

Formas de representação do corpo negro em performance

Marcos Antônio Alexandre

UFMG

RESUMO

Este artigo apresenta como objetivo trazer para discussão as identidades negras, analisando e resgatando as formas de representação do corpo negro em performances e em suas concepções espetaculares e ritualísticas. Assim, no desenvolvimento do trabalho, é discutido a presença do negro nos festejos do Congado e em dois textos espetaculares produzidos e apresentados em Belo Horizonte, Minas Gerais, *Exercício Nº 1* e *O Negro, a Flor e o Rosário*.

PALAVRAS-CHAVE:

Corpo; negro; performance; Cuba; Brasil

RESUMEN

Este artículo presenta como objetivo traer a la discusión las identidades negras, analizando y rescatando las formas de representación del cuerpo negro en performances y en sus concepciones espectaculares y ritualizadas. Así en el desarrollo del trabajo se discute la presencia del negro en los festejos del Congado y en dos textos espectaculares producidos y presentados en Belo Horizonte, Minas Gerais, *Exercício Nº 1* y *O Negro, a Flor e o Rosário*.

PALABRAS CLAVE

Cuerpo; negro; rendimiento; Cuba; Brasil

ABSTRACT

This article aims to bring to discussion the black identities, by examining and rescuing the ways of representation of the black body in spectaculars and rituals performances. Thus, in the development of this work, it is discussed the black presence in the celebrations of the *Congado* and in two spectaculars texts produced and presented in Belo Horizonte, Minas Gerais, *Exercício Nº 1* and *O Negro, a Flor e o Rosário*.

KEYWORDS

Body; black; performance; Cuba; Brazil

“[...] falava da benção que um filho representa para a mãe e para toda a família, porque ele herda e perpetua a história e a memória.” (Ana Maria Gonçalves, 2006, p. 207)

O Congado não é para turista ver — pode até vim para olhar —, é uma expressão. É a fé dos Congadeiros que sustenta a sua história. (Frei Chico, 2006)

A articulação social das identidades e da diferença constitui uma negociação complexa pelo fato de envolver aspectos que não se manifestam simplesmente na questão das minorias em si, mas em uma combinação de formulações que são inscritas numa relação entre a força, as estratégias de poder e a capacidade humana que não são homólogas. Dentro desta perspectiva, interessa-me, para o desenvolvimento deste artigo, trazer para discussão as identidades negras com o objetivo de analisar e resgatar as formas de representação do corpo negro em performances e em suas concepções espetaculares e ritualísticas.

A partir deste viés, defendo como postura crítica, tendo como foco a leitura de algumas manifestações ritualísticas, performáticas e artísticas, que a negritude — inscrita no corpo e na pele — se instaura e se converte, muitas vezes, em uma escrita/inscrição performática e, por sua vez, perlocutória. Performática no sentido de como o negro e seu corpo aparecem nos trabalhos artísticos e ritualísticos — cenicamente e/ou dramaturgicamente. Trata-se de um corpo crivado de reminiscências de memória, um lugar de saberes e de identidades que são perpetuados através dos tempos. Esse corpo, como espaço diaspórico, pode, por um lado, ser reportado ao “atlântico negro” e, por outro, é [ou se vê] ressignificado quando se integra ao continente americano e passa a produzir e legitimar a sua cultura. Estas reminiscências da memória mencionadas integram os ritos religiosos afro-brasileiros desde a “descoberta” do país; em princípio, com a catequização dos indígenas que viviam sob o território brasileiro e, logo depois, com as diversas etnias africanas que chegaram aos portos brasileiros nos negreiros que cruzaram os mares — lugar de enunciação e de disseminação da diáspora negra — trazendo nossos ancestrais e, com eles, uma parte de nossa cultura, religiosidade, história e memória, que é constituída de esperanças, mágoas, energias, resistência.

Na nossa contemporaneidade, teoricamente, a memória vem sendo utilizada de diversas formas pelo sujeito pós-moderno¹. Em um contexto social visto por

¹ Entendido aqui como os sujeitos que se vêem, na nossa contemporaneidade, enfrentados ao mundo globalizado e dito pós-moderno, com toda a sua falta de utopias e descrenças no conceito de totalidade e das verdades absolutas. Neste sentido, interessa-me a argumentação proposta por Terry Eagleton (1993, p. 273): “O pós-modernismo tem sido audacioso no questionamento das concepções tradicionais de verdade, e seu ceticismo frente às pretensões de uma verdade absoluta e monológica tem produzido efeitos radicais genuínos. Ao mesmo tempo, essa corrente tem mostrado uma tendência crônica a caricaturar as noções de verdade produzidas por seus adversários, criando alvos de palha de conhecimento transcendentalmente desinteressado para ter o prazer de destruí-los ritualmente. Uma das armadilhas ideológicas poderosas do humanismo liberal tem sido a de assegurar uma relação supostamente intrínseca entre verdade e o desinteresse, e é importante que os radicais a critiquem. A não ser que tenhamos interesses de algum tipo, não teríamos por que nos

muitos como um momento de valorização da inexistência de verdades absolutas, onde, muitos negam a utopia, apesar de termos a consciência de que essa existe em distintas instâncias — ideológicas, intelectuais, pessoais, políticas e sociais —, recorrer à memória pode parecer contraditório. No entanto, considero esses elementos — as utopias recorrentes da modernidade, principalmente as anteriormente citadas, e a memória pessoal e coletiva —, aspectos fundamentais para os meus estudos relacionados à valorização da cultura negra na sociedade brasileira e nos espaços de formação de conhecimento — os ambientes acadêmicos e artísticos —, espaços que, muitas vezes, não fomentam estratégias para discussão e inserção da cultura negra na nossa sociedade.

