

A dança sagrada que vem de Angola: um saber-ser dançante no Reinado de Nossa Senhora do Rosário

Thaíse Valentim Madeira

Centro Universitário Salesiano de Vitória (UniSales)

Felipe Saldanha Odier (Mamutte)

Universidade Federal Fluminense (UFF)

Resumo

Neste artigo, tratamos sobre a Festa do Rosário, manifestação da religiosidade popular, de origem Bantu, muito presentes no território mineiro. Nos referimos particularmente à Guarda de Moçambique e Congo do Reino Treze de Maio, grupos que praticam a *Massamba*, “dança sagrada que vem de Angola”, entre outras toadas (cantos dançados), ritmos e movimentos que compõem as imagens, saberes, sabores e sonoridades do Reinado. As movências desta festa designam o que fazem os corpos na tradição do Reinado e a forma como esses corpos interagem com o público. Para realizar este trabalho, foram feitas pesquisas de campo junto ao Reino Treze de Maio, cujos relatos se expressam na perspectiva de uma participante da festa e de um dançante do Reino.

Palavras-chave: Reinado de Nossa Senhora do Rosário; Reino Treze de Maio; dançante; Guarda de Moçambique; Guarda de Congo.

“Vou fazê bunitim pra você vê, vou fazê bunitim pra você vê”¹

Este trabalho é escrito a duas vozes que dizem sobre a experiência dançante do Reino² Treze de Maio, onde acontece a “Festa do Reinado”, *lócus* etnográfico dessa investigação, que se apresenta aqui desde duas posições distintas, a do olhar de quem dança de dentro das Guardas, e a de quem participa como assistente da performance no vocabulário ocidental.

A revisão da noção de *performance*, realizada por Marvin Carlson (2010), considera “a ideia de exibição pública de habilidade técnica”. Inicialmente o termo era utilizado no

¹ Todos os subtítulos entre aspas, ao longo do texto, se referem a versos de toadas dançadas nas festas de Nossa Senhora do Rosário, sobre a qual trataremos neste artigo.

² Reino diz respeito ao lugar, sede dos reis, rainhas e dançantes um determinado grupo da tradição do Reinado Nossa Senhora do Rosário.

sentido lato para denominar a ação dos artistas em um espetáculo, pois “o teatro de fato era uma das chamadas “artes performáticas”. Esse uso ainda é muito corrente, como também é a prática de denominar qualquer evento teatral específico (dança específica ou evento musical) de ‘performance’” (CARLSON, 2010, p. 13). Igualmente nos estudos musicais, estudos da performance é o termo utilizado para designar a prática, ou linha de pesquisa acadêmica, de um instrumentista ou cantor que executa a música. De acordo com Carlson, as noções de *performance* podem ser compreendidas de acordo com três dimensões: a artística (na concepção hegemônica e ocidental de arte; a ritual (nas performances de culturas tradicionais); e a cotidiana (nos comportamentos sociais urbanos). Se questionarmos “o que fazem as artes performáticas, eu imagino que a resposta sugerirá, de algum modo, que elas requerem a presença física de seres humanos treinados ou especializados, cuja demonstração de certa habilidade seja a performance” (CARLSON, 2010, p. 13). A mesma ideia reflete igualmente uma poética do mostrar-se sendo, no sentido ontológico, das formas atávicas que emergem nos fazeres rituais tradicionais, como as das culturas afro-brasileiras que não concedem a separação entre suas práticas expressivas, diferentemente de como se pensa na perspectiva ocidental, a separação entre música, dança, reza, gastronomia etc.

Esta ideia pode ser lida como o que Richard Schechner (2003) designou como performance ritual. Para esse autor, as noções de performance podem ser localizadas em oito tipos de acontecimentos: (1) na vida diária, cozinhando, sociabilizando-se, apenas vivendo; (2) nas artes; (3) nos esportes e outros entretenimentos populares; (4) nos negócios; (5) na tecnologia; (6) no sexo; (7) nos rituais – sagrados e seculares; (8) nas brincadeiras” (SCHECHNER, 2003, p. 28-29). Essas variantes de usos do termo para designar os estudos dessas atividades são um fenômeno acadêmico fundamentalmente estadunidense, de compreensão prático-conceitual das formas de existência das ações, chamado de *performance studies*.

Segundo Paul Zumthor (2014, p. 41), “performance se refere de modo imediato a um acontecimento oral e gestual. Daí certas consequências metodológicas para nós, quando empregamos o termo nesses casos em que a própria noção de oralidade tende a se diluir e a gestualidade parece desaparecer.” Assim, utilizamos a diferença conceitual da noção de performance neste trabalho para designarmos as ações poéticas e relações mitopoéticas do mostrar-se fazendo, ou do mostrar-se sendo, no sentido ontológico das formas atávicas que emergem nos fazeres rituais da tradição.

O conceito de *dança*, neste artigo, não se refere ao componente expressivo *stricto sensu* do movimento corporal, como o compreendemos no sentido do gênero artístico ocidental, pois segundo Júlio Cesar de Tavares (2020, p. 28) “Em sua origem, o conceito de dança é fruto do regime de corporeidade europeia, que é hegemônica e responsável pelas corporeidades negras no Brasil, todavia ainda mantidas sob aquela rústica subalternidade”. Dança, aqui, foi

utilizada para designar a forma como o Reinado se refere ao que fazem os componentes das Guardas que performam a louvação à Senhora do Rosário, que desempenham suas competências expressivas de forma conjunta. Não há um senso de separação de música, dança, oração, pois na performance de seu ritual, a arte é louvação e sua música-dança-oração, tem como função a fé. Tudo deve ser bonito para agradar o sagrado, o trabalho é para a Senhora do Rosário: “vou fazê bunitim pra você vê, vou fazê bunitim pra você vê”, como dança a toada.

Nas toadas, cujas formas são sempre responsoriais, a Capitã ou Capitão sola e os Dançantes respondem em coro. A tecnologia da memória e a condição de ser daqueles saberes, são transmitidos do mesmo modo que foram recebidos: por meio da oralidade. Evocar ou invocar as toadas, para que fossem incorporados à memória pela repetição, não nos parece um trabalho apenas de decorar o conteúdo das danças (movimentos, orações, toques e cantos).

Com o tempo, forjados pela vivência das toadas, vamos entendendo que não se trata de um simples jeito de memorizar, mas, sim, de incorporá-las pela experiência do tempo no processo de recepção, pois é preciso encarná-las. Saberes sagrados que se fazem a partir de uma cognição incorporada, em que música (na concepção ocidental de ser) é dança e tudo é reza.

