver de forma ampla as informações, inclusive no campo sensorial, poderia enveredar nas sutilezas destas relações para tentar buscar sua essência, para tentar usufruir de seus ensinamentos de forma a construir seus próprios sentidos, e encontrar a sua poética na cena.

Ao longo de quase dez anos, estas percepções sobre identidade cultural, presença cênica, comunhão de linguagens artísticas e de diversidade estética foram ficando mais latentes, ao ponto deste percurso acadêmico tornar-se indispensável para a organização da prática na forma teórica.

A princípio, o referencial teórico parecia obscuro, pois a bibliografia específica sobre este encontro da tradição com a contemporaneidade na cena não recebe destaque nas salas de aula e bibliotecas. Porém, a descoberta dos “Estudos da Performance” e, principalmente, da Etnocenologia abriram novas perspectivas de referencial teórico, clareando a exigência de uma investigação ampla e transdisciplinar, que trafegasse por vários aspectos das ciências humanas: Educação, Estética, Antropologia, Artes Cênicas, Música, Artes Plásticas, Educação Somática, entre outras.

Neste percurso teórico a Etnocenologia foi escolhida como eixo principal, uma vez que está situada entre as ciências de cunho, eminentemente, transdisciplinar, ajustando-se às perspectivas deste projeto pelas seguintes características:

- Considera a diversidade cultural humana e, dentro dela, as manifestações espetaculares, respeitando seus princípios, métodos e saberes, buscando estudá-las a partir destes referenciais. Em outras palavras, busca não “julgar” estas manifestações a partir de um referencial pré-estabelecido, mas respeitar novas possibilidades estéticas, buscando compreendê-las em seu próprio âmbito, contribuindo para a ampliação de paradigmas;
- Apesar de sua desejável e necessária interface com as ciências do homem, a Etnocenologia coloca “sua clara opção pelo campo estético, compreendido simultaneamente como o âmbito da experiência e da expressão sensoriais e dos padrões de beleza compartilhados”. (BIÃO, 2009, p. 50) Este fato está diretamente ligado aos objetivos do projeto, cuja meta é pesquisar o possível diálogo estético entre tradição e contemporaneidade para a criação de espetáculos, como ferramenta para reflexões em torno da cidadania;
- A percepção de que um trajeto metodológico pode ser construído por cada pesquisador, com base nas necessidades de cada pesquisa, e considerando o histórico de cada um, fato que engendra na relação pesquisador-objeto um vínculo muito mais orgânico e fluido. Como poeticamente expõe Armindo Bião: “É nascer-se de novo, a cada passo, junto com o próprio caminho que se percorre, transformando-o, continuamente.” (BIÃO, 2009, p. 34)
- A compreensão das artes do espetáculo, não só como modalidades restritas e específicas das artes – teatro, dança, ópera, circo, etc. – mas também como possibilidades transdisciplinares e transculturais de criação a partir do corpo expressivo.

Disciplina oficializada em 1995, quando da fundação do Centro Internacional de Etnocenologia, em Paris, ela tem como foco “os comportamentos humanos espetaculares organizados, o que compreende as artes do espetáculo, principalmente o teatro e a dança, além de outras práticas espetaculares não especificamente artísticas ou mesmo sequer extracotidianas.” (BIÃO, 1998, p. 15).

Situada no âmbito da grande área “Linguística, Letras e Artes”, a partir dos critérios dos principais órgãos de regulamentação da pesquisa acadêmica no Brasil, a Etnocenologia guarda em sua essência a necessidade do diálogo com outras ciências, sendo este âmbito transdisciplinar bastante amplo, muita vezes escapando ao universo das Ciências Humanas.

Para o caso de *Da beira do seu quintal: dos reis de congo à espetacularidade “contemporâneo-brasileira”*, a pesquisa tem dois grandes pontos de apoio: um voltado aos aspectos antropológicos e sociais que costuram a relação entre a comunidade pesquisada e suas manifestações espetaculares; e outro que envereda pelo campo da experiência criativa para a cena. Estas duas bases se retroalimentam durante todo o percurso, e são fundamentais para a construção de uma abordagem conectada com aspectos de suma importância na contemporaneidade como as questões ligadas à tolerância e à diversidade.

Ainda assim, faz-se necessário indicar os referenciais ligados a cada um destes percursos teóricos. Por um lado a Antropologia, onde encontramos Darcy Ribeiro (RIBEIRO, 1995), cujo olhar para as matrizes formadoras do povo brasileiro foi o primeiro grande inspirador para este projeto, além da contribuição de Kabengele Munanga e Dilma de Melo Silva, em torno da afrodescendência no Brasil. No campo da História, as contribuições sobre a diáspora negra nas Américas, bem como de sua influência na formação cultural do país, Nei Lopes (LOPES, 1988), Linda Heywood (HEYWOOD, 2010), Marina de Mello Souza (SOUZA, 2006) e Leda Maria Martins (MARTINS, 1997) foram fundamentais à compreensão do percurso trilhado por estas comunidades e suas manifestações espetaculares ao longo do tempo, bem como para uma análise mais ampla de sua existência na contemporaneidade, considerando os sentidos que imprimem ao contexto.

No âmbito da criação artística em si, cabe aqui ressaltar dois pontos relevantes: o estudo do corpo expressivo a partir da consciência, abrindo espaço para a Educação Somática, e a questão do processo criativo propriamente dito. Mais uma vez, a transdisciplinaridade se apresenta, uma vez que estes pontos se retroalimentam. Perspectiva em crescente evidência nos

estudos acadêmicos, a Educação Somática parte da abordagem do corpo, como experiência vivida e traz uma série de estudos diferentes para este fim. A escolha aqui se deu pela Eutonia e pela *Técnica Klauss Vianna*.

Sistema criado por Gerda Alexander (ALEXANDER, 1983) e difundido no Brasil, principalmente, por Berta Vishnivetzs (VISHNIVETZ, 1995), a Eutonia tem como finalidade principal a busca do tônus ideal para o corpo, buscando economia de esforço. Com base na Neurociência, Fisiologia, Anatomia e Psicologia, entre outras ciências, constrói um conjunto de possibilidades de manejo corporal capaz de reestruturá-lo para a vida cotidiana e/ou para a expressão, apoiando-se na consciência e na percepção. Esta tríade – percepção, consciência e expressão – são os elementos fundamentais para o percurso criativo aqui investigado, e por isso a escolha da Eutonia como a principal fundamentação teórico-prática para este trabalho.

Esta mesma tríade sustenta a técnica Klauss Vianna (VIANNA, 1990), cuja sistematização teórica foi registrada por Jussara Miller (MILLER, 2007), a partir do trabalho prático de Reiner Vianna. Esta, porém, utiliza um sistema metodológico mais estruturado, mas que também respeita a individualidade de quem a pratica, adequando-se aos limites que residem nestas individualidades.

Vale considerar ainda os “Estudos da Performance”, empreendidos por Richard Schechner (SCHECHNER, 2003, 2006 e 2008). Disciplina muito próxima da Etnocenologia, porém, mais aberta ao campo social e antropológico do que ao estético, traça paralelos entre os universos social e artístico, fundamentais para esta pesquisa. E, embasando meu pensamento em torno da contemporaneidade enquanto *locus* da criação artística estão os filósofos Giorgio Agamben (AGAMBEN, 2008), Edgar Morin (MORIN, 1999) e Jorge Larossa Bondía (BONDÍA, 2002).

Considerando este panorama transdisciplinar, a realização da pesquisa, através do Mestrado do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, serviu aos interesses da investigação proposta, ao possibilitar o acesso às disciplinas de pós-graduação, ligadas às diferentes unidades da Universidade de São Paulo, viabilizando o aprofundamento teórico necessário à pesquisa.

Evidenciando as relações entre as manifestações espetaculares tradicionais brasileiras e a criação artística contemporânea, como forma de construir uma abordagem para a criação de espetáculos, a pesquisa tinha como recorte inicial duas comunidades: o Maracatu Estrela

Brilhante de Igarassu/PE e a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Justinópolis/MG. O recorte justificou-se em função de semelhanças em torno de suas manifestações espetaculares, oriundas das antigas festas de coroação e louvação dos reis de congo, confirmando seu forte traço afro-brasileiro. Porém, ao longo do trajeto, identificou-se que a proposição estava além das possibilidades de um projeto de mestrado, de forma que apenas a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Justinópolis permaneceu como objeto da pesquisa.

Comunidade religiosa afro-cristã, a Irmandade de Justinópolis é uma comunidade centenária, reunida em torno da adoração a Nossa Senhora do Rosário e da perpetuação do Reinado – coroação do Rei e da Rainha do congo. Situada no bairro de Justinópolis, na cidade de Ribeirão das Neves/MG, apresenta evidências de ancestralidade banta, que tem se perpetuado ao longo de 124 anos.

Proposição teórico-prática, *Da beira do seu quintal: dos reis de congo à espetacularidade “contemporâneo-brasileira”* apresentou como diretriz fundamental a pesquisa de campo, no sentido de atender às demandas dos universos confluentes na proposição, pois só através desta compreensão sobre o ponto de vista das comunidades em torno de seus saberes e fazeres é que se pode entender muitas de suas escolhas estéticas e, a partir desta compreensão, trilhar possibilidades criativas para a cena contemporânea.

Neste trabalho, percorreremos uma trilha que parte dos fundamentos mobilizadores para a pesquisa, chegando a sua concretização, através da criação e apresentação do espetáculo “A cruz que me carrega”, dividido o em quatro capítulos.

O primeiro capítulo apresenta reflexões em torno da contemporaneidade através do olhar de três filósofos Giorgio Agamben, Edgar Morin, e Jorge Larossa Bondía. Apresentando aspectos complementares sobre uma mesma realidade mundial, o capítulo expõe as fragilidades do nosso tempo, que retroalimentam os elevados níveis de incompreensão e individualismo e suas consequências drásticas para a preservação da espécie humana. Ao mesmo tempo, propõe possibilidades de reflexão e transformação deste quadro através de uma postura mais humanizada e de um revisitar as bases do pensamento humano como forma de rever estas atitudes. As reflexões aqui apresentadas não apenas serviram de base à elaboração da pesquisa, mas também com propulsoras de uma proposição artística estética e também ética.

O segundo capítulo dedica-se a destrinchar aspectos antropológicos e espetaculares da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Justinópolis, partindo de uma perspectiva histórica,

que remonta aos tempos da instauração do sistema escravista, para elucidar os caminhos percorridos pelos povos bantos até o Brasil e indicar por quais vias este grande contingente contribuiu na formação da cultura brasileira, especialmente, nas festas de coroação de reis negros.

O terceiro capítulo trata de apresentar perspectivas metodológicas para a pesquisa, no sentido de justificar algumas escolhas, tais como a pesquisa de campo e o aprofundamento na construção do corpo consciente, através de sistemas de Educação Somática. Desta forma, o capítulo evidencia a importância da percepção ampliada para um pesquisador das artes do espetáculo em campo, aqui construída com a ajuda da Eutonia, enquanto ferramenta para *acessar* o universo visitado e *traduzi-lo*, durante processo criativo.

O quarto e último capítulo trata do processo de criação propriamente dito, constituindo-se como relato de processo. Apresenta as mudanças ocorridas ao longo do percurso do mestrado, além de resgatar a trajetória empreendida pela pesquisa desde os seus primórdios. Além disto, evidencia de que forma foram costuradas as experiências durante a pesquisa de campo, com o arcabouço teórico e a prática na criação, com vista à criação do espetáculo “A cruz que me carrega”.

Desta forma, *Da beira do seu quintal: dos reis de congo à espetacularidade “contemporâneo-brasileira”* pretende instigar a reflexão sobre a ética e a estética nas artes do espetáculo, a partir de questionamentos sobre transdisciplinaridade artística; sobre o frescor da cena mantido em função da perspectiva do improviso e sobre a identidade cultural brasileira, fruto da articulação entre tradição e contemporaneidade, entre ancestralidade e diretrizes futuras para estas concepções.

1 - Pistas para uma cena “contemporâneo-brasileira”.

“Eu vou abrir minhas aruanda
Eu vou abrir minhas aruanda
Vou pedir nossa Senhora
Eu vou abrir minhas aruanda.”
ponto de *congo*

A organização teórica de uma nova poética, de uma nova abordagem criativa, normalmente é acompanhada por muitos questionamentos e receios. Neste sentido, no diálogo com a contemporaneidade, expor caminhos de pesquisa artística híbridos em sua essência nem sempre indica uma troca fácil e amplamente compreensível. O trânsito entre teoria e prática, em especial no que diz respeito ao universo da espetacularidade, pode não se estabelecer de forma fluida, pois os meandros da teorização em torno da prática, muitas vezes, esbarram em exigências normativas que acabam por afastar a essência do que se deseja expor.

Aqui, o desafio maior é enveredar pelo conhecimento científico através da racionalidade sem se deixar levar pela racionalização, considerando o “circuito intelecto ↔ afeto” apresentado por Edgar Morin. Para ele, nos seres humanos, inteligência e afetividade caminham juntos, sendo a curiosidade e a paixão elementos fundamentais à investigação filosófica ou científica (MORIN, 1999).

Ainda, segundo o autor, a racionalidade é uma ferramenta fundamental na organização teórica, pois, vem dela a possibilidade de discernir, optar, controlar e intervir no contato com o mundo exterior. É através da reflexão em torno da realidade que o ser humano elabora teorias, verifica seu caráter lógico e constata o diálogo entre estas proposições e os processos empíricos com os quais se conecta, permanecendo aberto para a discussão e a possível revisão de seus fundamentos, diante da probabilidade de questionamentos. A racionalidade, contudo, traz em si o risco de transformar-se em racionalização, construindo barreiras que limitam e empobrecem o conhecimento. Sobre tal relação, expõe Morin:

A racionalização parece racional porque constitui um sistema lógico perfeito baseado na dedução ou indução, mas funda-se sobre bases mutiladas ou falsas e nega-se à discussão de argumentos e à verificação empírica. A racionalização é fechada, a racionalidade é aberta. A racionalização inspira-se nas mesmas fontes da racionalidade, mas constitui-se uma das mais poderosas fontes de erros e ilusões [...] A verdadeira racionalidade conhece os limites da lógica, do determinismo, do mecanismo; sabe que o espírito humano não saberia ser onisciente, que a realidade contém mistério; negocia com o irracionalizado, o obscuro, irracionalizável; não só é crítica como autocrítica.

Reconhece-se a verdadeira racionalidade pela capacidade de reconhecer as suas insuficiências. (MORIN, 1999, pp. 27/28)

Na trilha de uma fundamentação e organização teórica do que tenho chamado de espetacularidade “contemporâneo-brasileira”, cuja investigação se apresenta neste trabalho, busco dialogar com determinismos científicos e culturais, potenciais cerceadores de novas ideias (MORIN, 1999, p. 32), apoiando-me no conforto de ter partido da experiência empírica, vivenciada ao longo de uma década, para chegar ao plano da teorização.

Desta forma, o percurso apresentado neste trabalho propõe, acima de tudo, indicar pistas sobre uma pesquisa em fase de consolidação, cuja característica mais marcante é, sem dúvida, a liminaridade.

O *conceito de liminaridade* foi criado por Victor Turner, um dos pensadores da Antropologia da Experiência, a partir da análise que desenvolveu em torno dos “ritos de passagem”, com base na classificação empreendida por Van Gennep (TURNER, 1974). Estes “ritos de passagem”, que consistem em processos onde indivíduos se submetem a determinadas experiências, com vistas a uma posição social ascendente, foram divididos por Gennep em três etapas: 1) fase de separação, onde o indivíduo é apartado da vida social que leva; 2) fase de transição, ou liminar, onde este mesmo indivíduo passa por uma transição onde abdica de sua identidade social anterior, mas ainda não se configurou em uma nova identidade futura; 3) fase de reagregação, quando o indivíduo é reintegrado à sociedade, agora já com sua nova identidade social.

Sob essa perspectiva, Turner debruça-se sobre a fase liminar para evidenciar sua potência social transformadora, onde os aspectos ligados à fase anterior e posterior entrelaçam-se, de forma “que oferecem uma mistura de submissão e santidade, de homogeneidade e camaradagem” (TURNER, 1974, p. 118), que rompem com padrões hierárquicos de qualquer espécie. E é o fruto destas relações cultivadas dentro de um estado liminar que Turner batizou de “*communitas*”, que nada mais é do que uma organização social paralela à oficial, que é a da “Sociedade tomada como um sistema estruturado, diferenciado e frequentemente hierárquico de posições político-jurídico-econômicas” (TURNER, 1974, p. 119).

Transpondo para o universo desta pesquisa a essência do conceito de liminaridade (TURNER, 1974) é que se fala desta espetacularidade “contemporâneo-brasileira”. Para delineá-la há que se revelar a diluição de fronteiras em diferentes pontos de vista: entre tradição e

contemporaneidade na cultura brasileira; entre arte e vida, tal qual se apresenta em nossas culturas tradicionais; entre o religioso e o profano, o artístico e o político, entre o indivíduo e a “communitas”. Há, também, que se considerar a relação intrínseca entre linguagens artísticas em função do corpo; a diluição das fronteiras entre artistas e público e a perspectiva transdisciplinar da investigação proposta, entre outras.

Fruto de uma intensa vivência junto a comunidades tradicionais, a partir do interesse em suas manifestações espetaculares, a pesquisa em torno da espetacularidade “contemporâneo-brasileira” surge a partir do desejo da proposição de um encontro vivo entre o artista e o público, pleno de sentido, e capaz de provocar a comunhão entre eles e seu fruto mais precioso: a transformação de ambos.

1.1 – De onde estamos, o mundo em que vivemos: questões da contemporaneidade.

Vivemos em um mundo veloz. Veloz em termos de transformações, de produção e circulação de informações e de execução de tarefas. Um mundo de tempo cada vez mais escasso, de acúmulo de conhecimentos cada vez mais presentes, de exaustão humana contínua e, como não poderia deixar de ser, um mundo em plena perda de sentido, embora isto ainda não pareça claro para muitos (BONDÍA, 2002).

O mundo contemporâneo segue adoecendo sem perceber. Colhe os maus frutos de nossa correria rumo ao que não sabemos exatamente, mas que temos que buscar, esmagando, derrubando, destruindo o que estiver em nossa frente, impedindo a passagem.

Por outro lado, há nas vantagens de nossa constante erudição, iluminações outras que nos permitem – ainda que a alguns poucos – ver e refletir sobre nossa condição de humanos ativos e responsáveis por aquilo que construímos neste lugar de partilha, de comunhão ampla que tem se tornado o mundo: um globo cada vez mais comum a todos, quer desejemos isso ou não.

Porém, em um mundo farto em comunicação, interligado pela eficiência das tecnologias e pelo destino comum que colheremos enquanto fruto de nossa responsabilidade planetária, a compreensão segue sendo um problema de ordem primária, pois a transmissão da informação, por si só, não garante a compreensão. Esta, por sua vez, subdivide-se em intelectual e humana, trazendo como peculiaridades, concomitantemente, a objetividade e a subjetividade. À compreensão intelectual, basta-nos a inteligibilidade, apoiada na explicação. Para a compreensão

humana, há que se dedicar a algo mais amplo que as coisas anônimas ou materiais, buscando a empatia sujeito a sujeito, cultivando a identificação, a projeção. “Sempre intersubjetiva, a compreensão necessita abertura, simpatia, generosidade” (MORIN, 1999, p. 101).

Questionando os caminhos para o conhecimento na atualidade, Edgar Morin amplia as perspectivas, propondo-nos uma mirada para a contemporaneidade que extrapola os limites tradicionais do pensamento pedagógico, situando as questões do saber no âmbito da existência humana. Nesta perspectiva, expõe a nossa frágil condição no diálogo entre indivíduo ↔ sociedade ↔ espécie (MORIN, 1999, p. 113), cuja integração global nos é cada vez mais exigida, e cuja construção de uma atuação ética é, ainda que em longo prazo, uma questão de sobrevivência da espécie.

Herança de nossa racionalidade limitada, nosso olhar para o mundo é compartimentado, e dilui nossa percepção para o contexto, para o global, para o multidimensional e para a complexidade que envolve cada evento, cada cultura, cada subjetividade. A inversão deste quadro, que parece irrelevante, é a base fundamental para a construção da compreensão humana num mundo repleto de culturas diferentes, que se descobrem através da informação, mas que não se reconhecem nem se compreendem humanamente.

A incompreensão segue alimentando o legado de morte originado das barbáries vivenciadas no século XX, onde frutificam etnocentrismos, sociocentrismos, preconceitos e intolerâncias:

As ideias preconcebidas, as racionalizações a partir de premissas arbitrárias, a autojustificação frenética, a incapacidade de se autocriticar, o raciocínio prosaico, a arrogância, a negação, o desprezo, a fabricação e condenação de culpados são as causas e consequências das piores incompreensões resultantes, ao mesmo tempo do egocentrismo e do etnocentrismo.

A incompreensão produz tanto embrutecimento quanto este produz a incompreensão. (MORIN, 1999, p.104)

Assim, na busca de uma “cidadania terrestre”, devemos cultivar uma abertura subjetiva ao desconhecido, buscando interiorizar a tolerância que, para Morin “... pressupõe um sofrimento em suportar a expressão de ideias negativas ou, segundo nós, nefastas e uma vontade de assumir este sofrimento.” E ele complementa: “As culturas devem aprender umas com as outras, e a orgulhosa cultura ocidental, que se colocou como cultura docente, deve tornar-se também uma

cultura aprendiz. Compreender é também reaprender constantemente.” (MORIN, 1999, pp. 108 e 109)

Nesta busca de compreensão entre as culturas, as artes como um todo se constituem como uma possibilidade de integração humana em nível planetário. Ainda que os padrões estéticos, as barreiras da língua e mesmo os fortes embates culturais residentes em dogmas, costumes e fazeres de cada sociedade se coloquem como empecilho, ao operar no campo do sensível e distanciar-se dos malefícios da racionalização, as expressões artísticas podem ao mesmo tempo reforçar aspectos de uma determinada cultura e beneficiar-se de trocas com as outras. Esta perspectiva coloca na mão dos artistas uma responsabilidade ampliada neste percurso coletivo em busca desta “cidadania terrestre”, desta “atropo-ética”¹.

Olhando por este prisma, torna-se evidente a identificação entre arte e política, não enquanto uma ação isolada e partidária, mas enquanto um processo contínuo, formativo, e transdisciplinar, que envolve diversos aspectos da vida em sociedade. Quando se pensa na existência humana, enquanto fruto de uma perspectiva educacional mais ampla, para além dos sistemas formais de ensino, percebe-se também que a arte é parte desta perspectiva, educando não só esteticamente, mas, fundamentalmente, para o respeito e compreensão das diversidades.

1. 2 – Uma abordagem eminentemente política

O surgimento da investigação do que, por hora, nomeio de espetacularidade “contemporâneo-brasileira” deu-se a partir de dois impulsos. A princípio, como artista e espectadora, a constatação do contraste entre estas manifestações espetaculares tradicionais brasileiras e alguns espetáculos profissionais de dança e teatro, evidenciando certos “vazios”, ausências de sentido que se apresentavam em múltiplos aspectos, desde a presença cênica dos artistas até sua relação com o público. A partir deste impasse, e ao longo de alguns anos, veio o desejo de delinear um possível caminho teórico-prático que pudesse reunir na pesquisa artística aspectos ligados à cena, não só em seu âmbito estético, mas também em seu direcionamento político, a partir da temática e do próprio papel do artista. Uma pesquisa inspirada no que se pode observar dentro daquelas manifestações espetaculares da cultura tradicional brasileira.

¹ Conceito estabelecido por Edgar Morin, que se constitui numa ética propriamente humana, que visa “realização da humanidade como consciência e cidadania planetária” (MORIN, 1999, p. 114)

Ao longo do percurso da pesquisa, a consciência política sobre a proposta intensificou-se ao deparar-me com uma constante resistência e desconhecimento em torno das possibilidades estéticas e de treinamento que se revelavam para a criação cênica a partir desta interface entre tradição e contemporaneidade, quer no âmbito acadêmico, quer no universo profissional para as artes cênicas. Mais que isto, tal consciência consolidou-se ao presenciar o quanto nossa cultura nos é desconhecida e o quanto isto enfraquece as nossas múltiplas possibilidades identitárias, enquanto nação.

Percebi que tudo o que se aplica num âmbito global, a partir do pensamento de Edgar Morin, de alguma forma se estabelece no Brasil, país multiétnico por excelência e que apresenta, a partir de suas matrizes étnicas originárias – tupi, afro e lusa (RIBEIRO, 1995) – diferentes possibilidades culturais, às vezes dentro de uma mesma região. No Brasil, graças ao poder da informação, sabemos-nos. Mas ainda estamos bem longe de compreendermo-nos e, principalmente, de reconhecermo-nos enquanto fruto desta multietnicidade e multiculturalidade, ignorando a força com que a ancestralidade pode nos dotar. Como diz Morin: “É enraizando-se no seu passado que um grupo humano encontra energia para afrontar o seu presente e preparar o seu futuro” (MORIN, 1999, p.82)

Como que virados para as janelas e portas da frente da casa, esquecemo-nos de olhar para os nossos quintais... Lançamos nossa mirada para fora, para o horizonte distante, esperando respostas e direcionamentos que podem estar bem perto de nós, nos vestígios de nossa própria ancestralidade que residem nos pátios e terreiros de nossa cultura tradicional, e que são apagados por nossa memória frágil e seletiva em função do cerceamento de nossa, ainda dominante e etnocêntrica, cultura ocidental.

E quantos quintais estão em fronteira num país como o Brasil! Em consonância com o pensamento de Darcy Ribeiro (RIBEIRO, 1995) sobre a formação do povo brasileiro, o pensamento de Edgar Morin nos diz que: “A mestiçagem não é apenas a criação de novas diversidades a partir do encontro; torna-se, no processo planetário, produto e produtora de *relição* e de unidade. Introduce a complexidade no centro da identidade mestiça (cultural ou racial)” (MORIN, 1999, p.83). No caso brasileiro, esta complexidade se dá pelas múltiplas possibilidades de mestiçagem, somadas às diferentes influências geográficas de cada região, e os modos de produção desenvolvidos por estas novas formações sociais (RIBEIRO, 1995).

De fato, somos tantos brasis, que não é possível falar em uma única identificação para o país, e torna-se difícil conhecer a fundo os meandros culturais ao qual pertencemos. Mas há os vestígios de ancestralidades que se apresentam em todas elas, e que de alguma forma nos conecta e ativa possibilidades poli-identitárias (MORIN, 1999, p.83), fluidas e em constante adequação, que talvez expliquem como, em mais de 500 anos de existência, ainda sustentemos esta noção de brasilidade e nos mantenhamos como uma só nação (RIBEIRO, 1995).

A escolha por este caminho de pesquisa ganhou força a partir destas constatações e à medida que, empiricamente, as idealizações estéticas iam se confirmando em cena e no encontro com o público, revelando-se como um terreno fértil não só para criações autorais, mas na perspectiva de trocas e interfaces com outras produções e com outras pesquisas artísticas para a cena.

Com muitos pontos de contato com o atual perfil – ou perfis – da criação cênica contemporânea, a espetacularidade “contemporâneo-brasileira”, de alguma forma, reafirma a conexão entre as vanguardas e as origens, demonstrando a força da ancestralidade na afirmação do presente e na construção do futuro.

1.3 – Fundamentos para uma espetacularidade “contemporâneo-brasileira”.

Para fundamentar a proposição da espetacularidade “contemporâneo-brasileira” faz-se necessário lançar um olhar para a cena contemporânea hoje no Brasil, que, num reflexo do que se apresenta mundialmente, também carece de aparatos conceituais específicos e objetivos para defini-la, uma vez que se situa em territórios híbridos entre as artes (FERNANDES, 2011). Entre estes conceitos, podemos encontrar os de performatividade, teatralidade e espetacularidade, este último extraído das bases epistemológicas da Etnocenologia e, preferencialmente, utilizado neste trabalho.

O quadro que se estabelece na cena contemporânea brasileira apresenta-se como resultado de um longo processo de transformação nas artes cênicas que, na transição do século XIX para o XX teve seu início, testemunhando a duplicação e/ou suplantação do texto dramático pelo texto cênico (FERNANDES, 2011, p. 15). Ao longo de todo o século XX, diferentes proposições maturaram esse processo que, por volta dos anos 60, sofreu um “desvio performativo”

(FERNANDES, 2011, p. 17), criando ares de evento, de obra inacabada, onde público e artistas passam a estabelecer outra qualidade de relação.

Neste novo perfil, a cena ressalta a transição do texto ao hipertexto, da interpretação à performance, do corpo físico a sua representação virtual, das hibridizações artísticas, de novos diálogos espaciais. Mapeando o perfil da cena contemporânea no Brasil, nos últimos anos do século XX, Renato Cohen (COHEN, 2001, p. 106) afirma:

A cena contemporânea já supera os impasses da Pós-modernidade, e se sustenta nas intensidades, nas linhas de subjetivação que incorporam a multiplicidade, nas várias vozes envolvidas nas ações e também, como linguagem, na legitimação do fragmentário, do uniforme, do assimétrico. Há, sobretudo, uma busca de experimentação e de vivificação que é parelha dos novos estatutos da ciência, da relatividade, da visão de corpos e campos dinâmicos, que se estabelecem criando novos contornos para o real. [...] Num mundo contemporâneo, impõe-se sobre unidade e lógica de ações dramáticas, do apogeu e da catarse, e de suas atualizações do século XIX [...] um modelo de justaposição. [...] As textualidades contemporâneas são assentadas na polifonia, na hibridização, na deformação: nas intertextualidades entre a palavra, as materialidades e as imagens, nas formas antes que nos sentidos, nas poéticas desejantes que dão vazão às corporalidades, às expressões do sujeito nas paisagens do inconsciente e em suas mitologias primordiais.

Mesmo buscando ampliar seu discurso para campos outros, como a literatura e a dança-teatro, fica evidente que o perfil central das colocações de Cohen focam no que se classifica epistemologicamente, como teatro. Porém, este perfil de hibridização, bem como outros apontamentos trazidos pelo autor, tem dado a muitas destas produções espetaculares no Brasil, em especial nos anos que se seguiram a estas colocações, tamanha quebra de fronteiras artísticas que nem sempre é possível classificá-las por uma ou outra arte.

De fato, o que se pode observar é que as transformações na cena contemporânea se dão, também, a partir da necessidade de dialogar com o próprio perfil do nosso tempo, aqui já introduzido pelo pensamento de Edgar Morin e Larossa Bondía: velocidade de acontecimentos e informações, escassez de tempo, globalização, avanços tecnológicos, incompreensão, intolerância, autodestruição (individual e da espécie), caos. Quer por afirmação, quer por denúncia, assistimos nas artes esta necessidade de traduzir o tempo contemporâneo, muitas vezes deixando em segundo plano a possibilidade de inteligibilidade, de compreensão e da construção de sentidos.

Na inquietude de artista e espectadora, muitas vezes me debrucei sobre o ser contemporâneo. Seria mesmo necessário perder as rédeas da compreensão, abrir mão da

identificação, da comunhão de sentimentos, da reflexão e compreensão, da oportunidade de viver a experiência para estar no tempo do agora?

Curiosamente, é também no campo de uma nova perspectiva para o saber que busco apoio para esta questão. Ao propor as suas “Notas sobre a experiência e o saber de experiência”, Bondía debruça-se sobre a impossibilidade cada vez mais presente se viver a experiência na contemporaneidade, afirmando que “A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece [...] a experiência é cada vez mais rara.” (BONDÍA, 2002, p. 21)

Para o autor, o excesso de informação, a exigência de produzir opiniões em torno dela, de se trabalhar para obter informação e opinião, de preencher o tempo com o atendimento às exigências do mundo contemporâneo rouba-nos a chance de poder vivenciar as coisas com profundidade, sendo tocados por elas. Sobre isto, coloca:

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (BONDÍA, 2000, p.19)

Ao mesmo tempo, o filósofo italiano Giorgio Agamben (AGAMBEN, 2008) traz-nos uma nova perspectiva ao falar sobre o que é o contemporâneo. Para ele a contemporaneidade estabelece uma relação com o tempo atual que, paradoxalmente, adere-se a ele, e se distancia, para percebê-lo mais amplamente.

Traçando um paralelo com a neurofisiologia, o autor afirma que o escuro não é uma ausência de visão, mas sim uma atividade específica de células que estão programadas para proporcionar este tipo particular de visão que é o escuro, a partir da ausência de luz. Ser contemporâneo, portanto, é ser capaz de ver o escuro de seu tempo, em meio à imensidão luminosa que se apresenta, e que muitas vezes nos cega. Agamben, também, recorre à astrofísica para nos falar sobre os escuros que vemos entre as estrelas e que são, na verdade, astros tão distantes de nós, que sua luz não nos pode alcançar, porém não deixam de viajar em nossa direção. E relaciona:

... o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de citá-la segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por este facho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora. (AGAMBEN, 2008, p.72)

Cohen, ao debruçar-se sobre a cena contemporânea brasileira na transição entre os séculos XX e XXI cita exemplos de trabalhos que, de alguma forma, debruçam-se sobre nossas identificações culturais brasileiras, elucidando de que forma elas se articulam neste novo panorama estético. Para tal, traz à tona nossa tão complexa construção cultural e identitária, fruto das culturas “índias, afros e eurocênticas” (COHEN, 2001, p.111), com suas religiões e mitopoéticas, que traduzem uma cultura permeada pelo corpo sensível.

Neste domínio, identifica formas de propor este diálogo que, de alguma maneira, encaixam-se no pensamento de Agamben, dentre os quais encontramos: a promoção de um intertexto entre os signos regionais e o hipertexto da cultura; a explícita demarcação da cultura brasileira em diálogo com as linguagens contemporâneas; eventos de *mass-media* que não se identificam com pesquisas de linguagem ou com intertextualização.

Mas, apesar de trazerem, de alguma forma, a costura entre o global e o local, a tradição e o contemporâneo, apresentando ícones que muitas vezes são marginalizados pelos padrões estéticos e morais de nossa cultura dominante, não garantem a transformação do ponto de vista do espectador. Não lhes informa sobre aquelas culturas apartadas, não lhes contextualiza, não lhes oferece outra mirada. Geralmente, não promovem a compreensão entre os universos culturais – aparentemente – diferentes.

Sobre este tipo de experiência, Richard Schechner, teórico dos “Estudos da Performance”, cita o depoimento do diretor teatral indiano Mohan Agashe, quando afirma a dificuldade de se produzirem obras em que as múltiplas culturas existentes no seu país interajam, pois não se trata de “tomar este passo de dança, aquele ritmo, ou aquela história, mas precisa ser mais como o metabolismo no qual o aprendizado profundo tem lugar, do que decorrem trabalhos artísticos que não se parecem em nada com aqueles dos quais surgiram”. (SCHECHNER, 2011, p.229)

Diante do exposto, o que se propõe aqui, a partir da investigação em torno da espetacularidade “contemporâneo-brasileira”, é um diálogo mais aprofundado com estas culturas tradicionais brasileiras, à medida que elas participam ativamente do processo criativo, numa

relação intrínseca que inclui, além da perspectiva estética, outros enfoques dentro das ciências humanas, como o da antropologia e da sociologia, entre outras. Este aprofundamento multidisciplinar é que garantiu o delinear da abordagem que aqui se apresenta.