Paul Ricoeur (2000, p. 81) aponta que “Lembrar não é somente acolher, receber uma imagem do passado; é também buscá-la, “fazer” algo. O verbo “recordar” duplica o substantivo “lembrança” [“recordação”]. O verbo designa o fato de que a memória é “exercida”². Dos dizeres do autor, salta-me à vista sua afirmação de que a memória é (e eu acrescento, “pode ser”) exercida. Nesse sentido, vale a pena refletir sobre como esse ato de exercê-la³, que nem sempre assume um caráter positivo, vem sendo utilizado. Para esta análise, interessa-me observar como o ato de construir e reconstruir a memória torna-se significativa para a propagação e transcrição das culturas afro-brasileiras. Ricoeur (2000, p. 51) acrescenta à sua reflexão o argumento de que “[...] uma boa parte da busca do passado se coloca sob o signo da tarefa de não esquecer.”⁴ O fato de não esquecer, a necessidade de criar arquivos e, ao mesmo, constituir e reconstruir repertórios⁵ é um dos instrumentos de veiculação e manutenção da memória de uma comunidade (de um povo, de uma nação).

Considero relevante investir na formulação de que todo sujeito se constrói a partir da memória. Neste sentido, vale a pena destacar o fato de que as comunidades e cidades mineiras são reconhecidas por serem fontes de cultura que se manifestam por meio da transmissão mnemônica. Nos rituais religiosos afro-brasileiros, disseminados em diferentes cidades e povoados mineiros, os saberes são transmitidos de pais para filhos, de famílias para famílias, de geração para geração. Por outro lado, é reconhecida a existência de pesquisas que revelam que, na nossa contemporaneidade, tem acontecido um processo

importar em descobrir qualquer coisa. Más é simples demais imaginar que todas as ideologias dominantes operem necessariamente com conceitos de verdade absolutos e auto-idênticos, que um toque de textualidade, de desconstrução ou ironia auto-reflexiva possa desmontar. Uma oposição assim simplista ignora a complexidade própria dessas ideologias, que são bastante capazes, de vez em quando, de incluir a ironia e a auto-reflexão entre suas armas”.

² Versão consultada em espanhol. Tradução minha: “Acordarse es no sólo acoger, recibir una imagen del pasado; es también buscarla, “hacer” algo. El verbo “recordar” duplica el sustantivo “recuerdo”. El verbo designa el hecho de que la memoria es “ejercida”.”

³ Ricoeur propõe uma instigante reflexão sobre os usos e abusos da memória no seu livro *La memoria, la historia y el olvido* (2000).

⁴ Versão consultada em espanhol. Tradução minha: “[...] una buena parte de la búsqueda del pasado se coloca bajo el signo de la tarea de no olvidar.”

⁵ Entendido, aqui, na concepção de Diana Taylor (2002, p. 16): “Há maneiras contínuas de preservar e transmitir memória que vão dos “arquivos” aos “corpos”, ou ao que chamo de “repertório” do pensamento/memória do corpo, com todos os tipos de modos, mistos e mediáticos, entre eles.”

de desvalorização da memória religiosa em algumas culturas. A título de exemplo, há estudos que comprovam que existem casas de umbanda e de candomblé que têm sido fechadas pelo fato de que seus líderes vêm se convertendo ao protestantismo. Essa relação, no entanto, positivamente, não pode ser estabelecida com os rituais do Congado, que continuam sendo festejados em diferentes regiões do estado de Minas Gerais, cultuando os santos católicos que integram os reinados: Nossa Senhora do Rosário, Nossa Senhora das Mercês, Santa Efigênia e São Benedito.

I – O Congado em Minas Gerais

Em Minas, as festas de Nossa Senhora do Rosário integram várias comunidades. Segundo Glaura Lucas,

Falar do Reinado de Nossa Senhora do Rosário em Minas Gerais, mais conhecido como Congado, é falar de uma tradição historicamente importante na formação cultural do país, e geograficamente tão próxima, apesar de tão distante do conhecimento e do imaginário da sociedade em geral, no que se refere ao seu contexto e significado. (LUCAS, 2006, p. 75)

A pesquisadora, didática e criticamente, conceitua:

O Reinado é uma manifestação religiosa afro-brasileira, em sua especificidade mineira, fruto do sincretismo entre o catolicismo europeu e expressões da religiosidade africana, sobretudo de origem bantu, resultante da imposição cultural sofrida pelos negros durante a escravidão, no interior das irmandades religiosas. Sua música representa igualmente uma síntese do impacto de uma cultura sobre a outra, através do qual transcriações e ressignificações se processaram juntamente como estratégias de resistência para a preservação de elementos e significados fundamentais. (LUCAS, *ibidem*)

A preservação desses elementos e significados fundamentais citados pela autora são, em grande parte, legitimados, estabelecidos e transmitidos por famílias e comunidades afro-brasileiras a partir da memória corporal, que é vivificada durante os festejos. Nos meses de festa, as comunidades se agrupam para louvar e agradecer a Nossa Senhora do Rosário. Nesses momentos, os corpos dos congadeiros em procissão se convertem em um corpo de memória, sua significância é mais abrangente, representam muito mais que o corpo físico em performance, pois, no momento em que se processa e se vive o ritual, os corpos permitem estabelecer um diálogo entre o passado e o presente, perde-se a dimensão espaço físico-corporal e passa integrar a dimensão espaço memória-corporal. Recorrendo mais uma vez às palavras de Paul Ricoeur (2000, p. 191), que explicita que “Entre o espaço vivido do corpo próprio e do entorno e o espaço público se intercala o espaço geométrico. [...] O ato de habitar, de “viver em”, situa-se nos confins do espaço vivido e do espaço geométrico. Porém, o ato de habitar só se estabelece mediante o de construir.”⁶ No momento de vivência do ritual, a dimensão

⁶ Versão consultada em espanhol. Tradução minha: “Entre el espacio vivido de lo cuerpo propio y del entorno y el espacio público se intercala el espacio geométrico. [...] El acto de habitar, de

espacial, corporal e mnemônica é rompida e o que se presencia é uma integração. Como propõe Ricoeur, o ato de habitar é estabelecido por meio da construção de um momento único e podemos vivenciar uma escritura que além de performática, corpórea e litúrgica no tempo e no espaço, inscreve-se a oralitura⁷, possibilitando o surgimento de uma tessitura de memória pessoal e coletiva de uma diáspora negra, que se converte em um repertório enunciador de um discurso de integração corporal, social e comunitária.