Porque te falar a verdade, que a gente respira música o tempo todo, é assim, é música pra soltar foguete [risos], pra calçar sapato, pra vestir a roupa, também é uma música que às vezes ocê vai movimentando os corpíchos. Música é Dança, né? Porque até dependendo da hora, música é dança também, num é? [...] Mas eu tô sempre mexendo, por que eu sou movimento, né, a gente movimenta. Então quando cê pega e vai falar assim, vai vim falar assim, no caso de uma coisa ligado a Reinado, a gente tem que intensivar essa coisa de falar Reinado por que como eu já disse no início [...] é falar Reinado e o Reinado é dança, movimento, né, você está, cê tá fazendo sua louvação ou adoração a Nossa Senhora tocando, cantando e dançando. Por isso que quando assim a gente tá batendo, batendo a caixa, o dançante de fileira é o cabra essencial pra mostrar a, o, a essência da coisa, porque você, ele é muito cansativo, que você canta, dança e toca ao mesmo tempo. Porque tem gente aqui que pra tocar ele não pode andar, ele toca bem mas se ele tiver parado. Se ele toca ele não canta, ele consegue andar tocando mas ele não consegue cantar. Essa sincronização não é fácil, não é? [...] porque os dançantes do Reinado faz isso, canta e dança e bate, né. [...] Então é assim, é tudo movimento, né. As vezes cê tá envolvido naquela coisa assim de tá agradecendo a Virgem Santa, mas tudo tem movimento, né. E mais dos soldados né, que seriam os Dançantes né, o movimento alí desse Reino né, tudo em prol né, a Rainha aquela coisa toda, então é assim. (GASPARINO *apud* ODIER, 2020, p. 37).

No entendimento “antropológico de ‘encorporamento’ (*embodiment*), expressão que define as culturas e/ou situações sociais em que o texto, a escritura não é prioritária e, sim, a comunicação via performances visuais, gestuais, auditivas” (ARROYO *et al.*, 2003, p. 5). Em que a toada, no sentido estrito do verbal e do melódico, é entendida no corpo, em um processo de transmissão e recepção dançada, como cognição “encorporada”.

[...] os preceitos, as condutas e as ações – são transmitidos no âmbito familiar e comunitário através da oralidade e dos meios não-verbais da sonoridade, do gestual

e do visual, decorrentes da vivência direta e repetida nos rituais. Tais saberes vinculados à religiosidade, mesclados a outros conteúdos culturais relacionados à trajetória dos negros em Minas, vêm sendo reatualizados desde os tempos da escravidão. (LUCAS, 2005, p. 34-35)

E nesse modo de fazer e viver no Reinado localizamos a noção do saber-ser – que Paul Zumthor (2014, p. 34) situa como “uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo” – que tomaremos aqui, como tentativa de traduzir o processo de transmissão do repertório performático do Reinado – a dança – e sua “oralitura”³ inerente, como fundamento do ser Reinadeiro, uma vez que: “Em outros termos, performance implica competência” (ZUMTHOR, 2014, p. 34). Desempenho e competências estas, de se mostrar fazendo, performando ações e realizando acontecimentos, que ultrapassam a noção de *savoir-faire* (saber-fazer). Uma transmissão implicada nesse universo oral-corpóreo, pela experiência de uma sofisticada maneira de perceber as informações, de recepção, que envolve uma maneira de cognição “encorporada”, ou seja, o *encorporamento* desse saber por vias multimodais, que não são necessariamente as verbalizadas. Logo, uma percepção ampliada e perspicaz é fundamental para se fazer nessa tradição, para aprender e saber-ser o Reinado, os Pretinhos do Rosário, um dançante, membro da irmandade.

Acompanhando os ensinamentos da tradição do Reinado, temos, nesta pesquisa, dois olhares, duas escritas, dois lugares de fala que muitas vezes se espelham, se contrapõem, se complementam. Uma autora é pesquisadora, público, participante, devota⁴. Outro autor é devoto, artista, dançante das Guardas de Congo e Moçambique Treze de Maio de Nossa Senhora do Rosário, grupos que compõem o Reinado⁵ e é também pesquisador⁶. A autora chegou no Reino Treze de Maio em 2007, para pesquisar sobre as festas do “Congado Mineiro”. Foi recebida por Belinha, filha da dona da casa, a Rainha Conga Isabel Casimira. A matriarca já não tinha tanta disposição para explicar o “béabá” do Reinado, ainda mais para quem chamava a manifestação de Congado⁷, termo adotado nos anos 50 para promover a

³“Aos atos de fala e de *performance* dos congadeiros denominei *oralitura*, matizando neste termo a singular inscrição do registro oral que, como *littera*, letra, grafa o sujeito no território narratário e enunciativo de uma nação, imprimindo, ainda, no neologismo, seu valor de *litura*, rasura da linguagem, alteração significativa, constituinte da diferença e da alteridade dos sujeitos, da cultura e das suas representações simbólicas.” (MARTINS, 1997, p.21)

⁴ A autora desenvolveu a tese de doutorado em comunicação social intitulada *A mediologia das práticas culturais: da transmissão à mise en scène da cultura tradicional no processo de festivalização* (MADEIRA, 2014).

⁵ “O termo Reinado indica o ritual de comunidades em que além das Guardas (diferentes grupos de dançantes do Reinado), há a presença de uma corte real representando os santos homenageados – Rei de São Benedito, Rainha de Santa Efigênia – e também os reinos africanos – Rei Congo e Rainha Conga – esses últimos simbolizando, igualmente, Nossa Senhora do Rosário. Ainda que o termo Reinado seja considerado pelos participantes o mais correto para designar a totalidade das festas, Congado é o termo mais usado.

⁶ O autor desenvolveu a dissertação de mestrado em artes, intitulada *De dança sagrada afro-mineira a performance de branquitude: uma etnografia multi-situada do tilelê* (ODIER, 2020).

⁷ No *Dicionário da Religiosidade Popular* (POEL, 2013, p. 242), frei Francisco Van der Poel traz as concepções mais modernas sobre a definição de Congado: “Nome genérico para grupos que celebram *Nossa Senhora do Rosário dos homens pretos e/ou São Benedito*” (grifos do autor). Enquanto expressões da religiosidade popular, os grupos de Congado reúnem devotos, que organizam rituais performáticos e louvam Nossa Senhora do Rosário. Mas, dentro de um Reinado, podem existir outros grupos (chamados de Guardas) para além do Congado, o que

visibilidade, de forma espetacular, das festas de coroação de reis e rainhas que aconteciam em Minas Gerais. Cada Guarda que compõe o Reinado possui uma função no ritual de louvação à Nossa Senhora do Rosário, com cantos, toques de instrumentos, coreologias e vestimentas específicas. Uma composição de sons, cores e movimentos que se tornou “a” *performance* do “Congado Mineiro”, como foi nomeada e popularizada pela mídia.

Um pouco mais tarde, o segundo autor foi convidado pela própria matriarca da festa, Rainha Dona Isabel, em janeiro de 2014, “para dançar no Congo”. Assim, ele se juntou ao Reinado e iniciou-se como dançante do Congo, onde segue dançando desde então. Quando convocado, ele também compõe a Guarda de Moçambique, a mais antiga do Reino, fundada em 1944.

Quem vivencia esses dois lugares, nem sempre percebe a fronteira, fluida e esmaecida, entre eles. Quer dizer, um dançante da tradição está fardado, dançando com seus instrumentos no corpo, cantando. Por perto está alguém que vive a experiência “de fora”, mas participa, traz outros sentidos à festa e da festa. O trânsito entre esses dois lugares, centro e margem, essas duas presenças na festa, essas duas diversidades de participações deram origem a este artigo, que pretende contribuir para uma nova abordagem sobre a dança sagrada “que vem de Angola”, “encorporada” nas movências e sonoridades que constituem o Reinado de Nossa Senhora do Rosário.