Se pensarmos nos aspectos tidos como relevantes na construção da cena contemporânea, torna-se fácil apontar alguns deles presentes, também, nas manifestações tradicionais da cultura popular brasileira: a interação entre linguagens e a dissolução de fronteiras entre elas; a estreita relação entre artistas e público; a utilização do espaço público ou do não convencional como local para a cena, com múltiplas possibilidades desta utilização; as fronteiras tênues entre vida e arte. Mesmo sem comumente darmos à tradição esses créditos, essas características já estavam presentes nas formas espetaculares de muitas culturas, bem antes de classificarmos eventos espetaculares como teatro, dança, música ou performance, entre outras, como fazemos hoje.

Este aspecto de liminaridade e multiplicidade que permeia as culturas populares tradicionais brasileiras é uma das bases de sustentação da abordagem aqui proposta e é, também, responsável pela escolha terminológica para organizá-la, teoricamente, a partir da escolha da palavra espetacularidade para “nominar” o resultado criativo destas proposições. Sobre espetacularidade, Armino Bião escreve:

De fato, em algumas interações humanas – não em todas – percebe-se a organização de ações e do espaço em função de atrair-se e prender-se a atenção e o olhar de parte das pessoas envolvidas. Aí, (...) podemos perceber uma distinção entre (mais uma vez, de modo metafórico) atores e espectadores. Aqui e agora a consciência reflexiva sobre esta distinção é maior e – geralmente – mais visível e clara. Trata-se de uma forma habitual, ou eventual, inerente a cada cultura, que a codifica e transmite, de manter uma espécie de respiração coletiva mais extraordinária, ainda que para parte das pessoas envolvidas possa se tratar de um hábito cotidiano. (BIÃO, 2009, p. 35)

Bião coloca ainda que, enquanto objeto de estudo da Etnocenologia, há diferentes tipos de espetacularidade. Uma delas é substantiva e enquadra as artes do espetáculo, que no contexto ocidental chamamos de teatro, dança, circo, *happening*, música cênica e os folguedos populares. Estas estabelecem uma clara relação com a espetacularidade, no sentido em que assumem prioritariamente a relação com “a organização de ações e do espaço em função de atrair-se e prender-se a atenção e o olhar” (BIÃO, 2009, p. 35), envolvendo a audiência.

Há também a espetacularidade adjetiva, que é aquela encontrada no campo dos rituais religiosos e políticos e nos festejos públicos. Estas, apesar de guardarem a maioria das características das anteriores, não têm a espetacularidade como o seu fim. Mesmo que seja

imprescindível à sua realização, a espetacularidade não se apresenta como substantivamente essencial. Vale considerar, porém, que distinguir de forma objetiva e clara estes dois grupos de espetacularidades é uma ação delicada e escorregadia, sendo mais útil à teoria admitir a possibilidade de interface entre elas.

Por fim, há o grupo de eventos cuja espetacularidade seria adverbial, que são aqueles fenômenos da rotina social “consideráveis, a depender do ponto de vista de um espectador, como espetaculares, a partir de uma espécie de atitude de estranhamento, que os tornaria extraordinários” (BIÃO, p. 53). Neste caso, a espetacularidade seria construída muito mais pelo olhar de quem vê.

Na abordagem aqui apresentada, a espetacularidade é assumidamente um fim. Substantivamente espetacular, encaixa-se no perfil das “artes do espetáculo”, mas ousa, ao menos em teoria, não rotular-se em nenhuma das proposições ocidentais para tais artes, por perceber-se como uma “outra coisa”, que não é nenhuma delas, sendo todas ao mesmo tempo. É algo que surge da sinergia destas artes que se transmutam em função do corpo.

Assumir-se nesta hibridez é colocar-se em risco. Por mais que avancemos num pensamento menos positivista, sectário e especialista, ainda transcorrerá um tempo para que os paradigmas e, especialmente, o mercado cultural e as políticas públicas – de onde vem a sobrevivência dos grupos profissionais de pesquisa da cena – pensem de forma menos categórica. O que não nos impede de tecer, ao menos no âmbito formal, roupagens mais “adequadas ao sistema” para nos mantermos dentro dele, possibilitando a partir deste diálogo, a transformação destas perspectivas. Afinal:

Conhecer-se no que não se conhece, é reconhecer-se no novo, que se busca conhecer, algo que já existe no velho e, paulatinamente, irá se transformando (o velho) ao mesmo tempo em que, inevitavelmente, também se transforma o que se passa a conhecer (o novo). É nascer-se de novo, a cada passo, junto com o próprio caminho que se percorre, transformando-o, continuamente. (BIÃO, p. 34)

É dentro desta perspectiva que a expressão “contemporâneo-brasileira” foi pensada. Neologismo que busca traduzir a liminaridade entre as proposições contemporâneas para a cena – muitas destas já existentes nas manifestações espetaculares da cultura tradicional brasileira – e a essência do que move estas manifestações e outras situações espetaculares encontradas nestas tradições, a partir do viés do corpo em ação.

Contudo, conceituar, encontrar uma palavra em que se condense uma nova idéia, não é algo simples. Ao organizarmos, teoricamente, um pensamento, somos reféns das palavras. Mais que isso, ao simplesmente expor ideias, temos que buscar meios de expressá-las pelas palavras, coisa que nem sempre se faz facilmente.

“... as palavras produzem sentido, criam realidade e, às vezes, funcionam como potentes mecanismos de subjetivação [...] As palavras determinam nosso pensamento porque não pensamos com pensamentos, mas com palavras, não pensamos a partir de uma suposta genialidade ou inteligência, mas a partir de nossas palavras. E pensar não é somente “raciocinar” ou “calcular” ou “argumentar”, como nos tem sido ensinado algumas vezes, mas é, sobretudo, dar sentido ao que somos e ao que nos acontece.” (BONDÍA, 2002, p.19)

Nesta acepção, tentar construir com palavras uma “tradução” do que aqui se propõe como poética para a cena torna-se um desafio. Afinal, por contemporâneo pode-se entender muitas formas expressivas e também muitas possibilidades de organização da cena.

Da mesma forma, ao colocarmos em evidência uma produção como sendo brasileira, nos vem à mente antes de tudo algo que é feito no Brasil, não importando o quanto esta criação se identifica ou não com aspectos culturais de “brasilidade”, considerando inclusive a amplitude de aspectos culturais de uma nação múltipla como o Brasil.

Portanto, a proposição do termo “contemporâneo-brasileira” vem pela necessidade de traduzir a possibilidade de construções poéticas para a cena que tenham como qualidade intrínseca tanto um olhar contemporâneo para a arte e para o papel do artista, quanto para aspectos artísticos, culturais, antropológicos e sociológicos advindos das culturas populares tradicionais brasileiras, que já trazem em si este encontro entre a tradição e o “tempo do agora”, em múltiplos aspectos, dentre os quais se inclui a questão do espetacular. Uma abordagem que não se constrói apenas pela justaposição destas perspectivas, mas sim pelo seu entrelaçar, em forma de trocas intensas. Não se trata de simples “copiar e colar” de aspectos estéticos, como elemento ilustrativo da cena, mas de um pensar contemporaneamente a cena e seu processo criativo a partir das iluminações surgidas do universo cultural brasileiro que se deseja pesquisar.

De forma bem objetiva, as diretrizes para o desenvolvimento da pesquisa em torno da espetacularidade “contemporâneo-brasileira” debruçou-se sobre três aspectos principais: a

transdisciplinaridade artística em função da espetacularidade, através do corpo em ação; a investigação das relações espaço-temporais, a partir da relação com espaços não convencionais e da relação como público; e a presença de matrizes étnicas formadoras iniciais da(s) cultura(s) brasileira(s).

A partir desta orientação, elegeu-se a “Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Justinópolis”, situada em Ribeirão das Neves, Minas Gerais, como objeto de pesquisa. Comunidade afrodescendente e centenária, a “Irmandade” preserva em sua cultura fortes vestígios de ancestralidades africanas. Do que se apresentou para nós, a partir dela, veio a necessidade de mergulhar no legado banto que originou suas práticas socioculturais e de tantas outras comunidades Brasil afora.

Este material alimentou o processo de pesquisa e criação do espetáculo “A cruz que me carrega”, fruto da interação entre a pesquisa teórica e prática para esta dissertação, cujo trajeto apresenta-se a partir de agora.

2 – Quintal, quintais! Substratos de uma cultura fértil.

Eu vim beirando o rio
 Oi, eu vim beirando o mar
 Eu sou negro de Angola
 Ê, ê, a.
 Ponto de *moçambique*

É impossível pensar em cultura no Brasil sem levar em conta seu caráter híbrido. Como brasileiros somos, essencialmente, frutos de uma mistura que abarca todos os aspectos de nossa vida, desde os costumes e saberes, até nossa própria constituição física. De nossa formação primeira, cujas heranças principais se originam nas matrizes tupi, afro e lusa (RIBEIRO, 1995), passando por outras influências que foram se somando ao longo da formação e consolidação da nação brasileira, o que podemos observar é um tecido de influências tão bem entremeadas que, mesmo quando algum traço étnico evidencia-se muito, é possível encontrar vestígios de outras ancestralidades.

A partir desta constatação, o que presenciamos é o surgimento de culturas múltiplas dentro de uma mesma região, ou com traços de semelhança profunda em regiões muito distantes geograficamente. Culturas fascinantes pela sua vivacidade, mas ao mesmo tempo desconhecidas pela nação como um todo. Construir e reconhecer esta identificação brasileira são tarefas árduas, pois estes múltiplos perfis geram diferentes associações e sensações de pertencimento, tanto menos amplos, quanto menos nos reconhecemos enquanto nação múltipla.

Todavia, este legado segue presente e fértil, embora muitas vezes invisível pelas lentes borradas do etnocentrismo com as quais insistimos em buscar nossa mirada para o mundo. São muitos os quintais Brasil afora e cada um deles, a sua maneira, preserva saberes antigos e germina saberes novos, num processo de renascimentos que nunca se esgota, para além de nosso entendimento ou conhecimento em torno deles.

Mas, por que “quintais”? A imagem poética de terreiros, fundos de casa onde pulsam a vida coletiva das famílias, dos vizinhos... Lugares de festa, de comilança, de cultivo, de conversas. Lugares de segredos e de partilhas, onde o ontem e o hoje se encontram.

Buscando aprofundar-me no tema, busquei junto a teóricos americanos da arqueologia um respaldo mais consistente. Barbara J. Heath e Amber Bennet (2000) definem quintal como:

“[...] a área de terra demarcada que é geralmente cercada, e está imediatamente ligada à estrutura doméstica, sendo considerada como extensão da habitação. Um quintal é estruturado para uso particular, individual ou de grupos, incluindo-se, mas não se restringindo, à produção e preparação de comida, criação de animais, tarefas domésticas, estoque, recreação e prazer estético. Ele é parte da composição doméstica e espaço mediador entre o mundo natural, público e o mundo idealizado, privado, da habitação.” (HEATH & BENNET, 2000, p.38.)²

Ainda segundo os autores, os quintais devem ser analisados numa ótica abrangente, pois são produtos do tempo e do espaço, e carregam vestígios da identidade de quem os habita. São estas peculiaridades que lhes dão sentido, e que os configuram como valiosos objetos de pesquisa.

Heath & Bennet se debruçam sobre quintais de comunidades afro-americanas na busca de respostas sobre múltiplos aspectos de sua vida privada e, de alguma forma, pública. De seus quintais “os escravizados americanos se comunicavam com muitos interlocutores: ancestrais, familiares, vizinhos, supervisores, agricultores, forasteiros.” (HEATH & BENNET, 2000, p.38.)³, construindo um importante espaço de socialização e de perpetuação de seus costumes, crenças, saberes e fazeres.

Trabalhos arqueológicos demonstram também similitudes entre o *modus vivendi* dos escravizados afro-americanos e suas possíveis etnias de origem, na África, como, por exemplo, o costume de alguns povos de enterrarem seus mortos no próprio quintal, ou de ali oferecerem alimentos aos parentes já falecidos. Ao mesmo tempo, essas pesquisas acusam a continuidade de alguns destes costumes nos quintais da contemporaneidade, atestando a força desse legado ancestral.

Para o trabalho aqui apresentado é importante observar dois aspectos da pesquisa de Heath e Bennet em torno destes quintais: a retroalimentação cultural simbolizada no reviver de costumes antigos, e o perfil de socialização apontado pelos autores. Vale salientar, contudo, que o estudo citado é focado nesta ancestralidade africana que, no caso dos Estados Unidos, passou por processos de colonização e miscigenação diversos dos observados no Brasil. Assim, os dois aspectos relevantes citados acima, no Brasil, assumem outras gamas, outras nuances engendradas pela articulação com as culturas indígenas e europeias, em especial a de origem lusa.

Desta forma, o que se observa hoje nos nossos quintais, seja nos imemoriais terreiros das fazendas e das comunidades, nas praças centrais das pequenas cidades, onde as festas populares

² Tradução minha

³ idem

ainda acontecem, seja nas lajes contemporâneas das periferias urbanas, é a força pulsante destas heranças, que se desdobram nestes tantos “jeitos de ser” brasileiros, nos quais, costumeiramente, não prestamos atenção. Quintais simbólicos que mesclam passado e presente, e culturas diversas, gerando possibilidades identitárias de brasilidade. Quintais imaginários, que se constroem a partir da vivência de cada indivíduo: suas lembranças, seus aprendizados, suas ancestralidades mais evidentes e outras que, a princípio, não se explicam.

Este trabalho resultou do desvelamento em torno de quintais outros, que não os meus, aparentemente distantes, mas ao mesmo tempo tão íntimos, demonstrando que, muitas vezes, o que nos parece tão diverso é, na verdade, a tênue linha fronteira entre nós e o mundo, sem que o percebamos.

Brincamos nos quintais férteis das culturas, formadas a partir da emigração forçada dos africanos escravizados para o Brasil, focando em sua matriz banta, refletida no reinado da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Justinópolis (MG).

2.1 – De África e de Brasil: fragmentos do que somos.

O tráfico de escravizados africanos para o Brasil estabeleceu-se entre os séculos XVI e XIX, trazendo para a América portuguesa milhares de homens, mulheres e crianças negras. A forma como se constituiu a captura, o transporte e a venda desses africanos, bem como a ausência de registros históricos escritos sobre esses povos, dificultam o levantamento de dados mais precisos sobre sua origem.

No geral, podemos dividi-los a partir de três áreas geográfico-culturais (MUNANGA, 2009, p.92): costa ocidental, de onde vieram populações das culturas *Ioruba*, *Jêje*, *Fons*, *Ewê* e *Fanti-Ashanti*; Sudão ocidental, ou região sudanesa islâmica, de onde vieram negros malês como os *Peul*, *Fula*, *Mandinga*, *Haussa*, *Tapa* e *Gurusi*; e África centro-ocidental e austral, de onde vieram os povos de matriz banta, com destaque para os *Bacongo*, os *Bundo* e os *OviBundo* (LOPES, 1988, p. 93), que somavam cerca de 45% dos escravizados, exportados para as Américas.

Primeiros a chegarem ao Brasil (MUNANGA, 2009, p. 92), os banto espalharam-se por diversas partes do país e foram, durante séculos, o principal contingente trazido para o solo brasileiro, sendo sua influência marcante na formação de nossa cultura. Por terem desenvolvido

hábitos e saberes aparentemente muito próximos aos dos portugueses, os bantos enfrentam preconceitos, inclusive pelos pesquisadores, por, aparentemente, não oferecerem resistências aos colonizadores, não evidenciando suas matrizes africanas, como é, destacadamente, o caso dos sudaneses, ou mesmo dos *Malê*, que traziam ainda como vantagem, perante nosso olhar etnocêntrico, o domínio da escrita (LOPES, 1988, p. 1). Mas, ao nos debruçarmos sob uma perspectiva histórica sobre o processo de escravização, desde o seu princípio, veremos que não é bem assim.

No século XV, quando se deram os primeiros contatos oficiais entre portugueses e a África centro-ocidental, esta era habitada por grande variedade de povos, autônomos em sua organização, mas com grande volume populacional. Não é possível precisar com clareza dados sobre estas civilizações por questões diversas que vão desde uma intensa mobilidade, até a ausência de registros escritos.

Em busca de maior conhecimento em torno destas populações, o nome genérico banto surgiu nos estudos de W. H. Bleck, em 1860, a partir da análise de mais de 2000 línguas africanas, pesquisadas em diferentes etnias (LOPES, 1988, p.85). Em sua pesquisa, Bleck identificou que tais povos mantiveram uma similitude linguística que lhe permitiu classificá-los, encontrando nestas línguas a palavra *ntu*, que significava gente, pessoa, e cujo plural é *banto*. Desta forma, quando usamos a denominação banto, para falar dos negros traficados no período colonial, não nos referimos a um povo, nação ou língua específica, mas sim a “um macrogrupo com características linguísticas e culturais semelhantes.” (SOUZA, 2006, p. 135)

Ligados à história de grandes nações, para nós, brasileiros, é-nos particularmente relevante alguns povos e línguas, pela influência que tiveram em nossa cultura e à formação do português que falamos hoje no Brasil. De forma abrangente, ocupavam o que hoje conhecemos como o moderno Baixo-Zaire e territórios vizinhos na moderna Cabinda, Congo-Brazzaville, Gabão e o norte de Angola e partilhavam, além da língua, costumes e uma visão cosmogônica muito próxima. Entre estas nações de destaque, estava o reino do Congo, cuja participação no processo de estabelecimento do tráfico de escravizados foi fundamental.

Ao contrário do que acredita o senso comum, o primeiro contato entre os portugueses e o reino do Congo não foi de dominação. No século XV, ao atracarem no Congo, os portugueses se depararam com um reino fortalecido pela figura centralizada do rei, compondo-se de diversas províncias. Algumas delas eram administradas por chefes de linhagens familiares, estabelecidas

na região há muito tempo e outras por pessoas da nobreza, escolhidas pelo rei. Ambos coletavam impostos devidos ao poder central, tendo direito a uma pequena parte do mesmo, devendo-lhe, também, obediência. Ou seja, o reino do Congo já detinha uma consistente estrutura administrativa, comercial e política, centralizada na figura do rei, o *mani* Congo, e a sede do poder concentrava-se geograficamente na capital, *mbanza* Congo. A estrutura geográfica do reino se dividia entre as *mbanza*, ou cidades e as *lubata*, ou aldeias, sendo estas últimas dominadas pelas *mbanza*.

Como historicamente se sabe, o reino de Portugal, no século XV, já tinha como meta a conquista de novas terras em busca de riquezas, ampliação de mercados e da propagação da fé cristã. E foi movida por este intuito que, procurando o caminho para as Índias, a expedição de Diogo Cão atracou no reino do Congo, em 1483.

Enviando emissários, acompanhados de intérpretes conhecedores das línguas africanas à *mbanza* Congo, os portugueses atracados no porto aguardaram seu retorno, o que tardou a acontecer. Cansados de esperar, seguiram viagem levando consigo alguns reféns congolese, que foram levados a Portugal na condição de amigos, aprendendo a língua local, conhecendo seus costumes e familiarizando-se com sua religiosidade.

Algum tempo depois, estes congolese voltaram com nova comitiva portuguesa, trazendo presentes para o *mani* Congo, que os recebeu com euforia e, ao ouvir as narrativas dos congolese recém-chegados, encantou-se com aquele “outro mundo”. Percebeu que este contato com outro reino distante, aumentava seu prestígio junto a sua população, optando, portanto, pela sua conversão ao cristianismo. Tal fato só se deu em 1490, quando nova frota vinda de Portugal trouxe de volta outros jovens enviados pelo rei para aprender a ler e escrever em latim e iniciarem-se na fé católica, além de trazerem outras encomendas.

Desde sempre, as trocas estabelecidas entre os dois reinos tinham interesses mútuos: o rei do Congo aumentava seu prestígio, através dos presentes e da importância de lidar com outro reino, que vinha até ele pelas águas do mar e, posteriormente, com o lucro obtido pelo comércio de escravizados e outros produtos naturais da terra; Portugal buscava, fundamentalmente, pedras e minerais preciosos, até descobrir o lucro advindo do tráfico de escravizados, além de ter grande vantagem na aceitação da fé cristã entre os povos bantos, fato que se deu gradativamente e que foi de grande valia para que as relações entre Portugal e Congo se tornassem cada vez mais vantajosas para Portugal.

Estudos recentes constataam, contudo, que neste encontro estabelecia-se o que Marina Mello e Souza denomina como “diálogo de surdos” (SOUZA, 2006, p. 63). Para a autora,

“reinterpretação de mitologias e símbolos a partir de códigos culturais próprios, a conversão ao cristianismo foi dada como fato pelos missionários e pela Santa Sé, assim como a população e os líderes religiosos locais aceitaram as designações e ritos cristãos como novas maneiras de lidar com velhos conceitos.”

Os *Bacongo*, bem como outros povos bantos, tinham uma relação com a religiosidade que abarcava algo bem mais amplo do que a relação com um deus. Esta religiosidade é algo que faz parte de uma forma de ver e estar no mundo. Mas, sob esta perspectiva cosmogônica, neste caso, especialmente, dos *Bacongo*, muitas das coisas apresentadas pelos portugueses transformavam-se em símbolos reconhecíveis como pertencentes ao sagrado, facilitando esta abertura para a fé cristã, não como um abandono de sua antiga crença, mas como abertura de novas perspectivas.

2.1.1 – A cosmogonia banto

Embora durante muito tempo o mundo ocidental tenha olhado a África como um único bloco cultural, um continente atrasado e sem peculiaridades, hoje se sabe que a história não é bem assim. A ausência da escrita não significa ignorância, mas sim uma forma de organização social e de transmissão de conhecimentos calcadas na força da palavra e na responsabilidade do indivíduo em função do coletivo. Por outro lado, mesmo com muitas culturas espalhadas por todo o continente, a África tradicional guarda em seu cerne alguns princípios, que se refletiram também nas culturas bantas. O mais fundamental deles é o princípio da força vital:

Trata-se de um ser força ou força-ser, energia vital que está em tudo e em todos, seres animados e inanimados, individualização da vitalidade universal; cada sociedade define o seu pré-existente estabelecendo assim a origem sacralizada das relações dos homens entre si e com a natureza. Como decorrência, temos: a palavra, o sopro ou fluido vital que contém energia, desencadeia ações, transmite conhecimentos, socializa, orienta, ordena, nomeia, convence. (SILVA, 2009, p. 25)

E sobre a fala, Hampaté Bá afirma ainda:

Sendo a fala a exteriorização das vibrações das forças, toda manifestação de uma só força, seja qual for a forma que assuma, deve ser considerada como sua fala. É por isso que no universo tudo fala: tudo é fala que ganhou corpo e forma. (BÁ, 2010, p. 172)

Para as civilizações da África tradicional, de um modo geral, arte, religião, cultura não são “algo abstrato, que possa ser isolado da vida. Envolvem uma visão particular de mundo, ou, melhor dizendo, uma *presença* particular no mundo – um mundo concebido como um todo, onde todas as coisas se religam e interagem” (BÁ, 2010, p. 169).

Falando especificamente dos *Bacongo*, constatamos que eles acreditavam que o mundo se dividia em dois: o dos vivos e do dos mortos, que se refletiam em um espelho. Havia

[...] este mundo, dos eventos perceptíveis, e o outro mundo, das causas invisíveis, provocadoras dos acontecimentos percebidos. O mundo visível é habitado por gente negra, que nele aparece e desaparece através do nascimento e da morte, e que experimenta tribulações provocadas em grande parte pela ação de forças ruins, contra as quais as pessoas buscam proteção dos poderes voltados para o bem. O mundo do além é habitado por ancestrais e espíritos diversos, que afetam a vida das pessoas deste mundo, diretamente ou através de um líder religioso [...] Para os *Bacongos*, os mortos têm cor branca, requerem homenagens, presentes e obediência e podem conferir algo de seu poder aos vivos, que devem todos os seus dons a alguma forma de contato com eles. (SOUZA, 2006, p. 63 e 64)

Nesta perspectiva, acreditavam que a vida humana é infinita, e se constitui num ciclo graficamente representado por uma cruz: *yowa*.

Figura 1- imagem da cruz *yowa*, extraída do texto “A marca dos quatro momentos do Sol: a arte e a religião dos Kongo nas Américas” (THOMPSON, 2011, P. 113)

Robert Farris Thompson traduz a representação da cruz *yowa* da seguinte forma:

Deus é imaginado no topo do cosmograma, os mortos, no fundo, e a água, no meio. Os quatro discos nos pontos da cruz significam os quatro momentos do sol e a circunferência da cruz, a certeza da reencarnação: a pessoa Kongo especialmente justa e correta jamais será destruída, mas retornará no nome ou no corpo de sua progênie ou na forma de um lago, de uma cachoeira, pedra ou montanha, todos perenes. (THOMPSON, 2011, P. 113)

E completa:

Amuletos e medicinas eram constantemente produzidos em busca da realização da perfeita visão, no mundo menos que perfeito dos vivos [...] os Bakongo não possuíam um panteão complexo de deidades, mas, em vez disso, um complexo sistema de *minkisi* (medicinas sagradas), as quais acreditavam terem sido concedidas à humanidade por Deus. A religião Kongo pressupunha Deus Todo-Poderoso (*Nzambi Mpungu*), cujo espírito iluminado e poderes de cura são controlados cuidadosamente pelo rei (*mfumu*), pelo especialista ritual, ou autoridade (*nganga*), e pelo feiticeiro (*ndoki*). (THOMPSON, 2011, p. 113)

Neste sistema, rei e *nganga* conduziam os rituais com finalidade coletiva, enquanto os *ndoki* trabalhavam para servir individualmente a poucos, através da feitiçaria. Como se pode observar, a relação entre a realeza e a sacralidade é intrínseca. Ao citar Randles (RANDLES, *apud* SOUZA, 2006, p. 27), Marina de Melo e Souza reforça que a figura do rei no Congo “revive em si a divindade suprema, o deus criador”, sendo também através dele “que o povo construiria uma identidade coletiva e se reconheceria enquanto comunidade solidária e coerente”.

Dentre os saberes ligados a esta relação com o mundo dos mortos estava a preparação e utilização dos *minkisi*, plural de *nkisi*, que foi definido pelo *Mu-Kongo* Nsemi Isaki como algo “que usamos para ajudar uma pessoa, quando ela está doente e da qual obtemos saúde [...] Tem este nome também porque existe para proteger a alma humana e guardá-la contra doenças [...] Assim um *nkisi* é também algo que caça e destrói as doenças e as expulsa do corpo.” (JANSEN e MACGAFFEY, *apud* THOMPSON, 2011, p. 121).

Feitos com ervas e com outros elementos considerados mágicos, os *minkisi* recebia as medicinas (*bilongo*) e uma alma (*mooyo*) para conferir-lhe vitalidade e dar-lhe o poder de incorporação e direcionamento de espíritos. Este material, que pode ser abrigado em diferentes recipientes como folhas conchas, trouxas, sachês, sacos, vasos de cerâmicas, estatuetas, entre

outros, incluem, muitas vezes, terra de cemitérios ou algo que as representem, como a argila branca (*mpemba*) ou pó de sândalo, “cuja cor avermelhada tradicionalmente sinaliza a transição e a mediação para os Bakongos.” (THOMPSON, 2011, p. 121).

A partir desta estrutura de pensamento em torno da existência, fica fácil compreender seu reflexo na organização social dos *Bacongo*, que se refletia também em muitos outros povos bantos. A relação intrínseca entre os dois mundos, pautada pela interlocução dos ancestrais mortos que lá residem, colocam a estrutura familiar numa importância de primeiro plano. Segundo Lopes

Para o africano em geral e para o *banto* em particular o ancestral é importante porque deixa uma herança espiritual sobre a terra, tendo contribuído para a evolução da comunidade ao longo da sua existência, e por isso é venerado. Ele atesta o poder do indivíduo e é tomado como exemplo não apenas para que suas ações sejam imitadas, mas para que cada um de seus descendentes assuma com igual consciência suas responsabilidades. (LOPES, 1988, p. 129)

Assim, para os povos bantos, em especial os *Bacongo*, a vida só tinha sentido se construída em torno de uma estrutura familiar, que privilegia a sabedoria dos mais velhos – naturalmente mais próximos do outro mundo – e que respeita e obedece a gestão do seu líder. Esta formação estrutural básica familiar junta-se a outras células similares para formarem as *lubata*, aldeias que, por sua vez, organizam-se em torno da obediência e do respeito ao rei. Estes povos só se constituíam no mundo através da coletividade. Todas suas ações, até as mais cotidianas, visavam o bem coletivo.

Crendo na vida como algo cíclico, e no poder do mundo invisível, estavam em constante contato com os ancestrais mortos, oferecendo-lhes comidas, preces, pedidos e festejando sua continuidade, até que viesse a oportunidade deles reviverem, através de nova encarnação, no seio familiar de origem.

2.1.2 – Dialogo de surdos: portas abertas para o sistema escravista.

Entendendo um pouco o pensamento dos povos banto, em especial dos *Bacongo*, por onde se deu a infiltração portuguesa na África, é mais fácil compreender o que Souza chamou de “diálogo de surdos”.

Ao voltarem da Europa, trazendo aqueles primeiros habitantes do Congo levados em 1491, agora instruídos na língua portuguesa e religião católica, e narrando maravilhas de outro mundo, os membros da realeza do Congo fizeram associações, a partir de seu entendimento do mundo: homens brancos como os ancestrais que viviam no mundo dos mortos; chegados através das águas, que representavam a travessia para aquele mundo; que acreditavam num deus único, tal qual seu *Nzambi*, que, neste caso, fundia-se à imagem do rei de Portugal, sendo chamado pelos nobres do Congo de *Nzambi Mpungu*, ou seja, senhor do mundo; com seus sacerdotes equiparados aos *baganga*, e seus artefatos religiosos confundidos com seus *minkisi* (SOUZA, 2006).

Para os *Bacongo*, o que se dava ali era apenas uma confirmação mais “visível” do mundo dos mortos, incorporada nas “coincidências” reconhecidas nas evidências apresentadas pelos portugueses. E este marco principal se dava justamente na imagem da cruz, que para os *Bacongo* tinham um valor supremo, pois como vimos, representava graficamente a visão cosmogônica da existência, a divisão dos dois mundos e seu encontro através da encruzilhada.

Assim, enquanto de um lado os africanos aceitavam as proposições portuguesas como uma continuidade de sua forma de crer no mundo e no divino, do outro os portugueses viam na postura dos africanos gestos de total conversão a sua fé e ao seu entendimento do mundo. Este diálogo truncado facilitou o início de uma sólida relação comercial que teve seu foco maior no tráfico de escravizados.

Inicialmente, as relações entre os dois reinos era de total respeito à soberania de ambos. Os tratados comerciais, dentre os quais estava incluído o comércio de escravizados era controlado pelo *mani* Congo, que definia as rotas deste comércio, supervisionando, através de seus chefes em cada aldeia ou cidade, a mercadoria que circulava e os valores que lhes eram devidos. Além de cuidar para que os escravizados levados fossem aqueles prisioneiros de guerra e não os congoleses.

Estudos consistentes elucidam que a escravização já era, a esta época, uma prática recorrente na África, que variava de acordo com a cultura de cada povo. Inclusive o tráfico transaariano já ocorria bem antes dos portugueses aparecerem por lá. Porém, é importante frisar em que condições estas escravizações ocorriam. Com relação a esta prática na África Centro Ocidental, e a partir dos estudos de Joseph Miller, Souza afirma:

A forma básica de organização social dos habitantes dessa região era o sistema de linhagens, que [...] engendrava uma visão de mundo particular, na qual todos deviam, acima de tudo, lealdade ao seu grupo de descendência. Segundo Miller, nesse sistema não havia um sentimento de responsabilidade relativo aos que não eram considerados parentes, o que fazia com que não houvesse qualquer restrição em transformar estrangeiros em escravos. Essa ética fundada no sistema de linhagens também privilegiava os interesses da coletividade em detrimento dos individuais, o que levava à expulsão daqueles que ameaçavam a harmonia dentro do grupo de parentesco. (Miller, *apud* SOUZA 2006, p. 117)

Segundo ainda a autora, a condição de escravizado dependia de diferentes situações: a) tornar-se propriedade de outra pessoa, no seu próprio grupo de origem, por banimento, em função da quebra dos acordos sociais internos (adultério, assassinatos, etc.); b) captura por guerras; c) compra e venda. Nestas condições, tornava-se dependente, e perdia sua estabilidade, mas as relações estabelecidas não eram pautadas pela exploração exaustiva do trabalho e nem a condição de escravizado era hereditária. Ou seja, os escravizados, além de terem a chance da mobilidade social, não colocariam seus futuros descendentes na eterna condição de escravizados. Eram por fim, um símbolo de *status* para seus possuidores, quer através do trabalho empreendido para seus chefes, quer através do aumento de seguidores internos dos líderes destas linhagens (REIS *apud* SOUZA 2006, p. 117).

Foi em cima deste fluxo, relativamente natural de escravizados, que o comércio empreendido pelos portugueses foi fundado, sob o controle do *mani* Congo e num volume considerado aceitável, já que não intervinha na sua estrutura de poder. Porém, a constatação dos portugueses em torno do lucro possível de ser obtido com a ampliação do tráfico que amalgamou todo o sistema escravista nas Américas, fez com que os comerciantes passassem a ignorar as rotas tradicionais regulamentadas pelo rei e seus chefes, criando outras clandestinas e contrabandeando escravizados que não estavam necessariamente dentro dos padrões estabelecidos pela cultura local. Desta forma, passaram a ser capturados membros da nobreza do Congo e líderes de linhagens importantes. Mesmo diante da reação oficial do *mani* Congo, este tipo de ação tornou-se cada vez mais ampla, à medida que os portugueses descobriram como fonte fácil de fabricação de escravizados a conduta de “fomentar a guerra entre grupos étnicos ou grupos tribais vizinhos” (LOPES, 1988, p. 134)

Suspeitando de grandes jazidas de ouro e prata na região ao sul do Congo, além da possibilidade de fugir destas rotas tradicionais supervisionadas pelo *mani* Congo, os portugueses acionaram a mesma tática para aproximar-se dos reis desta região, que mais tarde foi batizada de

Angola. E lá se foram, Coroa e Igreja, sempre juntos, implantando aí as raízes do sistema escravista. Em pouco tempo, Angola tornou-se, também, uma colônia fornecedora de escravizados.

2.1.3 – Além da “Kalunga grande”: a reinvenção no Novo Mundo

Quando pensamos no tráfico de escravizados africanos, costumamos trazer à mente a imagem de um tumbeiro⁴, abarrotado de homens, mulheres e crianças, em condições sub-humanas, durante dias no mar. Mas o drama dos negros escravizados começava bem antes. Como vimos, estes escravizados organizavam-se em torno de grupos sociais formados a partir de sua matriz familiar, e esta unidade norteava sua existência, pautada pela vida em comunidade – a sua comunidade – onde a figura dos reis também era um elemento forte, pois centralizava o poder político, social e espiritual. Arrancados deste universo social, eram transportados por longos períodos e distâncias em direção aos portos, convivendo com outras pessoas em igual situação e formando novos laços que, novamente, eram rompidos através das separações ocasionadas pelo transporte, comércio, destinos ou mesmo, pela morte.

Nestes períodos de convivência, ainda no continente africano, aconteciam as trocas culturais, incluindo a língua, os costumes, a religiosidade, que, embora diferentes, guardavam semelhanças, tornando possível o intercâmbio. Depois, embarcados em grandes navios para uma travessia ao desconhecido, que bem poderia ser rumo à *kalunga*, como também era chamado o mundo dos mortos, enfrentavam juntos a incerteza dos dias vindouros. Hoje, nas religiões de matriz afro-brasileira, encontramos referências à *Kalunga Grande*, como é chamado o mar.