Na manifestação performática do Congado, o sujeito é parte integradora do festejo. Neste sentido, o corpo é fonte de resistência e de propagação da cultura e, claro, de performance. Por que performance? Porque, como Richard Schechener⁸, leio e relaciono a performance como uma ação ritualizada, reiterativa, um “comportamento recuperado”:

As performances marcam identidades, redefinem o tempo, reformulam e adornam o corpo, e contam histórias. Performances — de arte, de ritual ou da vida diária — são feitas de “comportamentos duplamente realizados”, “re-estabelecem comportamentos recuperados”, performatizam ações que as pessoas treinam para realizar, que elas praticam e ensaiam. (SCHECHENER, 2002, p. 22)⁹

“vivir en”, se sitúa en los confines del espacio vivido y del espacio geométrico. Pero el acto de habitar sólo se establece mediante el de construir.”

⁷ Conceito proposto por Leda Maria Martins, no qual se trabalha a visão da literatura afrodescendente no Brasil, entre outras formas de cultura, que considera não só a produção escrita como também as manifestações cunhadas a partir da oralidade. Segundo as palavras da autora: “A esses gestos, a essas inscrições e palimpsestos performáticos, grafados pela voz e pelo corpo, denominei oralitura, matizando na noção deste significante a singular inscrição cultural que, como letra (littera) cliva a enunciação do sujeito e de sua coletividade, sublinhando ainda no termo seu valor de litura, rasura da linguagem, alteração significativa, constitutiva da alteridade dos sujeitos, das culturas e de suas representações simbólicas.” (MARTINS, 2002, p. 87, grifos da autora)

⁸ Para Schechener, um dos pioneiros no campo dos estudos das artes performáticas, performances são ações. Segundo o autor, as performances “Ocorrem em diversas instâncias e tipos. A performance deve ser construída como um “amplo espectro” ou “gama” de ações humanas que englobam rituais, jogos, esportes, manifestações populares, entretenimentos, as artes do espetáculo (teatro, dança, música), e performances da vida cotidiana para a promulgação de papéis sociais, profissionais, sexuais, raciais e de classes, bem como sobre a cura (do xamanismo à cirurgia), os meios de comunicação e a internet. Antes dos estudos da performance, pensadores ocidentais achavam que sabiam exatamente o que era e o que não era “performance”. Mas, na verdade, não há, histórica ou culturalmente, um limite fixo sobre o que é ou não “performance”. A essa gama de ações, outros gêneros são adicionados, outros são abandonados. A idéia subjacente é a de que qualquer ação que está enquadrada, apresentada, que chama a atenção, ou que se expõe é uma performance. Muitas performances pertencem a mais de uma categoria dessa gama.” No original, em inglês. Tradução minha: “Occur in many different instances and kinds. Performance must be constructed as a “broad spectrum” or “continuum” of human actions ranging from ritual, play, sports, popular, entertainments, the performing arts (theatre, dance, music), and everyday life performances to the enactment of social, professional, gender, race, and class roles, and on the healing (from shamanism to surgery), the media, and internet. Before performance studies, Western thinkers believed they knew exactly what was and what was not “performance”. But in fact, there is no historically or culturally fixable limit to what is or is not “performance”. Along the continuum genres are added, others are dropped. The underlying notion is that any action that is framed, presented, highlighted, or displayed is a performance. Many performances belong to more than one category along the continuum.”

⁹ No original, em inglês. Tradução minha: “Performances mark identities,

Essas relações integram os rituais dos festejos do Congado e se fazem presentes não só nos dias em que se celebram as datas religiosas relacionadas aos Santos patronos dos festejos — realizadas nos meses de maio, julho, outubro, novembro de acordo com o calendário de cada região —, como também nos encontros para coroação e descoroação de reis e rainhas Congos. Nestes momentos, os instrumentos que são utilizados nas procissões e cortejos¹⁰ ressonam para que os participantes performatizem — os ternos percorrem os espaços públicos e urbanos em um cortejo compassado e com passos marcados — e, ao mesmo tempo, também são ritualmente ressignificados. Por exemplo, a gunga, instrumento que nasceu de um artifício usado para tolher a liberdade dos negros à época escravidão¹¹, converte-se em uma “arma” de liberdade e de identidade, uma vez que pode ser lida como um símbolo de cultura dos negros no ritual performático, marcando o ritmo, a beleza e a leveza do festejo. Por sua vez, semiologicamente, durante o ritual, a gunga liga o corpo do negro a terra, e pode ser interpretada como o instrumento que propicia um elo entre a ancestralidade e a representação mnemônica que vai possibilitar que os integrantes possam reviver o momento de coroação do Rei Congo. Os passos marcados e sincopados, com toque dos pés no chão clamam pela terra, a grande mãe, o espaço de vida e de morada eterna.

Segundo as palavras de Ana Cristina Pontes e Marcelo Vilarino (2006, p. 43), no Congado, “As coroas simbolizam duas esferas do sagrado que se interpenetram — são o elo com os santos de devoção e representam a vinculação com a ancestralidade africana.” Portanto, no coroamento de um rei ou de uma rainha Conga, as reminiscências da memória são evocadas.