“Ô marinheiro, é hora, é hora de viajar”

O Reino de Nossa Senhora do Rosário Treze de Maio é uma família de laços sanguíneos e afetivos. A Rainha Isabel, junto com seus cinco filhos (Ricardo Cassimiro, Antônio Cassimiro, Margarida Cassimiro, Isabel Casimira, Reginaldo Cassimiro) e integrantes da comunidade, era quem organizava e mantinha a Festa do Rosário, e antes dela, sua mãe, Maria Cassimira das Dôres, conhecida como Preta Véia. Em 1944, em cumprimento a uma promessa, Preta Véia fundou sua própria festa, inicialmente com o nome de “O Rosário”, com a Guarda de Moçambique. Em 1946, foi coroada por sua Guarda, tornando-se a primeira Rainha Conga de seu próprio Reino.

Hoje, a neta da matriarca Preta Véia, “Rainha Belinha”⁸, mantém o legado da avó, da mãe, e dos antepassados. O Reino Treze de Maio possui duas Guardas diversas (Moçambique, que deu origem ao grupo e o Congo, fundado em 1998), com danças, instrumentos, marchas (ritmos que caracterizam os toques e o comportamento coreológico), vestimentas roxas e azuis, coroas

Saul Martins (1988) classificou como a “família de sete irmãos”: Moçambique, Congado (ou Congo), Catupé, Marujo, Caboclinho, Vilão e Cavaleiro de São Jorge. Embora se pareçam e se misturem no ambiente festivo, cada Guarda possui uma especificidade e tem uma função no ciclo da festa, como explicaremos adiante.

⁸ Seu nome é Isabel Cassimira, o mesmo nome da mãe, com diferença na grafia do sobrenome. Porém, ela é conhecida pela comunidade e pelos autores deste artigo como Belinha.

e rosários de contas de lágrimas⁹, espadas e bandeiras, e rituais que compõem a festa, cheia de sons e imagens. Nos arredores do bairro é possível escutar as batidas dos tambores, que convocam o público da cidade para os 13 dias de celebração, cujos momentos principais são: levantamento de bandeiras, coroação de reis e rainhas, cortejos e Missa Conga.

A festa começa com a Trezena. Durante 13 dias, reza-se o terço cantado¹⁰, junto com a comunidade e os convidados, reis, rainhas e capitães¹¹. Enquanto alguns estão na capela, rezando o terço, o boi da manta¹² passa nas ruas do bairro Concórdia anunciando a festa e pedindo donativos. O boi brinca com as crianças, passa pelo comércio e visita enfermos enquanto o boiadeiro canta “Êh boi / Esse boi é bonito / Êh boi / Ele é de São Benedito / Êh boi / Dá esmola pro meu boi / Êh boi; Êh boi” sobre o rítmico do toque de caixa, executado pelo caixeiro; e os participantes respondem com o coro: “Aêh boi”. Uma “performance participatória”, como Turino (2008) classificou a ocasião em que não há distinção entre “artista” e público. O objetivo é promover uma “interação sônica e cinésica entre os participantes” (TURINO, 2008, p. 28) e para isso, bater palma, responder um refrão, gingar, é, também, performar.

Quando o boi sai às ruas, uma espécie de dança coletiva é iniciada a partir da provocação que o público faz ao boi, por meio de toques e gestos, e a investida que o boi faz em direção às pessoas, com saltos, giros e voleios. A relação estabelecida entre a dança do boi e a contradança do público, ambos desviantes, balançando e correndo nas ruas íngremes e sinuosas do bairro Concórdia, Belo Horizonte (Minas Gerais, Brasil), é um anúncio da festa, da força da presença dos corpos animados, que se colocam à proposição coletiva de movimento e canto de resposta, tudo acontecendo em concomitância. É de ginga a relação que se estabelece na saída do boi, pois, por essa noção afro-brasileira, “[...] a “ginga” tornou-se uma figura de fala, indicando equilíbrio por meio de movimento, de estilização, de negociação, de não confrontação, e algo como “estar em paz com Deus e com a vida” [...]” (TAVARES, 2020, p.42). Algo de reza brincada, de canto dançado, de encontro e da entrada do Reinado na cidade e da cidade no Reinado, movimentando a abertura dos trabalhos de fé, em louvação a Senhora do Rosário.

⁹ Planta da família Poaceae, conhecida popularmente pelos nomes de Lágrimas de Nossa Senhora. Suas sementes são usadas para confeccionar os terços e coroas que são usados pelos irmãos do Rosário.

¹⁰ Fio com 55 contas, correspondentes aos pais-nossos (contas maiores) e ave marias (contas menores) de uma oração de matriz católica. Nesta tradição bantamineira (tradição bantu em Minas Gerais), o terço é rezado de outra maneira, pois as orações são cantadas e não somente faladas como na tradição católica.

¹¹ Cada Reinado possui uma organização e uma hierarquia de cargos inspiradas em modelos militares e políticos. O rei e a rainha são responsáveis pelo Reinado, representantes de Chico Rei, aquele que deu início às Festas do Rosário em Minas Gerais. O cargo normalmente é vitalício e hereditário. Embora cada Reinado tenha uma corte própria, o rei e a rainha Conga do Estado de Minas Gerais respondem por todos os grupos, sendo solicitados para resolverem problemas internos, como disputas entre integrantes, entrada e saída de novos membros etc. O capitão é aquele responsável pela organização e funcionamento de uma Guarda. No aspecto musical, ele é o regente, escolhendo e “puxando” as toadas que serão executadas pelos dançantes, que são os soldados de Nossa Senhora do Rosário.

¹² Integrante do Reinado vestido em alegoria de boi, acompanhado por um “capitão” e uma comitiva de pessoas.



Imagem 1: o Boi do Reino Treze de Maio, junto com Ricardo, o capitão “boiadeiro”
(fonte: Arquivo do Reino Treze de Maio de Nossa Senhora do Rosário)

Outro acontecimento da festa de Nossa Senhora do Rosário é o Dia da Bandeira, que antecede os dias em que outras Guardas visitam o Reino. O Dia da Bandeira varia relativo ao ano corrente, pois acontece de acordo com o dia da semana em que o dia 13 de maio¹³ acontece, que é a data cabal e organizadora de toda a complexidade dos rituais da festa do Reinado. Dois mastros são erguidos, um com a bandeira de São Benedito e o outro com duas bandeiras, carregando quatro imagens (Nossa Senhora do Rosário, Nossa Senhora das Mercês, Santa Efigênia e Divino Espírito Santo).