Sobre aspectos das trocas realizadas nestes percursos, afirma Marina de Mello e Souza:

“Espiritualmente horrorizados com o que os esperava e fisicamente exauridos pela jornada, esses africanos que geralmente só se conheceram na desgraça, desenvolveram laços tão fortes como os consanguíneos e se tornaram *malungos*. Essa foi a primeira relação sólida desenvolvida a partir das mudanças introduzidas em suas vidas, o primeiro passo em direção a uma nova maneira de se inserirem numa realidade diferente e de reconstituírem um mundo para si.” (SOUZA, 2006, p. 148)

⁴ Navio negreiro, em geral de pequeno porte, especializado no transporte de negros escravizados para o Brasil. Suas condições precárias costumavam matar cerca de 30 a 40% dos escravizados embarcados, razão pela qual recebeu este nome.

Estes negros, cujo entendimento do mundo se pautava por uma conexão profunda com o todo, com o coletivo e com sua responsabilidade individual em torno disso, viram-se arrancados destas relações primeiras e impelidos a construir outras no Novo Mundo, como forma de manterem-se vivos. Neste processo, muitas vezes sós e desamparados, encontravam em seus novos destinos, africanos prontos para os receberem e auxiliarem. Eram lideranças capazes de unir em torno de si o grupo, representando-os e organizando a perpetuação de seus padrões culturais, originando as “nações”, como forma de reafirmar seus traços culturais ou reconstruí-los a partir da nova realidade surgida no modelo escravista colonial (SANTOS, 2006, p. 180). Por outro lado, muitas vezes este acolhimento se dava pelo encontro destas múltiplas culturas, recriando estes padrões a partir da mistura destas culturas tradições tão próximas.

Distribuídos por diversos lugares do país, em função da exploração comercial do açúcar, do fumo, do ouro, do algodão, do café e também da expansão da pecuária, os banto espalharam-se pelo litoral e interior nordestino, Vale do Paraíba, Minas Gerais e Planalto Central, entre outras regiões. O desafio destas populações era, portanto, duplo: lidar com a necessidade e com as dificuldades de adaptação das culturas africanas que conviviam nesta nova jornada existencial e lidar com o universo cultural completamente diferente imposto pelo modelo escravista. Em meio aos muitos percalços e esforços, estes negros foram elaborando formas de organização social que mesclavam contribuições de todas estas culturas.

A estas mesclas muitos estudiosos, em especial no início do século XX, nominaram sincretismo, palavra comumente usada para designar o encontro de diferentes culturas, gerando um “todo cultural novo, produto de uma relação harmônica entre as partes” (SOUZA, 2006, p. 150). Há, porém, críticas em torno desse termo, já que não considera as relações de dominação que envolvem o encontro destas culturas, em especial quando está em questão o processo de colonização.

Leda Maria Martins afirma:

Com os nossos ancestrais vieram as suas divindades, seus modos singulares e diversos de visão de mundo, sua alteridade linguística, artística, étnica, técnica, religiosa, cultural, suas diferentes formas de organização social e de simbolização do real. As culturas negras [...] evidenciam o cruzamento das tradições e memórias orais africanas com todos os outros códigos e sistemas simbólicos, escritos e/ou ágrafos, com que se confrontaram. E é pela via dessas encruzilhadas que também se tece a identidade afro-brasileira, num processo vital móvel [...] (MARTINS, 1997, p. 26)

Sob esta perspectiva, a autora ressalta que, para além do sincretismo, existem outras possibilidades de se olhar para estes cruzamentos, apontando ao “*processo de deslocamento*, similar à contiguidade” como o que engloba parte da assimilação pelos bantos dos costumes europeus, em especial com relação à religiosidade e as suas reverberações culturais, como é o caso das realezas negras ligadas à Nossa Senhora do Rosário (MARTINS, 1997, p. 30).

Para ela, o *processo de deslocamento* se coloca como “um deslocamento sógnico que possibilitaria traduzir, no caso religioso, a devoção de determinados santos católicos por meio de uma *gnosis* ritual acentuadamente africana em sua concepção, estruturação simbólica e na própria visão de mundo que nos apresenta” (MARTINS, 1997, p. 31). Em outras palavras, ao ingressarmos no universo atual das manifestações afro-cristãs, por mais que os ícones católicos estejam totalmente presentes, as formas de cantar, de dançar, de rezar, a relação com a festa, com a comida, com a partilha e com a coletividade traduzem uma forma de estar no mundo que evidencia a ancestralidade banta, bem mais do que heranças europeias. Os santos católicos não representam outras divindades. Eles são cultuados por si sós, à maneira própria deste afro-catolicismo. Assim como também são reverenciados os ancestrais negros, próximos e distantes, líderes familiares e da comunidade ao longo dos tempos. É tudo muito intrínseco e tudo se retroalimenta.

O que presenciamos hoje em muitas destas comunidades é a reminiscência de práticas iniciadas há séculos atrás, e institucionalizadas, a partir do século XVIII, com o surgimento das “irmandades dos homens pretos” no Brasil. Estas irmandades eram associações leigas, organizadas e compostas por negros, escravizados, forros ou livres, e vinculadas a alguma entidade sagrada cristã, um santo padroeiro, que era cultuado por todos. Mas, para além da função religiosa, as irmandades tinham um papel social consistente.

Surgidas a partir da organização possível aos negros trazidos ao Brasil, diante das dificuldades em articular suas idiossincrasias culturais e as imposições de toda ordem do sistema escravista português, tinham como principal função a ajuda mútua, socialização e diversão, atuando também como uma espécie de substituta da Igreja oficial, quer na indicação de líderes religiosos, quer na construção de templos, uma vez que a Coroa portuguesa não investia o suficiente para suprir as necessidades, nem mesmo dos colonos. Embora atuassem em grande medida como agentes ratificadores dos ideais colonizadores, as irmandades também se constituíam como os únicos lugares onde os negros podiam se manifestar com liberdade.

As irmandades eram lugares de convivência entre os poderes públicos, privados, eclesiásticos e os grupos de africanos e seus descendentes, a despeito dos inúmeros atritos existentes no seu interior [...] Configuravam, dessa forma, espaços de junção, não-disjunção, entre escravos, forros, negros livres, e os senhores e administradores da sociedade colonial, sendo especialmente propícios para o desenvolvimento de produtos culturais resultantes do encontro desses diversos grupos. (SOUZA, 2006, p.233)

Estas irmandades eram comumente organizadas a partir das “nações”, termo usado pelos comerciantes de escravizados e que se referiam, na verdade, a grupos de pessoas que, além de embarcadas em um mesmo porto, partilhavam semelhanças culturais como a língua e costumes comuns. Souza afirma que estas classificações se davam a partir de nomes de mercados e reinos conhecidos pelas rotas do tráfico, estando entre eles os *Benguela*, *Cassanje*, *Quissama*, *Congo*, *Angola*, e *Cabinda*, entre outros. A autora, porém, faz uma distinção entre os termos “nação” e “etnia” neste contexto, afirmando que “Enquanto o termo nação remetia ao olhar dos colonizadores, que agrupavam os africanos a partir da relação que mantinham com eles, etnia busca identificar características internas aos grupos, considerando as relações de poder nas quais estão inseridos.” (SOUZA, 2006, p. 142).

O fato é que os negros recém-chegados no Brasil, ávidos por se reintegrarem socialmente, e por reconstituírem suas identidades, assimilaram e reelaboraram estas classificações em torno de suas procedências. Para os colonizadores, esta separação era interessante, sendo inclusive estimulada certa competição entre as nações, enfraquecendo a unidade da comunidade negra no Novo Mundo. Para os integrantes destas nações, por outro lado, esta divisão permitiu que costumes e saberes fossem perpetuados de forma preservada.

Assim, estes povos que, na África, talvez guerreassem entre si, passaram a rever seus códigos sociais para adequar suas necessidades à vida no Novo Mundo, convivendo dentro de comunidades organizadas a partir destas semelhanças culturais e adequando também seus costumes, crenças e saberes. Enfim, construindo outras identidades, agora afro-brasileiras. Neste processo a figura de um líder, capaz de organizar a convivência, as normas internas destas comunidades e ao mesmo tempo servir de interlocutor na relação com os colonos, tornou-se essencial. Sua presença aludia à estrutura social destes povos na África, ao tempo que, através da força simbólica, reconstituía a figura do líder espiritual. Foi neste âmbito que surgiram as coroações dos “reis de nação”, célula primeira das “irmandades dos homens pretos”.

No século XVIII, os portugueses começaram a se sentir ameaçados por essas organizações e passaram a limitar suas ações, vindo a proibir no Brasil, as coroações de reis negros e os festejos em homenagem à Nossa Senhora do Rosário, dentro dos padrões, até então, praticados pelas irmandades. Este gesto, contudo, não impediu que estes festejos chegassem até os nossos dias.

Convém ressaltar ainda que, mesmo atreladas à tradição cristã, estas irmandades e sua forma de organizar os cultos religiosos traduziam uma forma muito peculiar de se relacionar com o sagrado. Como afirma Linda M. Heywood, os africanos “conectavam o que os ocidentais definem como sagrado e o profano, mas que para a cultura africana eram elementos inseparáveis” (HEYWOOD, 2010, P. 168). Entre as Irmandades instauradas no Brasil, a grande maioria se organizava em torno do culto à Nossa Senhora do Rosário, posteriormente, outros santos também passaram a ser homenageados, como São Sebastião, São Benedito e Santa Ifigênia, estes dois últimos, inclusive, santos negros.

2.2 – Realezas Negras: origens, percurso e reverberações.

Estando presentes em toda a América, incluindo a América espanhola, a América do Norte, as ilhas do Caribe e a América portuguesa, as festas em torno da coroação de reis negros têm seus primeiros registros no princípio do século XVII. Foi na América portuguesa, contudo que elas foram mais difundidas (SOUZA, 2006, p. 168).

Em Portugal, registros evidenciam as festas de negros em homenagem à Virgem do Rosário desde 1494, sendo a primeira constatação de uma eleição de reis negros datada de 1563. Esta evidência conduz muitos pesquisadores a creditarem à influência colonizadora a existência e permanência das “realezas negras” no Brasil.

Porém, como diz Souza, para os negros de toda a América,

A necessidade de se organizarem em associações étnicas e comemorarem festivamente a escolha de reis que detinham autoridade sobre o grupo [sic] e serviam de intermediários entre este e outras esferas da sociedade colonial é por demais difundida para ser entendida como importação ou imposição dos senhores. Eram formas de organização propiciadas pelas características das sociedades em contato e pelo tipo de relação desenvolvida nesse contato, que guardavam algumas semelhanças a despeito das diferenças de cada situação colonial em particular. (SOUZA, 2006, p. 172)

No Brasil, por exemplo, estas festas ganharam múltiplas feições, apesar de comungarem de algumas particularidades, como a postura reguladora dos colonizadores, a reelaboração em torno da lenda da Virgem do Rosário, ou mesmo das matrizes culturais trazidas pelos bantos, e ressignificadas em cada lugar por onde se fixaram. De suas diferentes reverberações, brotaram manifestações espetaculares como as “guardas”⁵ de *congós*, *moçambiques*, *catopés*, *vilões*, *marujos* e *caboclos*, e os *maracatus*, entre outros, presentes em diferentes regiões do país, com especial atenção para o sudeste, onde as matrizes bantas, de alguma forma, continuam se evidenciando ao longo do tempo.

Em muitas destas localidades onde as festas de coroação dos reis negros já foram um grande marco da presença africana no Brasil, o que encontramos hoje são reminiscências simbólicas. Os reis e rainhas aparecem nos cortejos como ícones, sem que a cerimônia de coroação esteja presente. Há uma menção à Senhora do Rosário, mais como uma lembrança longínqua, quase histórica, mas não como uma prática religiosa. Porém, no sudeste, em especial nos estados de Minas Gerais e São Paulo, ainda podemos encontrar muitas destas manifestações onde os “fundamentos”⁶ em torno da coroação dos “reis de congo” e das homenagens à Nossa Senhora do Rosário estão presentes. Mesmo guardando diferenças bem relevantes entre os dois estados, algumas representações simbólicas são marcantes.

O “quintal” eleito para objeto deste trabalho dialogou com a estrutura dos “reinados”⁷ das Minas Gerais, mais especificamente daqueles que ainda resistem nas periferias de Belo Horizonte, onde se localiza a cidade de Ribeirão das Neves, sede da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Justinópolis, foco desta pesquisa. Ali, os fundamentos do Reinado pulsam latentes, e evidenciam costuras de africanidade nos múltiplos detalhes, tornando-se um tecido fértil para os pesquisadores e artistas tecerem suas associações e hipóteses, colherem inspirações múltiplas, criarem. Segundo o Centro de Tradições do Rosário - CETRO, antiga Federação Mineira dos Congadeiros, só em Belo Horizonte e entorno existem mais de 65 comunidades, entre “guardas”

⁵ Guardas é o nome popular dado a algumas manifestações espetaculares ligadas às coroações de reis negros, ou às festas em homenagem à Nossa Senhora do Rosário.

⁶ O Capitão Regente Dirceu Ferreira Sérgio chama de “fundamentos” os saberes e fazeres ritualísticos, ligados ao “reinado” de Nossa Senhora do Rosário (informação pessoal).

⁷ Segundo Martins, reinados “são definidos por uma estrutura simbólica complexa e por ritos que incluem não apenas a presença das guardas, mas a instauração de um Império, cuja concepção inclui variados elementos, atos litúrgicos, cerimoniais e narrativas que, na performance mitopoética, reinterpretam as travessias dos negros da África às Américas. (MARTINS, 1997, p.31)

e irmandades. Este número sobe para mais de cem, se forem incluídos grupos de toda Minas Gerais (informação pessoal).⁸

Com duração variada em cada comunidade, as festas do Reinado podem reunir milhares de pessoas entre devotos da Santa, comunidade do entorno, dançantes das “guardas” anfitriãs e todas as “guardas” de outros reinados próximos e, muitas vezes, distantes. Este número varia muito de acordo com o prestígio da Irmandade. Nestes dias, o que se vê é um conjunto de atividades e de estruturas rituais que englobam desde o levantamento de mastros até os banquetes coletivos, passando pelas novenas, os cortejos, as coroações e até as brincadeiras e jogos nas barraquinhas de rua.

Dentro da estrutura das irmandades, comumente, a corte do Reinado não se identifica com a sua organização administrativa. Costumam compor-se segundo o modelo administrativo herdado de Portugal, e hoje, em sua maioria, as irmandades atuam como entidades jurídicas, possuindo secretários, tesoureiros, presidente, entre outros cargos, que zelam por sua organização financeira e prática. Esta estrutura é que permite a realização de grandes eventos, como as festas em homenagem à Senhora do Rosário, financiados quase totalmente por doações de promesseiros, dos reis festeiros e da comunidade do entorno.

2.2.1 – O Rosário de Maria

Êiêiê!
 Nossa Senhora Mãe de Deus
 Quando apareceu no mar, auê
 Ei! os nêgo foi lá cantá, auê
 Branco batia no nêgo
 até o povo chorar , auê
 As lágrima caiu no mar
 E começou se engrossar, Ê!
 Ê! Nesse momento triste
 Nossa Senhora chorou, auê
 E foi no tambor sagrado
 Ai que a virgem sentou, auê!
 Auê! Auê!
 Tamborete sagrado
 Dá licença, auê!⁹

⁸ Informação recebida via email de Eliane Baltazar da Costa, colaboradora da Irmandade de N. Sra. do Rosário de Justinópolis e da CETRO, a partir de informações colhidas junto ao IPHAN.

⁹ Ponto de Candombe, cantando por Antônio Jorge Munis, Toizinho, quando das gravações do Projeto Turista Aprendiz, do Grupo “Barca”, em janeiro de 2005. (TOIZINHO, in IRMANDADE DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DE JUSTINÓPLIS, 2005)

Embora vários santos católicos ocupem hoje o local de homenageados pelas manifestações espetaculares surgidas a partir dos festejos de reis negros no Brasil, é sem dúvida a figura de Nossa Senhora do Rosário, ícone máximo desta religiosidade. Desta forma, e em especial na região sudeste, a lenda que liga esta entidade aos negros escravizados, permanece viva nas gerações atuais, circulando nos meandros da oralidade que permitem, aqui e ali, floreios que possibilitam diferentes nuances.

Segue abaixo uma versão da lenda, narrada por Sr. Geraldo Artur Camilo, antigo patriarca da comunidade dos Arturos, Minas Gérias, recolhida por Núbia Gomes e Edmilson Pereira e transcrita por Leda Maria Martins (GOMES & PEREIRA, apud MARTINS, 1998, p. 51)

O Candombe é quando Nossa Senhora apareceu no mar. Ela foi tirada com o Candombe, porque não havia caxa que tirasse ela.

Ninguém tinha liberdade, que era tempo da escravidão. O povo era só trabaia. Então Nossa Senhora apareceu, lá nas água. Os rico foi lá pra tirá ela, com banda de música, e tal; ela num quis. Quando o padre foi celebrá missa, falano palavra, ela só mexeu um mucadim mas parô. Porque Nossa Senhora num queria luxo. E foro aqueles fazendeiro com muito luxo, coisa boa pra pô ela ali dentro, aquele luxo. Ela parô. Eles pelejô, ela ficô parada, lá nas água. Eles então vei embora.

O escravo viu tudo, pensô lá e combino com os companheiro dele:

– Ah, vô fala com o sinhô – se o sinhô dé nós a liberdade de nós conversa com ele – nós vão pedi ele se ele dexa nós i pelejá lá prá vê. [...]

– Ah, mas cumé que nós vai arrumá?

– Ah, tem aquele pau lá – tá curado, né? – nós põe um pedaço de coro ali no tampo dele e nós vão batê, cantano nossa language. Às vezes – quem sabe? – e nós vão fazê nossas oração, leva nossos terço de conta de lágrima [...]

E assim o escravo falô com o sinhô dele.[...]

- Cês vai. Se ela num vié, caboco, cês perdeu a vez, cês vai entrá é no coro.

Eles pegaro seus tambô, que era um par de três tambô e foi. Chego lá, fizero oratore de sapé, pusero arco de bambu enfeitado pra ela passa e foro bateno os tambô, cantano, dançano pra ela. Ela deu um passo. Parô. Eles torno a cantá, cantano demais, ela vei vino devagazim, até que chegô na berada. Parô outra vez. Eles cantano, cantano.

Ah, os branco acho ruim! Quando ela parô na berada, ele tiraro ela. Com as banda de música, foguete, essas coisa. Tudo de novo. Ela ficou quetinha: pegaro ela, levô fizeram uma capelinha, pôs ela lá dentro. Os nêgo, esses já foi ficano pra trás e acabô indo tudo pra senzala.

Quando foi o outro dia eles abriro lá a capela, cadê ela? Tinha voltado pro mesmo lugá. [...]

Voltaro tudo pra vê: a santinha lá no mei do mar, parada.

Os nego armô a capelinha deles – cá no ponto de pobre, né? – de pé no chão, otros de precata, cantano, ela vei vino, eles arranjo seu andô deles. Tudo no ponto de pobre – pôs ela no lugá lá – lugá de nego, humilde – e ela ficô. Aí eles fizeram a igrejinha dela e ela nunca que voltô.

Então fico seno o tambô sagrado, o Candombe. É ele tiro ela. Num tambô ela vei sentada, igual andô. É Santana. Por isso nós começa o Candonbe assim:

– ê, tamborete sagrado

Com licença, auê!

Segundo nos conta Marina de Melo Souza, a devoção por Nossa Senhora do Rosário foi promovida pela ordem religiosa dos dominicanos, que tinha como característica principal a intensa ação evangelizadora. A Santa era, também, comumente invocada pelos religiosos portugueses nas guerras contra os pagãos, e acreditava-se que o Rosário simbolizava a oração, pois através dele esta comunicação direta com Deus se estabelecia.

Esta crença cunhada pelos portugueses, à luz da cosmologia *banta*, facilmente coloca o Rosário em uma categoria associável a um *nkisi*, motivo pelo qual, talvez, os povos banto tenham assimilado a Santa como sua protetora.

Recordando a cruz *yowa*, e a crença na existência do mundo dos vivos e dos mortos espelhados entre si através das águas, a autora relaciona esta crença coma lenda da Senhora do Rosário:

Do mar, que unia a colônia à mãe África, que separava os mundos dos homens do mundo do além. Do qual vinham todo o conhecimento e ventura, emergiu a imagem da santa, mãe de Jesus, filho de Deus e mensageiro de sua palavra [...] Enviada por Deus, a santa só aderiu integralmente aos negros, que foram, portanto, os escolhidos para disseminar a sua palavra. [...] Dessa forma, viviam um catolicismo particular, no qual eram os detentores dos ensinamentos mais secretos e verdadeiros, um catolicismo africano abrigado no seio das irmandades, onde eram constantes as disputas de poder entre irmãos negros e os párocos, aos quais os negros não queriam se submeter. (SOUZA, 2006, p. 310)

Hoje, séculos depois desta tradição instaurada e perpetuadas por gerações, ainda é possível encontrar sentido nestas associações propostas pela autora, inclusive podemos constatar as fissuras na relação entre a igreja e as irmandades. Em algumas comunidades, missas congas só puderam ser ministradas há poucas décadas, pois os tambores e cânticos afros não eram permitidos dentro dos templos, mesmo quando não eram oficialmente vinculados ao Vaticano.

E os rosários, de coco, de lágrimas de Maria ou outras sementes sagradas, estão sempre presentes nas indumentárias das guardas de *congo* e de *moçambique* das Irmandades mineiras, cruzadas sobre o peito.

2.2.2 – Simbologias do Reinado do Rosário.

As coroações de reis negros se deram no âmbito das “nações”. Sem desconsiderar a forte influência dos colonizadores no processo de implantação e manutenção destes costumes, ressaltando seu valor político na dominação e controle das populações negras, a criação destes reinados também esteve intimamente ligada à forma de ser e estar no mundo das populações *bantas*.

Entregues à própria sorte no Novo Mundo, foi através desta aglomeração de negros de uma mesma “nação”, da eleição de um líder para cuidar das questões internas da mesma e das relações destas com outras “nações” e com os senhores brancos que os negros puderam reconstituir a essência da vida comunitária, que lhes era fundamental à existência, reproduzindo a estrutura social original de seus povos de origem.

E, por serem os reis na África *banta*, importantes interlocutores com o mundo dos mortos, de alguma forma, estes líderes, no Brasil, assumiam a função de conexão sagrada, encampando, inclusive o uso de insígnias reais que simbolizavam o poder e continham atributos mágicos, numa clara alusão aos *minkisi*. Estes símbolos acompanhavam não só os reis e rainhas, mas também alguns membros das “guardas” envolvidas com o Reinado.

Um destes ícones simbólicos são as coroas. Na África, embora apareçam em algumas ilustrações de reis e rainhas, a coroa não ocupou o lugar de um dos símbolos sagrados do rei, o *mpu*. Espécie de gorro feito de tecido de fibras, a coroa era entregue ao rei quando de sua ascensão ao cargo. As coroas enviadas por Portugal, ou pelo Papa, foram em certa medida, confundidas pelos congoleses com *minkisi*, mas raramente eram usadas em situações oficiais.

No Brasil, porém, a coroa tornou-se um símbolo forte das realezas negras o que, de certa forma reforça este entendimento de algo sagrado. Na Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Justinópolis, por exemplo, as coroas personificam seus donos. São guardadas em locais especiais, passam por cerimônias específicas para, só então, chegarem à cabeça de seus reis. E quando algum deles parte para o mundo dos mortos, sua coroa fica exposta junto às dos demais ancestrais, como forma de reverência.

Foto 1 – Coroa de reis e rainhas da Irmandade já falecidos, no altar da “sede”.
Crédito: Leandro Medina

Outro elemento simbólico da realeza bastante presente é o cetro, também duplamente identificado com as realezas africana e portuguesa. Porém, em um clássico exemplo de alusão aos *minkisi*, bastões similares aos cetros são usados pelos capitães do *moçambique*, por seus dançantes mais antigos, ou por membros que possuem cargos espirituais. Os bastões são “firmados”, de forma que se transformam também em um escudo protetor, em especial quando o capitão está à frente da “guarda”, cantando o ponto. Eles nos remetem aos bastões de mando, comuns aos líderes da África Centro-Occidental. Lá eram tidos como *minkisi* com os quais se fazia contato com divindades específicas relacionadas aos mesmos.

Sobre os bastões, afirma Adelmo Marcos do Nascimento, Primeiro Capitão da Guarda de *Moçambique* da Irmandade de Justinópolis:

São firmados, né? Firmados diante dos tambores sagrados aonde reina o fundamento de tradição. E então você firma perante os tambor pedindo a força de Deus, que na nossa língua é Zambi, é a força dos preto velho. Os preto velho pra nós tem muita importância porque são aqueles negro que viveu, há muitos anos, sofrimento, na época da escravidão. Quando eles não guentava mais trabalhar, aí eles ficava jogado no fundo da senzala. Então como os mais novo era mais sofrido, então eles usava a bengala para, na tradição deles, pedir força a Deus e à Nossa Senhora. Porque através do gesto, do sinal da cruz, com a fé que eles tinha, então a bengala servia, pra poder benzer as pessoas, pra poder corrigir também. Então esta geração que vem trazendo de lá pra cá, pra nós se tornou

uma força dentro da Irmandade. Então os cetros do rei e rainha também são importantes, mas os que são firmados diante dos tambores são só os bastão. E nem todos os bastão! Só os bastão de hierarquia. [...] Veio de geração e geração, as força foram acabando, [...] então nós usamos as forças dos tambor, e canto também e oração. É aonde a gente busca força, a gente pede pros preto velho de Angola, pros preto velho de Aruanda, que são todos um sentido só, são aquelas raízes que foram trazidas pra gente. [...] A gente não vê, mas eles trazem muita energia pra gente. [...] que serve pra nos defender de coisas ruins que vier contra a gente, e serve também, com um simples sinal da cruz, se a pessoa tiver com febre, com dor de cabeça. [...] Hoje, como nós vivemos num mundo moderno, o pessoal hoje eles num procura saber muito o fundamento, não procura saber o significado. A pessoa, às vezes, quer entrar no Reinado e a primeira coisa que ele pega é o bastão. Mas o bastão precisa ser preparado e a pessoa que vai pegar, receber o bastão tem que ter um certo tempo de Reinado para saber o significado do bastão, para ele saber em que ele pode ser usado, aonde ele pode ser usado, porque aí existe uma hierarquia né? (Informação pessoal)¹⁰

Foto 2 - Bastões em uso pelos atuais líderes da Guarda de Moçambique de Justinópolis, ao lado das imagens de N. Sra. do Rosário, Santa Efigênia e São Sebastião.
Crédito: Leandro Medina

¹⁰ Informação obtida em pesquisa de campo, gravada em vídeo, em 21/10/12.

Como podemos ver, as festas de coroações dos reis negros eram, portanto, fartas de elementos da cosmogonia *banta*, não só na figura das realezas, especificamente, mas também em diversos outros elementos da festa, como é, também, o caso das bandeiras.

Nas festas de coroações dos reis negros do Brasil, estes pavilhões, ainda hoje, são carregados pelo alferes da bandeira, título importado pelas cortes portuguesas a partir do contato com a realeza castelhana, que destinava ao principal cavaleiro do rei a honra de exibir seu pendão. O Reino do Congo traduziu o cargo a sua maneira, quando o *mani* Congo assumiu a bandeira de cristo como um *nkisi*, ostentando-a de forma sagrada.

Atualmente, a bandeira segue como um ícone muito forte, e até mesmo sagrado para algumas irmandades, e costuma trazer uma imagem do santo padroeiro, ou de alguma “guarda” vinculada a um santo, além de identificar seu lugar de origem. Há, também, as bandeiras de promessa, feitas sobre uma base de madeira resistente por cada um dos “promesseiros”, enfeitadas com cores, flores e outros mimos em torno da imagem do santo homenageado, colada ao centro. Estas bandeiras “vão para o céu”, ajustadas a grandes mastros de madeira, ao som de pontos das guardas de *congo e moçambique* que sediam a festa. Dependendo do prestígio da irmandade junto à sua comunidade, as bandeiras podem assumir um grande vulto, transformando o ambiente em torno das igrejas com seu colorido.

A homenagem festiva a Nossa Senhora do Rosário é o ponto alto do ciclo do Reinado, que é aberto e fechado em diferentes partes do ano, de acordo com a organização de cada comunidade. De forma mais ou menos generalizada, os reinados não costumam acontecer no período da quaresma. Assim, muitos deles abrem logo após este período e encerram após a festa em homenagem à Santa. Há casos, porém, como acontece com a Irmandade de Justinópolis, em que o Reinado é aberto no sábado de aleluia, fechado no terceiro domingo de novembro, após a festa de Nossa Senhora do Rosário, e reaberto no primeiro domingo de janeiro, para a realização da festa em homenagem a São Sebastião, padroeiro da “Guarda de *Moçambique*”. No primeiro domingo de fevereiro, tornar a ser fechado.

Na festa para a Senhora do Rosário perpetuam-se os costumes em torno da eleição e coroação – que hoje é repetida de forma simbólica – dos reis. De fato, os “reis de congo” atuais não são reeleitos a cada ano, pois seu cargo é vitalício e hereditário, só saindo da linhagem familiar se não houver herdeiros, ou se recusarem-se a assumi-lo.

Foto 3 – Bandeira de promessa fixada ao mastro.
Crédito: Leandro Medina

A estrutura da festa, que inicialmente tinha apenas os reis negros e os reis festeiros, ampliou-se, compondo uma corte festiva, rica em títulos, mas a quantidade deles e seus nomes variam de uma irmandade para outra. Hoje podemos encontrar, além dos já citados, príncipe e princesa, alferes de bandeira, os capitães do rei e da rainha, reis perpétuos, mordomos, etc. Esta

corte festiva, bem como seu deslocamento em forma de cortejo, remete também à maneira como os *mani* Congos costumavam sair em público. A presença de danças, tambores e pontos cantados trazem em si um forte discurso em torno da história dessas populações no Brasil e sua relação com a religiosidade e a ancestralidade.

Apesar da presença marcante de signos culturais europeus, vale salientar que estes não vieram, necessariamente, da influência direta dos colonizadores no Brasil, mas sim das transformações que se deram a partir do contato já estabelecido entre o Congo e Portugal, desde o século XV, e as consequentes trocas de favores e de matérias-primas africanas por objetos e roupas luxuosas da Europa, instaurando uma nova perspectiva estética para frisar o poderio real africano.

Um dado importante que vale ressaltar é o que se refere ao título dado aos reis negros atualmente: “rei do Congo”. Como vimos, durante os primeiros séculos do sistema escravista no Brasil, os reis negros eram vinculados à noção de “nações” implantada pelos brancos, e recebiam os nomes destas nações. Porém, à medida que a convivência entre estes povos foi se tornando recorrente, consolidando uma identidade afro-brasileira, cunhada no Novo Mundo, estas diferentes nações foram se diluindo, vindo a se representar sob o ícone do rei do Congo. De acordo com Souza

As explicações para o fato de o rei congo ter se sobreposto aos demais reis de nação, todos criações da sociedade colonial, devem ser buscadas na história das relações entre Portugal e a África Centro-Occidental, na natureza do tráfico de escravos que lá se implantou e nos mecanismos de constituição de comunidades negras na América portuguesa. (SOUZA, 2006, p. 258)

Isto porque, à luz da história, o reino do Congo, se constituiu como uma forte realidade política e econômica, inicialmente respeitada até mesmo pela corte portuguesa. Para seu povo e os povos vizinhos, tornou-se um símbolo de grandeza que ecoou em diferentes regiões da África, durante todo o período do tráfico de escravizados, instalando-se como uma forte simbologia em torno de um reinado africano e mitificando a figura de seu rei no continente de origem, e nas novas identificações geradas no Novo Mundo.

2.3 – O Reinado do Rosário em Justinópolis.

Surgida 1890, na região onde hoje se encontra o município de Areias/MG, a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Justinópolis, Minas Gerais, migrou para Ribeirão das Neves/MG, em 1919, para construir sua sede, nas terras doadas pelo fazendeiro Francisco Labanca¹¹, estando lá fixada até hoje, a despeito das pressões sentidas em função do crescimento urbano em seu entorno. Em sua origem, a Irmandade era uma comunidade rural, realidade que ainda deixa alguns vestígios no bairro de Justinópolis, onde é sediada.

Hoje, agrega cerca de 300 pessoas, entre “dançantes”¹², membros oficiais da Irmandade e colaboradores de diferentes tipos¹³, mantendo, ao longo de 123 anos de existência, uma forte relação com seu entorno, que segue regada pelo equilíbrio entre aceitação e preconceito, mas que não abala os objetivos e a força da comunidade.

Analisando a partir do contexto histórico o surgimento das “irmandades dos homens pretos” no Brasil, não é difícil perceber porque a Irmandade de Justinópolis atua, até hoje, como um centro de “ajuda mútua, socialização e diversão” (SOUZA, 2006, p. 183), e como um local de exercício da espiritualidade e de manutenção dos costumes, ainda plenos de sentido.

Internamente, as decisões são tomadas coletivamente, através de reuniões onde a presença de todos é requisitada, e onde os problemas são expostos e soluções debatidas, num exemplo de organização social invejável. Como toda instituição formal, a Irmandade tem uma organização hierárquica oficial, de ordem jurídica e outra organização paralela, cujos “cargos” são estabelecidos através de uma relação de respeito à sabedoria, ao conhecimento adquirido, ao papel social, e porque não dizer, sagrado, que determinados membros ocupam. Aqui, como na maioria das comunidades tradicionais “antiguidade é posto”, mas não só ela. Muitos dos líderes, hoje à frente da Irmandade, iniciaram seu percurso nestes cargos ainda bem jovens, através de seu interesse e determinação na perpetuação dos costumes defendidos pela comunidade.

Vale ressaltar que, na sua trajetória, a preservação da relação com o “Reinado”, ou seja, com a coroação e exaltação dos reis de congo, se manteve. Mas, ao contrário do que acontecia na época das senzalas, não são, necessariamente, esses reis que impulsionam diretamente ou

¹¹ Informações fornecidas por Dirceu Ferreira Sérgio, em conversa informal, em 26 de outubro de 2011, registrada em vídeo.

¹² Termo utilizado pelos integrantes da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário para designar os integrantes que participam das “guardas” de *congo* e *moçambique*.

¹³ Idem nota 8.

determinam as atividades e decisões da Irmandade. Eles têm um papel forte, simbólico em relação a um passado de sofrimento e de identificação com a ancestralidade e são uma espécie de ícones espirituais da comunidade. O cargo é vitalício e passa de pai para filho, respeitando a linhagem da família, a menos que não haja herdeiros ou que estes não queiram ocupar o cargo.

Além dos reis do congo, há também os reis perpétuos e os reis festeiros. Estes últimos, diferentes a cada ano, são responsáveis pela viabilização da festa, quer através de donativos, quer da própria mobilização social com vistas a levantar fundos. Se os reis festeiros tiverem filhos, eles participam enquanto príncipe e princesa, caso contrário, é comum convidarem jovens da comunidade para assumirem estes cargos simbólicos.

A Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Justinópolis remete-nos a um quilombo urbano, estando imbuída de grande sentido e, talvez por isso, apresenta-se plena de força e expressividade. Ali, não só os vestígios de ancestralidade africana se apresentam, mas também um legado de aprendizado e resistência, uma apropriação do papel político-social a ser exercido, e um pulsar vital que faz a arte fluir em todos os espaços da vida, em cada ação conjunta.

São aspectos fronteiriços entre vida e arte, entre arte e política que chamam a atenção, logo de início. São mestres de obra, cozinheiras, professoras, esteticistas, motoristas, pessoas comuns que enfrentam os problemas cotidianos de se viver numa cidade dormitório, mas que ocupam o lugar mágico de reconstruir as relações sociais e espaço-temporais dos bairros de Justinópolis e Botafogo, nos quatro dias de festa e ao longo de seus preparativos, onde grande parte da comunidade do entorno é envolvida através de doações e das ações ligadas à religiosidade.

Sim, porque a fé ali tem uma dimensão outra, que se encaixa facilmente no lugar comum do dogmatismo para quem não se dispõe a mergulhar, com um pouco mais de desapego de seus referenciais, na teia social que a comunidade apresenta. Não há como negar o papel da fé entre os membros da Irmandade e nem sua relação com a comunidade do bairro, mas o caminho que ela estabelece e a forma como é vivenciada são, sem dúvida, movimentos de resistência, de luta em prol do respeito à cultura dos menos favorecidos e contra o preconceito étnico que emerge não só da população, mas da própria Igreja Católica.

No século XVIII, ao verem fortalecidos social e politicamente os laços entre os negros, a partir do estabelecimento e permanência das Irmandades em todo o país, começaram as proibições das festas de coroação e exaltação dos reis de congo. A partir daí, aos negros não era

permitido o acesso à Igreja. Como resultado, muitas Irmandades, como a de Justinópolis construíam igrejas próprias, que não eram reconhecidas pelo Vaticano e, se não houvesse padres dispostos a rezar a missa, integrantes mais “avançados” espiritualmente, conduziam os encontros religiosos.

Na Irmandade de Justinópolis, este dado ainda é um fato: a igreja existente no terreno da sede continua desvinculada oficialmente da Igreja Católica, e muito menos pelo desinteresse da paróquia da região do que por interesse da Irmandade em manter relativa autonomia do formalismo imposto pelos padres, que condenaram, durante décadas, o entrelaçar entre tradições africanas e católicas nas festas de Nossa Senhora do Rosário.

Basta observar que, apesar de seus quase 123 anos de existência, somente desde 1986 foi concedida autorização da Igreja em Minas Gerais para o uso de tambores, pontos e danças nas missas, fazendo surgir missas congas e afros, rezadas oficialmente pelo padre da paróquia da região, ou por padres convidados de outras paróquias, na igreja da Irmandade. Isto por conta do esforço pessoal de Dirceu Ferreira Sérgio, hoje o “Capitão Regente” da Guarda de *Moçambique*, que, na época era um jovem que já se destacava em seu papel de líder na comunidade.

Desde então, instalou-se definitivamente na celebração um traço artístico pleno de sentido e de atitude política, que ratifica a postura libertária e a permanência cultural que a comunidade consegue manter, apesar dos constantes ataques em torno de sua ligação com a religiosidade afro-brasileira.

Assentados nesta estrutura, os rituais recebidos oralmente pelos mais velhos são repassados aos mais novos com o mesmo respeito e confiança, mesmo sob a pressão que o ritmo de vida contemporâneo tem imposto sobre a comunidade. Ao longo de todo o ano acontecem outras festas religiosas – de Santana, de São Benedito, de São Sebastião, dos Santos Reis – e outras atividades que servem para agregar os moradores do entorno da sede da Irmandade, além das saídas das suas “guardas” de *congo* e *moçambique*, para a participação em festas religiosas de outras comunidades.

Tudo na Irmandade gira em torno do coletivo, da alegria de se estar e fazer juntos. A agenda recheada de atividades dá à comunidade a oportunidade de se encontrar semanalmente fazendo com que seus membros se constituam como uma grande família, que partilha dificuldades e realizações em conjunto, alimentando a força da tradição.

AGENDA DA IRMANDADE DE JUSTINÓPOLIS

2012

ABRIL

13 à 16 – Festa de São Benedito – Aparecida do Norte – Saída 20:00 Horas

Dia 27 – 19:00 Missa

MAIO

Dia 04 – Início da Novena, terço, coroação

Dia 12- Coroação

Dia 13- Coroação

Dia 19- Coroação

Dia 20- Coroação – Bandeira de aviso

Dia 21- Coroação

Dia 24- Início do Tríduo

Dia 25- Missa, coroação

Dia 26- Missa, coroação Bandeira

Dia 27- Festa em honra de São Benedito e São Jorge

JUNHO

Dia 02 -19:30 Missa na igreja da colina, após a missa levantamento da bandeira de aviso

Dia 10- Festa Jaraguá

Dia 15- 20:00 Missa na colina

Dia 16- 20:00 missa na colina, após a missa levantamento das bandeiras de promessa

Dia 17- Festa na Colina

Dia 24 -fogueira de São João

Dia 29 – 19:00 Missa

JULHO

Dia 07- 18: 00 Reunião

Dia 08- Feijoada

Dia 15- Festa São Benedito Bairro Aparecida

De 20 à 22 Arraial Pé de cana

Dia 27 – 19:00 Missa

Dia 29- Festa de Sant'Ana

AGOSTO

Dia 04- 18:00 Reunião

Dia 12 - Festa Carmo
Cajuru

Dia 08- Feijoada

Dia 19- Festa Concórdia

Dia 26 - Festa Jatobá

Dia 31- 19:00 Missa

SETEMBRO

Dia 01- 18:00 Reunião

Dia 02- Festa Zoé

Dia 14- Comida de Boteco

Dia 16 ou 23- Festa
General Carneiro

Dia 28 19:00 Missa

Dia 30 - Festa Toizinho

OUTUBRO

Dia 05- Comida de Boteco

Dia 06 - 18:00 Reunião

Dia 10- Início da Novena

Dia 14- Festa Arturos -
Bandeira de Aviso

Dia 18-Término da Novena

Dia 19 - Bandeira

Dia 20-Bandeira

Dias 21 e 22 Festa em
Honra a Nossa Senhora do
Rosário

Dia 26 - 19:00 Missa

NOVEMBRO

Dia 03 - 18:00 Reunião

Dia 04- Festa Alto dos
PinheirosDia 11- Festa Prudente de
MoraisDia 18-Fechamento do
Reino

Dia 30- 19:00 Missa

DEZEMBRO

Dia 01 - 18:00 Reunião

Dia 08- Abertura Ciclo da
Folia

Dia 29 19:00 Missa

**Calendário sujeito
a alterações**

2.3.1 – Com fé: de corpo, alma e alegria.

No Brasil, sociedade “ancestralmente multiétnica e tradicionalmente pluricultural” (BRANDÃO, 2009, p. 14), entender os meandros da religiosidade é tarefa complexa, especialmente ao querer categorizá-la de forma hermética.

Ao debruçarmo-nos sobre a religiosidade na Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Justinópolis, identificamos, num primeiro momento, traços do catolicismo popular onde, ainda segundo Brandão:

“[...] o foco da crença está centrado na ideia de que o ser humano, criado ‘à imagem e semelhança de Deus’, é, no entanto, por herança de Adão e por sua própria natureza, um ‘ser de pecado’: um ‘pecador’ por origem coletiva e ‘inclinação pessoal’.

A vida terrena é uma dura viagem dada ao sofrimento num ‘vale de lágrimas’ até o momento da morte e do ‘julgamento’. (BRANDÃO, 2009, p. 47)

Ao mesmo tempo, observa-se no catolicismo popular a tendência da “tradição católica ancestral de associar a provação ao prazer, o ritual devoto à festividade profana, à diversão e à devoção”. (BRANDÃO, 2009, P. 50)

Assim, podemos observar nas tantas comemorações católicas populares em todo o Brasil as danças, os cantos, os tambores e a quase inexistência de um limiar entre a devoção pelo espírito, e o alegrar-se pelo corpo.

Com tudo isso, na grande maioria destas comemorações, o peso da culpa, do pecado original é forte e muito presente. Quanto mais vinculados institucionalmente à Igreja, mas este fardo se apresenta: estamos fadados a carregar a cruz do sofrimento em nome do perdão divino e esta forma de crer muitas vezes nos leva a um posicionamento bastante individualista diante da fé: cada um cuidando da sua salvação. Neste sentido, ao olhar para a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Justinópolis, torna-se difícil enxergá-la como praticante do catolicismo popular puro e simples.

Ao analisar as formas de espiritualidades presentes no Brasil, especialmente as de origem cristã, e considerando as relações que se estabelecem entre a crença individual e sua organização coletiva, Brandão traçou uma classificação, dentre as quais, em uma delas, observo uma proximidade da religiosidade observada na Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Justinópolis: a *espiritualidade de libertação*. (BRANDÃO, 2009, p. 16). Segundo o autor, é uma

espiritualidade que busca distanciar-se do fatalismo do destino pessoal e coletivo pregado pelo catolicismo popular, buscando ativar nos seus fiéis a consciência de que a transformação pode surgir a partir da ação conjunta em prol do coletivo.

Embora a Irmandade não se encaixe oficialmente na categoria das “comunidades eclesiais de base”, como são chamadas as organizações em torno deste tipo de espiritualidade, até porque ela não está vinculada oficialmente ao Vaticano, o que se observa na relação entre religiosidade e práticas políticas cotidianas – não necessariamente partidárias – é muito próximo do que se propõe na *espiritualidade da libertação*, se considerarmos as relações que se estabelecem com a coletividade.

Com base no que pude observar em convivências esparsas ao longo de dois anos, lá toda a luta é conjunta, todo o objetivo visa o bem da comunidade, as decisões são tomadas coletivamente e não há espaços para imposições individuais quando elas não se adequam às necessidades do coletivo. Mas, quando necessário, um indivíduo é amparado pelo todo, que se organiza no sentido de amenizar suas dificuldades.

Outro traço marcante, também presente na “espiritualidade de libertação” e observado na Irmandade de N. Senhora do Rosário de Justinópolis, é a relação com o corpo. Enquanto para o catolicismo popular

O corpo de uma pessoa é um bem de Deus e deveria ser uma posse dele emprestada ao homem enquanto vivo ‘nesta terra’ (...) é o templo do espírito e, como tal e por causa da honra entre os homens e do destino celestial da alma, ele deve ser protegido do mal, do pecado. (BRANDÃO, 2009, p. 47),

na “espiritualidade da libertação”

[...] o corpo de uma pessoa é um dom de Deus. Um dom dado não com o propósito de servir aos desejos pessoais ou como suporte a um espírito destinado a uma salvação eterna individualizada. Um dom da vida dado a mulheres e a homens para que eles compartilhem com os outros – suas irmãs e irmãos – e a própria divindade, a tarefa incompleta de concluir a ‘obra da criação’.” (BRANDÃO, 2009, p. 172)

Neste sentido, e considerando as matrizes culturais que a originaram, podemos observar que a Irmandade, através de seus ritos com canto e dança, aproxima-se de hábitos que estiveram presentes na consolidação do cristianismo, que tinham forte relação com cultos pagãos e que foram, ao longo da história da religiosidade católica, sendo combatidos até a sua proibição na Idade Média. Mas muito de que se observa ali, em especial em torno da vida comunitária e da

religiosidade, é herança ancestral dos povos banto, ratificando a forma intrínseca como estas culturas convivem na atualidade.

O olhar desavisado de um visitante em uma festa na Irmandade tenderá a identificar muito mais traços de religiosidade cristã do que das influências africanas, com exceção da obviedade do perfil afrodescendente de seus integrantes e dos tambores, que nos remetem instantaneamente àquelas culturas. Mas, se nos detivermos atentamente aos detalhes das comemorações, perceberemos que a ancestralidade afro talvez seja o fundamento que engendra tudo que ali acontece. Cada mínimo detalhe da festa tem um sentido e produz, ao seu redor, a energia que conecta todas as coisas.

Esta e outras características, ligadas à África tradicional, espelham-se nas ações mais simples, que vão desde a forma como as crianças são inseridas em sua cultura – dançando no colo da mãe ou de todas as mulheres, brincando com os tambores e fazendo parte da estrutura das manifestações – até no respeito ao rito da coroação dos reis de congo.

Foto 6 – Gabriel, três meses, em abril de 2011, dançando no colo de Natany.
Crédito: Charles Trigueiro

Foto 7 – E com 9 meses, em outubro de 2011, brincando com o tambor.
Crédito: Leandro Medina

Observa-se a preocupação com a transmissão oral dos conhecimentos, com o culto aos ancestrais, com o respeito à experiência dos anciãos e com a intensa união entre o material e o espiritual. Pois, assim como na África tradicional,

[...] a tradição oral consegue colocar-se ao alcance dos homens, falar-lhes de acordo com o entendimento humano, revelar-se de acordo com as aptidões humanas. Ela é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, uma vez que todo pormenor sempre nos permite remontar à Unidade primordial. (BÁ, 2010, p. 169)

E este fato está diretamente relacionado à forma como as manifestações espetaculares de cunho religioso da Irmandade se apresentam. Numa intrínseca união de linguagens artísticas onde canto, música, dança, artes visuais e representação unem-se para gerar as “guardas” de *Congo* e

Moçambique, e o *Candombe*, o corpo é o grande dono da festa, pois dele emana a beleza engendrada pela arte, nele acontece a riqueza do encontro com o outro.

2.3.2 – A Festa do Rosário

Como se dá na maioria das irmandades dos homens pretos, o ponto alto do “Reinado”, de Justinópolis, é a festa de Nossa Senhora do Rosário, que acontece anualmente no último final de semana de outubro. Porém, nos anos em que há eleições oficiais, a data original é transferida para o terceiro fim de semana do mesmo mês. Em 2013, será comemorada a 124ª edição da festa.

A parte festiva da homenagem à Santa, propriamente dita, dura quatro dias, iniciando-se na sexta-feira, com a saída da casa do Primeiro Capitão da Guarda de *Moçambique*, Adelmo Marcos do Nascimento, para buscar as bandeiras dos promesseiros. Este momento é cheio de emoção, pois, há o levantamento de uma bandeira à Nossa Senhora da Guia, promessa feita por Nenzinha à falecida esposa do Capitão Adelmo, ex-Primeira Capitã da “*Guarda de Congo*” e, também, irmã da atual Primeira Capitã do *Congo*, Maria Luiza Diniz Ferreira, e da Capitã do *Moçambique*, Edna Diniz Silva, dados que evidenciam as tramas ligadas à linhagem familiar.

Porém, a comunidade já vem se reunindo há nove dias antes, quando é levantada a “bandeira de aviso” e iniciada a novena, que traz a cada noite uma missa, e que se encerra na noite da quinta-feira, prévia à festa. As missas são rezadas por diferentes párocos, havendo certo destaque para o padre da paróquia mais próxima, mas recebendo também padres convidados. Estes párocos costumam ser bem progressistas, alguns, inclusive, afrodescendentes que compreendem e aceitam os fundamentos da Irmandade.

No primeiro dia, as guardas obedecem ao cerimonial que inclui a recolha das bandeiras de promessa na casa dos promesseiros em um cortejo. A cada parada, os integrantes das “guardas” entram nas casas, “salvam”¹⁴ os anfitriões, a bandeira e depois continuam o cortejo, levando consigo as bandeiras carregadas pelos donos das promessas. Este percurso, às vezes, inclui um lanche ou refeição, oferecido pelo dono da promessa. Ao chegarem à sede da Irmandade, as bandeiras são colocadas em seus mastros e levadas ao céu, ao som dos tambores e pontos cantados pelas “guardas” de *Congo* e *Moçambique*.

¹⁴ “Salvar” é o mesmo que saudar. O termo é bastante utilizado nas comunidades ligadas às culturas tradicionais brasileiras.

Este procedimento é feito em torno da igreja, onde são hasteadas as bandeiras, uma por uma. Após o mastro fincado, encerram-se os pontos e ouve-se um “Viva Nossa Senhora do Rosário”. Os líderes espirituais do *Moçambique*, bem como aqueles *moçambiqueiros* mais velhos, encostam seus bastões sagrados no mastro e puxam um Pai Nosso, uma Ave Maria, que vêm seguidos de mais pontos tradicionais e sagrados, cantados nos momentos de “firmar” o pensamento para fazer os pedidos. Concluída esta bandeira, voltam os tambores e todos seguem para o próximo mastro.

Para dar conta das tantas bandeiras oferecidas aos santos, estes rituais de levantamento de bandeiras costumam acontecer na sexta-feira e também no sábado, após o encerramento da missa crioula, que desde 2012, passou a ser chamada de missa afro.

Desde o primeiro dia, alguns promesseiros já pagam suas promessas, que muitas vezes vão além da oferta de donativos para os festejos ou a simples confecção e oferenda da bandeira. Muitos se impõem sacrifícios físicos, como rodear a igreja de joelhos. Neste momento, a força da coletividade se evidencia de forma intensa, pois os “dançantes”, em torno do promesseiro, cantam e tocam com tal força que sua energia impulsiona o pagador de promessa, que em nenhum momento se sente desamparado.

Foto 8 - promesseiros sob a proteção das espadas sagradas da Guarda de *Congo*. À esquerda a Primeira Capitã Luiza Dinis Ferreira. Crédito: Leandro Medina

Além destas promessas previamente programadas, ao longo do domingo e da segunda-feira aparecem fiéis ao longo do dia para pagar suas promessas. Usando as coroas de latão que ficam a disposição na lateral da igreja, as formas de pagamento variam enormemente, e as “guardas” da casa cumprem seu dever de apoiá-los neste esforço.

Ao longo dos quatro dias, mais de cinco mil pessoas frequentam a sede da Irmandade, que abriga uma sala oficial, com teor sagrado, uma igreja, uma cozinha para produzir grandes refeições e um pequeno refeitório interno, além de outros dois maiores que, no domingo da festa, abrigam para o almoço as guardas de *congo e moçambique* que vêm reverenciar a Santa. Isto sem falar no grande número de frequentadores entre curiosos, pesquisadores, moradores do entorno e devotos de Nossa Senhora do Rosário, que participam das atividades oficiais e, também, da feira de comida e das diversões que se estabelecem no entorno da sede.

No sábado à noite acontece a missa afro, que se reveste de espetacularidade para agregar à missa tradicional elementos e canções que falam da afrobrasilidade e, nesta mesma noite, após o levantamento da última bandeira, os tambores sagrados do *Candombe* vêm pro terreiro, para tocar para os ancestrais, pedindo força e proteção pra realização dos outros dois dias de festa, quando a comunidade recebe as Irmandades e “guardas” de toda a região. Diz o Capitão Adelmo:

[...] sem eles também a gente não consegue nada, não. Então a primeira coisa que a gente faz é: abrir o reinado, a gente pede licença a Deus, lá com a nossa oração, que é o grande mestre de todos, pede licença a Nossa Senhora, faz a oração pra ela, e pede licença aos preto velho *moçambiqueiro*, aquelas pessoa que já partiu, que já reinou nesta região nossa aqui, que foram os primeiros fundadores da Irmandade, que agente não vê. A gente tem força pra pedir, que eles tão perto, e através da força das oração da gente, eles dá a gente o sustento, que a gente dá conta de cumprir a nossa meta de quatro dias de festa. Sem essa ajuda, sem esta força, né? Quem somos nós? (informação verbal)¹⁵

O domingo e a segunda são dois dias muito intensos. Muita gente, muitos batuques diferentes, cores, corpos dançando, comida saborosa e cheirosa: alegria para todos os sentidos! No domingo de manhã acontece a primeira missa conga, onde as “guardas” anfitriãs, com toda elegância de suas fardas, tocam e cantam, participando da liturgia. Depois recebem no terreiro da sede as outras “guardas” que dão um volta em torno da igreja e entram para saudar a Santa. Este

¹⁵ Informação obtida através de pesquisa de campo, gravada em áudio, em 30/10/11.

ritual se repete durante todo o dia e na segunda-feira também. Algumas “guardas” visitantes auxiliam os promesseiros no pagamento de sua promessa.

Foto 9 – Integrantes da Irmandade de N. Sra. do Rosário de Justinópolis dançando durante a Missa Afro
Crédito: Márcio Túlio

Ao anoitecer, mas sem dia marcado, especificamente, a Irmandade põe no terreiro o “Boi da Manta”, para a alegria e euforia da criançada. De perfil similar aos bois dos folguedos de todo o Brasil, que consiste em uma máscara corporal onde uma pessoa “veste” o boneco, dançando com ele. O Capitão Dirceu me contou que, antigamente, quando a região de Justinópolis ainda era uma zona rural, o boi costumava ir às ruas nos dias de novena para arrecadar fundos para a festa. Mas, com a urbanização da região, ficou arriscado sair com ele para além do terreno da sede.

Foto 10 – “Boi de manta”, brincando no terreiro da sede da Irmandade.
Crédito: Márcio Túlio

A segunda-feira, último dia da festa, encerra-se com a última missa conga, que é precedida pelo pagamento das promessas e a passagem das guardas visitantes. Após a missa, os dançantes dedicam-se à diversão. Usualmente a Guarda de *Congo* prepara uma nova coreografia para apresentá-la no fim da festa e os grupos de artistas ou “guardas” mais distantes, fazem suas evoluções também neste momento.

Com a missão cumprida, resta aos integrantes da Irmandade encerrar a festa confraternizando, comendo, bebendo, brindando juntos à felicidade de mais uma homenagem à Virgem do Rosário.

2.4 – Quintal em festa: aspectos espetaculares em Justinópolis.

Hoje facilmente classificável no campo do exótico, “do folclórico”, a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Justinópolis e sua festa guardam em sua essência uma beleza e um pulsar que não são percebidos por um olhar desavisado, especialmente, quando este olhar vem de um

pesquisador das artes - ligadas ao corpo expressivo. Como afirma Souza sobre as manifestações similares, existentes em todo o Brasil:

Mesmo que os seus significados básicos permaneçam os mesmos para os que a vivem anualmente, o espaço que ocupava na sociedade como um todo se restringiu bastante, e para os que a olham de fora, ela se tornou manifestação folclórica, tradição admirada por alguns, mas percebida como deslocada no tempo. (SOUZA, 2002, p. 21)

Nesse sentido, contar com os fundamentos da Etnocenologia (GREINER; BIÃO, 1998) para embasar os rumos deste tipo de pesquisa pode ser de importância fundamental, pois permite que se faça presente um “olhar de dentro”, um exercício necessário ao pesquisador no sentido de se despir de seus padrões de pensamento e de suas referências estéticas, de forma a permitir-se invadir pelo sentido, produzido no universo do outro.

A partir de pressupostos onde não só os comportamentos espetaculares humanos estão em foco, mas também a negação a um pensamento etnocêntrico, Pradier afirma: “por ‘espetacular’ deve-se entender uma forma de ser, de se comportar, de se movimentar, de agir no espaço, de se emocionar, de falar, de cantar e de se enfeitar. Uma forma distinta das ações banais do cotidiano.” (PRADIER, 1998, pág. 24)

É esta ótica que nos permite trafegar pela Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, identificando seus aspectos espetaculares, buscando neste olhar não só o foco em seu referencial estético, mas também em seu papel político, que faz com que esta espetacularidade estabeleça um processo de retroalimentação junto a sua comunidade. Gera sentido e é alimentada por ele, o que se reflete na participação e presença de seus integrantes e da comunidade do entorno.

2.4.1 – Espetacularidade: o fio que une vida, arte e política.

A força ancestral presente na Irmandade é imensa e se delineia não só através dos fortes traços afros encontrados em seus membros, na musicalidade apresentada em seus tambores, no movimento traçado em suas danças ou na transmissão oral de seus saberes.

Ao resgatarmos o exposto nas primeiras páginas deste trabalho, perceberemos que, até hoje, a Irmandade de Justinópolis atua como uma instituição acolhedora e organizadora da comunidade negra que a integra, agregando não só as pessoas com laços consanguíneos, mas

também indivíduos que se aproximam dela pela beleza que exprime em suas manifestações, pela necessidade de convivência social, ou pelo desejo de guarida e representatividade enquanto negro, desfavorecido socialmente e, ainda hoje, vítima dos reflexos que o preconceito étnico perpetua no Brasil, em pleno século XXI.

Olhando por este prisma, que é ao mesmo tempo alimento e objetivo da existência da Irmandade, remetemo-nos a Victor Turner, quando ao debruçar-se sobre a fase liminar dos ritos de passagem, desvenda o universo da “*communitas*”. Nos estados liminares, estabelecem-se duas espécies de relacionamento humano que se alternam ou se justapõem: a sociedade enquanto sistema estruturado em hierarquias e obediente aos padrões jurídicos, econômico e políticos estabelecidos; e a sociedade como um estrato pouco estruturado, identificando os indivíduos como iguais, submetidos à autoridade dos anciãos rituais, dos detentores do legado do saber ancestral (TURNER, 1974, p. 119).

Ao aprofundarmo-nos no universo social da Irmandade de Nossa senhora do Rosário de Justinópolis, percebemos este estado liminar dos integrantes da Irmandade, ora o indivíduo comum, ora representante de uma ordem político-religiosa, nos remetendo aos apontamentos que Turner faz sobre a relação entre a “*communitas*” e a estrutura oficial:

A “*communitas*” espontânea é ricamente carregada de sentimentos, principalmente os prazerosos. A vida na estrutura está cheia de dificuldades objetivas: devem ser tomadas decisões, as inclinações precisam ser sacrificadas aos desejos e necessidades do grupo e os obstáculos físicos e sociais só são superados a custa de esforços pessoais. A “*communitas*” espontânea tem algo de mágico. Subitamente, há nela o sentimento de poder infinito. Mas este poder não transformado dificilmente pode ser aplicado aos detalhes de organização da existência social. [...] Por outro lado, a ação estrutural prontamente se torna árida e mecânica se aqueles que nela estão envolvidos não forem periodicamente imersos no abismo regenerador da “*communitas*”. A sabedoria consiste em sempre achar a relação adequada entre estrutura e “*communitas*”, nas circunstâncias dadas de tempo e lugar, em aceitar cada modalidade quando é dominante sem rejeitar a outra, e em não se apegar a uma quando seu ímpeto atual está esgotado. (TURNER, 1974, p. 170)

Este ponto de vista é facilmente identificável na organização da Irmandade, inclusive, por necessitar desta formalização estrutural para manter-se como instituição jurídica e poder

respaldar as ações da “communitas”. Mas também é este balanço feito de forma tão primorosa que permite que pessoas convivam, há tantos anos, mantendo uma tradição à base da espontaneidade. Integrar a Irmandade não é apenas uma questão de dogma. É uma opção pela “experiência transformadora, que vai até as raízes do ser de cada pessoa, e encontra nessas raízes algo profundamente comunal e compartilhado.” (TURNER, 1974, p.169)

Neste caso, além do regozijo trazido pela fé em si, há o “estado de arte”. A sensação que se vive ao produzir, coletivamente, a beleza do encontro, da troca e da transformação. Uma maneira de construir estas relações entre arte e vida que nos remete imediatamente ao olhar para a existência, trazido pelos povos bantos.

Durante os quatro dias de festa, milhares de pessoas passam pela sede da Irmandade. Pessoas que se deslocam por quilômetros, a cada ano, para comer, dançar, tocar e celebrar juntos, nos remetendo às colocações de Richard Schechner sobre os primórdios do teatro, quando o mesmo afirma que “os primeiros teatros foram centros de cerimônia”, ainda nos tempos remotos da civilização humana, quando os homens eram nômades. (SCHECHNER, 2003, p. 156)

Como expõe o autor, além destes fortes aspectos que alimentam uma possível poética da performance, uma evidência de espetacularidade, há outros que devem ser ressaltados. Quando Schechner nos fala que os encontros entre estas comunidades primeiras buscavam a celebração e, em função dela, geravam a transformação do espaço, das relações sociais, transformando a natureza em cultura (SCHECHNER, 2003, p. 156), poderia facilmente estar se referindo à festa de Nossa Senhora do Rosário de Justinópolis.

Isto porque a transformação espacial que se opera não só na sede da Irmandade, mas em todo seu entorno, incluindo várias ruas dos dois bairros envolvidos na Festa, é imensa e se alimenta de uma perspectiva espetacular que envolve a “communitas”, muitos meses antes – na preparação das roupas, dos adereços, dos tambores – até os dias da Festa, com a elaboração das comidas e o desfile das “guardas” de *congo e moçambique*, com seus dançantes, batuqueiros e capitães.

A partir dos apontamentos do autor sobre as performances nos centros cerimoniais dos primórdios, encontramos as indicações que moviam aquelas comunidades neste sentido: manutenção de laços de amizade; troca de bens, técnicas e saberes; e assistir e compartilhar danças, músicas e histórias, num fluxo que se resume em se encontrarem, vivenciarem o encontro e se dispersarem. (SCHECHNER, 2003, p. 157/158)

Todas essas características estão presentes na forma como a festa de Nossa Senhora do Rosário se organiza, em especial no seu ápice, que é o domingo. Neste dia, desde muito cedo “guardas” de diversas cidades mineiras chegam para tomar o café da manhã (ou almoçar), tocar e dançar em torno da igreja, reverenciar a “sede”¹⁶, até chegar o momento da saída da procissão pelas ruas do entorno. Este momento pode ser comparado com o que Schechner chama de “erupção”, que é quando há um “centro aquecido”, ao redor do qual as pessoas agregam-se e relacionam-se para depois seguirem seu percurso. (SCHECHNER, 2003, 159)

Já o momento da “procissão”, conforme descrição de Schechner, (SCHECHNER, 2003, 160) equivale ao grande desfile que ocorre no domingo após o almoço, onde todas as guardas visitantes saem às ruas em um belíssimo percurso, carregando as imagens dos santos, cada qual tocando seu batuque, executando sua dança e cantando seus pontos, numa multiplicidade de coloridos e de possibilidades rítmicas de encher os olhos de qualquer artista-pesquisador capaz de desenvolver uma porosidade estética. Esta procissão tem em seu final a realização da uma belíssima missa conga, onde as “guardas” de *Congo* e *Moçambique* da Irmandade conduzem os cânticos católicos, através da dança e da música produzida pelos tambores e pelas “gungas” de seus integrantes.

A organização espaço-temporal realizada pelos participantes das manifestações presentes está diretamente relacionada com o entorno, sendo a festa organizada no momento mesmo em que o espaço é ocupado. Se por um lado conta com a participação do público frequentador, que interage cantando, às vezes dançando, e comumente invadindo a performance das “guardas” para reverenciar suas “bandeiras”, normalmente símbolos ligados a algum santo católico, por outro se molda às próprias imposições físico-estruturais que o percurso traz.

Isto porque, ao cultivarem aspectos tradicionais ligados à religiosidade afro, onde pontes, encruzilhadas e outras organizações espaciais urbanas são locais de vulnerabilidade energética, as guardas em percurso são obrigadas a executar movimentos como girar ou andar de costas, por exemplo, e cantar pontos específicos como forma de proteção durante o caminho. Da mesma forma, quando as guardas se cruzam, ou quando alguma personalidade ou lugar significativo é encontrado no caminho, pontos específicos são entoados, para homenageá-los ou provocá-los, dependendo da situação.

¹⁶ Para os integrantes da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, a sala menor, localizada atrás da igreja, é chamada de sede. É um lugar sagrado, onde ficam guardados os tambores do *candombe*, santos católicos e objetos pertencentes aos ancestrais.

Foto 11 – Guarda de Moçambique de Justinópolis circulando a igreja da Sede da Irmandade.
À esquerda, sob o pano, vê-se o Reinado. Crédito: Márcio Túlio.

Estas dinâmicas espaço-temporais evidenciam o aspecto de improvisação das manifestações. Aspecto, que nas artes do espetáculo, tem surgido cada vez mais fortemente, a partir, inclusive, de sua relação com a *Performance Art*, e com esta perspectiva da interatividade com o público e com o ambiente.

Foto 12 – Cortejo das guardas pelo Bairro de Justinópolis. À frente a Guarda de Congo da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Justinópolis. Crédito: Márcio Túlio

Foto 13 – Moradora do entorno parando o cortejo para saudar a bandeira.
Crédito: Leandro Medina

Outro aspecto relevante e liminar, que também dialoga com a perspectiva contemporânea para as artes do espetáculo, é a relação intrínseca entre as linguagens, gerando uma construção em que não pode ser considerada isoladamente nenhuma das artes, mas que engloba várias delas ao mesmo tempo: dança, música, poesia, teatro, e até mesmo o uso de elementos plásticos como reverberação do movimento corporal, encaixando-se bem no amplo universo dos “Estudos da Performance” e na perspectiva estética da espetacularidade, proposta pela Etnocenologia. São encontros artísticos que têm como matriz comum o corpo expressivo.

Para adentrarmos mais profundamente no aspecto espetacular da festa de Nossa Senhora do Rosário, bem como de suas manifestações, torna-se relevante atentar para concretização desta espetacularidade em relação a quem a vive e quem a observa. Especialmente nos casos em que este limiar entre arte e vida é tênue, talvez esta consciência sobre o espetacular não se estabeleça de forma tão definida quanto para um artista, cujo objetivo é pensar e criar a partir de uma proposição estética pré-definida.

Neste sentido, a espetacularidade pode ser encarada sob o mesmo prisma trazido por Óscar Cornago, ao debater o fenômeno da teatralidade, quando observado dentro da realidade mesma. Ele afirma “a necessidade de entender toda a realidade como um processo de encenação que só funciona na medida em que está acontecendo, que está sendo percebido por alguns espectadores.” (CORNAGO, 2005, p. 03. Tradução minha). E complementa:

O elemento inicial para começar a entender a teatralidade é o olhar do outro, o que este desencadeia. Todo fenômeno de teatralidade se constrói a partir de um terceiro que está olhando [...] É certo que o fenômeno estético, ou seja, qualquer obra artística está construída pensando no efeito que há de causar em seu receptor, mas no caso da teatralidade, não só se pensa em função de seu efeito no outro, como também que ela não existe como uma realidade fora do momento em que alguém está olhando; quando deixar de olhar, deixará de haver teatralidade. (CORNAGO, 2005, p. 04. Tradução minha)

Mesmo se tratando especificamente de teatralidade, as afirmações de Cornago instigam uma reflexão em torno também da espetacularidade. Para Armindo Bião, tanto um termo quanto o outro se conectam com as articulações mais essenciais para a vida em sociedade, estando a teatralidade ligada aos “microeventos da vida cotidiana” e a espetacularidade aos “macroeventos, que ultrapassam a rotina, são extracotidianos.” (BIÃO, 2009, p. 163).

Debruçando-nos sobre o cotidiano da comunidade em questão, encontraremos momentos em que o ritual se estabelece exclusivamente para os integrantes, conduzidos pelos líderes, e sem a perspectiva ou preocupação estética de “mostrar” algo para alguém, provocando efeitos em terceiros. Ainda que estas cerimônias busquem transformar estados de consciência dos integrantes, ou mesmo reorganizar energeticamente seus corpos e o espaço que os rodeiam, não significa que a intenção estética esteja presente.

O aspecto espetacular, contudo, pode estar presente, mas ele só se fará relevante a partir do olhar daquele que se coloca como “espectador”, mesmo estando inserido no processo ritualístico estabelecido. É a forma de ver e receber as impressões de uma missa, de um *candombe*, de um levantamento de mastro, que vai delinear o seu teor espetacular.