Ajoelhai, senhora, enfrente de Nossa Senhora; ajoelhai, senhora. (repetido por toda comunidade)
Arrecebei, senhora, arrecebei, senhora, o manto de Nossa Senhora, arrecebei senhora. (repetido por toda comunidade)
Já recebeu, senhora, já recebeu, senhora, o manto de Nossa Senhora, já recebeu, senhora. (repetido por toda comunidade)
Vai receber, senhora, vai receber, senhora, a coroa de Nossa Senhora, vai receber, senhora. (repetido por toda comunidade)
Olhai no céu, vem descendo uma coroa,
Vai receber a coroa de Nossa Senhora [...]
Foi coroada, senhora, foi coroada senhora, enfrente de Nossa Senhora, foi coroada, senhora. (repetido por toda comunidade)
Bendito louvado seja! Que Nossa Senhora do Rosário abençoa. Que vós tenha tanto amor pela coroa como teve a senhora sua mãe.¹²

bend time, reshape and adorn the body, and tell stories. Performances — of art, ritual, or ordinary life — are made of “twice-behaved behaviors,” “restores restored behaviors,” performed actions that people train to do, that they practice and rehearse.”

¹⁰ Alguns instrumentos utilizados são: acordeão, tambores (caixas), cuícas, gungas, pandeiros e reco-recos.

¹¹ O instrumento era amarrado ao tornozelo dos escravos fugidos para que assim eles pudessem ser facilmente descobertos e “recuperados”.

¹² A reprodução dos trechos descritos não é integral. Trata-se apenas de um fragmento dos dizeres, que foram gravados durante uma cerimônia de coroação de uma rainha e, depois, transcritos.

A santa retirada do rio atraída pelos tambores, performatizados em uma batida compassada e pelos cantos dos negros de Moçambique, mais uma vez, volta à cena. Na coroação da rainha, à sua coroa se une o manto — alusão à Virgem Santa e ao seu manto sagrado, referência ao catolicismo e, obviamente, aos reinados europeus —, que deverá ser honrado e bem cuidado, como símbolo da proteção e do poder, faculdade essa que é legitimada pelos integrantes da comunidade e, nesse sentido, representa muito mais do que qualquer forma de poder legitimada pelo Estado. É a representação de um coletivo, pois um dos papéis que assumirá é o de guiar (aconselhar, unificar) as pessoas que estarão sob seu reinado. Ou seja, além da coroação e integração da rainha na comunidade, há a constatação do legado que lhe é transmitido e que deverá ser cuidado. É a “benção que um filho representa para a mãe e para toda a família [neste caso, para toda a comunidade], porque ele herda e perpetua a história e a memória”.

Assim como na coroação, no ritual de descoroação, também se revive e se recupera as reminiscências da memória pessoal, coletiva e corporal que são reiteradas a partir do corpo em performance de todos da comunidade, que, no momento de ação/representação (dança, rito, gesto, ritmo, passagem), resgata um comportamento ancestral possibilitando assim a interação mnemônica entre o presente e o passado vivificado. Neste caso, no entanto, não há como não deixar de observar que o ritual é regido pelo sentimento de perda. Na nossa sociedade, a vida é associada socialmente à alegria, à boa ventura, ao futuro e, por sua vez, a morte à tristeza, à perda, à ausência. Somos conscientes de que os sentimentos associados tanto à vida quanto à morte são estabelecidos culturalmente e que a morte nem sempre vai assumir o caráter negativo, de perda, tão comum ao cristianismo. Há culturas em que se festeja a morte e que o luto assume outra conotação, onde não se evidencia apenas o sentimento de perda, mas, principalmente, o de passagem. A título de exemplo, destaco, em primeiro lugar, alguns povos africanos que além de realizarem todas as cerimônias fúnebres para os seus mortos, festejam-nos cantando e dançando em suas homenagem, além de comerem e beberem com muita fartura, geralmente, os alimentos que eram apreciados pelo defunto. Para esses povos não se trata de uma violação de conduta ou de uma profanação, mas simplesmente uma forma de honrar ao parente ou conhecido que foi chamado para voltar ao reino de *Orum*. Em segundo lugar, o culto aos mortos no Mundo Maia¹³, que, hoje, é uma mescla de rituais pagãos e cristãos. Neste sentido,

¹³ “Novembro é, para o Mundo Maia, o mês dos mortos. Acredita-se, presente-se, pela memória histórica e cultural, que, nestas datas, lhes são permitidos abandonar o além e vagar uns dias pelo mundo. Eles buscam suas casas, seus familiares, suas terras. Quando as encontram, ficam para comer e beber, compartilham presentes, anedotas e, assim que estão satisfeitos, retornam para sua morada eterna. Voltarão no próximo ano, nos dias 1 e 2 de novembro, em um ciclo permanente que mantém a vida e a morte unidas. Este perpétuo retorno é uma crença fortemente arraigada entre as diversas comunidades do Mundo Maia. São povos acostumados a olhar para o passado e tê-lo em conta e para os quais morrer é somente abandonar este mundo e habitar outro. Entretanto, cada lugar tem características distintas quando chega a hora de se comunicar com seus mortos. Muitos o fazem sofrendo e revivendo o luto, outros festejando e alguns, inclusive, dedicando-se aos jogos da sorte. Todos têm o mesmo objetivo: deixar satisfeitos a aqueles que voltam do além, pois se acredita que somente assim eles conseguirão o descanso de suas almas.” Disponível em <http://www.mayadiscovery.com/es/vida/default.htm>. No original, em espanhol. Tradução minha: “Noviembre es, para el Mundo Maya, el mes de los muertos. Se cree, se presente, por

enquanto na Guatemala se dança rumo ao cemitério, no México, os maias da península de Yucatán, Tabasco e Chiapas preparam comidas, levantam altares e rezam para os defuntos.