Este é, também, um momento significativo de convergência entre os dançantes do Treze de Maio e os demais devotos, caracterizando, mais uma vez, a participação de todos. Diferente do cortejo em que vemos os reis e rainha coroados, os dançantes e capitães de Congo e Moçambique fardados, e o “público” que assiste a dança, ao lado das guardas, no levantamento do mastro se vê todo mundo à paisana, dividindo o mesmo espaço e realizando o mesmo ritual de louvação: um grande círculo é coreografado em volta do mastro percorrendo todos os cantos do terreiro, no qual as pessoas, em fila, guiadas pelos dançantes, acompanham a dança com suas velas acesas, movendo e cantando a uma só voz num passo coletivo no tempo que religa o sagrado e ancestralidade pela dança de louvação que ali se participa. “Lá vem subindo, oi / lá vai, subindo pro céu / lá vai nossa mãe pro céu... Ô vai subir pro céu, vai! Ô vai subir pro céu!”¹⁴

¹³ Dia 13 de maio de 1888 foi decretada a abolição da escravatura no Brasil. Por isso esta data é tão importante no calendário das festas do Reinado.

¹⁴ Toada cantada no levantamento do mastro.

Nessa grande dança as pessoas dão sete voltas em torno do mastro, com a vela na mão. Os capitães colocam todos os bastões e espadas ao redor do mastro e fazem seus agradecimentos e promessas, junto com o público. O rei com o bastão fala: “Oh Maria / Santa Mãe de Deus / Abençoa esses filhos, meu Deus...” Faz-se silêncio e a rainha declama: “Viva Senhora do Rosário / Viva Santa Isabel / Viva quem chegou / Viva treze de maio...” Todos dançam juntos.



Imagem 2: levantamento do mastro no Reino Treze de Maio
(fonte: Arquivo do Reino Treze de Maio de Nossa Senhora do Rosário)

A dança que ali se faz está em constante *religere* com o sagrado ancestral que orienta os fazeres dançantes de louvação do Rosário. Os corpos do “povo de Nossa Senhora” que ali se engajam na dança sagrada, se dão em movimento de constante conexão com a pisada e o chão, de onde advém o outro mundo, dos que aqui já não estão mais, de acordo com a cosmopercepção (OYĒWÚMÍ, 2012) Bantu. “Nesses momentos, mover-se juntos e soar juntos em um grupo cria uma sensação direta de estar junto e de profunda semelhança e, portanto, identidade entre os participantes” (TURINO, 2008, p. 43), uma identidade étnico-racial que é, neste espaço tempo da festa, símbolo de poder e privilégio.

Após o hasteamento das bandeiras, iniciam-se os rituais da festa maior. Durante os três últimos dias de festa, o Reino Treze de Maio recebe diferentes grupos para Louvar Nossa Senhora do Rosário e prestigiar a festa do Treze de Maio. A abertura da festa maior começa com a Alvorada – às 5h da manhã, ao som de foguetes, os dançantes que pernoitaram no Reino saem às ruas para relembrar a dança dos ancestrais, que durava toda a madrugada e terminava ao alvorecer. Esta performance abre os trabalhos de recepção das Guardas visitantes, que chegarão para a louvação dos últimos dias de festa, momento de maior movimentação da casa e de seus entornos.

No mesmo dia da Alvorada, acontece o cortejo no qual os dançantes vão buscar os Reis e Rainhas de promessa¹⁵, que carregam a Coroa de seus santos de devoção: Rainha Santa Efigênia, Rainha do Divino Espírito Santo, Rainha de Santa Catarina, Rainha Joana D’Arc, Rainha Nossa Senhora do Rosário, Rei Santo Antônio de Catigeró, Rei São Benedito. Enquanto os reis e rainhas promesseiros se aproximam, outras Guardas de Congo, Moçambique, Marujos, Catopés vão chegando. “Oi, dá licença, senhora / Oi dá licença, tambores de guerra / Os marinheiros chegaram / Pra festejar Nossa Senhora...”

No último dia, domingo, acontece o cortejo maior, chamado de Cortejo Real, no qual os Reis e Rainhas ficam localizados ao final, atrás de todas as Guardas: na frente vão as Guardas de Moçambique, seguida de Congo, cantando e dançando com os reis e rainhas. O cortejo passa pelas ruas do bairro, até chegar na Igreja Nossa Senhora das Graças da Medalha Milagrosa, onde acontece a Missa Conga, uma cerimônia católica elaborada especificamente para os Irmãos do Rosário, com as danças do Reinado¹⁶. Diante da porta da Igreja, o Capitão da Guarda de Moçambique pede licença ao padre para entrar. O padre abre a porta, recebe os dançantes, que entram cantando e tocando seus instrumentos, seguidos da corte real. Inicia-se, então, a missa Conga, a Festa de Nossa Senhora do Rosário na Igreja, com a participação de todos. “Tá caindo fulô / Oi tá caindo fulô / Lá do céu / cá na terra / Oi tá caindo fulô...”¹⁷

¹⁵ São pessoas que estão pagando uma promessa no ano em que a festa acontece. Além de se vestirem de Reis e Rainhas, também podem contribuir de alguma forma para a organização e realização da festa.

¹⁶ Preta Veia foi a responsável, em 1972, pela criação da Missa Conga em Minas Gerais. Desde então, a Missa Conga foi inserida nos rituais das Festas dos Reinados, e possibilitou que os grupos pudessem entrar nas Igrejas dançando.

¹⁷ Uma das toadas cantadas na Missa Conga



Imagem 3: Festa de Nossa Senhora do Rosário do Reino Treze de Maio, maio de 2011
(fonte: Arquivo do Reino Treze de Maio de Nossa Senhora do Rosário)

A festa então se encerra com o último jantar, servido a todos. “*Curiá tatá: curiá tá; Curiá tatá: curiá tá; Curiá tá, curiá tá, cúria tatá, curiá tá: Curiá tá, curiá tá, cúria tatá, curiá tá*”¹⁸ canta-se para comer e após, para “agradecer a mesa”. Na sede do Reinado descoroa-se as Rainhas, depois de muita mesura dançante, fecha-se o Reinado e encerra-se os trabalhos para a Senhora do Rosário. As Guardas convidadas voltam para seus Reinos e o público começa a se dispersar.

Em Minas Gerais, as festas de Reinado, com suas cerimônias de coroação de reis e rainhas negros e suas performances processionais são reconhecidas como celebrações da religiosidade popular. Essas manifestações se destacam hoje “sob a forma de armações efêmeras e espetaculares – os divertimentos públicos, a cidade [...] espocando fogos de artifício –, o povo e o poder [em toda sua diversidade], desfilando na rua com luxo, com pompa e com circunstância” (PEREZ, 2014, p.179). Mas o que tem por trás das experiências vividas pelos Reinadeiros depois dos dias de festa? O que acontece quando os tambores são guardados e os corpos deixam de dançar? De onde vem e para onde vai o povo do Reinado?