Tratando-se de pesquisadores em artes, cujo valor estético não se constrói, apenas, sobre referenciais etnocêntricos, um evento como a festa de Nossa Senhora do Rosário de Justinópolis se constitui como um cardápio farto às análises sobre a espetacularidade. Permite levantar pontos que atendem a muitas perspectivas de pesquisa, de acordo com o que indica Armino Bião, quando cita “os comportamentos humanos espetaculares organizados, o que compreende as artes do espetáculo, principalmente o teatro e a dança, além de outras práticas espetaculares não especificamente artísticas ou mesmo sequer extracotidianas”. (BIÃO, 1998, p. 15)

E foi a partir desta perspectiva que traçamos um olhar para esta espetacularidade e os vestígios de ancestralidade afro encontrados na festa de Nossa Senhora do Rosário de Justinópolis, cujo foco se debruçou sobre transdisciplinaridade artística, construída a partir do corpo expressivo como aglutinador destas diferentes linguagens, movido a partir do sentido engendrado pela manifestação em si.

2.4.2 – A arte como a vida mesma

Não é preciso entender de corpo expressivo ou espetacularidade para perceber a presença da arte na vida dos integrantes da Irmandade. É uma relação plena de sentido que se inaugura nos primeiros anos de vida, ou até antes mesmo do nascimento. Como disse o Capitão Dirceu¹⁷, do

¹⁷ Em entrevista realizada no dia 26/10/ 2011, durante a pesquisa de campo sobre a festa de Nossa Senhora do Rosário de Justinópolis.

Moçambique, o aprendizado começa na barriga da mãe, pois é lá que se estabelece a primeira relação com o ritmo.

A relação primeira com o som se reflete no corpo que dança, que busca o tambor desde que as pernas começam a dar os primeiros passos. Quando as crianças vão entender o que é a Irmandade, todo um legado pleno de arte, alegria e trocas sociais já se estabeleceu, ratificando o sentido que aquela herança imemorial tem para a comunidade. Esta forma de aprendizado, por transmissão oral e atrelada ao cotidiano, cria raízes profundas, pois é calcada em múltiplos aspectos da percepção, consolidando-se profundamente no corpo que se expressa. Como exemplifica Hampaté Bá, ao falar do aprendizado na África tradicional,

Pode se dizer que o ofício, ou atividade tradicional, esculpe o ser do homem. Toda a diferença entre a educação moderna e a tradição oral encontra-se aí. Aquilo que se aprende na escola ocidental, por mais útil que seja, nem sempre é vivido, enquanto o conhecimento herdado da tradição oral encarna-se na totalidade do ser.” (BÁ, 2010, pág. 189)

Este talvez seja o legado primeiro da africanidade, que alimenta e perpetua os saberes e costumes de toda a comunidade.

Mas ao analisarmos as manifestações ligadas aos festejos de Nossa Senhora do Rosário, perceberemos que é o ritmo o grande pai da expressão. E, para maioria dos povos da África tradicional, o ritmo é o pulsar de todas as coisas, é o que produz o movimento da vida. Esta relação entre a oralidade e o ritmo é intrínseca, pois, como também afirma Bá, é a entonação das palavras, seu fluxo e intensidade que gera este “movimento”.

Mas para que a fala produza um efeito total, as palavras devem ser entoadas ritmicamente, porque o movimento precisa de ritmo, estando ele próprio fundamentado no segredo dos números. A fala deve reproduzir o vaivém que é a essência do ritmo. Nas canções rituais e nas fórmulas encantatórias, a fala é, portanto, a materialização da cadência. E se é considerada como tendo o poder de agir sobre os espíritos, é porque sua harmonia cria movimentos, movimentos que geram forças, forças que agem sobre os espíritos que são, por sua vez, as potências da ação. (BÁ, 2010, p. 173)

Nas manifestações espetaculares da Irmandade que integram a festa – *moçambique e congo* – e também nas atividades sagradas como o *candombe* ou as missas católicas, o ritmo se apresenta em múltiplas possibilidades, guardando cada uma suas peculiaridades.

Ainda segundo o Capitão Dirceu, o *Congo* e o *Moçambique* são “guardas” que atuam juntas na festa, cada qual com seu papel. Para ele, a Guarda de *Congo* é a “beleza da festa”. Isto porque no *Congo*, ali formado em sua maioria por dançantes femininas ou crianças, à exceção dos tocadores, é responsável pela alegria da Irmandade. Na verdade, o *congo* possui um forte apelo estético, quer pelos ritmos variados – *marcha grave, marcha picada, parasita, dobrado, toque da manguara* – quer por sua reverberação nas danças com passos complexos e elaborada ocupação espacial, em movimentação uníssona, utilizando-se de bastões (*manguaras*), bambolês e outros objetos que atuam como extensão do movimento expressivo do corpo, transformando cenicamente o espaço. Segundo Luiza Diniz Ferreira¹⁸, ele também tem a função de abrir os caminhos, com sua alegria e intensidade, afastando qualquer energia ruim que possa interferir no percurso do *Moçambique*.

A parte musical do *Congo* da Irmandade de Justinópolis é composta por *caixas*, que são os tambores feitos de madeira e couro e pelo *patangome*, chocalho grande de metal. As caixas têm afinação diferenciada entre si, “[...] pois, a configuração de vários padrões rítmicos do *congo* se dá a partir da complementaridade entre as realizações das caixas, tornando necessário e desejado que elas apresentem uma distância de frequência.” (LUCAS, 2002, p. 94)

Mas o que impressiona muito na Guarda de *Congo* é o cantar dos pontos. Um jogo de vozes em diferentes entonações, na busca de um som agudo que parece cantar no fundo da alma! Glaura Lucas explica que

Nos processos reinterpretativos que geraram a música do Congado, o sistema melódico-harmônico da música tonal europeia foi reelaborado dentro do universo da oralidade musical africana [...] Nas configurações melódicas dos cantos, verificamos relações melódico-harmônicas tonais, sobretudo nas cantigas da guarda de Congo.[...] mas seu desenvolvimento no tempo transcorre de acordo com uma dinâmica própria da mobilidade das culturas orais. Nas respostas corais, essas relações funcionais se veem por vezes enriquecidas, transformadas e transgredidas a partir do grau de flexibilidade a que os contornos melódicos estão sujeitos. (LUCAS, 2002, p. 85)

¹⁸ Luiza Diniz Ferreira é a Primeira Capitã do *Congo*, e concedeu entrevista durante a pesquisa de campo junto à Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, em 28/10/2011.

E o que é impactante é que toda esta produção sonora acontece em meio ao movimento intenso dos corpos, em especial quando temos ritmos como o *parasita* ou o *dobrado*, que são mais rápidos.

A Guarda de *Moçambique* representa de forma mais enfática a religiosidade afro presente na festa. Ao contrário do *Congo*, que troca as fardas de suas dançantes a cada ano, o *Moçambique* perpetua uma indumentária que sofre poucas variações e que sempre traz as cores azul turquesa, branco e amarelo. Segundo o Capitão Dirceu, as cores são uma homenagem a São Sebastião, padroeiro da “guarda”¹⁹. Tendo como principais ritmos o *serra acima* e *serra abaixo*, que são entoados de acordo com os percalços do caminho, e o *moçambique rebolo*, mais usado para ao canto dos *lamentos*, usa o som das caixas, do *patangome* e das *gungas* ou *campanhas* (*chocalhos de pé, feito com latas*) para gerar um pulso rítmico capaz de transportar os corpos para ou outro estado de concentração e presença.

Aqui, a força da palavra se constrói não só no seu significado, mas especialmente na forma como é entoada pelo cantador e repetida pelo coletivo. Segundo Glaucia Lucas, numa observação elaborada a partir de um depoimento colhido “[...] ao mesmo tempo em que o texto cantado é ajustado aos pulsos do padrão rítmico que o acompanha, suas articulações internas inspiram os repiques nas caixas”. Ou seja, é um diálogo constante que reverbera e influencia também os corpos dançantes.

O fluxo que vai sendo gerado pela percussão e canto leva os corpos a um balançar suave que permanece presente, mesmo na relação com o movimento necessário para fazer soar as *gungas* de forma consonante como ritmo proposto. A polirritmia evidencia-se no movimento de tronco e membros, ao mesmo tempo em que se articula com o canto, com a poesia das palavras, com o redesenhar do espaço a partir do deslocamento coletivo.

¹⁹ Informação pessoal fornecida por Dirceu Ferreira Sérgio, Capitão Regente da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Justinópolis.

Foto 14: Guarda de *Moçambique* da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Justinópolis.
Crédito: Leandro Medina.

Em meio a este encontro das artes, onde os limites entre a dança, a música, a poesia e, porque não dizer, o elemento plástico, são tênues ou inexistentes, é a liminaridade que, novamente, se apresenta de forma inquestionável. Podemos facilmente identificar que há música, ou dança; que no puxar de um ponto uma postura teatral estabelecida, que as linguagens se apresentam nas manifestações e são reconhecidas separadamente. Mas torna-se impossível isolá-las, tão forte é a relação intrínseca entre elas. Neste sentido, é o corpo, movido pelo pulso vital que se origina no pulso coletivo, que atua como elemento aglutinador. É dele que parte o movimento expressivo, a voz que improvisa poeticamente, e que entoa poesia em melodias, é o corpo que faz soar o tambor, que corta e modifica o espaço pela manipulação de objetos, que muitas vezes são instrumentos percussivos que se movem a partir da própria dança, produzindo a música.

Durante a festa, o *Candombe* só acontece, publicamente, em um momento, e é uma cerimônia visivelmente ritualística. Nela, aqueles integrantes que possuem bastões firmados, no caso do *Moçambique*, ou detentores das espadas, no caso do *Congo*, entoam suas orações. Aqui, a ordem se inverte: quem puxa o *Candombe*, inicialmente, são os capitães do *Moçambique* e, por último, cantam as capitãs do *Congo*.

Não há um bailado específico, e a ocupação espacial dá-se em torno do último mastro e bandeira levantados, mas as pessoas que se colocam no entorno continuam a dinâmica de responder os versos em coro. No corpo dos puxadores, em especial, nos do *Moçambique*, evidencia-se uma sutil mudança de tons na voz e no corpo, que traduz o fluxo energético que se produz a partir da cerimônia. É como um transbordar de energia vital que não é tão facilmente perceptível, se levarmos em conta um nível de percepção mais concreto, mas que de alguma forma permeia o ambiente naquele momento.

O *Candombe* da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário acontece com três tambores, mais altos que largos, escavados em tronco de madeira. O maior deles chama-se *Santana*, o médio *Santaninha*, e o menor *Jeremias*. Há ainda o uso da *puíta*, que é um tambor de fricção, que lembra uma cuíca grave, e do *guaiá*, espécie de chocalho feito de palha.

Para além destas manifestações em si, muitas situações da festa engendram o perfil espetacular: o levantamento dos mastros com suas bandeiras de promessa, o canto em homenagem às cozinheiras, a evolução das guardas entoando pontos de força para quem está pagando sua promessa, as missas Conga e Crioula, esta última uma verdadeira encenação que envolve, a partir do roteiro original de uma celebração católica, a representação de cenas da história dos negros no Brasil. Um conjunto de situações que, olhado de forma abrangente, poderia se constituir num grande espetáculo, com suas cenas. A presença da palavra, do objeto à mercê do corpo em movimento, da música e da dança à mercê do ritmo, este pulso vital que mora em todos nós e que pelo legado africano, toma uma forma múltipla responsável por despertar o corpo para a expressão.

Tudo perpetuado pela força da tradição, ou inovado através do exemplo que esta mesma tradição constrói na comunidade. Com a gradativa escolarização de seus integrantes e através da sabedoria de líderes como Dirceu Ferreira Sérgio, Capitão Regente e Adelmo Marcos do Nascimento, Primeiro Capitão, ambos do *Moçambique*, os jovens tornam-se cada vez mais presentes e conscientes do valor de sua Irmandade, quer pelo seu papel agregador, quer pela consciência do valor cultural que ela desempenha na região e enquanto ícone de resistência política negra. Uma garantia de que muitos anos de vida ainda virão para a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Justinópolis.

3- Desvendando quintais: uma pesquisa de “corpo presente”

“[...] O campo te obriga na antropologia, é uma coisa meio complicada. Eu não faço o que eu quero, eu faço o que posso” (AMARAL, apud SILVA, 2000, p. 31).

Tudo o que aqui foi exposto, em torno da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Justinópolis, é fruto do que se classifica em antropologia como pesquisa de campo, ou pesquisa etnográfica. Pelo olhar acadêmico tradicional, pode-se dizer que esta é “a fase intermediária entre a proposição de um projeto de pesquisa e a análise dos dados apresentada no texto etnográfico” (SILVA, 2000, p.27), e que consiste na observação presencial do pesquisador dentro do ambiente que investiga. Mas, ainda segundo Vagner Gonçalves da Silva, o envolvimento com a pesquisa de campo pode começar bem antes da chegada do etnólogo ao local de estudo.

As ações da pesquisa aqui apresentadas são um exemplo concreto disso: meu primeiro encontro com a Irmandade de Justinópolis, deu-se em meio à festa de São Benedito, em Aparecida do Norte/SP, lá pelos idos de 2001, quando este estudo não era, sequer, uma ideia. Na ocasião, estava em pesquisa de campo, mas não com um objetivo preciso. O que me movia era a curiosidade de uma nordestina para conhecer mais sobre a cultura tradicional do sudeste, já que era este meu novo domicílio, aprofundando meus conhecimentos sobre esse universo que tanto me encantava.

Mas, entre tantas “guardas”, tantas cores e ritmos apresentados naquela procissão, justamente, o *moçambique* de Justinópolis soprou no meu coração, que estacionou a seu lado e lhe seguiu cortejo afora, encantado com tanta beleza e pasmado com a destreza artística daqueles corpos de diferentes idades. Encontro marcante, que se repetiu em 2005, já na sede da Irmandade, quando, de carona no ônibus de uma “guarda” de Mogi das Cruzes, visitei, a festa de Nossa Senhora do Rosário de Justinópolis.

Naquele momento, de câmera em punho, estava aprendendo, empiricamente, como pesquisar a tradição. Um tatear no escuro, que poderia ter colocado em risco uma relação que hoje é plena de alegrias e parcerias. Depois deste encontro, vídeos, livros, cds foram ilustrando um pouco mais o universo do congado mineiro que tanto me movia, até que ele se concretizou no meu desejo de criação, iluminando o trabalho aqui apresentado.

Durante o ano de 2007, por consequência da obtenção do *Prêmio Funarte Klauss Vianna de Dança*, 2006, viajei por quatro estados brasileiros, coordenando o grupo “Babado de Chita”, em uma pesquisa em torno de lideranças femininas presentes em comunidades onde se praticassem danças tradicionais nas quais as saias tivessem forte apelo expressivo. Em 43 dias de campo e percorrendo 12 cidades divididas entre Pernambuco, Paraíba, Pará e Maranhão, tive a oportunidade de moldar uma primeira experiência mais aprofundada em torno das culturas populares, agora com objeto definido, e com a finalidade de subsidiar um processo de criação de espetáculo. O grupo não tinha nenhuma preparação prévia em torno dos procedimentos etnológicos, com exceção de algumas leituras esparsas sobre o tema, mas guiava-se, fundamentalmente, pelo bom senso.

Deste processo, o que mais me marcou foi o olhar indagador das pessoas que se configurava numa certa desconfiança, que perguntava, silenciosamente, sobre o que faríamos com o saberes que estávamos aprendendo. Muitas vezes, a desconfiança cedia lugar ao depoimento revoltado, afirmando que, pessoas como nós vinham, levavam imagens, palavras, saberes, e nunca mais apareciam. Sequer mandavam cópia do que foi recolhido. Do lado de cá, nós, pesquisadores, percebíamos que este era o motivo que tantas vezes nos traziam respostas esparsas, dúbias, ou ausentes.

Esta vivência, ainda em processo de aprendizado intenso, foi o despertar para a necessidade de olhar para estas comunidades de outra forma, produzindo uma nova qualidade de encontro, que teria que começar com uma revisão sobre os meus conceitos em torno das comunidades tradicionais e, principalmente, em torno do que é o saber e de quem o detém. Tive que aprender sobre a relatividade do conhecimento.

Retomando o pensamento de Edgar Morin (MORIN, 1999), o exercício destes anos e, em especial, na investigação aqui apresentada, foi o de compreensão dos universos culturais que, por mais que pareçam próximos, não são iguais aos meus, ou, por outro lado, que por mais que se evidenciem distantes da minha vida, mostram pontos de contato com minha existência.

Visitando a festa de Nossa Senhora do Rosário de Justinópolis, por dois anos consecutivos - 2011 e 2012 - fui moldando uma maneira própria de estar em campo, que envolvia também ações não presenciais que fortaleciam laços de confiança com a comunidade, e que foram se construindo a partir de percepções outras que extrapolam as necessidades de um etnólogo comum: minha matéria prima não era só a palavra dada, nem o ambiente objetivamente

observado. Era tudo o que se apresentava enquanto universo do sensível. Da mesma forma, minha meta final não era só um texto acadêmico. Havia que se estabelecer outro jeito de estar em campo, que entre uma viagem e outra, se aprimorou teoricamente a partir de alguns livros sobre o tema, mas não se engessou nas premissas técnico-científicas para a ação de uma pesquisadora de etnologia – que não é uma etnóloga, mas uma artista – em campo.

Aqui, o que me pareceu mais forte foi perceber a linha tênue que dividia minha presença em campo: o quanto deveria estar perto, o valor do distanciamento; fazer parte, ou buscar a invisibilidade? Racionalizar, ou experienciar? Considerando que minha busca era integral: corpo, mente, cidadania, arte.

Nas linhas que se seguem, reflexões sobre este processo, com a certeza de que ele, no que concerne à pesquisa de campo, é único na relação com esta comunidade, não se configurando enquanto método.

3.1 – Entre o ser e o estar: o eterno desafio do pesquisador de campo.

As diversas experiências de campo, vividas ao longo de mais dez anos, me trouxeram muitas percepções. No trajeto da presente pesquisa, aprofundar meus conhecimentos sobre etnologia foi um ganho, porque a referência teórica principal escolhida, “O antropólogo e sua magia”, de Vagner Gonçalves da Silva (SILVA, 2000), partia de experiências focadas em pesquisas junto às comunidades religiosas afro-brasileiras. Mas também porque muito do que foi lido neste referencial veio como uma ratificação de minha conduta em campo, na relação com a Irmandade de Justinópolis, já que tais estudos se deram entre a primeira e a segunda visitas à comunidade.

Vale ressaltar, contudo que, embora o perfil da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Justinópolis não seja igual aos das comunidades enfocadas no trabalho supracitado, muito do que ali foi apontado era coincidente e havia sido observado na primeira ida a campo, já atendendo aos objetivos do mestrado.

Em nenhuma das duas últimas viagens a Ribeirão das Neves/MG, cidade sede da Irmandade, estive sozinha, estando acompanhada por integrantes do “Núcleo Pé de Zamba”, coletivo artístico que dirijo, que é composto por artistas de diferentes linguagens: músicos, bailarinos, atores, compositores.

Porém, como coordenadora da “expedição”, tinha também a responsabilidade de, sem tolher a experiência individual de cada um, orientá-los no sentido de construirmos, juntos, uma ligação forte e respeitosa com a comunidade, o que se apresentava de forma delicada, porque também dialogava com as idiossincrasias de cada subjetividade.

Assim, algumas percepções que já trazia comigo foram compartilhadas. A primeira delas girava em torno do diálogo entre diferentes universos sociais. Cada comunidade, não importa o local ou situação social, guarda seus próprios códigos sociais. Modos de ser e estar no mundo: crenças, saberes, fazeres, costumes. Quando se dá um encontro entre culturas diferentes, e em especial quando este encontro acontece pela inserção de pessoas estranhas em uma comunidade, é preciso que aqueles que venham de fora busquem conhecer e se adequar aos costumes das pessoas com quem vão conviver, acatando-os ou, ao menos, respeitando-os. Mas, muito dos meandros desta relação não se aprende nos livros. O que efetivamente se conhece sobre um povo, um grupo social, só se evidencia a partir deste contato, desta troca: é sempre um aprendizado novo.

Uma das dificuldades enfrentadas nesses processos é o entendimento equivocado de que as culturas têm diferentes graus hierárquicos. De que são melhores umas que as outras, ou mais “avançadas”. E, considerando que, normalmente, o referencial acadêmico é colocado como o mais “evoluído”, não é difícil cairmos na tentação de olharmos outras culturas sobre nossa ótica, julgando-as segundo o ponto de vista etnocêntrico.

A partir disto, vem a segunda percepção: a instauração de um duplo desconforto. Se, de um lado, a presença de um elemento estranho, por mais discreto e respeitoso que seja, reorganiza e interfere nas relações internas da comunidade, por outro, este indivíduo, em vários momentos, pode violentar-se ao abrir mão de seus códigos sociais para presenciar ou vivenciar determinadas situações, gerando questionamentos pessoais, e intervindo no seu “ser” propriamente dito.

Esta circunstância esbarra em outra percepção bastante relevante, que é a questão da neutralidade. Por mais que a pesquisa exija um distanciamento – o que não é o caso deste trabalho – a presença de alguém “de fora”, limita o trânsito interno das informações, e altera a qualidade dos comportamentos e das relações, em especial, nos momentos de maior intimidade. Isto se evidencia ainda mais na atualidade, onde equipamentos eletrônicos de registro de imagem e som tornam-se ferramentas quase obrigatórias, em especial numa pesquisa como esta, onde o corpo em sua relação espaço-temporal é um dos focos primordiais da investigação.

Diante da possibilidade de tornar seu depoimento uma prova concreta, que está além da memória e além da intermediação da escrita de outrem, as pessoas de comunidades como a Irmandade de Justinópolis, em especial, os líderes religiosos que zelam pelo seu bem estar e continuidade, têm que “medir as palavras”, escolher o que falar e de que forma falar para não cometer equívocos. Assim, além de influenciar o conteúdo das informações colhidas, as situações de entrevista atravessam os estados corporais, a naturalidade da fala, a espontaneidade.

Foto 15: integrante do Núcleo Pé de Zamba de Câmera em punho.
No visor, o Capitão Regente Dirceu Ferreira Sérgio.
Crédito: Márcio Túlio.

Porém, diferente do que expõe Vagner Gonçalves da Silva (2000) sobre seu objeto de estudo, com exceção de algumas poucas cerimônias mais restritas, a maioria das situações rituais observadas no período da festa era aberta e pôde ser registrada. O limiar entre o catolicismo e a africanidade é tão tênue, que somente aos conhecedores dos códigos, ligados às religiosidades afro-brasileiras, podem, em algumas dessas situações, perceber sua presença. Neste sentido, não houve uma preocupação da Irmandade em mascarar esses rituais, como o *candombe*, por exemplo, assim como prevaleceu, de minha parte, o bom senso de não registrar ou invadir cerimônias importantes, como as de “firmar” os bastões.

Outro ponto interessante é saber a quem entrevistar. Certamente, as relações que se estabelecem entre o pesquisador e o entrevistado variam muito de acordo com a colocação hierárquica que o mesmo tem em relação à comunidade. Sobre isso, afirma Silva:

Na transmissão do conhecimento litúrgico, o que dizer, quando, como e para quem são instâncias determinadas pela hierarquia religiosa. A entrevista etnográfica, por envolver a transmissão de conhecimentos, também é apreendida pelo grupo a partir deste contexto simbólico. [...] Porque nessas religiões, o processo de obtenção de conhecimento raramente se faz através de uma dinâmica de perguntas e respostas. Perguntar é uma quebra da regra do silêncio e do respeito, pois acredita-se que o conhecimento deva ser transmitido de acordo com os méritos de cada um em função do tempo de iniciação. (SILVA, 2000, p. 44)

Neste sentido, comumente, o pesquisador busca os líderes, porque sabe que as outras pessoas, mesmo sabendo responder as questões colocadas pelo entrevistador, não poderiam fazê-lo, por uma condição hierárquica. Ainda assim, como meu objetivo estava além do esmiuçar os pormenores velados do funcionamento religioso da Irmandade, empreendi entrevistas com integrantes de várias funções: desde simples dançantes, até capitães, gesto que, indiretamente, acabou por despertar a simpatia da comunidade como um todo. Como me disse Dona Aninha: “Sempre teve umas pessoas aqui entrevistando o pessoal, mas nunca chegaram até a mim, até as outras pessoas, igual você fez, pra entrevistar.”²⁰

Estas palavras acabaram por traduzir uma relação de confiança que foi sendo costurada “pelas bordas”, quase sem intenção. Gestos que não tinham estes objetivos, mas os alcançaram por consequência. Elas evidenciam também o movimento que se instaura na comunidade quando alguém, desconhecido, por mais discreto que seja, transita para lá e para cá com uma câmera na mão. Mesmo não sendo “alvo” dos pesquisadores, as pessoas de toda a comunidade mobilizam sua atenção para este movimento, o que nos indica ainda mais o tipo de cuidado que devemos exercer para colher as informações junto à comunidade e o quanto devemos atentar para estas transformações nas relações internas e comportamentos.

Neste jogo entre neutralidade e participação, entre as necessidades da pesquisa e a confiança dos entrevistados, muita delicadeza se estabelece. E no caso de comunidades ligadas às tradições africanas, há ainda o “mistério”. Em entrevista com o Capitão Adelmo, tentei por

²⁰ D. Aninha, ou Aninha, é o apelido de D. Ana Francisca Cerqueira, alferes da bandeira do *Moçambique* da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Justinópolis. A declaração é fruto de entrevista, concedida em 31/10/2011.

diversas vezes saber um pouco mais sobre como estas relações entre as religiosidades afro-brasileira e cristãs se estabeleciam. Não me importavam detalhes das cerimônias, como registro para um desvelamento de sua cultura, mas, sim, saber o quanto do que eu observara era clara e conscientemente conduzido por eles.

Certa vez, após alguns minutos de conversa, minha filmadora, cuja bateria estava totalmente carregada, parou, por falta de bateria! Troquei por outra recém-carregada. Mas a câmera não funcionou. Mistério... Seguimos a conversa com um gravador, sem a imagem do líder. E para que a confiança se estabelecesse, em dado momento, falei sobre meu próprio vínculo com uma religião afro-brasileira, na tentativa de demonstrar a qualidade das minhas intenções e o quanto eu já havia identificado, através de símbolos, a presença de tais relações entre estas religiosidades. Só então a conversa fluuiu, e terminou com uma brincadeira que dizia que eu “pra congadeira, tava ruim”, porque não tomava café, o que me soou como “bem-vinda, irmã”.

Ainda sobre as diretrizes, tradicionalmente, estabelecidas para processos de registro etnográfico, há a importância do caderno de campo, que é a ferramenta mais recomendada e praticamente usada por todos os pesquisadores. No meu caso, enfrentei dificuldades com esta ferramenta, em dois aspectos: primeiro porque o caderno, bem mais do que a câmera, colocava-me na condição conflituosa de ter que vivenciar a pesquisa e registrar ao mesmo tempo. Este estado era muito desconfortável, porque eu sabia que, tanto quanto meu olhar e minha ação intelectual, a totalidade do meu corpo deveria estar à disposição do que estava sendo experienciado, pois dentro desta pesquisa a percepção integral é elemento fundamental. Segundo, porque o fluxo dos acontecimentos era intenso. Uma situação de campo como esta, ligada a uma festa onde as coisas acontecem sequencialmente, traz um fluxo de informações muito grande, em pouco tempo. Neste sentido, na segunda viagem à Justinópolis, optei por registrar o mínimo, com a intenção de estar mais presente na experiência, o que não deixou de me causar incômodo por estar “perdendo” imagens marcantes. Mas, em ambos os casos, depois de 12, 14 horas por dia de atividade intensa em função da pesquisa, não havia forças para registrar, de forma pormenorizada, os acontecimentos do dia, nomes dos entrevistados e outros detalhes, deixando-me a mercê das imagens. Sem dúvida, este foi um desafio difícil de transpor, porque, posteriormente, dificultou o processo de resgate do vivenciado, quando do processo criativo e de escrita da dissertação.

De alguma forma, estas constatações reafirmam as dificuldades de se empreender este tipo de pesquisa, mesmo dentro da Academia: recursos escassos, equipamentos indisponíveis e alguma resistência dos programas de pesquisa. Para realizar o que aqui se apresenta, tivemos que levantar, eu e os companheiros do “Núcleo Pé de Zamba”, às próprias custas, os recursos da primeira viagem. A partir da negativa da ECA/USP em ceder os equipamentos, enfrentei dificuldades para conseguir uma câmera emprestada, o que, finalmente, se deu através do meu ex-coletivo cênico, o grupo “Babado de Chita”. No segundo ano, levei um equipamento comprado com recursos do “Núcleo Pé de Zamba”, pois, novamente, recebi uma negativa da USP. O impacto dos meus custos na última viagem foi amenizado pelo alcance da bolsa CAPES, mas, ainda assim, configurou-se como investimento pessoal na pesquisa.

3.2 – Da pele ao osso, do cérebro ao estômago. Um corpo que pensa por inteiro.

Talvez seja necessário, agora, justificar a pesquisa de campo. Não sendo este trabalho, primordialmente, um apurado registro etnográfico, porque se torna tão essencial a pesquisa de campo? Muito se tem escrito, filmado, fotografado sobre as matrizes africanas que compuseram nossa cultura brasileira, inclusive no que tange aos “Reinados do Rosário”. Haja vista os títulos aqui consultados.

Todavia, e a despeito do que contestariam muitos dos pesquisadores que defendem a relação com o mundo virtual, há uma qualidade de apreensão e aprendizado que é inerente à presença, ao contato direto com o ambiente, às múltiplas possibilidades de percepção que nos brinda o encontro presencial.

Nesta pesquisa, o corpo é o motor propulsor. É nele que se estabelece o encontro entre o “ser” e o mundo, através da arte. E é através de sua potencialidade em produzir significados, desvendar sentidos, que esta arte se consolida. Aqui, há um diálogo entre culturas diferentes, dentro de uma mesma cultura maior que as abriga. Há corpos que se colocam na vida de formas diversas, pautadas pelas relações sociais que os moldaram, pelas múltiplas possibilidades de aprendizado e reconhecimento do estar no mundo. Corpos que dialogam de maneira diferente com o espaço, com o tempo, com a relação indivíduo ↔ sociedade.

Vale à pena então abrir um parêntese para falarmos do corpo na contemporaneidade. Este, que ao longo da história moderna e contemporânea da humanidade tem, gradativamente, sido

alvo de desconsideração, tratado como algo acessório, como mero envoltório para o espírito, como simples executor dos desígnios da razão.

Ainda sob os domínios do pensamento cartesiano, as ciências, a educação e por que não dizer, as artes seguem compartimentando tudo, e o corpo, além de ser enfaticamente apartado da razão, do pensamento, ainda é visto em partes, com se não fosse ele, inclusive fisiologicamente, algo único. (MACEDO, 2004)

Neste sentido, em seus olhares abrangentes para “estar” no mundo, tanto Edgar Morin, quanto Jorge Larossa Bondía chamam a atenção de formas diferentes, mas complementares, em torno desse corpo na contemporaneidade. Enquanto um denuncia os estragos feitos pela e na humanidade a partir da exacerbação da racionalidade, transformando-a em racionalização (MORIN, 1999), o outro nos mostra as consequências de uma existência construída em cima da negação à experiência, da supervalorização da informação, do julgamento (feito a partir da racionalização), da eficiência, dos excessos em prol de algo que não se sabe bem ao certo o que é (BONDÍA, 2002). Ambos nos falam de buscas que, muitas vezes, se esvaziam de sentido, ou se imbuem de um sentido que não nos pertence, mas que nos foi incutido pelo mundo em que vivemos.

Em meados do século XX, esta perspectiva cartesiana começou a se transformar em múltiplas estâncias. Em diversos lugares da Europa e da América, inquietudes em relação a esta forma de se vivenciar o corpo, tornaram-se latentes, eclodindo em ações no plano prático e teórico, como é o caso da fenomenologia. Instaurando um novo olhar para o corpo e sua relação com o mundo, e tendo como principal teórico o filósofo Merleau-Ponty, a fenomenologia é apontada como

“[...] o estudo das essências, e todos os problemas, segundo ela, resumem-se em definir essências: a essência da percepção, a essência da consciência [...] é também uma filosofia que repõe as essências na existência, e não pensa que se possa compreender o homem e o mundo de outra maneira senão a partir de sua “facticidade” [...] uma filosofia para a qual o mundo já está sempre ‘ali’, antes da reflexão, como uma presença inalienável, e cujo esforço todo consiste em reencontrar este contato ingênuo com o mundo, para dar-lhe enfim um estatuto filosófico.” (MERLEAU-PONTY, 2006, p.1)

Reestabelecendo a unidade “corpo-mente” do “ser”, e relacionando-o fundamentalmente à percepção, o filósofo ressalta que a existência se dá na relação com a “experiência vivida”, inaugurando os estudos em torno da corporeidade. (MACEDO, 2004, p. 154)

Embasando-se também nos pressupostos da fenomenologia, Silvana Venâncio afirma que “para se falar em corporeidade, torna-se imperativo falar de corpo, espaço, tempo, subjetividade e intersubjetividade, uma vez que a corporeidade se define como campo de saber que tem por objetivo real estudar o corpo e suas relações com o outro, o mundo e o objeto em si.” (VENÂNCIO, 2001, p. 74)

Ou seja, ao se falar em corporeidade aborda-se o ser humano como ser integral, que estabelece uma relação intrínseca com tudo o que o rodeia, influenciando e sendo influenciado, inclusive, nesta corporeidade.

Sobre o tema Antônio Teixeira Macedo Neto (MACEDO, 2004, p. 156) tece ainda um desdobramento ao expor uma observação em torno dos termos *corporeidade* e *corporalidade* que, segundo ele, não trazem o mesmo significado, mas são complementares. A partir do observado em pontos de vista de diferentes autores, o pesquisador afirma que

É possível dizer-se, metaforicamente, que corporeidade e corporalidade são duas faces da mesma moeda: de um lado a face interior, imanente, fisiológica do ser humano e de outro, sua face social, externa. O ser humano vive, assim, concomitantemente, estes dois ‘momentos’, devendo-se frisar ainda que é preciso que o mesmo se ‘entregue’ ao mundo cultural para ser verdadeiramente humano. (MACEDO, 2004, p. 154)

Aprofundando-me um pouco mais nesta relação corpo-experiência, posso dizer que, na contemporaneidade, ainda podemos perceber pessoas estabelecendo uma relação com seus próprios corpos que as coloca na mesma categoria dos demais objetos com os quais se relacionam no mundo, exteriormente a si.

Partindo desta constatação, pode-se dizer que humanizar um corpo é doá-lo à experiência, trazendo ao “ser” a consciência de que seu corpo é o seu atestado de existência, é sua forma de estar no mundo, única e intransferível. É subjetivá-lo, investindo na sua percepção de si mesmo sem, contudo, apartá-lo de sua porção objeto, que é como se constitui no mundo, para o outro. Como diz Venâncio, “sou um objeto para o outro e um sujeito para mim mesmo; nisto busco que o outro me veja como sujeito, e o outro a mim me busca na mesma relação dialética: somos objetos-consciência, sujeitos-objetos entre objetos-sujeitos.” (VENÂNCIO, 2001, p. 77)

Assim, considerando as peculiaridades desta proposição, e tudo o que foi exposto em torno da corporeidade, ir a campo atende a duas necessidades fundamentais: apreender este universo díspar, não só pela via do intelecto, tão facilmente acessível e estimulada em nossa

contemporaneidade, mas pela via do sensível, onde o corpo inteiro entrega-se à experiência para contemplar, receber e guardar impressões; e reconhecer-se nesta disparidade, num exercício de alteridade, para nela encontrar, talvez, não o seu igual, mas sua tradução, aquilo que, para si, produz sentido.