No ritual de descoroação de uma rainha, o som sincopado das caixas também é entoado. As crianças, jovens e adultos da comunidade (todos com o rosário no peito) também cantam e dançam, mas agora com o intuito de prestar a última homenagem à sua rainha. Os sentimentos de dor e tristeza não conseguem tomar conta do ambiente, ou seja, não é que se cultue e se promova a alegria, pois todos sentem a perda não só da rainha, mas da mulher, da vizinha, da conselheira. É um momento em que as guardas masculina e feminina se despedem da rainha. O canto masculino se integra ao feminino e, ao mesmo tempo, se evoca os nomes dos santos patronos e todos respondem: “Viva Nossa Senhora do Rosário” e “Viva São Benedito”. Reza-se um pai nosso e, como salmo de resposta, três Ave-Marias. Cada membro do cortejo beija a coroa da rainha. Um líder local canta com voz grave e forte: “Vou entregar êêê, vou entregar êêê”. A coroa é entregue à filha que a beija e a segura solenemente — mais uma vez, perpetua-se o legado ancestral. O estandarte de Nossa Senhora do Rosário é erguido.

Oi tá chegando a hora de ir
Ôôô
Oi tá chegando a hora de ir
Ôôô
Meu coração tá me doendo
Ôôô
Com muita dor no coração
Vamos entregar a nossa rainha...

O rito de descoroação e de despedida está completo. “É a fé dos congadeiros que sustenta a sua história”. Retomo essas palavras de Frei Chico, pronunciadas em uma missa conga, para corroborar o meu discurso e postura crítica e ideológica, pois interpreto e considero os rituais dos reinados e, por sua vez, os Congadeiros como grupos de resistência, pois cumprem com a função de fazer com que se mantenham vivos os ritos e a memória dos intepassados, representando aqueles que reviveram e ainda revivem, no século XXI, a partir do corpo, da memória corporal e da reiteração gestual, a história do negro. Para a minha argumentação e leitura crítica, considero que,

memoria histórica y cultural, que en estas fechas se les permite abandonar el más allá y vagar unos cuantos días por el mundo. Buscan sus casas, a sus familias, sus tierras. Cuando las encuentran, se quedan a comer y a beber, comparten regalos, anécdotas y, una vez satisfechos, regresan a su eterna morada. Volverán el próximo año, los días 1 y 2 de noviembre, en un permanente ciclo que mantiene unidas la vida y la muerte. Este retorno perpetuo es una creencia firmemente arraigada entre las diversas comunidades del Mundo Maya. Son pueblos acostumbrados a mirar hacia el pasado y a tomarlo en cuenta, para los cuales morir es solamente abandonar este mundo y habitar en otro. Sin embargo, cada sitio tiene características distintivas cuando llega la fecha de comunicarse con sus muertos. Muchos lo hacen sufriendo y reviviendo el duelo, otros festejando y algunos, incluso, dedicándose a los juegos de azar. Todos tienen el mismo objetivo: dejar satisfechos a quienes vuelven del más allá, pues se cree que solamente así éstos lograrán el descanso de sus almas.”

nos festejos, cada integrante em cena cumpre com a função de realizar uma cerimônia social, que, por sua vez, enfatiza as identidades culturais do povo mineiro (e de todos afrodescendentes), fazendo dialogar seus mitos, sua religião e sua ideologia.

II – Exercício nº 1 (2006)

O *Exercício nº 1* é um espetáculo cênico-musical do grupo Rosa dos Ventos¹⁴. A concepção e direção é de João das Neves e Titane, cantora que também assina e a direção musical em parceria com o cantor e compositor Sérgio Pererê.

A concepção do trabalho partiu de uma dramaturgia do ator baseada em células rítmicas para criação de personagens e desenvolvimento de linguagem para coro e percussão. O espetáculo integra elementos das Artes Cênicas, entendendo o teatro, a música e a dança como práticas em espaços coletivos: é uma encenação compartilhada com a platéia, que é convidada a participar da montagem em vários momentos da representação. A proposta espetacular apresenta referências dos cortejos populares e folias de reis e foi concebida e apresentada, em um primeiro momento, no Parque Lagoa do Nado, um espaço público de Belo Horizonte em que a natureza se revela como grande aliada.

O espetáculo inicia com um grande cortejo, onde o público, separado do espaço no qual estão os atores/performers — um lago separa a audiência dos atores (cerca de trinta integrantes) — não se trata de um grupo de apenas atores negros, os integrantes possuem diversas habilidades artísticas nas áreas de dança, teatro e música —, começa a acompanhar o deslocamento dos atores que, segurando uma vela, cantam e se dirigem ao encontro da audiência em direção ao outro lado do lago. Neste momento, é como se fosse recriado um terno do Congado. Ao som da música, os corpos se movimentam em sincronia, integrados ao ritual que é reconcretizado e corporificado cenicamente. O espaço da Lagoa do Nado é ressignificado dramaturgicamente. Os passeios públicos, a lagoa, as árvores, são integrados à representação.

É de lei e é de vera
É de lua, é de luar
Quando um negro velho canta
Faz as estrela brilhar

¹⁴ O Grupo Rosa dos Ventos foi criado a partir das oficinas e formação artística ministradas no Parque Lagoa do Nado, em Belo Horizonte pela cantora Titane e o diretor teatral João das Neves. O projeto contou também com a colaboração da preparadora corporal Irene Zivianni e do músico Sérgio Pererê. Em atividade desde 2005, o grupo alia o teatro, a dança e a música em um coro cênico-percussivo. As referências partem da cultura popular como: congado, folia de reis, folguedos e festejos populares. A proposta é realizar uma musicalidade próxima às raízes afro-mineiras, movimento este que, uma vez desencadeado, gera força expressiva e ocupação cênica. O Grupo participou de importantes eventos do calendário cultural de Belo Horizonte como o 5º Festejo do Tambor Mineiro (Agosto, 2007), o Festival de Arte Negra – FAN (2006), o Festival Internacional de Teatro-FIT (2006), os Tambores de Natal (2006); além de participar como convidado do show “Titane e o Campo das Vertentes”, realizado no Grande Teatro do Palácio das Artes (novembro de 2006). Entre novembro e dezembro de 2007, o Grupo circulou com o *Exercício nº 1*, por quatro Centros Culturais de Belo Horizonte (Alto Vera Cruz, Vila Marçola, Pampulha e Liberalino Alves).