“Envém do mar, envém do mar, povo de Nossa Senhora, envém do mar”

A narrativa mitopoética da origem das danças do Reinado, a qual descreve a aparição de Nossa Senhora do Rosário no mar, se institui como signo de privilégio do povo negro no âmbito do sagrado, pois, de acordo com a narrativa, quando a imagem de Nossa Senhora do Rosário apareceu nas águas, somente os negros com suas louvações conseguiram retirá-la de lá:

¹⁸ Toada do Reinado de Nossa Senhora do Rosário

Todos os atos rituais emergem de uma narrativa de origem, que narra a retirada da imagem de N. S. do Rosário das águas. O resumo de uma das versões conta-nos que: Na época da escravidão uma imagem de Nossa Senhora do Rosário apareceu no mar. Os escravos viram a santa nas águas, com uma coroa cujo brilho ofuscava o sol. Eles chamaram o senhor da fazenda e lhe pediram que os deixasse retirar a senhora das águas. O fazendeiro não permitiu, mas lhes ordenou que construíssem uma capela para ela e a enfeitassem muito. Depois de construída a capela, o sinhô reuniu seus pares brancos, retiraram a imagem do mar e a colocaram em um altar. No dia seguinte, a capela estava vazia e a santa boiava de novo nas águas. Após várias tentativas frustradas de manter a divindade na capela, o branco permitiu que os escravos tentassem resgatá-la. Os primeiros escravos que se dirigiram ao mar eram um grupo de Congo. Eles se enfeitaram de cores vistosas e, com suas danças ligeiras, tentaram cativar a santa. Ela achou seus cantares e danças muito bonitos, ergueu-se das águas, mas não os acompanhou. Os escravos mais velhos, então, muito pobres, foram às matas, cortaram madeira, fizeram tambores com os troncos e os recobriram com folhas de inhame. Formaram um grupo de Candombe e entraram nas águas. Com seu ritmo sincopado, surdo, com sua dança telúrica e cânticos de timbres africanos cativaram a santa que se sentou em um de seus tambores e os acompanhou até a capela, onde todos os negros cantaram e dançaram para celebrá-la. (MARTINS, 2003, p.72).

O tambor, Ngoma¹⁹ também é instaurado como signo de poder do povo negro, juntamente com suas agências – aquilo que age no sentido imaterial/espiritual – advindas dos saberes/fazer sagrados de suas louvações, realizadas por meio das toadas e danças. Esse ato de fé e devoção é interpretado como uma dádiva sagrada aos negros, no contexto de dominação e opressão da escravidão por parte da colonização branca/portuguesa.

A honradez dada por Nossa Senhora do Rosário, que só aceitou sair das águas aos sons e movimentos dos Pretinhos do Rosário, fez crescer um empoderamento do povo preto escravizado e de seus descendentes que perpetua pelos tempos, até os dias de hoje, no Reinado. Nessa situação, percebe-se uma inversão de status em relação à ideologia racista/escravocrata, que promove uma reparação étnico-racial e de clivagem social simbólica, pelas vias do sagrado e de suas agências. É uma forma de inversão hierárquica dentro da condição social colonial escravocrata de dominação e violência. Posição social de marginalidade que não foi superada no contemporâneo, porém está imbuída dessa dicotomia quando relacionada às suas tradições ancestrais, pois confere a esses descendentes a importância de serem guardiões e detentores da magia e do sagrado.

Segundo Edimilson de Almeida Pereira (2005, p.56), “Essa dualidade da figura do negro, recusado na vida cotidiana e reconhecido como portador da magia, se faz presente em

¹⁹ Tambor. O conjunto de dançantes do Congado também é chamado de ingoma. “Essa ingoma é de mia pai” é uma referência à guarda de dançantes. Frei Chico explica que “ngoma é palavra africana conhecida nas línguas do centro de Moçambique e significa ‘cânticos’, podendo-se distinguir: ‘ngomayecudira’ e ‘ngomayekutamba’, respectivamente cânticos religiosos de sacrifícios e cerimônias e cânticos profanos. Desta maneira, ingoma seria sinônimo de toque de tambor. Essa operação recebemos de Frei Fernando Chaves OFM, português, que trabalhou durante 20 anos em Moçambique”. Para Arthur Ramos ([s/d]:164) há um tipo de tambor dos bantos que tem um nome semelhante: “Os instrumentos de música são vários, destacando-se inicialmente as várias espécies de tambores, tais como: os grandes tambores cilíndricos, de tronco escavado, chamados em Angola ngoma ou ongoma, e na Luanda angoma, com vários tipos [...]”. (PEREIRA, 2005, p. 345-346).

vários momentos de nossa formação histórico-social”. Sintoma de mesmo motivo em relação ao prestígio que é atribuído aos Pretinhos do Rosário, pela valorização dos agenciamentos ativados por meio de seus saberes e fazeres (saber-ser) da dança sagrada em louvação à Senhora do Rosário. Pois estamos falando de um povo, segundo Achille Mbembe (2018, p.21), “Humilhado e profundamente desonrado, o negro é, na ordem da modernidade, o único de todos os humanos cuja carne foi transformada em coisa e o espírito em mercadoria – a cripta viva do capital”.

O desterro dos povos de África foi empreendido por motivos conduzidos além da capitalização mercantil de pessoas, por um respaldo conceitual perverso que se apoiava no fundamentalismo religioso uma vez que acreditavam que “O afastamento de seu mundo de origem e a escravização eram, aos olhos dos conquistadores, o preço a ser pago por aqueles que, de outra forma, não alcançariam a salvação eterna” (MELLO E SOUZA, 2002, p. 41). A perspectiva de catequização, culpa e castigo, empregados pela Igreja Católica na colonização é atualmente perpetuada pelos cristãos protestantes. Podemos verificar esse sintoma na experiência insólita que ocorreu na Festa do Rosário do Reino Treze de Maio no ano de 2018, quando um ovo foi violentamente arremessado de um prédio em direção ao cortejo que passava pelas ruas do bairro Concórdia, em Belo Horizonte. Logo, podemos assimilar as relações de intolerância coexistentes na sociedade contemporânea, ainda sobreviventes nas igrejas cristãs, uma vez que o direito a performar o seu sagrado é violado, na violência da agressão pública, ou estruturada na violência e agressão implícita, em situações em que grupos de Reinado são impedidos de realizar a Missa Conga dentro das Igrejas Católicas.

Contudo, as coroações de Reis Negros são datadas pela historiografia do Reinado (MELLO E SOUZA, 2002) em Portugal por meio da institucionalização católica das Irmandades de Nossa Senhora do Rosário, desde 1494. Corte temporal que nos aponta desde quando as manobras de coexistências simbólicas com o repertório católico, por parte dos povos de África, são negociadas em relação ao seu arquivo vernacular, o que pode ser observado na complexidade do repertório que fundamenta esta tradição bantamineira.

“Moçambiqueiro é de terra boa, leva bandeira inda puxa coroa”

A fundação do Reinado de Nossa Senhora do Rosário se dá no *Candombe*²⁰ (LUCAS, 2014; MARTINS, 2003; PEREIRA; 2005), cerimônia solene e geralmente restrita aos membros da comunidade, na qual são tocados três tambores de tamanhos distintos, construídos em troncos maciços, cuja afinação da pele é realizada à beira do fogo. O quarto elemento é um tambor de fricção de timbre grave como um ronco. Denominado *puíta*, marca

²⁰ Considerado o “pai” de todos os grupos de um Reinado, composto pelos anciões, detentores da sabedoria, conhecedores das línguas vernáculas, responsáveis pela ligação com os ancestrais.

o tempo forte do compasso, se quisermos compreender a dimensão sonora da dança desde a lógica musical ocidental. Outro instrumento presente é o *guiáá*, espécie de chocalho que se assemelha ao *caxixi*, popular na capoeira. As toadas, também chamadas de *pontos*, são evocados pelos mais velhos, pois são eles, os *antigos*, os mais próximos da ancestralidade e, conseqüentemente, os mais preparados e sábios pela experiência do tempo na tradição e pelo acúmulo de saberes. O mestre que conduz a toada, dança defronte aos tambores, em geral com movimentos de exacerbada curvatura e alternância dos ombros que balanceiam, arqueados rumo ao chão, fortemente pisado na dança. A dinâmica corporal, de acordo com o que é cantado, indica a circunstância do comportamento gestual do dançante que é determinado pelos estímulos simbólicos evocados na toada.