Para costurar este entendimento, retomo aqui o ponto de vista abordado no capítulo introdutório, destacando novamente as palavras de Jorge Larossa Bondía, ao indicar o que se faz necessário para alcançarmos um aprendizado pela experiência: “olhar mais devagar, escutar mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação [...]” (BONDÍA, 2000, p.19).

Era como se tivéssemos meus parceiros de pesquisa e eu que silenciarmos nossas mentes fartas de informação – e ainda assim ávidas por ela – para que desenvolvêssemos outra escuta, outro nível de apreensão que se incorporasse em nossos corpos de diferentes formas, gerando uma memória, que não a intelectual, simplesmente. Ao mesmo tempo, era como se precisássemos dar alforria ao “olhar” de quem vê/sente, para que absorvêssemos as sensações, segundo o que nos tocava, o que nos remetia a algum sentido que, não necessariamente, era o pautado pela condição intelectual.

Ao mergulharmos no universo da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, em especial num período como o da festa em homenagem à santa, entramos em outro universo: havia sempre muito a fazer, mas ninguém parecia sobrecarregado. O tempo, aparentemente, assumia um estado quase de suspensão. A profusão de cores de sons exigiu-nos um estado ampliado de atenção para que pudéssemos, ora focarmos no que nos era necessário, ora concentrarmo-nos, ao menos, para saber o que nos era necessário. Era como se buscássemos uma qualidade multifocal, que se valesse de todo o corpo: dos olhos, dos ouvidos, do paladar, das múltiplas possibilidades de percepção do tato, na pele e nas nossas articulações. A vibração interna regida pelo grave dos tambores. Os cheiros: de gente, de comida, de flores, de terra.

Muito a perceber, apreendido de diferentes formas por cada pessoa que estava ali, em campo. E a busca deste material de pesquisa, na forma desta percepção ampliada, só pode se dar diante de um corpo dotado de consciência sobre si mesmo e sobre o mundo, agindo sobre sua corporalidade.

Foto 16: Bárbara Freitas e Leandro Medina, integrantes do Núcleo Pé de Zamba, na hora do almoço do domingo.
Crédito: Márcio Tulio.

3.3 – A subjetividade corporal no espaço entre o campo e a criação.

Conforme já exposto, os integrantes do “Núcleo Pé de Zamba”, em especial, na segunda viagem a Ribeirão das Neves/MG, tinham dois grandes objetivos: acessar o universo visitado, em todas as suas instâncias e com todas as possibilidades perceptivas que seus corpos pudessem, conscientemente, oferecer; e identificar, dentro daquele universo, situações, sensações, sentimentos, intuições, enfim, tudo que lhes tocassem o sensível, que lhes fizesse sentido profundo, vindo a subsidiar o processo criativo que já estava em curso.

Para isto, era preciso ter despertado, minimamente, o corpo para um processo de apreensão nesse nível. Ao contrário do que se observa numa comunidade, como a Irmandade de Justinópolis, nossa vivência cotidiana em aprendizagem não se dá num tempo expandido, através da transmissão oral e da repetição, a partir da observação. Comumente, recebemos tudo separado, compartimentado, sistematizado para que possamos, racionalmente, organizar o movimento de nosso corpo, a escrita de nossas ideias.

No trabalho do “Núcleo Pé de Zamba”, em especial, naqueles onde a proposição se aproxima mais do que classificamos, comumente, como dança, a perspectiva sempre foi outra. A base do trabalho corporal do grupo é a educação somática, no sentido de se fazer conhecer as potencialidades corporais para o movimento e para a expressão, arregimentando-as a partir das necessidades criativas.

Dentro desta perspectiva, desenvolvi um entrelaçar de proposições que tem como base fundamental a Eutonia, com a qual tive contato ainda na graduação no “Centro de Artes Cênicas da USP” e, como perspectiva complementar, com a técnica Klauss Vianna, dentro dos moldes sistematizados por Reiner Vianna e registrada teoricamente por Jussara Miller (MILLER, 2007), cuja prática vivenciei, durante quatro anos, em aulas ministradas a um pequeno grupo pelo professor Jorge Luiz Balbyns.

O desenvolvimento da abordagem para uma espetacularidade “contemporâneo-brasileira”, consolidou-se em paralelo a minha formação profissional em Eutonia, de forma que os conhecimentos adquiridos no curso de formação e vivenciados com profundidade em meu próprio corpo e no dos colegas de turma foram evidenciando o quanto aquele método poderia ser útil a um processo que tem como base, fundamental, o diálogo amplo entre universos sociais diferentes e suas subjetividades.

3.3.1 – A Eutonia e o autoconhecimento: ferramentas para a espetacularidade “contemporâneo-brasileira”.

Pode-se definir Eutonia como uma prática corporal que tem como objetivo a busca do equilíbrio tônico do corpo, inter-relacionando não só as estruturas motoras, mas todo o arcabouço fisiológico, cognitivo e psicológico.

Mas para se compreende a essência da Eutonia, seu princípio, talvez seja interessante começar refletindo sobre o lugar que ocupamos na existência. Da mais simples organização vital humana – a célula – até a contribuição para o meio em que vivemos e nossa influência energética em um todo não palpável, em termos concretos – o universo – somos fluxo de energia e pulsamos numa constante busca por uma organização que nos mantenha vivos e conectados com este todo. Neste sentido, afirma Keleman:

O universo é um processo, um gigantesco evento organizado de existência, contendo micro organizações. A sociedade, do mesmo modo, é um processo, uma forma contendo subpartes vivas. E cada um de nós é um processo, um todo construído de eventos vivos com um impulso para a organização. (KELEMAN, 1992, p.15)

Ao longo de seu desenvolvimento cultural, porém, o homem tem atuado no sentido contrário a esta lógica, buscando categorizar, separar, isolar, apartar processos, separando razão e sensibilidade, corpo e pensamento, homem e ambiente, numa trajetória cartesiana que – como bem tem demonstrado o tempo atual – nunca coube na existência e que hoje nos cobra uma urgente mudança de postura, em nome da vida.

Muito antes de esta perspectiva voltar a ser um pensamento fluente e crescente no ocidente, Gerda Alexander, criadora da Eutonia, já propunha, através desta prática, reflexões sobre a existência em consonância com o todo, com o universo. Desta forma, a Eutonia traz como princípio esta visão de homem inteiro, integrado consigo mesmo – corpo, mente, espírito – e com seu entorno. E como todas as coisas pulsam, num eterno movimento de reorganização no tempo e espaço, o homem também está em contínua conformação com estas transformações, o que acarreta um processo de constante formação.

Esta é a força motriz que move a Eutonia, quando se propõe a “ajudar o homem do nosso tempo a alcançar uma consciência mais profunda de sua realidade corporal e espiritual, como uma verdadeira unidade” (ALEXANDER, 1991, p. 09). Por mais que este processo de constante adaptação seja inerente ao ser humano, é só através da consciência sobre si que se pode atuar efetivamente sobre ele, gerando transformações benéficas – mas não necessariamente prazerosas – na busca do equilíbrio necessário a cada situação.

Dentro dos princípios da Eutonia este “equilíbrio” humano, está diretamente ligado ao tônus, que é a base, o fluxo energético vital que mantém vivo todos os músculos do corpo – voluntários e involuntários – independentemente de nossa vontade. O tônus é fruto de relações estreitas e ainda não totalmente decifradas entre os sistemas neurovegetativo e neuromuscular, integrando emoções, vísceras e os sistemas imunológico, vascular e hormonal. Neste sentido, ele é um grande termômetro dos processos organizacionais do ser humano, considerando ainda que é influenciado por aspectos endógenos e exógenos, que ratificam nossa conexão como todo.

A Eutonia, apoiada em seus quatro pilares principais – “tato consciente”, “contato consciente”, “consciência do transporte” e “movimentos eutônicos” – propõe ao homem

ferramentas para desenvolver a capacidade de se autorregular, de influir conscientemente em seus processos vitais a partir da regulação tônica, reverberando estas adequações em seu entorno, na relação com o meio e com o outro. Dentro deste processo insere-se também a relação com o movimento.

Os caminhos para a busca desse equilíbrio podem ser muitos, pois a Eutonia, ao entender o homem como unidade, considera também sua subjetividade, o que se reflete em todo o processo formativo. De forma utópica, pois a transformação constante que nos é requisitada na existência não nos permite o alcance de um tônus único e ideal, mas sim o tônus necessário a cada situação vivida, a Eutonia configura-se como processo pedagógico – em forma de terapia ou de aulas em grupo – centrado na autoconsciência e na autonomia. Um processo que dura a existência da matéria e da consciência e que, na verdade, está muito mais ligado ao caminho do que à chegada.

Desde o seu surgimento, há mais de 50 anos, a Eutonia caminhou num movimento contra a corrente para, hoje, ensinar-nos mais e mais sobre a potencialidade humana para a percepção e para a construção do bem-estar. Ação que se torna ainda mais relevante, se considerarmos que ela se estruturou através de processos empíricos que, mais tarde, foram confirmados pela ciência.

Por tudo isto, a Eutonia tornou-se uma das bases fundamentais da pesquisa em torno da espetacularidade “contemporâneo-brasileira”. Afinal, aprender a ouvir o corpo, dialogar com ele, acudi-lo, transformá-lo, devolvendo-lhe o lugar que lhe pertence, no diálogo com o seu entorno, é tarefa primordial desta pesquisa. Para entender melhor a forma como este método atua nos fundamentos deste trabalho, devemos trafegar pelos quatro pilares, supracitados.

3.3.1.1 – Os artifícios da pele e a consciência óssea

No processo de visita a campo proposto por esta pesquisa, o tato, sem dúvida, teve seu papel fundamental. Sem qualquer ilusão sobre o quanto estávamos, coletivamente, disponíveis para atuar em um nível consciente em torno destas percepções vindas através do tato - uma vez que nossa prática eutônica, enquanto grupo, ainda era pequena - não posso negar, considerando minha experiência individual, a intensidade das impressões que se transformaram em memória do corpo, mesmo que de forma não tão clara ou consciente.

Considerado o maior órgão do corpo humano, a pele reveste toda a superfície do corpo. Quando analisadas pela ótica da embriologia, pode-se constatar que as camadas da pele surgem de diferentes folhetos embrionários: a epiderme surge da ectoderme, mesmo folheto que origina o encéfalo e a medula espinhal, dados que justificam, de alguma forma, a função de percepção que encontramos na pele. Ou seja, com base na embriologia, as terminações nervosas contidas na pele desenvolvem-se desde a formação do feto, mantendo conexão com o sistema nervoso central.

À Eutonia e à espetacularidade “contemporâneo-brasileira” interessam, antes de tudo, a percepção e a relação consciente que se estabelece com o próprio corpo e com o ambiente. Percepção e consciência são funções diretamente ligadas ao sistema nervoso, o qual possui seus receptores mais externos situados na pele. É através da percepção sobre pressão, temperatura, dor e tato que recebemos informações sobre nosso corpo em contato com o meio, e conectados, conscientemente, a estas informações, percebemos seu estado em um determinado momento e nos comunicamos com ele. Além do que: “Embora o tato não seja uma emoção, seus elementos sensoriais induzem mudanças neurológicas, glandulares, musculares e mentais que, combinadas, podem produzir ou despertar uma emoção.” (VISHNIVETZ, 1995, p. 29)

Neste sentido, no processo de pesquisa aqui proposto, o refinamento deste estado de percepção tornou-se imperativo. E, como as sensações vivenciadas pela pele reverberam-se em camadas mais profundas envolvidas com o movimento – músculos, ossos e ligamentos – tudo de benéfico que se passa com a pele influencia diretamente a reconstrução de um corpo livre de tensões desnecessárias, permitindo a liberdade de movimentos que, sob tensões, não é possível de se estabelecer.

Mas o marcante é que o despertar desta percepção vem num crescendo. A qualidade da percepção alcançada não regride e é rapidamente restaurada, tão logo se consiga um mínimo estado de atenção. Aqui, apresenta-se uma qualidade de memória que não reside no racional, mas numa sabedoria que é própria do corpo. Uma memória da pele...

Adentrando no universo do sistema esquelético ósseo, observamos que, nos estudos em torno do corpo humano, dos mais holísticos aos mais ortodoxos, é consenso afirmar que o esqueleto humano, atrelado ao funcionamento dos músculos, é nossa base de sustentação.

Através do sistema esquelético, formado pelos ossos e pelos músculos estriados (ou voluntários), podemos garantir o movimento e a relação de resistência, de oposição à força da gravidade.

Mas, para a Eutonia, além de suas funções elementares, os ossos, quando conscientemente presentes para o indivíduo, podem atuar também em outras dimensões, como a psicológica, por exemplo. Como afirma Gerda Alexander, “[...] a tomada de consciência dos ossos proporciona ao indivíduo uma segurança interior e uma resistência que são da maior importância em nossa época de grande instabilidade” (ALEXANDER, 1991, p. 37). Sobre o tema, completa Berta Vishnivetz:

A consciência dos ossos desenvolve sua percepção de um modo mais preciso [...] Adquire-se maior autoconfiança, uma vez que o esqueleto é uma estrutura interna muito concreta. Senti-lo, promove uma sensação de solidez, de permanência, de estabilidade interna. (VISHNIVETZ, 1995, p. 55)

Comumente atrelado a algo sem vida, uma vez que os estudos dos ossos, via de regra, foram realizados em corpos sem vida, os ossos são, na verdade, uma fonte de constante renovação vital, quer pela própria reconstrução contínua do tecido ósseo, quer pela produção de células sanguíneas em sua estrutura interna.

Em ação conjunta com os músculos, os ossos transformam-se no executor de movimentos e isto só é possível em função das articulações. Considerando a perspectiva do movimento, a compreensão do funcionamento das articulações sinoviais é de grande relevância para a Eutonia e para esta pesquisa. Isto porque, é a partir da retração dos espaços articulares que a mobilidade humana é reduzida, gerando desconfortos de ordem física e emocional, comprometendo diretamente as possibilidades criativas, quer na sua porção estética, quer na inventividade.

O uso consciente dos ossos, no movimento, ou mesmo para estabelecer uma relação com o espaço, faz-se fundamental. Isto porque quando o osso é usado com consciência, reduz-se a carga muscular, promovendo o movimento com o mínimo esforço. Nas palavras de Gerda Alexander, “Os ossos são a fonte fundamental da energia necessária para que o movimento seja econômico, e a forma deles determina sua função.” (VISHNIVETZ, 1995, p. 53).

Além do mais, o conhecimento dos ossos através da percepção permite construir a imagem corporal. Dimensionadas as formas dos ossos, seus tamanhos e as distâncias entre eles, estruturam-se os volumes do corpo. Ou seja, completa-se a percepção iniciada através do tato

consciente e estabelece-se a relação com o espaço interno ao corpo, e deste com o espaço externo.

Na busca deste autoconhecimento, contamos com os nervos proprioceptivos. Estes se encontram nos tecidos mais profundos do sistema musculoesquelético (fáscias superficial e profunda, tendões, ligamentos músculos, cápsulas articulares), e são sensíveis ao estiramento, movimento, pressão e mudanças de posição, transmitindo ao sistema nervoso central informações sobre a condição do corpo em relação ao espaço.

Todos estes atributos da consciência óssea foram de grande valia neste processo de investigação, mesmo considerando que tal consciência é fruto de um trabalho contínuo e duradouro. Ainda assim, mesmo sem que tal consciência se estabeleça, as impressões vivenciadas ao longo de uma vida alojam-se no corpo desde o nosso nascimento, no contato como o outro e como meio. Acessá-las, desvendá-las e transformá-las são tarefa e opção de cada um.

3.3.1.2 – O Contato Consciente.

Estar em contato é uma condição inerente ao ser humano “normal”. Ao nascermos, iniciamos um percurso individual de descobertas, de trocas com o meio que só acontecem em função deste contato. Todavia, o fato de estarmos em relação com o meio, com pessoas, com objetos e até com nós mesmos não significa que este se dá de forma consciente, reflexiva.

Consideramos também que há diferentes formas de contato. Uma delas – que é evidente e inquestionável – é o toque, o tato. Porém há outras formas de contato que, apesar de corriqueiras, passam despercebidas por nossa consciência sem, contudo, deixarem de existir. São qualidades metafísicas, nas quais a atenção é dirigida para além dos limites do corpo.

Para a Eutonia, estas formas de contato metafísicas são de grande valia e, hoje, apóiam-se em fundamentos científicos. E, é através do aprofundamento desta percepção, do aprimoramento desta comunicação, que a Eutonia trabalha, denominando-a como “contato consciente”. Segundo Gerda Alexander, através dele “... incluímos em nossa consciência o campo magnético perceptível e eletricamente mensurável do espaço que nos rodeia.” (ALEXANDER, 1991, p. 18)

A presença deste campo magnético é aceita em diferentes culturas e filosofias, recebendo diferentes nomes: aura, corpo etérico, corpo vital, força vital, etc... Estas classificações são

unânicos em afirmar que há uma camada que reveste o corpo físico, formada pela energia que o “alimenta” e que emana no espaço circundante, energia.

Por outro lado, caminhando pelo universo científico ocidental, podemos enumerar uma grande quantidade de técnicas que trabalham a partir da emissão de energia para influir sobre a matéria, algumas usadas para fins medicinais em diagnóstico, terapia ou prevenção, que podem ou não ser saudáveis à matéria. Algumas destas técnicas trabalham com agentes físicos não ionizantes que podem ser de ordem natural ou artificial. O contato destes agentes com a matéria não provoca destruição, pois, devido a baixa transmissão energética, não provocam ionizações atômicas.

Segundo Alejandro Odessky:

Estes campos físicos de ordem molecular, eletromagnético ou quântico, cujos efeitos têm sido estudados pela medicina antiga, não estão difundidos em nossa cultura e na medicina vigente da mesma forma em que está o campo bioquímico [...] É necessário então um esclarecimento: se incluem neste grupo diferentes tipos de agentes [...] cada um deles estuda e se refere aos efeitos de distintos tipos de energia – e suas conseqüentes diferenças de comprimento de ondas – tomados e manipulados para criar modificações em torno dos sistemas de regulação.

E completa:

Os princípios da Eutonia significam a utilização dos recursos físicos naturais à existência humana em regulações tônicas neuromusculares, neurovegetativas e psicológicas. (ODESSKY, 2010, p. 108)

Estas duas afirmações trazem a conexão clara entre a ciência contemporânea, a sabedoria milenar e a Eutonia, quando esta última propõe o “contato consciente” como uma ferramenta para atuar sobre o estado tônico corporal dos indivíduos.

Desta forma, a Eutonia coloca como “contato consciente” a percepção ampliada que se desenvolve em torno das influências energéticas que recebemos e emanamos, numa troca constante com o meio.

3.3.1.3 – A Consciência do Transporte.

Os seres humanos, quando nascidos em padrões normais de saúde, apresentam, desde os primeiros dias de vida, o reflexo primário ou reflexo postural. Este consiste na necessidade de esticar os membros, em especial os inferiores, empurrando as superfícies que, casualmente,

ofereçam resistência ao movimento de esticar. Este reflexo tem como função indicar ao bebê a transmissão de forças entre seus ossos, iniciando um processo inconsciente de aprendizado em torno do alinhamento destes ossos, o que será fundamental no desenvolvimento da propriocepção e do equilíbrio postural.

Por ser uma atividade reflexa e inata ao ser humano, ela tende a acompanhar o indivíduo durante toda sua existência. Porém, a história individual de cada um e sua reverberação na construção estrutural de cada corpo, pode deturpar esta noção postural, alterando-a em função de tensões musculares crônicas localizadas ou generalizadas, passando a atuar como um retroalimentador destas mesmas tensões.

Dessa forma, segundo a Eutonia, para que este alinhamento aconteça, é preciso reavivar em cada um, de forma consciente, os princípios do reflexo primário, inerente a todos nós. A este alinhamento, o “reflexo tônico postural” consciente, descrito quando falamos em consciência óssea, Gerda Alexander denominou “transporte”, afirmando que o mesmo pode acontecer a partir de qualquer parte do corpo, com o intuito de organizar este fluxo de forças entre os ossos e suas articulações.

Há, contudo, uma observação interessante a ser feita: este alinhamento ósseo não pode ser concebido como um modelo fixo, que determina a forma exata em que os ossos devem se alinhar entre si. Ao contrário, ele toma em consideração a estrutura original de cada corpo e deve ser buscado individualmente, em função da especificidade apresentada pelas subjetividades, e mais, em cada circunstância específica da vida. Sobre isto, coloca-se Berta Vishnivetz:

Cada situação requer que adotemos uma postura diferente e, portanto, também nossos estados são diferentes. Por isso não podemos falar de boa ou má postura, mas temos que pensar na capacidade de adaptação de nosso corpo (plasticidade) às exigências da situação presente e nas características pessoais do indivíduo. Portanto, partindo desta concepção, é inadequado ensinar mostrando um modelo ideal. Cada um tem que encontrar a postura e os movimentos adequados à sua estrutura psicofísica e estilo de vida. O caminho proposto pela Eutonia para conseguir isso é a exploração que se realiza nos trabalhos de transporte. (VISHNIVETZ, 1995, p. 65)

E complementa, definindo “transporte” como “o processo vital de estimulação consciente dos reflexos de endireitamento para aguçar o controle da postura e a coordenação motora no espaço.” (VISHNIVETZ, 1995, p. 66)

O “transporte” é uma eficiente ferramenta na busca da sensação de unidade do corpo e sua realização está diretamente ligada à lei da “ação e reação”, da física mecânica: quando

imprimimos uma força num determinado ponto, este ponto nos devolverá esta força em igual intensidade, na mesma direção, porém em sentido oposto.

Na abrangência da pesquisa aqui exposta, a “Consciência do Transporte” tem um papel menos relevante do que as percepções, através dos sentidos, por exemplo. Mas a “Consciência do Transporte” pode ser fundamental ao entendimento do movimento do corpo do outro, quando da sua transposição para o próprio corpo, traduzindo-o dentro de suas próprias possibilidades expressivas e posturais.

3.3.1.4 – Os Movimentos Eutônicos.

Pulsamos, logo, existimos. E o pulsar é, por si só, movimento. Sem exagero, podemos dizer que movimentar-se é inerente aos seres humanos e que a descoberta e apropriação desse processo nos acompanha desde o útero, instintivamente.

Porém, ao longo de nosso desenvolvimento, a integração entre corpo e mente vai, gradativamente, sendo atravessada por aspectos culturais diversos, que nos limitam neste destino de saúde e plenitude. Nossas articulações, feitas para gerar o movimento, enrijecem-se e perdem espaço, reduzindo a capacidade de mobilidade e provocando disfunções de ordens múltiplas em nossa saúde.

O mais delicado de todo este processo é que ele costuma se dar de forma inconsciente. E, comumente, só quando começamos a ter problemas de saúde de diferentes ordens é que nos damos conta de que a relação com o corpo é displicente.

É sob essa perspectiva que os “movimentos eutônicos” se constituem como um dos pilares da Eutonia. Objetivando devolver a liberdade ao movimento e, mais que isso, a consciência, na busca e realização de movimentos com o mínimo esforço e gasto energético possíveis, os movimentos eutônicos são também um reencontro do corpo com a leveza e com a realização estética, uma vez que a conquista destes movimentos nos levam a traduzir beleza, através da sua expressão.

Sendo a busca do equilíbrio tônico uma constante, a redescoberta e a reafirmação dos movimentos eutônicos também o são. E isto se dá, não só pela necessidade permanente do revisitar as tensões e de reforçar a relação consciente com nosso corpo, mas também pela variedade de intensões e objetivos que os movimentos podem requerer. Em outras palavras, os

movimentos eutônicos não são uma exclusividade da prática em sala de aula, ou dos autotratamentos. Eles devem ser incorporados ao dia-a-dia, às ações cotidianas que precisamos exercer, e que são justamente onde nos desconectamos desta qualidade tônica necessária e onde sobrecarregamos o nosso corpo com tensões excessivas.

Segundo Gerda Alexander, a leveza observada nos *movimentos eutônicos* “[...] pressupõe que todas as fixações do tônus tenham sido suprimidas e que os músculos que não participam no trabalho permaneçam tonificados, em vez de se tornarem frouxos”. (ALEXANDER, 1991, p. 22). Esta colocação nos indica que, a partir da perspectiva da Eutonia, para uma plena vivência dos movimentos eutônicos, torna-se imprescindível a compreensão de etapas prévias em relação à busca do equilíbrio tônico: percepção da pele e dos ossos através do “tato consciente”; a construção do espaço interno e sua relação com o exterior através do contato consciente; e especialmente a consciência sobre o transporte. E isto se deve principalmente ao fato de que a consciência se constrói gradativamente, através do constante estímulo à percepção.

3.3.2 – *Acessar e traduzir*: a construção do sentido como fonte de uma espetacularidade envolvente.

Vimos até aqui diversos aspectos fundamentais à construção de uma espetacularidade “contemporâneo-brasileira”: a necessidade de se aprofundar no universo de pesquisa, valendo-se de uma percepção ampliada e não somente do uso da razão; a construção de um diálogo em campo, de forma a travar com a comunidade pesquisada relações frutíferas e de confiança; o imperativo de se preparar o corpo no sentido de disponibilizá-lo para tarefa exigente de estar em campo de forma integral, descobrindo este universo e redescobrimo-se nele e, posteriormente, expressando-os corporalmente.

Ao longo do desenvolvimento prático deste percurso, e bem mais ao organizá-lo teoricamente, condensei essas ações em dois verbos principais, dentro dos quais a Eutonia tem papel fundamental: *acessar e traduzir*.

Quando me refiro a *acessar*, falo, intrinsecamente, de relação entre a subjetividade e mundo, também permeado de outras subjetividades. No caso desta pesquisa, aponto o encontro da subjetividade de cada integrante do “Núcleo Pé de Zamba” em contraponto a um universo

sociocultural diverso ao seu, mas que, pela própria condição ancestral do ser brasileiro, comunica-se com sua existência em alguma medida.

Assim, numa busca que tem o seu ponto inicial num diálogo íntimo consigo mesmo, no desvelar de uma verdade pessoal, traça-se um percurso que vai da construção de um corpo consciente – com base nos pilares expostos acima – à busca e vivência destes “pontos de contato” com o universo pesquisado, que atuarão como motor propulsor para o processo criativo.

Resumidamente, *acessar* implica:

- Buscar e reconhecer o tônus ideal para lidar com as situações de campo, considerando as adequações que se farão necessárias a cada situação vivida;
- Identificar outros “pulsares”, outras diferentes formas de estar no mundo: outras corporeidades;
- Agir com transparência para consigo mesmo, deixando-se tocar pela experiência e a partir dela, descobrir-se naqueles novos “pulsares”;
- Valer-se da consciência em torno de si mesmo para entender, em seu próprio corpo, os “pulsares” alheios.
- E, por fim, considerar as ações do intelecto, da racionalidade, como atributos complementares a este entendimento corporal, agregando as informações teóricas advindas das entrevistas, leituras e outras observações mais ligadas ao campo do raciocínio.

Vivenciada a etapa inicial do trabalho, onde o amálgama de informações captadas em diferentes níveis de percepção foi reunido na subjetividade de cada integrante-pesquisador do “Núcleo Pé de Zamba”, iniciou-se a etapa da criação, que denomino *tradução*.

É o lugar de onde nos debruçamos sobre o universo apreendido, onde revemos e resgatamos as sensações, sentimentos, pensamentos e situações que nos marcaram de maneira mais forte para, a partir destas constatações, construirmos com e no nosso corpo um discurso pelo movimento. Mas por mais que pareça simples, é preciso considerar algumas observações.

Vimos no primeiro capítulo que, segundo Armindo Bião, a espetacularidade pode assumir diferentes graus, podendo tráfegar de uma espetacularidade claramente assumida por quem a apresenta, que seria o caso das artes do espetáculo; uma espetacularidade liminar, pois guardam fortes características das artes espetaculares, mas não as tem como fim; ou é aquela

espetacularidade que está no olhar de quem vê, pois se revela nos gestos cotidianos, encarados por outrem como algo extracotidiano.

A partir deste prisma, nos debruçamos sobre a Irmandade do Rosário, para detectar que ela exerce uma espetacularidade que se situa entre a primeira e a segunda possibilidades. Na maioria dos momentos, o ritual está no foco da comunidade que, por mais que evidencie sua face artística, não o faz com a intenção de mostrá-lo a alguém, mas, sim, de vivenciá-lo intensamente, de vivê-lo na experiência. Há momentos, porém, onde uma pequena mudança nessa condição evidencia as apresentações das “guardas” em especial a de *congo*, numa frequência voltada para a audiência. É quando observamos as novas coreografias elaboradas especialmente para a festa.

Isto nos demonstra que, em algum nível, a consciência do artístico e do espetacular está presente entre os integrantes, mesmo que o Capitão Dirceu se refira aos integrantes do “Pé de Zamba” como “você, artistas”, insistindo em não se incluir nesta categoria. Mas o que nos difere deles, em certa medida, não é o prazer de se viver em arte, mas sim de ter a perspectiva da espetacularização como meta, como foco principal de nossa relação com a arte.

Esta pequena diferença tem um grande peso, porque nos coloca em outro estado de prontidão e aprendizado necessários aos processos artísticos. Ao contrário do que se observa em muitas comunidades como a Irmandade, a arte e seus modos de vivenciá-la não vêm se inserindo nos corpos, gradativamente, continuamente, até tornar-se algo intrínseco à existência, até tornar-se a corporalidade por si só.

No embate da sobrevivência urbana, na lida de ser um artista profissional a mercê de tudo que envolve esta missão, vivenciar a arte pode não tomar a feição de vivência, mas sim de repetição, de compactação, de mera reprodução, reduzindo a criação artística à forma e sua apresentação ao público a algo similar a “bater cartão” nos escritórios.

Diante disto, no processo aqui apresentado evidenciava-se como desafio a busca de um estado de arte que pudesse dialogar com o observado nos integrantes da Irmandade e, ao mesmo tempo, com a dura realidade de artista-pesquisador numa cidade como São Paulo. Como traduzir a leveza e a apropriação dos movimentos executados por corpos que os vivenciam há 10, 15, 40 anos? Como reconstruir o jogo de ritmos, vozes, construções sonoras constituídas por dezenas de pessoas, com um elenco de apenas seis integrantes?

Pela minha longa trajetória de pesquisas de campo e pelo trajeto de criadora não restava dúvidas sobre a impossibilidade da cópia, da simples transposição do universo criado, em

especial porque ali, na origem, há uma qualidade que não se traduz concretamente, e que para os africanos se denomina de “força vital”. Força vital que se constrói a partir do encontro daquelas corporeidades, naquela relação específica com o mundo.

Restava-nos, portanto, *traduzir*! E esta tradução havia que ser feita da essência do encontro de cada uma de nossas corporeidades com o universo pesquisado, presencialmente e teoricamente.

Neste sentido, a Eutonia volta a ser destacada, porque, no reconhecimento do corpo em suas múltiplas possibilidades, cada um de nós tem livre arbítrio para acionar as potencialidades individuais, no intuito de trazer à cena estas “traduções”. O equilíbrio tônico, bem como sua variação em função da expressividade, da liberdade articular, da consciência dos ossos em prol do mínimo esforço, enfim, a construção do movimento eutônico foi crucial para a busca desta transposição entre realidades tão díspares.

Vale salientar ainda que, diante do teor político que esta proposta apresenta, a Eutonia se encaixa ainda pelo desvelamento que oferece a partir da busca consciente do autoconhecimento. Através dela e deste encarar-se a si mesmo, tivemos a oportunidade de dialogar com nossos princípios éticos. De entendermos e assumirmos nossas escolhas como artistas, o que faz toda diferença em um processo de criação.

4 – Reinventando quintais: a criação como construção de sentidos.

Cecília que amava Cris, que amava Rômulo que amava Erika
 que amava Bárbara, que amava Val que amava Leandro
 que amava Andrea que amava...
 Cris foi ganhar a vida
 Erika perdeu a fé
 Cecília foi para os Estados Unidos
 Rômulo foi tocar na banda
 Tom desceu do muro
 Lívia desabrochou...
 Bárbara que amava Val que amava Lívia
 que amava Tom que amava Leandro
 que amava Andrea que amava... toda a família! ²¹

Antes de adentrar nos meandros do processo criativo de “A cruz que me carrega”, espetáculo que se concretizou a partir desta pesquisa, vale evidenciar sua trajetória desde a proposição, até a entrega desta dissertação, como forma de iluminar as várias facetas que podem intervir num processo de montagem de um espetáculo, em especial neste diálogo com a Academia.

A presente pesquisa foi inicialmente proposta como algo bem mais amplo. Além da investigação em torno da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Justinópolis, estava em foco a comunidade do Maracatu Estrela Brilhante de Igarassu, em Pernambuco. A ideia era identificar os traços de ancestralidade afro em ambas manifestações, compará-las e compor um experimento cênico – provavelmente um solo – a partir deste material.

A proposta, um tanto ambiciosa para um projeto de mestrado, foi readequada após o exame de qualificação, onde foi sugerida a escolha de apenas uma das manifestações citadas. Diante de tal necessidade, a escolha da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Justinópolis se deu em função de duas questões: a primeira, de ordem prática, por conta da proximidade geográfica, que refletia diretamente nos custos da pesquisa e também na relação com o tempo, este que sempre nos pressiona... A segunda, de feição fundamentalmente sensível, mas nem por isso menos prática que a primeira, impôs-se por conta da qualidade da relação estabelecida com

²¹ Poema de Andrea Soares inspirado em “Quadrilha” de Carlos Drummond de Andrade e na canção “Flor da Idade”, de Chico Buarque de Holanda

a comunidade de Justinópolis, tão receptiva e amorosa, e de onde germinou um encontro de mútua confiabilidade.

As alterações na estrutura da pesquisa, a princípio, não modificavam o compromisso final, que englobava a dissertação como fruto obrigatório, mas também um exercício cênico, em cima do qual seria elaborada parte das considerações escritas na dissertação. Mas, uma série de outros fatores, indiretamente, ligados ao mestrado foi reordenando a rota, de forma que ela se configurou na criação do espetáculo aqui em foco.

Na primeira pesquisa de campo realizada, a comitiva do “Pé de Zamba” se resumia a Leandro Medina, Bárbara Freitas e eu, embora o grupo tivesse mais quatro integrantes. Porém, como estávamos indo as nossas próprias custas e como todos nós trabalhávamos em outras coisas, para os demais integrantes esta viagem não era uma prioridade. Também, àquela altura, a vaga ideia de uma criação era muito mais minha do que do coletivo. Meu interesse em levá-los à Irmandade apoiava-se mais na oportunidade de vivenciar uma boa pesquisa de campo do que para desenvolver um projeto em si.

O impacto sentido por nós três, nesta viagem, foi tanto que, durante várias semanas este era o assunto. Eu, particularmente, sentia reverberar de forma intensa as vozes dos dançantes cantando, como se estivessem dentro de minha cabeça. À época, eu cursava no Centro de Artes Cênicas uma disciplina em torno dos Estudos da *Performance* e, como exercício prático final, elaborei uma *performance* que depois veio a ser batizada como “Descarrego”. Mesmo enquanto exercício bem preliminar, a apresentação causou um grande impacto, inclusive na ministrante da disciplina, a Profa. Dra. Elisabeth Silva Lopes, que confidencialmente, depois, me disse: “Muito forte! Monta isso!”.