E a lua canta junto
Com o negro no congarr.

É de lei e é de vera
É de lua, é de luar
Vou seguindo entre os espinhos
Sem sequer me arranhar
Pois meu velho abre caminho
Ou me leva pelo ar.

É de lei e é de vera
É de lua, é de luar
Quando um negro velho chora
Faz o rio virar mar
Mas não há de haver o dia
Dessa tristeza chegar.

É de lei e é de vera
É de lua, é de luar
Uma legião de negro velho
Vem me visitar
Trazendo São Benedito
E a Senhora do Rosário.¹⁵

A música é uma das linguagens fundadoras da proposta espetacular. É como se fosse construído um mosaico composto por imagens, canções e histórias, que remetem o espectador a um universo de fabulações e de fragmentos de memórias pessoais e coletivas. Tal assertiva pode ser corroborada a partir da leitura da letra da música de Sérgio Pererê que traz simbolicamente os festejos do Congado para o texto espetacular. A figura do negro velho — símbolo de ancestralidade, sabedoria e perpetuação da memória — vai sendo reconstruída. Num primeiro momento, por meio de sua canção, é signo de esperança, guia e abre os caminhos que são repletos de percalços (espinhos) — talvez, por que não?, de um negro em fuga —; em seguida assume simbolicamente a imagem da dor — o choro ancestral de milhares de negros; e, por fim, é a possibilidade de reencontro e de propagação da cultura, pois é quem traz, tendo o corpo negro multiplicado em uma legião de outros corpos negros velhos, os santos para serem festejados.

III – O negro, a flor e o Rosário (2008)

O espetáculo apresenta concepção, roteiro, música e direção musical de Maurício Tizumba, a direção cênica é de Paula Manatta e traz no elenco nove atrizes negras, entre elas a filha de Tizumba, Júlia Dias. Trata-se de um musical, onde Tizumba se propõe a levar para o palco, de forma lúdica,

¹⁵ Velhos de corôa. Música de Sérgio Pererê utilizada no espetáculo.

“contos” e “figuras” da cultura afro-brasileira: Orixás, Zumbi dos Palmares, Dandara, Saci Pererê, Cosme e Damiano e Nossa Senhora do Rosário.

No programa do espetáculo, Maurício Tizumba informa sobre a sua origem e a sua formação dentro da cultura e da religião afrobrasileira:

Quem sou eu? Sou um artista popular por profissão, que teve a felicidade de nascer em meio a manifestações tão ricas e de matriz africana.

Sou neto de Orminda de Souza, a benzedeira que curava quebranto, vento virado e outras moléstias usando guiné, arruda, espada de São Jorge e uma infinidade de ervas que às vezes, a mando dela, a gente mesmo ia no mato buscar.

Com ela eu aprendi a rezar o terço, o rosário e o gosto pelos festejos de reinado, que é uma manifestação religiosa bantu católica (o congado).

Sou filho de Eni Kizalelu, a primeira ekede de Belo Horizonte, feita pelo bate-folha da Bahia, na casa de Tateto Nepangi. Por ela, me tornei chicarangongo (ogon) da casa de Tateto Londeji e lá eu aprendi a cultuar os inquices (orixás), a adorar a natureza, ter espírito de irmandade e rezar o kibuko no candomblé de Angola.

Tomei coragem de montar este espetáculo depois de ter trabalhado quase dois anos com o grande mestre João das Neves, no Rio de Janeiro.

O tema é o mesmo, negritude. A forma é a mesma, contação de histórias. E, por que contação de histórias? Por que a história do povo negro brasileiro tem que se contada e recontada da maneira correta.

Assim, me torno um eterno aprendiz da minha própria história. Quando criança, aprendi muito emioruba. Hoje, aos 50 anos, estou reaprendendo tudo, só que em bantu. (TIZUMBA, 2008)

As palavras do artista, aqui transcritas integralmente, além de revelar o lugar de onde ele enuncia o seu discurso — um espaço forjado na encruzilhada, discursiva e sincrética —, introduzem o espectador e o ambientam no universo que vai ser recuperado e reinterpretado cenicamente.

Considero relevante reiterar o fato de que, no musical, há uma tentativa de trabalhar com os contos e fabulações míticas que integram a nossa cultura. A montagem inicia com um cortejo que remete o público para o campo dos rituais do Congado. Ao som de um tambor, tocado por Tizumba, as atrizes, entoando uma cantiga adentram o teatro e como se estivessem fazendo parte de um terno da Congada, encaminham para o palco, onde serão recuperados distintos mitos que serão performatizados cenicamente. Nota-se que há uma preocupação de transcrição dos mitos, além de uma busca por uma unidade cênico-textual que é alinhavada não só pela temática, mas também pelas coreografias, músicas e ensinamentos que são trazidos para cena. A partir dos Orixás, por exemplo, os artistas expressam sobre as divindades cultuadas no candomblé e vivenciadas na cultura brasileira. Há uma tentativa de representação, energeticamente, das danças de Ogum, Oxossi, Iemanjá, Nanã, Oxumaré, Obaluaê, Xangô, Iansã e Oxum. Os elementos e matérias da

natureza — água, vento, terra, arco-flecha, ferro etc. — são ressignificados e incorporados nas partituras corporais das atrizes/performers. Aqui, tenta-se recuperar o corpo crivado de memória coletiva por meio dos movimentos coreografados propostos para a representação da dança de cada orixá mencionado. Um dos mitos de Obaluaê/Omolu é trazido para cena. Trata-se do relato em que Obaluaê ao ter o corpo coberto pelas feridas, abandona a cidade para viver afastado de todos, pois acreditava seria repellido pelas pessoas. Uma das versões do mito é a seguinte:

Há muitos e muitos anos, um episódio interessante percorre a África inteira. É sobre uma grande festa, que reunia uma lista de ilustres convidados – Oxum, Iemanjá, Oxalá, Xangô, Oxossi, Ossaim, Obá, Logunedé, Iansã, Nanã, Ogum e Oxumaré. Todos os orixás estavam lá. Na verdade, quase todos, porque faltava o Omolu.