No Reino Treze de Maio de Nossa Senhora do Rosário, não há tradicionalmente a dança do Candombe, pois a sua fundação se deu com a Guarda de Moçambique, que é responsável por guardar a coroa e por ser a forma adaptada do Candombe para se locomover em performance, uma vez que o Candombe é estático. Isso se deve ao fato de ser tocado em tambores muito pesados e afinados ao calor de fogo. O Moçambique se tornou o seu representante nos cortejos e procissões.

O canto de louvação, ele pode ser feito em qualquer momento de uma apresentação ou de uma cerimônia. Porque nós estamos pra louvar Nossa Senhora o tempo inteiro. Eles estão cantando o refrão e colocando versos no meio dessas estrofes, do refrão. O Massambique é dono da dança chamada Massamba. É a dança que eles estão praticando nesse momento. Tanto faz num ritmo ou no outro, ele vai sempre estar praticando a Massamba, que é dançar orando, cantar dançando e dançar cantando. (CASSIMIRA apud ODIER, 2020, p. 132)

A *Massamba*, “dança sagrada que vem de Angola” é dançada pelos *Massambiqueiros*, que formam a Guarda de *Massambique*; atualmente no Brasil é chamada de Moçambique e seus dançantes de Moçambiqueiros. É um efeito das assimilações no tempo com a língua portuguesa, como capacidade adaptadora de permanecer como tradição, hoje nomeada como o nome do país Moçambique. Mas é importante lembrar que o sequestro dos negros escravizados pelos colonizadores portugueses, foi feito na região centro-sul do continente africano. Moçambiqueiro vem de Angola!

De acordo com a Rainha Belinha, do Reino Treze de Maio, *Massambique* é nome ancestral da dança sagrada *Massamba* dos negros que vieram na travessia *circum-atlântica*, é o grupo que representa uma aproximação com o *Candombe*. A *caixa* é adaptada tendo como referência às tropas militares do Império (LUCAS, 2014). Originalmente os componentes dançavam de costas, uma vez que estavam de frente para Nossa Senhora do Rosário, que é trazida pela Guarda, dançando/andando e louvando-a sem dar-lhe as costas. A função de guardar é representada pela busca do Trono Coroado (Rei Congo e Rainha Conga, festeiros do Rosário e Reis e Rainhas de promessas, que carregam as coroas de seus santos de

devoção). “Os Moçambiques são tidos como a guarda mais “preta” do Reinado, fazendo alusão ao mito de origem e ao fato de ser atribuído aos moçambiqueiros o poder de fazer e de desfazer magias. Seus capitães portam, como símbolo de poder, bastões de madeira dotados de poderes” (GOMES, p.49, 2015). São os moçambiqueiros, tradicionalmente formados por homens, que dançam sobre toques mais lentos e usam *campanhas*, também chamadas de *gungas*, nas canelas. Idiofones de agitação, que lembram guizos, afivelados nas pernas e performados pelo toque compassado dos pés no solo, que é a principal característica da dança de Moçambiqueiro. Esses aspectos configuram a Guarda de Moçambique como sendo a “mais preta” dessa tradição mestiça, pois suas corporeidades e indumentárias estão mais próximas da ancestralidade, dos *pretos velhos*²¹ que buscaram a Nossa Senhora dançando.



Imagem 4: Guarda de Moçambique Treze de Maio de Nossa Senhora do Rosário
(fonte: Arquivo do Reino Treze de Maio de Nossa Senhora do Rosário)

A Guarda de Moçambique Treze de Maio tem como fundamento a não participação de mulheres em sua composição. Este preceito da formação do grupo por homens é tão forte na casa que sua rigidez de conduta em relação a essas regras não permite que mulheres nem encostem nos instrumentos do Moçambique – em geral duas caixas grandes, e dois ou três *patangomes*, além das *campanhas* conhecidas também como *Gungas* – ambos idiofones de agitação. O primeiro é tocado com as mãos e o “balanceio” da dança os agita de um lado para outro, também em movimentos circulares. O segundo é preso nas canelas e tocado desde os movimentos coreológicos da dança, numa sofisticada técnica de movimento dos pés, saltos e rodopios corporais, característicos da “*Massamba*” – dança sagrada que vem de Angola. É uma postura que tenta “preservar” as características da dança dos “antigos”, que

²¹ Ancestrais africanos e descendentes escravizados, que também figuram como entidades espirituais nos cultos de Umbanda, religião afro-brasileira.

não era de formação mista, ou seja, de componentes de ambos os sexos. O motivo de haver apenas homens dançantes na Guarda de Moçambique Treze de Maio de Nossa Senhora do Rosário é elucidado pelo Capitão Toninho.

Porque é um moçambique tradicional. No início só eram do moçambique os homens mais velhos. Porque é uma dança mais lenta, mais cadenciada. São os detentores do saber. E aí o que acontecia? Só ia homem. Então, aqui em casa, por ser um grupo tradicional, mantém isso até hoje de ser só os homens. As mulheres podem ser princesas e rainhas e até por isso que criou-se uma guarda de congo. Por quê? Porque as mulheres é que saem com seus filhos. A gente saía e se cada mãe fosse com seu filho, se cada mulher fosse com seu marido, a comitiva vai maior do que o grupo. E quando criou o congo, criou-se... As mulheres e as filhas, ao invés de irem com os pais acompanhando, elas também... (CASSIMIRO apud MADEIRA, 2014, p. 197).

Há um fascínio pela Guarda de Moçambique Treze de Maio, a mais antiga do Reino, de dança contundente, em comparação à Guarda de Congo, a mais jovem da casa. Essa condição deixa quase sempre se fazer ver no corpo ávido das “meninas do Congo”, ao expressarem comportamento de entusiasmo e mimese da performance dos Moçambiqueiros em alguns momentos, afinal como é comum dizer entre os dançantes “Viva o Moçambique Treze de Maio, o mais bonito do mundo!”, ostentando confessionalmente a beleza da *Massamba*.

Muito da marca vocal das toadas de Moçambique se apresenta por fraseios de “ÔôÔôÔôô...” em uníssono que são sustentados no máximo de tempo em que a voz aguenta, como coro de resposta ao solo do capitão, acompanhado pelas marchas (os ritmos que são tocados nas caixas). São toadas cujas característica inscrevem o lamento, a evocação de uma dor atávica, que religa presente e passado na dança; a louvação, cuja dança é realizada em direção ao céu ou a objetos rituais e devocionais; as “mesuras” que são dançadas para o trono coroado, ou para algum Rei e ou Rainha que esteja à frente da Guarda; e a “bizarria”, são danças mais descontraídas e que abrem sentido para brincadeiras entre os dançantes, executadas em momentos menos solenes, geralmente performadas em uma espécie de roda em que os dançantes podem improvisar.