Estava plantada a semente do desejo criativo... Dias depois, levei para um ensaio do “Núcleo Pé de Zamba” a filmagem da *performance*. À época, algumas pessoas do elenco queixavam-se da necessidade que tinham em vivenciar um novo processo criativo, dentro do que “tradicionalmente” chamamos de dança. Um processo mais corporal. Assim, sem a obrigatoriedade de transformá-lo em objeto deste mestrado, até porque o mesmo ainda englobava o Maracatu, supracitado, em nossos planos, iniciamos, alguns meses depois, o processo de montagem de “A Cruz que me carrega”.

Ao todo, desde o início até a estreia, foram cerca de 14 meses de pesquisa, recheados de momento felizes e de fragilidades que quase deixaram a proposta pelo caminho, até que a notícia

da conquista do “Prêmio Funarte Klauss Vianna de Dança 2012” viesse acalantar de novo o sonho da montagem, tornando-a possível e, finalmente, vendo-a estreiar em junho de 2013, no SESC Pinheiros, em São Paulo.

4.1 – A importância da trajetória de para uma pesquisa.

Faz-se necessário, também, tecer algumas considerações sobre o que hoje chamo de dança “contemporâneo-brasileira”, começando por justificar o aparente contrassenso entre o que tento defender aqui, usando a palavra espetacularidade, como fundamento da minha a proposição, e a apresentação, agora, do neologismo “contemporâneo-brasileira”, vinculado à palavra dança.

Embora meu desejo criador, enquanto pesquisadora artística, almeje cada vez mais esta relação liminar entre as artes, fundada na potencialidade do corpo expressivo, na prática, esta proposição esbarra numa lógica teórica e de mercado que – ainda – não abrange este olhar transdisciplinar. Este dado me força, enquanto criadora e, também, produtora, a adequar a terminologia usada para poder colocar em prática minha arte. De fato, dentro da forma que, tradicionalmente, rotulam-se as artes do espetáculo, a proposição aqui apresentada está muito mais no campo da dança do que do teatro, ou do circo, por exemplo.

Da mesma forma, enquanto educadora corporal, a necessidade de traçar uma especificidade metodológica, conduziu-me a propor um recorte dentro do amplo espectro de possibilidades na dança. Recorte, que não se dedicasse apenas a reproduzir os passos das danças tradicionais brasileiras, ainda que os contextualizasse, e tampouco se repetissem nas tantas formas próximas de se abordar a dança contemporânea. Havia, tanto nas vertentes que abordam o movimento expressivo consciente, quanto nas danças populares tradicionais e nas manifestações que as abrigam, certo encanto, sendo que, nestas últimas, a potência criadora e a presença cênica eram infinitamente mais impactantes, quando observadas em seu contexto original, claro.

Esta percepções, somadas às recorrentes reclamações de alunos que já chegavam em minhas aulas machucados por terem frequentado aulas de tal ou qual dança tradicional – onde os níveis aeróbicos e de impacto no solo, normalmente, são consideráveis – foram gradativamente gerando questionamentos: como unir estas duas possibilidades? Como partir da consciência do

corpo para prover a expressão da mesma força, ou pelo menos de força equivalente à observada em muitas das manifestações espetaculares tradicionais de todo o país?

Aos poucos, o ainda pequeno aprendizado da Eutonia e da técnica Klauss Vianna foram me dando subsídios para isto. Mas, foram as muitas experiências práticas em sala de aula, em especial no *Projeto Vocacional Dança*, que moldaram pouco a pouco uma abordagem para a criação em dança que, no âmbito do meu trabalho como artista – diretora e intérprete – romperam as bordas do rótulo para colocar algo mais abrangente, nos meandros da espetacularidade.

Apenas para contextualizar: o *Projeto Vocacional Dança* é parte de uma iniciativa maior da Secretaria de Cultura do Município de São Paulo, o Programa Vocacional. Este leva aulas de artes diversas para todas as regiões da cidade. Durante três anos, estive com alunos de diferentes regiões, em ações que englobam aulas práticas e um processo criativo simples, que deve incorporar todos os alunos, inclusive exercitando a troca de desejos e necessidades artísticas. Um grande laboratório, onde se revelou a retroalimentação que se estabelece entre artista-criador e educador, e no qual se fortaleceram as raízes desta abordagem que aqui se apresenta.

Muito do experimentado em sala de aula era fruto do vivenciado pelo meu próprio corpo em processo de autodescoberta. Das aulas práticas sobre a *técnica Klauss Vianna* ministradas por Jorge Balbyns, depois fortalecidas pela sistematização teórica, registrada por Jussara Miller, veio a constatação da sobreposição de muitos pontos de vista próximos aos da Eutonia, não totalmente em termos “metodológicos”, mas, talvez, filosóficos, como uma forma de olhar o corpo em movimento e na existência.

Desta forma, Klauss Vianna, a quem sou imensamente grata pelo legado, revelou-se para mim como um grande pensador do corpo, em sua coragem de ousar, de experimentar, de transformar o lugar comum da dança. Muito do que se vê hoje no Brasil, se não passou por ele, resvalou em seus conceitos em alguma medida.

Mesmo tendo optado por não destrinchar teoricamente sua atuação prática, em seu único livro escrito, “A Dança”, Klauss Vianna mostra pontos de vista sobre o tema que estavam bem à frente do seu tempo, ainda mais se considerarmos o pensamento em torno deste assunto no Brasil.

Exímio observador, atentou para os detalhes da movimentação do corpo, focando, principalmente, no aspecto muscular. Mas não só isso. Deteve-se na qualidade dos fluxos de

energia, observou a dança fora dos padrões culturais dominantes e defendeu que dançar era mais do que agrupar passos ou decorar coreografias. Para ele, o movimento brotava da intenção, e esta conexão só poderia acontecer se a pessoa entendesse e conhecesse seu próprio corpo. Disto surgiria uma dança natural, cheia de força.

Klauss, também, dedicou-se a observar os corpos dos artistas populares. Fazendo a ponte com as culturas tradicionais, disse:

Se existe uma dança mais natural, ela está mais no âmbito da expressão popular, onde é exercida sem sofisticação [...] nas danças folclóricas e outras manifestações gestuais do povo existem pontos-chave da identidade mais profunda. Por isso mesmo, sempre descobrimos nas danças populares uma infinidade de semelhanças com a dança considerada artística. (VIANNA; CARVALHO, 1990, p. 87)

É claro que, em suas palavras, podemos identificar fortes traços de etnocentrismo: “sem sofisticação”, ou o olhar que via algo não artístico. Mas há que se convir que, àquela época, permitir-se observar e inspirar-se nas danças populares já era um grande diferencial.

Klauss trabalhou com foco na liberação das articulações e, também, com base na improvisação. Chamou de “fase lúdica” a investigação corporal que percorria o estado de presença, onde havia um forte enfoque no uso dos sentidos, das articulações, dos estudos sobre peso, apoio, resistência e oposições e do eixo global. Alguns destes enfoques são abordados pela Eutonia a partir de outro ponto de vista, o que não deixou de configurar, em minha pesquisa, a *técnica Klauss Vianna* como uma prática complementar à embasada por ela.

Assim, usando estes dois suportes de educação somática e entrelaçando-os com o universo popular tradicional brasileiro, para além de suas danças, simplesmente, fui desenvolvendo a abordagem em torno desta espetacularidade “contemporâneo-brasileira”, cuja sistematização detalhada não cabe neste trabalho, uma vez que nosso foco aqui se detém, majoritariamente, em questões estéticas e políticas, e não metodológicas.

É importante ressaltar também a experiência vivenciada como fundadora e coordenadora artística do “Grupo Babado de Chita”, entre 2002 e 2009. Nascido a partir de minhas aulas de danças populares brasileiras, ministradas através da Secretaria Municipal de Cultura, o *Grupo* traçou um período de aprimoramento que culminou na sua profissionalização e no alcance de prêmios – *Funarte Myriam Muniz*, para a montagem do espetáculo teatral “Encantos e Desencontros da Cumadre Fulozinha”; *Funarte Klauss Vianna* e fomento à *Dança para a*

Cidade de São Paulo, para, respectivamente, a montagem e circulação do espetáculo de dança “Saiando”. Atuando na concepção temática, produção e elenco dos espetáculos, vi brotarem muitas reflexões sobre o dançar e o atuar. Reflexões que, talvez, tenham sido o motor propulsor para tudo o que se apresenta de forma organizada neste trabalho.

A partir destas primeiras experiências cênicas, onde não assumi o papel de orientadora dos processos, mas desenvolvi uma forte atividade reflexiva, fui construindo as bases estéticas do que hoje proponho como espetacularidade “contemporâneo-brasileira”. Observando as culturas tradicionais pelo Brasil a fora, e em especial suas manifestações espetaculares, destaquei algumas características que hoje busco transpor nesta pesquisa.

A primeira delas é com relação às matrizes étnicas que atuaram na formação inicial do povo brasileiro. Mesmo considerando todas as outras influências que hoje amalgamam a formação do nosso povo, não há como negar a presença das matrizes tupi, lusa e afro na consolidação do que hoje entendemos como povo brasileiro (RIBEIRO, 1995), considerando que a presença destas matrizes não significa a formação de um povo único, uniforme culturalmente. Muito pelo contrário, como diz Hermano Viana:

Todos nós somos mestiços, qualquer povo é mestiço, qualquer povo é produto do encontro de várias culturas, de vários povos. E a contribuição das diferenças é que dá a originalidade para qualquer cultura. Todos os povos de certa forma tentavam se pensar como puros criando a ideia de uma autenticidade no início da história [...] Uma lição importante que o Brasil pode dar pros outros povos é aceitar o desafio da mistura, aceitar o desafio de pensar a mistura, aceitar o desafio de pensar a ideia de que nós não temos uma essência, não temos uma pureza, mas que somos desde sempre mestiços e que é a partir daí que nós temos que inventar uma maneira de estar no mundo. (VIANNA, apud O POVO BRASILEIRO, 2000)

Assim, ao observar tais manifestações tradicionais, considerando esta perspectiva multicultural, percebi que em todas elas, estas matrizes se misturam em diferentes graus, como se tivéssemos receitas diferentes preparadas com os mesmos ingredientes. Mesmo quando uma destas matrizes se destaca muito, é possível perceber a presença das outras. Neste sentido, ao pensar a espetacularidade “contemporâneo-brasileira”, busco resgatar e ressaltar aspectos destas matrizes iniciais ainda presentes em nossa cultura, não como uma atitude tradicionalista, mas na busca de iluminar o “escuro do presente” (AGAMBEN, 2008), pelo entendimento deste passado.

Outra característica norteadora da espetacularidade “contemporâneo-brasileira” é a relação intrínseca entre as artes. Também de acordo com o que se observa em algumas manifestações

espetaculares da cultura tradicional brasileira, podemos observar este entrelaçar tão perfeito entre as diferentes artes que não se pode classificá-las dentro de nenhum rótulo construído pelo olhar etnocêntrico ocidental.

Estas manifestações são o que são, dentro da perspectiva de quem as cria, e aqui reside, pelo olhar da Etnocenologia, um grande desafio: “A complexidade desse desafio é tão maior quão se pode facilmente perceber tratar-se de uma busca sem fim e extremamente pretenciosa: esta, de tudo se conhecer como cada uma vive e faz cada coisa que conhece.” (BIÃO, 2009, p. 34) Estas manifestações trazem em si as características de cada uma das artes, mas não podem ser representadas isoladamente por nenhuma delas, pois só se configura como “o que é” a partir do encontro, do que brota neste encontro. E esta qualidade do novo, que surge do encontro das artes, que é desejável dentro desta abordagem para a criação espetacular contemporânea.

A última característica apontada como base estética para a espetacularidade “contemporâneo-brasileira” é a relação que se estabelece com o público e com o espaço. Buscando uma aproximação como a que se dá nas manifestações espetaculares tradicionais, onde o público não só influencia energeticamente o que acontece, como pode intervir concretamente, de forma programada ou não. Sobre esta peculiaridade presente em manifestações de caráter mais ritual, Schechner evidencia situação similar ao falar dos *Yaqui* norte-americanos:

O ponto notável é que estas performances não tem uma vida independente: elas estão ligadas à audiência que as ouve, ao espectador que as assiste. A força da performance está na relação muito específica entre os performers e aqueles-para-quem-a-performance-existe. Quando vem a audiência consumidora, os “poderes espirituais” se vão. (SCHECHNER, 2011, p. 215)

Obviamente, e apesar da liminaridade que se propõe aos intérpretes do “Pé de Zamba”, não se trata de buscar ou apresentar os “poderes espirituais” em cena. Mas de talvez procurar, nesta relação mais próxima com o público, a construção de um pacto que brota do sensível. O artista intervém na audiência, mobilizando-a. Sua presença é forte, quase invasiva, sem ser desrespeitosa. Da mesma forma, o público fura a parede da ilusão, compactuando com o que se apresenta.

Por esse motivo, sob essa perspectiva, o espaço cênico convencional não é o ideal, a menos que possa ser subvertido. É fundamental estar em relação com o público e ser surpreendido por ele, assim como é fundamental poder reconstruir as rotas que sempre chegarão

ao mesmo lugar, contando com a possibilidade destas intervenções no trajeto. É o que chamo de “roteiro expandido”, pois se constitui no trânsito pelo roteiro dramaturgico pré-estabelecido, mas não necessariamente dentro de uma forma fixa nas relações espaço-temporais. Isto garante ao espetáculo certo frescor, e ao artista um amplo grau de atenção, que se observa no seu estado tônico, seu estado de presença em cena.

Estas bases estéticas só podem ser sustentadas por um corpo consciente, por uma percepção ampliada e por um aprofundado trabalho de pesquisa, como o que aqui foi proposto, e cujas conexões possíveis exemplificaremos a seguir.

4.2 – Colhendo significados, partilhando sentidos.

“Você carrega sua cruz, ou sua cruz lhe carrega?”²²

A pergunta acima, citada em sala de aula, em 2011, pela eutonista Ana Maria Quezada, refere-se ao equilíbrio desejável entre nosso eixo longitudinal e a organização de nossa cintura escapular que, ao se relacionarem, formam uma cruz. O alcance do equilíbrio desta “cruz” é algo desejável porque ela evidencia a leveza do corpo, a sua fluidez energética, o seu movimentar-se com mínimo esforço.

No diálogo com meu próprio corpo, nos processos de descobertas e na busca de sua reorganização postural, a constatação de que eu “carregava a cruz” foi algo demasiado forte, ao ponto da frase tornar-se um questionamento e um incentivo contínuos em busca deste corpo mais leve.

Na mesma época, o impacto benéfico sentido na relação com a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Justinópolis gerou em mim outra pergunta: como pode ser que a mesma cruz pesada que o mundo cristão carrega – a cruz da dor, da culpa, do pecado; a cruz que oprimiu e massacrou tantos negros escravizados, ao longo de séculos, em nome da fé – como pode ser esta mesma cruz motivo de tanta leveza dentro de uma comunidade afrodescendente como a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Justinópolis?

²² Frase da eutonista Odile Gringer, recolhida através das aulas com Ana Maria Quezada.

O cruzamento destas duas perspectivas: a cruz do corpo e a cruz social; a cruz que pesa e a cruz que carrega, inspirou a criação da *performance* “Descarrego”, que aconteceu pela primeira ainda sem nome. Nela, uma “persona” é amarrada por uma saia feita de contas de madeira e crucifixos, numa alusão à escravidão. Esta “entidade” interage com o público perguntando “Você carrega sua cruz, ou sua cruz lhe carrega?”. Se a pessoa for carregada por sua cruz, se for levada pela leveza, está em condições de prover a liberdade do outro, e é solicitada a desatar um de seus nós, recebendo um ponto cantado como gratidão. Esta célula espetacular foi a semente do processo de criação de “A Cruz que me carrega”.

Foto 17: Andrea Soares na performance “Descarrego”, por ocasião do 8º Encontro do Instituto Hemisférico de Performance e Política. Crédito: Leandro Medina

Quando o “Núcleo Pé de Zamba” decidiu montar o espetáculo, a primeira ideia foi trazer membros da Irmandade para nos dar oficinas de dança e percussão, já que de todos os integrantes, apenas três haviam convivido com eles em campo. Os trabalhos se iniciaram em março de 2012, e nós os recebemos em abril do mesmo ano. As oficinas contaram como apoio da “Associação Cachuera!”, um centro de pesquisa em torno das culturas tradicionais do sudeste, de forma que foram realizadas também oficinas abertas ao público. A esta altura, já tínhamos uma espécie de ensaio aberto agendado para junho seguinte.

Porém, vivenciamos, inesperadamente, perdas no elenco que, no início do processo, era composto por Erika Coracini, Cecília Oliveira, Bárbara Freitas, Leandro Medina, Rômulo Albuquerque e eu, além de Cristiano Meirelles que, embora integrasse outros projetos do “Núcleo Pé de Zamba”, saiu bem no começo das atividades, abrindo espaço para chegada de Val Ribeiro e do estagiário Rafael Rodrigues. Mal se concluíram as oficinas, e iniciaram-se os estudos teóricos, perdemos Rafael e Erika por questões diversas, mas ambas de foro íntimo.

Tínhamos pouco mais de um mês e um elenco desfalcado, o que sempre traz a necessidade de uma reorganização energética do grupo, para um compromisso público assumido com o Centro Cultural São Paulo. O que se deu a partir daí, foi um destes milagres que só a arte faz, pois conseguimos, neste pequeno tempo, levantar cenas do que seria, um ano depois, parte do esqueleto do nosso espetáculo.

Este processo inicial de criação aproximou-se muito da forma como eu, idealmente, gosto de trabalhar, pois houve espaço para a criação autoral do elenco, com base nas orientações dadas. Assim, numa alusão aos muitos povos que compuseram o tronco banto da diáspora negra no Brasil, cada integrante do grupo criou, a partir da improvisação, uma mini *performance* que, na relação espacial a ser criada, ocuparia o entorno do espaço cênico para onde, ao longo do espetáculo, todos convergiriam.

As orientações para tal processo era perguntarem-se, individualmente, sobre as cruces que carregam ou que lhes carregam no corpo e na vida. Que parte de seus corpos era um fardo, um foco de tensão, um peso? Que fatos da vida seguem pesando no cotidiano?

Estas descobertas, cruzadas com o vivenciado e já conhecido sobre este legado banto e sobre a Irmandade de Justinópolis foram o material de criação para estas cenas. E, enquanto o *Núcleo* trabalhava estas cenas, fui montando uma estrutura que poderia se transformar num trajeto dramático. Elegi temas ligados à diáspora e à cosmogonia bantas: a travessia pelas águas; o encontro entre povos no Novo Mundo, consagrado pelo canto e pela dança; a lenda da Senhora do Rosário; a festa e as oferendas. Destes, nem todos conseguimos construir para a mostra processual de junho de 2012. Mas a semente desta dramaturgia já ficou ali, plantada.

Passado o susto e a correria para cumprir o compromisso agendado, tínhamos um grande cansaço, um material audiovisual inicial sobre o espetáculo e algumas opiniões trazidas por pessoas que nos assistiram. Tínhamos, também, que cuidar da sobrevivência... Eu, da qualificação... Todas estas questões, de alguma forma, foram desarticulando o grupo. Ensaios

sem vigor, ausências e uma batalha por um produtor que pudesse nos ajudar na escrita de projetos de incentivo, para realizarmos a montagem do trabalho com um mínimo de infraestrutura e com um respaldo de subsistência para os integrantes do *Núcleo*. Afinal, todas as ações realizadas até ali vinham de um fundo de caixa construído a partir de uma porcentagem dos cachês de nossas outras apresentações, mas este estava no fim.

Com a montagem já interrompida, e os ensaios bem esparsos, reuni forças para inscrever o trabalho no *Prêmio Funarte Klauss Vianna* e, para nossa surpresa, fomos contemplados. O projeto previa não só a montagem do espetáculo, mas um processo aprofundado de trabalho corporal, onde mergulharíamos nas aulas de Eutonia, com Karen Müller e de Técnica Klauss Vianna, com Beth Bastos, além de canto e técnica vocal, com Beth Just. Contamos também com a orientação dramatúrgica de Valéria Cano Bravi, velha parceira dos tempos do “Babado de Chita”, na montagem de “Saíndo” e com a criação cenográfica de Marcondes Lima, também ex-professor na UFPE e antigo parceiro de criação.

Entre a inscrição para o prêmio e seu resultado, reviravoltas: a banca do exame de qualificação do mestrado sugere alterações no projeto inicial, o que transforma a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Justinópolis no foco da pesquisa. Também neste período acontece a segunda viagem de pesquisa de campo, com o elenco quase completo, à exceção do Rômulo Albuquerque. Apesar da aparente desesperança em torno da montagem, os integrantes do “Núcleo Pé de Zamba” investiram, às suas próprias custas, na ida a campo. A força do já vivenciado em cena, as imagens vistas durante o processo criativo e o próprio contato com os integrantes da Irmandade durante as oficinas foram, de alguma forma um elemento mobilizador desta busca.

Nesta segunda ida a campo, já sabendo desta nova configuração do projeto de dissertação e já bastante imbuída do que havia contemplado na primeira viagem, optei por registrar menos e vivenciar mais. Foi aí que saí do foco meramente racional, centrado nas questões antropológicas e históricas, para perceber os detalhes dos corpos, das formas, dos movimentos.

Percebi que a madeira, moldada em bastões - “manguaras”²³ e mastros - tinha uma forte relevância, pois seu movimento, todo ele, era em busca do céu, para cima, traçando a ligação céu

²³ “manguara” é o nome dado aos bastões de madeira usados pela “guarda” de congo para desenvolver uma determinada dinâmica corporal. É também o nome do toque feito pelos tambores quando os dançantes estão fazendo este tipo de evolução coreográfica.

e terra, talvez até se remetendo à cruz *yowa*. Dentro de sua simbologia, há a ligação entre o topo da cruz *yowa* e seu fundo, onde

“Deus é imaginado no alto do topo do cosmograma, os mortos, no fundo [...] O cume do padrão simboliza não somente o meio-dia, mas também a masculinidade, o norte e o ponto alto da força de uma pessoa na Terra. Correspondentemente o fundo simboliza a meia-noite, a feminilidade; o sul o ponto mais elevado da força sobrenatural.” (THOMPSON, 2011, p. 113)

Observei que os corpos dos *moçambiqueiros*, na missão de escoltar o Reinado, caminhavam lentamente com um pulsar uníssono, mas totalmente subjetivo na relação com cada corporeidade. Este pulsar também era vertical, como era vertical o gesto dos capitães, ao levantarem para o céu seus bastões para cantar. E atravessava a percussão das caixas sem desencontrar-se com o ritmo, mas costurando-o, como um zigue-zague, numa clara alusão ao que Eloisa Domenici chama de “dinâmicas corporais”.

Dei-me o tempo de percorrer ou recordar, em função do ano anterior, as cenas marcantes, os momentos fortes que me mobilizaram a emoção ou alguma reação corporal, nem sempre explicável, mas perceptível. Meu corpo registrava tudo, mas eu nem sempre sabia... Depois, tudo se evidenciou, no momento de se construir um roteiro dramático, a ser experimentado pelo coletivo.

Apenas para contextualizar “dinâmicas corporais”, resalto o apontado por Domenici sobre as mesmas:

[...] A dança emerge de um jogo: novas qualidades de movimento emergem no intervalo de tempo em que o brincante explora determinada dinâmica corporal em seu “jogo”, enquanto vai matizando os movimentos em pequenas variações e criando uma paleta muito peculiar de estados tônicos do corpo.

Proponho chamar esses elementos da movimentação dos brincantes, que se repetem caracteristicamente em cada “figura”, de “dinâmicas corporais”, ao invés de passos. Uma dinâmica corporal inclui vários matizes e pequenas variações do movimento, que podem ser de acentuação rítmica, de tonicidade corporal, ou mesmo de desenho do corpo no espaço. A diferença é que a ideia de passos isola padrões de movimento, enquanto que a ideia de dinâmicas corporais os agrupa em famílias, que se organizam de forma interligada. (DOMENICI, 2009, p. 09)

O mergulho nestas tantas dinâmicas corporais evidenciava-se na ida a campo, nas possibilidades de cada corporeidade que integrava uma “guarda”, multiplicadas pelas tantas “guardas” com diferentes proposições rítmicas. Dinâmicas que também se apresentavam no jeito de orar, de cantar, de tocar, enfim, um mar de possibilidades.

Mas de todo o observado, o dado mais marcante na aproximação com a Irmandade de Justinópolis foi o da coletividade. Ficou claro, desde a primeira ida a campo, mas também na convivência isolada com alguns membros, durante as oficinas, que muito do que se instaura de mágico nos múltiplos aspectos espetaculares observados na comunidade, dá-se em função da coletividade.

Uma voz, sozinha, é só uma voz. Mas é o conjunto das vozes femininas da “guarda” de *congo* que faz a potência daqueles agudos. Uma *gunga* “batendo” é só um chocalho estridente. Mas quinze, vinte *gungas* em uníssono são uma sinfonia percussiva contagiante. Da mesma forma, aquele pulsar vertical, formado pelos corpos dos dançantes do *Moçambique*, em uma frequência que não é idêntica em cada corpo, mas que no conjunto gera uma espécie de balanço, que me remeteu ao mar.

Vale ressaltar que, com relação às “guardas” de *moçambique*, muitas destas dinâmicas corporais parecem evidenciar as observações feitas aqui sobre a força vital, sobre a força da palavra e do ritmo como princípio de todas as coisas do universo. O cantar do *moçambique* é pulsar; a dança do *moçambique* é pulsar; o tambor, o ritmo mestre, pulsando...

Este destaque da força do coletivo, também registrada nas entrevistas, através da concepção de mundo dos integrantes da Irmandade e da própria atuação da mesma na relação com seu entrono e seus integrantes, ressaltou a ponte existente entre passado e presente, entre o legado afro trazido pelos povos bantos e sua permanência de forma tão forte nas ações do tempo de agora.

Junto com esta constatação, a percepção que tudo isto existe alinhavado pela relação com a religiosidade, que aqui se representa pela cruz. A cruz de Cristo, irmã da cruz de *yowa*. Mas uma cruz que não pesa. Uma cruz que, pelo poder de agregar, fazer rir, fazer dançar e cantar permeia de leveza os dias desta comunidade, seu cotidiano de luta. Uma cruz que os carrega.

Estas percepções todas chegaram como um brinde à beleza. De alguma forma, e dentro da perspectiva política em que esta pesquisa e suas reverberações se abrigam, era desta beleza que eu queria falar em cena. Não que desejasse me isentar da responsabilidade em torno das

questões graves que brotam da relação que se configura entre a maioria de nós, brasileiros, e as culturas afrobrasileiras, regadas de ignorância e preconceito, mas queria aproximar o público deste universo pelo viés da beleza, para que as pessoas fossem tocadas no sensível antes de julgar estas culturas com base em seus argumentos racionalizados e equivocados.

Porém, alguns aspectos presentes não puderam deixar de ser observados, como a convivência com a violência urbana, em especial ligada ao tráfico, presente nas periferias de toda grande cidade; a relação com o álcool; a pressão exercida por conta do crescimento urbano, que vai restringindo as ações da Irmandade, inclusive no âmbito da Festa (paralisação do trânsito para as procissões, proibição de fogos de artifício, etc.); e a que mais tem agredido a comunidade, que é a crescente perda de integrantes da Irmandade para as religiões neopentecostais.

Esta última é bastante triste porque, segundo o Capitão Dirceu (informação pessoal), além das pessoas negarem sua história de vida, uma vez que alguns dos que se converteram estavam na Irmandade há mais de 40, 50 anos, elas se convertem às religiões em que a Virgem Maria – logo, a Senhora do Rosário – não existe enquanto ícone religioso, isso quando não tem sua imagem agredida publicamente. Ao mesmo tempo, também com base em narrativas de um integrante cuja identidade é aqui preservada a pedido dele, alguns destes “convertidos” sofrem muito quando chega a época da Festa, chorando às escondidas e esforçando-se para apagar um passado que durante anos foi o seu entendimento de “ser” no mundo, toda sua rede de relacionamentos, de amigos e parentes. Muitos se revoltam de tal forma contra a Irmandade que encampam as atitudes de preconceito que lhes são incutidas pelos seus líderes religiosos, e passam a agredir ou evitar velhos amigos e companheiros. Uma batalha sem armas que lembra muito a ideologia cristã da Idade Média, na luta contra os hereges.

Os comportamentos espetaculares observados, somados às informações teóricas e às evidências advindas das entrevistas e conversas informais em campo, articularam-se para compor um primeiro roteiro dramático que serviria como guia para o processo criativo. Nele, também foram incluídos trechos de cenas já trabalhadas no ano anterior, que foram revisitadas e repensadas ao longo do processo de criação.

As escolhas temáticas deste primeiro roteiro vieram do entrelaçar da experiência em campo com a teoria, buscando uma sintonia com questões contemporâneas que nos afligem. Desta forma, embasou-se fundamentalmente na questão da coletividade, num contraponto ao

individualismo exacerbado dos nossos tempos, apesar desta aparente integração global (a conexão sem compreensão abordada por Edgar Morin). Talvez esta tenha sido a maior lição que a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário tenha nos dado: a de que, juntos, o fardo da vida é bem mais leve... E considerando esta leveza, engendrada nesta comunidade a partir da religiosidade, surgiu o título do espetáculo “A cruz que me carrega”.

Mas foram considerados outros aspectos e imagens marcantes, como as já citadas acima, além de outras, tais como a espetacularidade e significado que giram me torno das bandeiras: a procissão, a fé dos promesseiros, sua subida ao céu. Ou mesmo a característica multicultural dos povos que formaram os negros bantos no Novo Mundo.

Havia muitas sementes para plantar sentido em nossos corpos, restava-nos, agora, adubar nossos próprios quintais.

4.3 – Carregando a cruz que me carrega.

Êê, é...
 Casa de Nossa Senhora
 Oi tem uma telha só, oi é
 Mas quando chove nesta casa
 Oi que num molha ninguém
 Oi é, oi é
 Casa de mamãe é de uma telha só
 Oi casa de mamãe é de uma telha só
 ponto de *Candombe*

Tão logo soube de nossa premiação no *Funarte Klauss Vianna de Dança*, em novembro de 2012, iniciei uma série de procedimentos para encaminhar a produção do projeto e, principalmente, tentar uma estreia remunerada. Apesar do prêmio a ser recebido ter um valor alto, as ações oferecidas pelo projeto que havia escrito eram muitas e precisávamos assegurar uma folga para possíveis imprevistos que, de fato aconteceram.

Mesmo tendo uma produção executiva eficiente, numa circunstância como esta em que uma pesquisa artística está se consolidando, faz-se necessário um forte poder de argumentação para “encantar” os futuros parceiros. Assim, em dezembro, iniciei encontros que nos garantiram uma possível estreia no SESC Pinheiros, em junho e uma parceria com a Universidade Anhembi

Morumbi, que garantiu-nos espaço para ensaiar, o que pode parecer um tanto estranho, considerando-se que este trabalho está vinculado à USP.

Aqui cabe um aparte para justificar esta parceria. A Universidade Anhembi Morumbi possui um gigantesco centro de artes cênicas, que tem, somente para a dança, quatro estúdios. Como as aulas só acontecem de manhã, estas salas ficam ociosas nos outros períodos e a Universidade passou a fazer convênios com grupos, que as ocupam em troca de parcerias. Ao mesmo tempo, as poucas salas para aulas práticas que a USP oferece pelo centro de Artes Cênicas são usadas durante o dia pelos cursos de teatro, e à noite pela Escola de Arte Dramática. As janelas de horário priorizam projetos ligados ao próprio departamento, o que não se aplicava a este projeto, mesmo considerando seu perfil “Interunidades”.

Enquanto se encaminhavam as garantias, novas pequenas revoluções se operavam. Rômulo deixou definitivamente o processo, e Cecília recebeu a notícia de uma bolsa sanduiche para seu doutorado, mas ainda sem data para a partida. Duas perdas importantes, pois, ambos já vinham trabalhando as bases da educação somática há mais de ano, estiveram na primeira parte da montagem e Cecília havia ido à pesquisa de campo, elemento fundamental para a criação.

Rômulo foi rapidamente substituído por Wellington Campos, bailarino popular e contemporâneo que já tinha feito alguns trabalhos conosco e trazia um amplo conhecimento em torno do congado mineiro, embora nunca tivesse ido a campo. Guardava uma grande paixão pelo universo da pesquisa e isto facilitou muito o convite. Mas quando Cecília anunciou sua partida, estivemos em nova encruzilhada. Agora já não tínhamos um candidato por perto...

Dentro da realidade de uma pesquisa como esta, a formação do grupo é sempre uma questão delicada. Primeiro porque um dos substratos do nosso trabalho é a ancestralidade. Lidar com a ancestralidade é lidar com forças profundas, com o desconhecido da mente e com o desconhecido do universo. Para estarmos juntos, temos ao menos que ter isto como um consenso, mesmo que cada um se relacione de formas diferentes com as questões da ancestralidade. Em outras palavras, não há espaço no grupo para alguém que negasse esta relação porque isto atravancaria o processo

Segundo porque a perspectiva transdisciplinar da proposta exige do intérprete uma disponibilidade ao risco, uma vontade de transpor barreiras para encontrar em seu corpo a possibilidade de expressar-se integralmente. Além disto, considerando a objetividade da proposta – seis meses para criação, montagem e temporada de apresentações, tinha que ser alguém que

minimamente tivesse trafegado entre estes dois universos – o do corpo expressivo a partir da educação somática, e o da cultura popular – e que fosse bastante apaixonado por ambos, ao ponto de querer enveredar em uma pesquisa que estava em processo de consolidação.

E, por fim, este novo integrante teria que estar disposto a revelar-se a si mesmo, inclusive, encarando suas verdades, pois as vivências em Eutonia são construídas a partir desta relação de sinceridade para consigo mesmo, e comumente este é um processo doloroso e um tanto desestabilizador. Além do quê, há um objetivo maior no “Núcleo Pé de Zamba” que é a coerência ética em torno do que é o papel do artista: de onde vem o meu discurso e para onde quero levá-lo? Qual a minha importância social como artista? São perguntas cujas respostas devem estar muito claras para nós, a ponto de permitir uma relação confortável com o objetivo do *Núcleo* que é inspirar-se na cultura popular para devolvê-la ao povo, revista, a partir de nosso ponto de vista estético.

Resumidamente, tínhamos uma tarefa árdua, que decidimos cumprir abrindo uma audição feita apenas com pessoas indicadas por nós mesmos. A audição, planejada para instaurar o mínimo de competição possível, trouxe alguns procedimentos simples que usávamos nos ensaios, e tinha o objetivo de perceber como as pessoas se relacionavam com as questões colocadas acima, mas principalmente com questões ligadas ao ritmo, à consciência corporal e ao canto, pois estes eram atributos fundamentais necessários a todos do elenco. A esta altura já era final de fevereiro, o Prêmio ainda não havia sido pago e a perspectiva da estreia no SESC havia se fortalecido. Ou seja, nosso prazo de criação talvez tivesse que se encurtar.

Diante do observado na audição, ficou mais claro ainda como o que eu almejava enquanto intérprete era complexo. Dentro todos os candidatos, escolhemos a Lívia Barros, ex-aluna no *Projeto Vocacional Dança*, conhecedora de cultura popular e exímia cantora. Sua vida na dança estava apenas começando, é fato. Mas sua vontade era o atributo mais forte, e ela já havia visitado a Irmandade, durante os festejos dos Santos Reis.