Omolu ficou do lado de fora com vergonha das marcas que a varíola lhe deixara no rosto. Ao saber disso, Ogum correu até a floresta e teceu uma roupa de palha, o ofilá, para que o irmão participasse da festa. Omolu entrou, mas ninguém quis dançar com ele. Mesmo cobertas, suas feridas causavam repulsa nos orixás. A corajosa Iansã foi a única que o chamou para uma dança. E como Iansã é a orixá dos ventos, sem querer, mandou a roupa de Omolu pelos ares!

Qual não foi a surpresa quando, livre do ofilá, surgiu um homem lindo, sem defeito algum. Ao ver a beleza de Omolu, os orixás femininos suspiraram e os masculinos se morderam de inveja. Omolu ofereceu à Iansã uma recompensa, mas, a partir daquele dia, passou a dançar sempre sozinho nas festividades.¹⁶

Ao incorporar o mito à sua montagem, Maurício Tizumba não só explica, no campo do ensinamento, as características do Orixá, como também explicita cênica e didaticamente para o público o porquê de o Orixá usar a roupa de palha [o olifá] e sua importância dentro do culto do candomblé.

Em outro momento, a partir da figura de Zumbi dos Palmares se busca mostrar o símbolo de igualdade, liberdade e resistência dos negros. O mesmo acontece com a representação da personagem Dandara, a mulher guerreira, que lutou em defesa do Quilombo de Palmares e que é pouco reconhecida pela maioria do público presente. O artista plástico Eduardo Félix, que assina o cenário e o figurino, faz dois bonecos em tamanho real de Zumbi e de Dandara, que são manipulados pelas atrizes, aparecendo em cena tocando tambor. O instrumento aqui cumpre com o papel de *religare*, cumprindo com a função de ligar os dois espaços: o terreno e o das deidades, buscando restabelecer a ligação perdida com os dois universos. Lembremos, em primeiro lugar, que o Ogan é aquele que, inspirado pelo Orixá, empresta suas mãos para tocar os atabaques — *Rum*, *Rump*, *Le*, como são nomeados na nação Jeje — fazendo a música para que a deidade possa dançar. Por outro lado, o mesmo tambor

¹⁶ Disponível em <http://www.acordacultura.org.br/main.asp?View=%7B716826A6-8DAC-4709-BCC5-FCB2E7C500CE%7D>.

será um dos instrumentos fundamentais para os rituais da Congada ou mesmo para os blocos afros em suas distintas concepções e formações. Os bonecos de Zumbi e Dandara passam a ser lidos não só como ícones históricos e líderes negros, mas também como portadores de ancestralidade e como *corpus* inscritos de memória.

Outros nomes retratados no musical são Saci Pererê — com suas brincadeiras e travessuras — e os santos milagrosos Cosme e Damião. Essas personagens são as responsáveis pelo caráter lúdico da montagem. Na figura de Saci Pererê, Tizumba mexe com o imaginário de adultos e crianças, ensinando as artimanhas e armadilhas que devem ser utilizadas para prender um Saci e como lidar com suas traquinagens. Ao mesmo tempo, balas são atiradas ao público e são relatadas as histórias sobre São Cosme e São Damião¹⁷, explicando o porquê de eles serem considerados os protetores das crianças.

Nossa Senhora do Rosário — considerada a mãe dos negros congadeiros e candombeiros, e protetora daqueles que veneram o seu rosário —, não só integra o roteiro do musical de Maurício Tizumba como também pode ser considerada como um mote de estruturação da proposta cênica. Além de o espetáculo ser aberto com um cortejo que nos remete àqueles realizados no do Congado, os elementos relacionados a esse rito são retomados em outros momentos durante a apresentação.

Quando trago para discussão os trabalhos artísticos aqui apresentados, faço-o por considerar importante o ato de transportar para a cena (seja no palco ou em um espaço não-convencional) os rituais religiosos e as fabulações e manifestações culturais aqui retratadas, ainda que eu seja consciente de que há aqueles sujeitos (praticantes das religiões e alguns pesquisadores) que consideram que os rituais devem ser restritos aos seus lugares de prática. No entanto, considero que não se trata de um “mal” uso dos rituais quando se busca como propósito uma recuperação das energias que integram tais ritos. Neste sentido, acredito que os trabalhos, aqui retratados, tentam alcançar esse objetivo e, além de reconcretizarem as temáticas pesquisadas para a nossa contemporaneidade, permitem que o público possa, de alguma maneira, se vê

¹⁷ São Cosme e São Damião, os santos gêmeos, morreram em cerca de 300 d.C. Sua festa é celebrada em 27 de setembro. Somente a Igreja Católica comemora no dia 26 de setembro pois, segundo o calendário católico, o dia 27 de setembro é o dia de São Vicente de Paulo. Há várias versões para suas mortes, mas nenhuma comprovada por documentos históricos. Uma das fontes relata que eram dois irmãos, bons e caridosos, que realizavam milagres e por isso teriam sido amarrados e jogados em um despenhadeiro sob a acusação de feitiçaria e de serem inimigos dos deuses romanos. Segundo outra versão, na primeira tentativa de matá-los, foram afogados, mas salvos por anjos. Na segunda, foram queimados, mas o fogo não lhes causou dano algum. Apedrejados na terceira vez, as pedras voltaram para trás, sem atingi-los. Por fim, morreram degolados. Segundo a crença popular apareceram materializados depois de mortos, ajudando crianças que sofriam violências. O dia de São Cosme e Damião é celebrado também pelo Candomblé, Batuque, Xangô do Nordeste, Xambá e pelos centros de Umbanda onde são associados aos ibejis, gêmeos amigos das crianças que teriam a capacidade de agilizar qualquer pedido que lhes fosse feito em troca de doces e guloseimas. O nome Cosme significa “o enfeitado” e Damião, “o popular”. Estas religiões os celebram no dia 27 de setembro, enfeitando seus templos com bandeirolas e alegres desenhos, tendo-se o costume, principalmente no Rio de Janeiro, de dar às crianças (que lotam as ruas em busca dos agrados) doces e brinquedos. Informações disponíveis em http://pt.wikipedia.org/wiki/Cosme_e_Dami%C3%A3o.

representado em cena, uma vez que os aspectos discutidos nas montagens, não só demonstram o caráter de espontaneidade das manifestações de massa, mas também possibilitam que repensemos e nos aproximemos mais de nossa cultura e de nossas matrizes africanas.