A Guarda de Moçambique dança ora o Serra Abaixo, ora o Serra Acima, as marchas que só o Moçambique dança. A Guarda de Congo dança ora a Marcha Grave, ora Dobrado, Parasita (ou Parazera) e Marcha Compassada. Dança-se para comer, e para agradecer o *Curiá*, a comida do Reinado, dança-se também, como na chegada para pedir licença e anunciar a presença da Guarda no Rosário, a despedida para partir e também chegar ao Reino de origem na volta para a casa, como função ritual de fechamento de um ciclo energético, agradecendo e comemorando a missão cumprida.



Imagem 5: Guarda de Congo Treze de Maio de Nossa Senhora do Rosário recebendo Guarda visitante no Reino Treze e Maio de Nossa Senhora do Rosário
(fonte: Arquivo do Reino Treze de Maio de Nossa Senhora do Rosário)

Todo esse repertório estético que compõe as diversidades expressivas do Reinado, nas epistemologias ocidentais, poderia ser classificado como Arte Sacra. No entanto, os fazeres performáticos de grupos racializados, como essa tradição negra, estão ausentes na história da arte.

A gente não é bem uma função artística, a gente tá bem na função cultural, porque a gente tá mostrando a cultura da nossa região, né, e também de uma certa forma consegue angariar uns novos devotos pros outros lugares. [...] É igual saindo com a Guarda né, aí o pessoal: a mais ocê não vai passear não? Ô, mas quem disse que a gente tá indo a passeio? A gente tá indo a serviço de Nossa Senhora, aquilo não é passeio. A gente pode ir até na China, mas pra gente estar, vai levar os instrumentos, vai cantar pra falar da Nossa Senhora, a gente não tá a passeando não, a gente está a serviço de Nossa Senhora, entendeu. (GASPARINO apud ODIER, 2020, p. 56)

Essa dualidade que se apresenta entre as categorias cultura/cultural versus arte/artística aparecem com o que Manuela Carneiro da Cunha (2009, p. 312) vai chamar de *categorias de ida y vuelta*, pois “[...] num período mais recente foram os antropólogos os principais provedores da ideia de “cultura”, levando-a na bagagem e garantindo sua viagem de ida. Desde então, a “cultura” passou a ser adotada e renovada na periferia. E tornou-se um argumento central [...]” para diversas reivindicações que viessem do colonizado, ou seja, dos povos que tiveram esses conceitos ocidentais administrados compulsoriamente sobre os nativos – que foram classificados por tais conceitos – desde aí, essa *categoria de ida y vuelta* – cultura – “[...] uma vez introduzida no mundo todo, assumiu um novo papel como argumento político e serviu de “arma dos fracos”, o que ficará particularmente claro nos debates em torno dos direitos intelectuais sobre os conhecimentos dos povos tradicionais” (CUNHA, 2009, p. 312).

Acompanhando essa reflexão, ao se entender como “artistas” e ou “culturas populares”, o Reinado faz a passagem para a dominação, sobre a égide colonial do “domínio público”, do “folclore” e de tantas outras armadilhas da *branquitude* – “[...] um modo de conhecer e visão de mundo que predominam entre os ocupantes dos espaços institucionais [...] daqueles que se pensam como brancos, herdeiros de privilégios materiais, judiciais, epistêmicos e cognitivos” (TAVARES, 2020, p.23) – para dominar as epistemologias e modos de fazer, saber e ser.

“Ê Angola! Ê Angola! Minha gunga veio de lá, minha gunga veio de lá, correu mundo, correu mar”

O Tutú²² de feijão é um prato familiar, elaborado há anos pelo Reino Treze de Maio, e nunca falta nas festas. Para ele dar certo, tem que ser mexido de 8h às 11h da manhã, sem parar, no calor do fogão a lenha. Enquanto o feijão está no fogo, o grupo da cozinha mistura, corta, bate, canta, louva. Fazer o Tutú na cozinha é uma prática de *religare* e louvação a São Benedito, santo negro que foi cozinheiro e simboliza a comida e fartura na tradição do Reinado. *“Ê panela de barro, ê colher de madeira, ê panela de barro, ê colher de madeira! Na cozinha de São Benedito, ê comida que cheira!”*²³

Fazer o *Curiá* (a comida) as vezes de forma silenciosa, sob os olhares da Rainha, compõe a forma-força do Reinado, assim como as sonoridades, os cheiros, os gostos, as imagens, os movimentos, os corpos, “[...] a rua em volta, os barulhos do mundo e, por cima, o céu [...]” (ZUMTHOR, 2014, p. 32). Isso tudo faz parte da dança. É a dança – parafraseando Zumthor. Enquanto o feijão tá no fogo, no silêncio, no movimento, no ritmo, no corpo, tem outras coisas acontecendo – olhares, cantos, contos, danças, rezas, memórias.

Na cozinha, a Rainha quase nunca fala, mas ela mexe o feijão, mostra como se faz. Raramente ela dá uma responsabilidade para alguém, afinal, como dizem, cada um sabe o porquê está na cozinha, ou costurando, ou passando, ou varrendo, ou sentado frente ao altar. Cada uma sabe o tamanho da responsabilidade que tem e sabe o que está fazendo ali, no Reino Treze de Maio, um fundamento que também compõe a forma-força desta tradição, “um dinamismo formalizado, uma forma finalizadora” (ZUMTHOR, 2014, p. 32-33), uma regra de ser reinadeiro, uma lógica dançada, a coreologia dançante, ligada à uma dimensão ontológica de vida, da “cosmopercepção” (OYËWÙMÍ, 2012) Bantu.

A Rainha Conga Dona Isabel representa em contiguidade no seu Reino, a própria guerreira Nzinga – pronuncia-se “Ginga” –, a “Rainha de Dongo e Matamba que lutou e negociou simultaneamente em quatro frentes, a primeira mulher a conduzir aquele reino e a sofrer forte oposição dos feiticeiros, dos agricultores, dos portugueses e dos guerreiros

²² Prato típico da culinária mineira, preparado a base de feijão batido com farinha. O Tutú é a comida tradicional do Reinado Treze de Maio de Nossa Senhora do Rosário, presente em todas as festas.

²³ Toada de Nossa Senhora do Rosário.

Imbangala” (TAVARES, 2020, p. 42). A presença dos Reis Negros no Brasil Colonial indica uma recuperação da figura da Rainha que representa o divino na terra, que imprime agência sobre seu povo e age como motivador de coletividade no seu grupo. Podemos perceber esse tipo de “força” promovida pelos Reis de Congo e Rainhas Congas em suas *práxis* de coordenação e animação da comunidade, conduzidas com tenacidade e altivez, em tom solene e seguro. Pois a certeza de que a fé na Senhora do Rosário empenha seus feitos é o que endossa a superação e estabilização de quaisquer intercorrências ou potenciais adversidades e tribulações em seus fazeres/seres.