Desta forma, ao entrarmos em março, compunham o elenco do trabalho: Bárbara Freitas, Wellington Campos, Val Ribeiro, Leandro Medina, Lívia Barros e eu. E embora o pagamento do prêmio estivesse sem previsão, iniciamos nossos encontros. Comecei com encontros teóricos onde debatemos os fundamentos da Eutonia e da técnica Klauss Vianna, de forma que todos do *Núcleo* pudessem entender o que estávamos fazendo e baseados em quais princípios. Tinha pela frente um elenco desigual e um tempo cada vez mais escasso. Mas precisava minimamente

retomar questões fundamentais da Eutonia e resolvi fazê-lo. Quando entrasse a verba, a Karen assumiria estas vivências.

Nestes primeiros encontros, busquei provocar a percepção profunda dos ossos e das tensões fixas do corpo. Para os que já estavam na prática, talvez tenha sido um tanto enfadonho, pois mesmo reconhecendo os princípios da Eutonia, sabendo que revisitar nunca é repetir – porque o corpo não “é”, ele “está” – dedicar-se a escuta de si mesmo requer aquele tempo do “viver a experiência” que Bondía (BONDÍA, 2002) nos fala, e que é cada vez mais escasso nos dias de hoje. A esta altura, ainda não estava totalmente pressionada pelo tempo, e pude propor vivências criativas, bem centradas na experiência, na percepção profunda.

Assim, nossos encontros antes da chegada dos parceiros de pesquisa subsidiados pelo prêmio buscou sensibilizar partes do corpo a cada encontro: pés, pernas, cintura pélvica, coluna/cabeça, tórax, cintura escapular e braços. Estávamos em meados de abril quando, finalmente, tivemos notícias do Prêmio, e também a confirmação da estreia do SESC Pinheiros. A questão era que, agora, tínhamos pouco mais de dois meses – cerca de 30 encontros – para levantar o espetáculo, pois o SESC não tinha pauta para readequarmos a estreia e os valores a serem recebidos por ela já faziam parte de nossas necessidades orçamentárias. Para um grupo em readequação por conta das mudanças no elenco, e dentro de uma proposta onde a pressa não era uma parceria bem vinda, assumi o risco de ver tudo o que planejei ir por água abaixo. Mas aceitei o risco.

Desde o começo de nossa pesquisa de montagem, em março de 2011, percebemos que estávamos lidando com matéria muito delicada, com energias que não conhecíamos profundamente. Cultivamos o hábito de, antes dos ensaios, pedirmos licença, cantando pontos do congado que aprendemos. Este hábito foi virando um momento de comunhão no grupo, que, além de nos colocar no lugar de humildade diante destes conhecimentos ancestrais, nos trazia a um nível de concentração que era fundamental na empreitada que viria. Numa evolução desta prática, fomos gradativamente construindo um altar coletivo, a cada semana, alguém trazia um objeto importante em sua caminhada e acrescentava ao altar, que era montado a cada início de ensaio. Os parceiros que vinham, especialmente, os que começavam as atividades da tarde, juntavam-se a nós, neste momento, sempre muito harmonioso e que, imagino, foi o sustentáculo desta empreitada densa que vivemos.

O projeto inicial, contemplado pelo Klauss Vianna, deslocou-se do lugar de investimento nas subjetividades do grupo para o lugar do mercado, do cumprimento de tarefas. Assim, ter nas 12 horas semanais de ensaio as aulas de canto, Eutonia e técnica Klauss Vianna, que depois se ampliou para outros universos da dança, e ainda conceber e ensaiar o espetáculo, ouvindo a colaboração da Valéria Cano Bravi foi, sem dúvida, uma tarefa esgotadora, dadas as necessidades urgentes de alcançar um corpo coletivo que, respeitando as idiossincrasias de cada intérprete, pudesse traduzir os meus desejos enquanto diretora.

Além do que, por mais que resistamos, que tentemos não nos entregar, as vivências em Eutonia nos tocam profundamente, alcançando níveis emocionais. Abrir mão das couraças do corpo é mexer nas bases que as construíram. Se, por um lado, isto nos abre à sensibilidade artística, ampliando nossa capacidade de percepção e expressão, por outro, nos desprotege. E isto expõe o elenco à fragilidade e à instabilidade emocional.

No lugar de orientadora do processo, mas também de intérprete, fiquei duplamente suscetível a estas questões e em muitos momentos tive que lidar com minha delicadeza emocional, considerando ainda dois pontos importantes: a realização deste projeto era de alguma forma, um projeto muito pessoal, pelo vínculo que tinha com a pesquisa autoral, o que o tornava ainda mais pesado; além disto, no meu contínuo aprendizado de líder, guardo pelos parceiros de trabalho um afeto que extrapola as relações profissionais, o que muitas vezes torna a tomada de decisões algo bem delicado, pelo medo de frustrar expectativas.

Todos estes percalços, que exigiram decisões difíceis, incorporação de riscos, e um processo não tão participativo e coletivamente autoral como eu desejava, gerou crises internas no grupo, não só em relação a minha condução, mas entre os integrantes do grupo.

Crises que tiveram momentos fortes e desgastantes, mas que, a meu ver, foram necessárias para amalgamar o substrato de nossa força criativa, por mais amargas que possam parecer.

De fato tivemos pouco tempo para as experimentações, os “laboratórios”, como denominava nossa orientadora dramaturgista Valéria Cano Bravi. O pouco tempo e o excesso de vivências para despertar nossa qualidade de movimento não deixavam espaço para estas possibilidades, assim que demoramos um pouco para entender de onde partia, no corpo, o motivo de cada cena. No plano teórico e imagético, havia clareza do que se buscava, mas era difícil conquistar isto nos nossos corpos com a naturalidade desejada.

Havia uma clareza maior para mim: nosso pulso era vertical. Nossa relação com a dança começava nos pés, relacionando-se com o que chamamos em Eutonia de *transporte*. Era a lei de ação e reação atuando nos nossos corpos em diálogo com a gravidade, em busca da qualidade pulsante observada nos corpos do *moçambiqueiros*: a relação entre terra e céu, pés e cabeça, pelo caminho da pelve/coluna. A conquista deste entendimento foi o passo mais difícil: para os que ainda buscavam a presença de pé, o desconhecido; para quem já era bailarino experiente, a difícil tarefa de fazer o mínimo, de revisitar a essência, tornando-a evidente. Demoramos em achar esta qualidade e agora, três meses depois, ainda a buscamos. E por ser a coletividade a tônica principal do espetáculo, as cenas deveriam trazer este milagre que se apresenta nas culturas populares que é o de ser subjetividade sem macular o conjunto, sem necessariamente se destacar.

Este entendimento sobre o *transporte* também era necessário na relação com o corpo do outro, como sustentá-lo, suspendê-lo com o mínimo esforço. Quem apoia onde e de que forma para garantir que não haja sobrecarga muscular, para que ninguém se machuque? Talvez estes tenham sido os desafios maiores em nosso percurso, porque eram fundamentais para corporificação do roteiro pensado, que a esta altura, já havia sido apresentado ao grupo. Mas a Valéria só queria opinar sobre ele, diante das cenas construídas.

Na primeira semana de junho, tínhamos um esqueleto do espetáculo, com exceção da última cena, que ainda era um vestígio do primeiro esboço feito em 2011, mas que não encontrava uma beleza plástica necessária a sua manutenção. Esta clareza era necessária para que pudéssemos então criar e executar o figurino e demais elementos de cena, o que se deu em tempo recorde: quatro dias e Marcondes Lima deu conta da criação e do encaminhamento da execução. Tudo se realizando, mas sempre no limiar do risco.

As sugestões e adequações propostas por Valéria, especialmente no que diz respeito à dramaturgia do corpo e na relação com o espaço, ajudaram-me bastante a enxugar cenas que, naquelas circunstâncias, eram um entrave, mesmo que o elenco não concordasse muito, pelo desejo de mantê-las ou, ainda, de criá-las. Num pacto interno, concordamos que, dentro do que nos propusemos enquanto pesquisadores, nosso espetáculo não se concluiria ali, ele se renovaria a cada encontro, a cada ensaio, num processo de aprofundamento e revisão contínuos, em busca da tradução daquilo que nos encheu de sentido na relação com a Irmandade.

Desta forma, o roteiro final para estreia constituiu-se em:

- Diásporas: cenas onde cada integrante trafega pelo entorno, com limitações de movimento causadas por diversas amarras que atavam diferentes partes do corpo, de acordo com a criação de cada um. São as células cênicas criadas a partir das pergunta “Você carrega sua cruz, ou sua cruz lhe carrega?”. Ela também alude aos povos que vieram de diferentes regiões da África Centro-Occidental, formando o povo banto.
- Corpo-Mar: esta cena nos remete à memória dos tumbeiros, do balanço do mar entranhado nos corpos dos escravizados que aqui chegaram. O mar está presente em muitos pontos cantados tanto pela Guarda de *Congo* quanto pela Guarda de *Moçambique*. Evidenciou-se ao meu olhar também no pulsar conjunto dos corpos dos *moçambiqueiros*. O mais curioso é que muitos destes dançantes nunca viram o mar presencialmente, mas ainda assim o homenageiam com grande emoção. A cena, que se dá já no espaço central onde acontece a maioria do espetáculo, também nos fala do encontro destes povos no Brasil, povos que se reinventam a partir da memória, buscando reconstruir, neste novo mundo, a estrutura social pela qual se entendiam no mundo.
- Rosário: cena que traduz a lenda de Nossa senhora do Rosário, narrada no capítulo dois.
- Guerra Santa: tematicamente inspirada nas conversões dos integrantes da Irmandade ao neopentecostalismo, ela também alude às danças com manguara da “guarda” de congo, que simulam uma batalha com as “manguaras”.
- Bandeira: simbolicamente, esta cena representa a fé, concentrada na figura da bandeira e tudo o que gira em torno dela: os promesseiros, as “guardas” guiando a bandeira e suas promessas, a subida da bandeira aos céus.
- A cruz que me carrega: aqui buscamos representar, quase literalmente, a partir da suspensão de um intérprete pelos demais, esta sensação de leveza sentida individualmente, a partir da ação do coletivo sobre cada subjetividade.
- A festa: cena final onde o elenco toca e dança, aproximando-se das dinâmicas corporais observadas entre os dançantes presentes da festa de Nossa Senhora do Rosário de Justinópolis.
- Benção: espécie de epílogo, onde o elenco volta cantar e dançar, inspirando-se no movimento e trajeto que as guardas fazem ao entrar e sair da igreja da sede. Agradecendo ao nosso templo – a cena – e saindo sem nos virarmos, em sinal de respeito, deixando o espaço cênico em forma de cortejo.

Foto 18 – Ensaios de “A cruz que me carrega”. Maio de 2013.
Crédito: Charles Trigueiro

Foto 19 – Ensaios de “A cruz que me carrega”. Maio de 2013. Crédito: Charles Trigueiro

Foto 20 – Ensaios de “A cruz que me carrega”. Maio de 2013. Crédito: Charles Trigueiro

Foto 21 – Ensaios de “A cruz que me carrega”. Maio de 2013. Crédito: Charles Trigueiro

Foto 21 – Ensaios de “A cruz que me carrega”. Maio de 2013. Crédito: Charles Trigueiro

Foto 22 – Ensaios de “A cruz que me carrega”. Maio de 2013. Crédito: Charles Trigueiro

Foto 23 – Ensaios de “A cruz que me carrega”. Maio de 2013. Crédito: Charles Trigueiro

Foto 24 – Ensaios de “A cruz que me carrega”. Maio de 2013. Crédito: Charles Trigueiro

Às vésperas da estreia, e com o apoio logístico de Vanessa Lopes na produção, fomos achando a fluidez do trabalho. Os ensaios no espaço de apresentação, a praça do SESC Pinheiros, não nos traduzia exatamente o que viveríamos. Um espaço sem o público é apenas matéria. E muito do que se apresenta em “A cruz que me carrega”, concretiza-se na relação direta com o público, que intervém junto aos intérpretes no processo de desatar as amarras, de dialogar com a bandeira, de seguir o cortejo. Isto sem falar que, num espaço não convencional, a ocupação do público gera um lugar novo a cada dia. A cada função, uma nova forma de resolver os caminhos, os encontros, exigindo-nos uma prontidão para a improvisação. Assim, por mais tempo de ensaio que tivéssemos, só o contato com o público poderia completar o espetáculo.

Em sua estreia, o “A cruz que me carrega” dialogou com as premissas estéticas da pesquisa: uma íntima relação com matrizes formadoras de nossa cultura (RIBEIRO, 1995), trazendo a presença europeia inundada pela ancestralidade africana; um mergulho consciente no corpo, abrindo espaço para o mesmo assimilar em si a música – o ritmo, o canto, a dança, a força da palavra proferida nos pontos cantados, a relação com os elementos plásticos e a reverberação do movimento através deles no espaço; a relação improvisacional travada a partir do encontro destes corpos como espaço e com o público, estruturando uma espécie de “roteiro expandido”, onde a rota dramática é comum a todos e deve ser cumprida, mas interagindo com as intervenções do ambiente.

Com base em tudo que vimos aqui, resta-me ressaltar o aspecto liminar da proposta, que se apresenta sob diferentes pontos de vista, lembrando que a liminaridade, como apresentada por Victor Turner, deriva da fase intermediária dos ritos de passagem e, por isso mesmo, abriga elementos difusos da fase anterior – de separação social – e da posterior – de agregação, de volta ao seu meio social – não se definindo em nenhuma delas.

À luz desta perspectiva, podemos identificar a liminaridade em cada uma das premissas que fundamentam a espetacularidade “contemporâneo-brasileira”: na junção e reinvenção de culturas a partir das matrizes étnicas tupi, lusa e afro; na transdisciplinaridade artística, onde cada arte se afirma dentro de um todo maior ao qual ela não pode representar sozinha; na tênue zona limítrofe que o intérprete deve se situar nas relações espaço-temporais em cena, atento ao seu percurso criativo e em diálogo presente e contínuo com suas sensações. E é neste estado liminar que o intérprete tem que vivenciar que depósito a crença na proposição da espetacularidade “contemporâneo-brasileira”.

Como já exposto, todos estes pressupostos estéticos dentro da presente abordagem são construídos a partir de um corpo consciente, atento aos seus próprios processos de transformação, ao fortalecimento de sua subjetividade, sem distanciar-se da noção de que age na coletividade. Assim, a espetacularidade “contemporâneo-brasileira” exige do intérprete esta postura liminar, de estar “entre”. Estar no limiar de arte e vida; de reconhecer-se na contemporaneidade sem desvencilhar-se de suas verdades ancestrais; de transmutar-se em cena, sem privar-se da emoção que pode lhe invadir enquanto subjetividade, no instante relacional que se constrói. Mas, fundamentalmente de entregar-se ao ideal coletivo, numa transposição do que pode acontecer numa fase liminar de um rito de passagem.

Ali, as “entidades liminares” “devem submeter-se a uma autoridade que nada mais é senão a da comunidade total. Esta comunidade é depositária da gama completa dos valores da cultura, normas, atitudes, sentimentos e relações” (TURNER, 1974, p. 126). Esta entrega se dá, portanto, no âmbito interno do grupo de trabalho, no caso aqui o “Núcleo Pé de Zamba”, a partir das dinâmicas e necessidades estabelecidas pelos próprios integrantes. Mas se fundamenta também no diálogo com a sociedade em que vive, desde o seu bairro até na relação com o mundo.

Sem dúvida, esta qualidade já apresentada pelo elenco do “Pé de Zamba” é que tornou possível, em meio a tantos percalços, a minha tarefa de carregar a cruz que tem me carregado, viabilizando a controversa missão que é o esforço que se faz em prol da alegria de poder levar a público – de forma prática e teórica – este ponto de vista estético e político em torno do encontro entre a tradição e a contemporaneidade.

Foto 25 – Bastidores da temporada no SESC Pinheiros. Altar coletivo que nos acompanhou
Nos ensaios e nas apresentações Crédito: Charles Trigueiro.

Foto 26 – Bastidores da temporada no SESC Pinheiros. A preparação do “turbante-manto” da Santa
Crédito: Charles Trigueiro.

Foto 27 – Bastidores da temporada no SESC Pinheiros.
Aquecimento vocal. Crédito: Charles Trigueiro.

Foto 28 – espaço cênico, antes da chegada do público. Temporada no SESC Pinheiros.
Crédito: Charles Trigueiro.

Foto 29 – Diásporas em “A cruz que me carrega”. Temporada no SESC Pinheiros.
Crédito: Charles Trigueiro

Foto 30 – Diásporas em “A cruz que me carrega”. Temporada no SESC Pinheiros.
Crédito: Charles Trigueiro

Foto 31 – “Corpomar”, em “A cruz que me carrega”. Temporada no SESC Pinheiros.
Crédito: Charles Trigueiro

Foto 32 – “Rosário” em “A cruz que me carrega”. Temporada no SESC Pinheiros.
Crédito: Charles Trigueiro

Foto 33 – “Guerra Santa” em “A cruz que me carrega”. Temporada no SESC Pinheiros.
Crédito: Charles Trigueiro

Foto 34 – “Bandeira” em “A cruz que me carrega”. Temporada no SESC Pinheiros.
Crédito: Charles Trigueiro

Foto 35 – “A cruz que me carrega” em “A cruz que me carrega”. Temporada no SESC Pinheiros.
Crédito: Charles Trigueiro

Foto 36 – “A festa”, em “A cruz que me carrega”. Temporada no SESC Pinheiros.
Crédito: Charles Trigueiro

Conclusão

A trajetória da consolidação de uma pesquisa artística pode durar anos. É um percurso que vai se construindo, estruturando-se, muitas vezes, sem que isto seja claro ao autor. Por outro lado, a organização e o registro teórico desta pesquisa, nos moldes de um mestrado, por exemplo, é um trabalho forjado na objetividade, no recorte preciso e, com tempo limitado, para não dizer curto. Um processo calcado na eficiência.

Porém, no âmbito das artes, a eficiência, a perfeição, dificilmente é uma qualidade essencial. Desta forma, instaura-se um pequeno conflito que se relaciona com a presente proposta, quando ela se posiciona em negação aos conturbados fluxos de pensamento e experiência (ou não experiência), que são vivenciados na contemporaneidade.

No trajeto de registro e organização teórica de *Da beira do seu quintal: dos reis de congo à espetacularidade “contemporâneo-brasileira”*, o tempo e a mudança nos acontecimentos foram elementos desestabilizadores que me fizeram lembrar muitas vezes das palavras de Edgar Morin quando nos fala do inesperado, do valor que pode ter a incerteza, como “desintoxicante do conhecimento complexo” (MORIN, 1999, p. 36). Por mais que tenha planejado, estruturado e justificado os caminhos da pesquisa, fatores que escaparam ao meu poder, reviraram as perspectivas, desorganizando a eficiência para reestruturá-la, colocando-me atenta diante das mudanças.

Encarando tal realidade, percebi a importância da coerência que deve ter um pesquisador diante de sua proposição, em especial quando ela é autoral e quando vem, inicialmente, de processos empíricos. O quanto se deve estar vinculado ao seu discurso, ao ponto de não se perder na sua busca, encontrando mecanismos para fundamentar sua pesquisa.

Neste sentido, minha trajetória artística tardia, calcada como fruto de uma radical mudança de rumo profissional, trouxe um posicionamento diante deste ‘fazer artístico’, bastante fortalecido em princípios e desejos. Posso dizer que o tipo de artista que escolhi ser – política, atuante e consciente de meu papel na sociedade em que vivo – moldou os rumos desta abordagem para a criação nas artes do espetáculo.

Assim, consciente da potência que pulsa nas manifestações espetaculares da cultura tradicional brasileira, como é o caso da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Justinópolis, trabalhei minha humildade para reconhecer que aquele pulsar não me pertence, mas me inspira na

busca de meus próprios pulsares, para que possam, em cena – e por que não, na vida – tocar as pessoas, sensibilizando-as para o meu discurso. Em outras palavras, reconheci que a beleza e o sentido podem estar presentes em todas as culturas, sem hierarquizá-las, e percebi que transpor para o palco seus movimentos, metodicamente, canções, saberes, enfim, sua espetacularidade, seria engessar o seu legado. Seria matá-los em vida.

Por esta clareza é que *Da beira do seu quintal: dos reis de congo à espetacularidade “contemporâneo-brasileira”* não se constitui como metodologia, nem como rótulo. Coloca-se como uma *abordagem*, olhar que propõe possibilidades para o encontro entre as tantas culturas tradicionais que permeiam o Brasil e as necessidades expressivas da contemporaneidade. Necessidades estéticas, sim, quando pensamos na qualidade de presença do artista em cena e no diálogo a ser travado com o momento artístico em que vivemos. Mas, fundamentalmente, a necessidade de reflexão que pede o nosso tempo. Tempo de muita informação e pouca compreensão.

Mais do que ditar métodos de pesquisa e criação, o trabalho aqui proposto quer afirmar que muito se pode construir artística e socialmente a partir de um processo farto de consciência, pois só ela nos permite perceber o lugar onde estamos no mundo, a partir de nossas raízes e valorizá-las, ao passo que nos impulsiona para um intercâmbio consistente com outras culturas, fortalecido por estas mesmas raízes. É como a árvore frondosa que cresce pela força com que suas raízes se alimentam da terra, substrato da ancestralidade.

E não é preciso falar de mundo para entender os motivos de tal proposição. Dentro da multiplicidade cultural brasileira, cultivamos preconceitos de todos os tipos pela simples ignorância em torno destas ancestralidades. Em nossa negritude evidente, vemo-nos brancos no espelho, por ser esta a imagem de dignidade que nos foi incutida. Mesmo diante de nossa riqueza cultural, julgamos atrasados os que cultivam a oralidade, diminuimos a beleza da dança no terreiro e engessamos nossos corpos ao som dos sintetizadores das casas noturnas. Negamos os frutos saborosos de nossos quintais, fonte de fortaleza e permanência. Recusamos a vivacidade de nossas cores, o pulsar dos nossos corpos, seu fluir em ritmo e movimento.

Nesse sentido, ao eleger a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Justinópolis como objeto de pesquisa, tive a intenção de revelar o quanto de beleza e sabedoria pode-se encontrar em uma visita respeitosa à tradição. Evidente fonte de africanidade no Brasil, a comunidade é

história viva e mantém, ao longo de mais de um século, os sinais do legado banto, não só em sua espetacularidade, mas, fundamentalmente, em aspectos ligados a sua visão de mundo.

Este dado me permitiu enveredar sobre o universo cosmogônico banto para vislumbrar uma maneira de organizar-se socialmente em que o coletivo estivesse à frente do individual. Ou seja, a subjetividade se fortalece no encontro e identificação com o todo. Ao mesmo tempo, o conceito de força vital, presente em todas as coisas – animadas e inanimadas – evidencia que a existência se constitui em cadeia. Cada movimento, pensamento, palavra são forças que reverberam no entorno, influenciando a harmonia dos acontecimentos. Séculos atrás, esses povos, tidos como atrasados pelo ocidente, já entendiam muito bem a relação indivíduo ↔ sociedade, em prol do bem coletivo.

Dessa forma, na busca de uma proposição ético-estética para a criação de espetáculos, a Irmandade de Justinópolis configurou-se numa agradável surpresa, ampliando em muito as possibilidades de reflexão em torno de questões fundamentais para a contemporaneidade como o preconceito, a intolerância em múltiplos níveis e o materialismo, entre outras. A “força vital” - presente em cada uma de suas atividades, em cada um de seus integrantes - impregnou este trabalho, engendrando novas possibilidades, não previstas, ajudando-nos a suplantar dificuldades que, talvez em outras circunstâncias, tivessem tornado impossível a realização do espetáculo “A cruz que me carrega” em tempo hábil, para integrar esta pesquisa.

Sem dúvida, o encontro entre a forma de estar no mundo da Irmandade de Justinópolis e as abordagens para a educação somática eleitas para dar suporte prático à proposta – Eutonia e Técnica Klauss Vianna – instauraram um nível de presença que foi de grande utilidade ao processo criativo.

Centradas na qualidade e na ampliação da percepção, estas abordagens dialogam com a forma em que a comunidade vive a corporeidade, num aprendizado que se perpetua no fazer em si, e na transmissão de saberes, a partir da observação e do entendimento do movimento observado em seu próprio corpo, construindo dinâmicas corporais subjetivas, mas em intenso diálogo com as demais corporeidades. Um encontro interessante e que pode engendrar, em futuro próximo, um bonito caminho de pesquisa.

Afinal, neste jogo complexo entre o vislumbre da ideia e sua concretização teórico-prática, sempre resta algo que não pode ser aprofundado. São ideias e desejos de pesquisa que não cabem nesta bagagem inicial... Mas a estrada de um pesquisador apaixonado é longa e tem

mão dupla. Pode-se voltar para buscar estes excessos. No caso de *Da beira do seu quintal: dos reis de congo à espetacularidade “contemporâneo-brasileira”*, ficou um desejo de aprofundamento, nos meandros de uma possível relação mais intensa e não tão evidente entre o corpo e a ancestralidade, em um processo de criação espetacular.

Se, através do corpo consciente, *acessamos* um universo, aparentemente, díspar ao nosso e *traduzimos* em cena aquilo que nos toca, que mecanismos sensíveis nos fazem reagir a tal ou qual estímulo vivenciado em campo? Em que níveis de energia, de ancestralidade, este encontro de sentidos acontece? São operações meramente racionais, sensíveis, ou se ampliam para um padrão quântico? Podem estes níveis energéticos e de significação serem partilhados com corporeidades movidas por outros sentidos, gerando a mesma qualidade expressiva e/ou de transformação social e subjetiva?

Estas são algumas perguntas que surgiram ao longo do processo e sobre as quais tenho hipóteses aguardando para serem investigadas, mas que não cabiam no plano de eficiência traçado para esta primeira jornada teórica na qual me aventurei. É uma proposição que requer um estudo aprofundado no âmbito da corporeidade, ampliando suas relações no campo da antropologia, da fisiologia e da física quântica, entre outros, na busca de uma organização mais sistematizada para a preparação dos intérpretes num processo criativo.

Por ora, *Da beira do seu quintal: dos reis de congo à espetacularidade “contemporâneo-brasileira”* cumpriu – e até ampliou – aquilo que se propôs: traçou as pontes entre tradição e contemporaneidade, entre teoria e prática, entre a Academia e a cultura popular. E, superando seus objetivos iniciais, fez ecoar seu discurso por entre dezenas de pessoas ao longo de uma temporada de seis apresentações gratuitas, abertas ao grande público.

Uma pesquisa que deseja ganhar as ruas e semear o debate em torno do diálogo entre quintais, e dará um primeiro grande passo ao apresentar o espetáculo “A cruz que me carrega”, em outubro de 2013, em um quintal que beira o meu. Aquele que fica lá em Justinópolis e que foi o adubo para tudo que aqui se apresenta: a Festa de Nossa Senhora do Rosário de Justinópolis.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é Contemporâneo?** Chapecó: Argos, 2008.

ALEXANDER, G. **Eutonia: um caminho para a percepção corporal**. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

ANDRADE, M. **Danças dramáticas do Brasil**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1982. 3V.

ARANHA, C. S. G.; OLIVEIRA, A. M. de. Olhar interdisciplinar: uma revisão sobre a construção do conhecimento atual. In: SILVA, Dilma de Melo, **Interdisciplinaridade, transdisciplinaridade no estudo e pesquisa da arte e cultura**. São Paulo: Terceira Margem, 2010.

AYALA, Marcos. AYALA, Maria Ignez N. **Cultura popular no Brasil: perspectiva de análise**. São Paulo: Ática, 1987.

BÁ, A. H.. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. **História geral da África**, pág. 167 a 212, 2 ed. UNESCO: Brasília, 2010.

BARBA, E. **A canoa de papel: tratado de antropologia teatral**. São Paulo : Hucitec, 1994.

BARBA, E; SAVARESE, N. **A arte secreta do ator. dicionário de antropologia teatral**. Campinas: Editora Hucitec e Editora da Unicamp, 1995.

BIÃO, A. Etnocenologia, uma introdução. In: GREINER, C.; BIÃO, A. **Etnocenologia: textos selecionados**. São Paulo: Annablume, 1998.

_____. **As fronteiras e os territórios das linguagens artísticas**. Revista da Fundarte, Montenegro. RS, v. 1, n. 1, p. 04-09, 2001.

_____. (Org.). **Artes do corpo e do espetáculo: questões de etnocenologia**. Salvador: P & A, 2007.

_____. (Org.) **Temas em Contemporaneidade Imaginário e Teatralidade**. São Paulo: Annablume, 2000.

_____. **Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos**. Salvador: P & A, 2009.

_____. Um trajeto: muitos projetos. In **Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos**. Salvador: P & A, 2009.

BONDIA, Jorge Larosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Universidade de Barcelona: 2002. Disponível em: <http://educa.fcc.org.br/pdf/rbedu/n19/n19a03.pdf>. Acesso em 19/12/2011.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Memória do sagrado: estudo de religião e ritual*. São Paulo: Ed. Paulinas, 1985.

_____. **Prece e bênção: espiritualidades religiosas no Brasil**. Aparecida: ed. Santuário, 2009.

CAMPOS, Márcia Regina Bozon de. **Eutonia: experiência clínica e pedagógica**. São Paulo: Zagodoni, 2013.

CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 2003.

CARTA DE TRANSDISCIPLINARIDADE. Convento da Arrábida, Portugal, 1994. Disponível em: http://www.unipaz.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=70:carta-de-transdisciplinabilidade&catid=40:informativos. Acesso em: 16/05/2011.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Made in Africa**. São Paulo, Global ed., 2002.

_____. **Religião no povo**. São Paulo, Global ed., 2005.

COHEN, R. Cartografia da cena contemporânea: matrizes teóricas e interculturalidade. **Revista Sala Preta**, São Paulo: v 1, n. 1, p. 105-119, 2001.

_____. **Work in progress na cena contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DAWSEY, John c. Victor Turner e antropologia da experiência. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n 13, p. 163-185, 2005.

DOMENICI, Eloisa. **A pesquisa das danças populares brasileiras: questões epistemológicas para as artes cênicas**. In Artes populares brasileiras do espetáculo e encenações. Cadernos do GPE-CIT, n 23, Salvador: UFBA. Disponível em: <http://etnociologia.org/pdf/Caderno%20GIPE-CIT%2023%20-%20com%20capa.pdf>. Acesso em 26/09/2013.

FÉRAL, J. *Performance e performatividade*. In: MOSTAÇO, E.; OROFINO, I.; BAUMGÄRTEL, S.; COLAÇO, v. (org.) **Sobre performatividade**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.

GREINER, C.; BIÃO, A. **Etnociologia: textos selecionados**. São Paulo: Annablume, 1998.

HEATH, B. J.; BENNETT, A. The little spots allowed theme: the archaeological study of African American Yards. **Historical Archaeology**, p. 38-55. Rockville: Society for Historical Archaeology, 2000. Disponível em: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/25616787?uid=373425431&uid=3737664&uid=2129&uid=40528&uid=5909624&uid=2&uid=70&uid=3&uid=67&uid=5910200&uid=62&sid=21102625055893> . Acesso em: 05/09/2013.

HEYWOOD, Linda M. **Diáspora negra no Brasil**. São Paulo, Contexto, 2010.

INDURSKY, Freda; FERREIRA, Maria Cristina Leandro (org). **Os múltiplos territórios da análise do discurso**. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 1999.

MACEDO NETO, Antônio Teixeira de. **Abaçaí cultura e arte: caminho e trilhas de um programa de ação cultural – uma perspectiva includente**. 231 pag. Tese CCA/ECA/USP, São Paulo, 2004.

MUNANGA, Kabenguele. **Origens africanas do Brasil contemporâneo: histórias, línguas culturas e civilizações**. São Paulo, Global ed., 2009.

_____. GOMES, Nilma Lino. **O negro no Brasil de hoje**. São Paulo, Global ed., 2006.

MORIN, Edgar. **Os sete saberes para a educação**. Lisboa: Instituto Piaget, 1999.

KAGAN, Moisés S. A arte do sistema da atividade humana. **Arte e Cultura da América Latina**. v. X, n. 02. São Paulo: Terceira Margem, 2003.

LOPES, Nei. **Bantos, malês e identidade negra**. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1988.

LUCAS, Glaura. **Os sons do Rosário: o congado mineiro dos Arturos e Jatobá**. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

MARTINS, Gilberto de Andrade; THEOPHILO, Carlos Renato. **Metodologia da investigação científica para ciências sociais aplicadas**. São Paulo: Atlas, 2009.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MILLER, J. **A escuta do corpo: sistematização da técnica klauss vianna**. São Paulo: Summus, 2007;

MOURÃO, F. A. A. **Múltiplas faces da identidade africana**. ÁFRICA [Revista do Centro de Estudos Africanos], São Paulo, v. 18-19, n. 1, p. 5-21, 1997.

NEVES, N. **Klauss Vianna – estudos para uma dramaturgia corporal**. São Paulo: Cortez. 2008.

O povo brasileiro. Direção, roteiro e realização: Isa Grinspun Ferraz. Produção: Zita carvalhosa. São Paulo: Superfilms, TV Cultura, GNT e Fundar, 2000. Documentário, DVD (260 min), son., color.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo, Brasiliense, 2003.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo, Martins Fontes, 1989.

PRADIER, Jean-Marie. **Etnocenologia**. In: GREINER, C. BIÃO, A. **Etnocenologia: textos selecionados**. São Paulo: Annablume, 1998.

PRANDI, Reginaldo. **Identidade e memória afro-brasileira**. Revista Tempo Brasileiro, nº 153, abr-jul, p. 59-68. Rio de Janeiro: ed. Tempo Brasileiro, 2003.

RIBEIRO, D. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

SANTOS, I. F. **Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação**. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

SCHECHNER, Richard. **Performance theory**. London-NY: Routledge, 2003.

_____. **Performances Studies: an introduction**. London and New York: Routledge, 2006.

_____. Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n 20, p. 214-236, 2011.

SEVERINO, Antonio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. São Paulo: Cortez Editora, 2002

SILVA, Dilma de Melo, **Interdisciplinaridade, transdisciplinaridade no estudo e pesquisa da arte e cultura**. São Paulo: Terceira Margem, 2010.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **Candomblé e umbanda: caminhos da devoção brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2005.

_____. O antropólogo e sua magia. Trabalho de campo e texto etnográfico nas pesquisas antropológicas sobre religião brasileira. São Paulo: Edusp, 2005.

SOUZA, M. M. **Reis negros no Brasil escravista: história da festa de coroação de rei congo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

TINHORÃO, José Ramos. **Os sons dos negros no Brasil. Cantos, danças, folguedos: origens**.

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

TURNER, Victor W. **Liminaridade e “Communitas”**, in TURNER, Victor W **O processo ritual**. Petrópolis: Editora Vozes, 1974.

_____. **O processo ritual: estrutura e antiestrutura.** Petrópolis: Vozes, 1974.

VENÂNCIO, Silvana. Corporeidade e suas dimensões ontológicas. In VOTRE, Sebastião Josué. **Imaginário & representações sociais em educação física, esporte e lazer.** p. 73-78. Rio de Janeiro: editora Gama Filho, 2001.

VIANNA, Klauss. **A Dança.** São Paulo: Edições Siciliano, 1990.

VISHNVETZ, Berta. Eutonia: Educação do corpo para o ser. São Paulo: Summus Editorial, 1995.