À Guisa de Conclusão

Devo reforçar a idéia de que, no instante de realização (vivência) dos rituais e festejos — do Congado ou de manifestações religiosas ou artísticas discutidas neste texto —, a dança, os passos marcados, em harmonia e em conjunto com a música, os cânticos e as vozes daqueles membros das comunidades; realizam, concretizam e, concomitantemente, dão voz aos aspectos culturais que perpassam pelo corpo de cada integrante, diluindo assim as fronteiras entre as linguagens do rito, da performance e da dança, conjugando-as no ambiente, que pode ser lido como o cenário de execução do ato performático e ritualístico.

Se em *Exercício nº 1*, pelo fato de ser apresentado em um espaço público e de o elenco estar mais próximo do público — nesse caso, não há como negar que essa característica, muitas vezes, provoca mais empatia por parte da audiência — a relação ritualística possa ser, em princípio, mais “fácil” de ser recuperada; em *O Negro, a Flor e o Rosário*, apesar de a montagem ter sido levada para um palco italiano, os recursos propostos pela encenação — rompimento da quarta parede, como a entrada em forma de cortejo para o palco ou o jogo proposto com as crianças por meio das fabulações relacionadas às figuras de Saci Pererê e São Cosme e São Damião —, ainda que parcialmente, reconstrói aspectos históricos, ritualísticos e lúdicos. O caráter de espetacularidade de *Exercício nº 1* e *O Negro, a Flor e o Rosário* se faz evidente e é por isso que argumento que o mais importante é o reconhecimento e a constatação de que, em ambos os textos espetaculares analisados, os rituais são vistos não só como um lugar de representação e de valorização do corpo negro em performatividade e/ou como espaço de *religare*, mas como uma instância artística em que a memória é fonte de expressão de vida.

Finalmente, apenas gostaria de enfatizar que defendo como postura crítica que os rituais ao serem performatizados — sejam, especificamente, nos festejos e cortejos do Congado com seus ritmos, danças, instrumentos, cantigas, nas missas congas; nos encontros do Candomblé e/ou da Umbanda; em outras manifestações cultuadas no território mineiro e brasileiro ou em propostas espetaculares que são produzidas em Belo Horizonte e em outros estados brasileiros — acessam uma matriz ancestral e se convertem em um ato de inscrição de cultura. Cultura essa que definitivamente não se atém (ou não deveria) somente ao campo das fabulações e dos ensinamentos míticos. Afinal, as palavras cantadas e, ao mesmo tempo, crivadas, grifadas, grafadas e gravadas nos corpos e nas reminiscências de memórias de um sujeito — especialmente, do negro — e as ações corporificadas e vivificadas no ato de performatividade e de espetacularidade ainda têm muito a dizer e a soar, emitindo sopros de esperança como aqueles que podemos encontrar em um ato ritualístico e mítico:

Tá caindo flor,
Tá caindo flor,
Tá caindo flor,
Tá caindo flor,

Lá no céu, cá na terra,
Oh, tá caindo flor.

Referências:

EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Trad. Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

GONÇALVES, Ana Maria. *Um defeito de cor*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

LUCAS, Glauro. Diferentes perspectivas sobre o contexto e o significado do Congado Mineiro. In: TUGNY, Rosângela Pereira de; QUEIROZ, Rubens Caixeta de. *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

MARTINS, Leda Maria. Performance do tempo espiralar. *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais* (Org. Graciela Ravetti e Márcia Arbex). Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: Pós-lit, 2002. pp. 69-92.

PONTES, Ana Cristina e VILARINO, Marcelo. As irmandades dos homens pretos e o Reinado. In: PONTES, Ana Cristina e MORAIS, Fernanda Emília de (Coord.). *Heranças do tempo, tradições afro-brasileiras em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Fundação Municipal de Cultura, 2006. pp. 11-26.

RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, S.A., 2004. pp. 81-127, 189-236.

TAYLOR, Diana. Encenando a memória social: Yuyachkani. *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais* (Orgs. Graciela Ravetti e Márcia Arbex). Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/ UFMG, 2002. pp. 13-48.

TIZUMBA, Maurício. *O Negro, a flor e o Rosário*. Belo Horizonte: Programa de espetáculo, 2008.

SCHECHENER, Richard. *Performance Studies – An Introduction*. London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2002

Sites consultados:

http://adminf5.new.divirta-se.uai.com.br/divirtase/modulos/galeria_foto/portlets/galeria_mostrar?id_galeria=412. Acesso em 03 de dezembro de 2008.

<http://www.acordacultura.org.br/main.asp?View=%7B716826A6-8DAC-4709-BCC5FCB2E7C500CE%7D>. Acesso em 04 de dezembro de 2008.

http://www.alterosa.com.br/html/noticia_interna,id_sessao=37&id_noticia=10851/noticia_interna.shtml. Acesso em 03 de dezembro de 2008.

<http://www.mayadiscovery.com/es/vida/default.htm>. Acesso em 03 de dezembro de 2008.

http://pt.wikipedia.org/wiki/Cosme_e_Dami%C3%A3o. Acesso em 04 de dezembro de 2008.