Posição essa, referência dos Reis e Rainhas, identificada por Marina de Mello e Souza (2002, p.27), como sendo a de “agente aglutinador de uma dada comunidade”. Ou seja, aquele que faz coesão e unidade, que liga e religa as relações coexistentes entre o plano espiritual e o material, os visíveis e os invisíveis, com sua presença “mágica” e de liderança social e simbólica de ancestralidade, pelo sagrado.

Além disso, encontramos outra referência à palavra Nzinga, que no Brasil foi popularizada na Capoeira, cujo significado está diretamente ligado ao gesto, “uma qualidade cinética e, portanto, um nome para movimento [...], os portugueses denominavam como “Ginga” os próprios guerreiros de Nizinga e também o seu território” (TAVARES, 2020, p. 42). A palavra deriva da pronúncia de Nizinga e foi apropriada tanto por portugueses como por africanos, segundo Júlio Cesar de Tavares (2020), e incorporada à comunicação brasileira com fluência, para quem tem *ginga* no corpo, no modo de ser, fazer e estar – um *ethos* performativo de presença.

Zumthor (2014) trata do contexto de *performances* e da maneira como nós, que fomos inventados a partir de um pensamento colonizado, segmentamos as expressividades e tendemos a realizar uma escuta letrada aos saberes que advêm do corpo. “Na performance, eu diria que ela [a competência/*savoir-faire*] é o saber-ser. É um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta, um *Dasein* portando coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas[...].” (ZUMTHOR, 2014, p. 34).

Esse corpo vivido, embora se expresse de alguma forma, não é fixo, estável, nem regido por regra. Ele é a regra, “uma regra a todo instante recriada, existindo apenas na paixão do homem que, a todo instante, adere a ela, num encontro luminoso. [...] de fato (no nível em que o discurso é vivido), ele nega a existência da forma. Essa com efeito, só existe na “Performance”. (ZUMTHOR, 2014, p. 32-33). Assim, assistir à performance do corpo-vivido não suscita a compreensão do saber-ser, que é indissociável da condição de viver dentro do Reinado todas as experiências refletidas nas movências, sonoridades e elementos não verbais que são indissociáveis do canto dançado. Essa forma-força, se aprende em diferentes momentos e espaços da festa, inclusive na cozinha.

Assim, os significados de fazer o Tutu e tantas outras práticas rituais da festa são administrados e transmitidos com vagar durante toda a vida na experiência com os irmãos do Rosário, em meio às saídas – que são cumprimento de missões – na realização de visitas a festas de outros Reinos, para os “ajudar” na louvação, dançando. Há anos Dona Isabel repetiu o gesto de mexer o feijão para fazer o tutu, como a Preta Véia, sua mãe e fundadora do Reino Treze de Maio fazia.

Desta maneira, ainda que um de nós não seja dançante, ainda que muitos participantes da festa não dançam no Rosário, o som chega aos nossos ouvidos, como chega à convocação para a louvação. E louvação é dança, música e reza num mesmo tempo. Há anos, aquele som familiar, aquela dança familiar, aquele ritual familiar e matriarcal nos convidam a repetir a narrativa da festa, a memória ancestral, a dança sagrada. “[...] o tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal” (RICOUER, 1994, p. 85).

A ginga que contém mexer o feijão, dançar nas Guardas, ser reinadeiro é, sob a ótica ocidental e acadêmica, entre outras tantas atividades inerentes à família do Reino Treze do Maio, performance. O som da festa chega na “orelha do mundo” (DURING, 2011) e “afeta a forma, a natureza, a performance, a escuta e que, como qualquer sistema de produção em massa, condiciona o gosto, o discernimento e os hábitos do público” (DURING, 2011, p. 63). Esses sons e esses movimentos que saem de seus lugares familiares e invadem ambientes austeros, trazem o público para dentro da festa, para dentro da casa, para dentro da cozinha, pela comensalidade. E quem chega, não dança sem escutar e não escuta sem participar da performance (ritual). Na festa do Rosário tudo dança e tudo é dança, nas agências de mundos visíveis e invisíveis, do Reinado.

“É céu, é terra é mar, ô marinheiro deu um balanço no mar!”

A diferença abissal existente entre o que é realizado na tradição e o que é absorvido e elaborado por artistas profissionais e apresentado em espetáculos, tocam esse aspecto de dessemelhança na produção de sentidos, existente nos processos de transmissão e recepção das distintas performances. Não só pelo antagonismo implícito entre a função/disfunção ritual, mas pela concepção de autoria e individualidade que é instaurada na construção de identidade do artista e, pois, na tradição: “A inexistência da figura do artista enquanto indivíduo criador – cujo compromisso com a invenção do novo é maior que sua vontade de dar continuidade a uma tradição ou estilo artístico considerado ancestral – é outra diferença crucial” (LAGROU, 2009, p. 14). Desde aí, se faz necessário considerar os processos de deslocamentos do repertório performático do Reinado – muitas vezes em movimento de afastamento de sua matriz tradicional negra, em potenciais processos de branqueamento dos elementos performáticos

tradicional – observáveis nas relações entre os distintos mundos da arte em que é situado esse saber-ser: “Nós do Reinado vivemos em dois mundos. O primeiro é o da nossa fé, o que várias pessoas não compreendem. O segundo mundo é esse aqui, é o de Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil” (GASPARINO, 2006, p. 87). Nesse paradoxo de performances, a iminência potencial “É a gramática da branquitude, a normatividade monocultural e monolíngue, que classifica expressividades e linguajares criativos e originários do existir liminar do negro como práticas “fora do lugar”” (TAVARES, 2020, p. 22-23). Acompanhando essa reflexão, o esforço de contribuição aqui ensaiado, se pretende ao introduzir a dimensão do saber-ser do Reinado como anúncio para agentes externos ao se relacionarem com essas tradições e seus repertórios estéticos agenciados desde a cosmopercepção bantamineira.

Referências

ARROYO, Margarete; LUCAS, Maria Elizabeth; STEIN, Marília; PRASS, Luciana, Entre congadeiros e sambistas: etnopedagogias musicais em contextos populares de tradição afro-brasileira. *Revista da Fundarte*, Montenegro, v. 3, n. 5, 2003. p. 4-20.

BECKER, Howard S. *Mundos da Arte*. Tradução de Luís San Payo. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Tradução de Thaís F. N. Diniz e Ma. Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

CUNHA, Manuela Carneiro da. *“Cultura” com aspas*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

DURING, Jean. Globalisations de l’ère préindustrielle et formatage de l’oreille du monde : l’écoute de l’ethnomusicologue. In: BOUËT, Jacques; SOLOMOS, Makis (org.). *Musique et globalisation : Musicologie – Ethnomusicologie*. L’Harmattan, 2011. p. 39-66.

FRIGERIO, Alejandro. Artes negras: uma perspectiva afrocêntrica. Tradução Juarez Coqueiro. *Estudos Afro-Asiáticos*, n. 23, p.175-190, 1992.

GASPARINO, Margarida Cassimiro. Louvação a Senhora do Rosário. In: TUGNY, Rosângela Pereira de; QUEIROZ, Ruben Caixeta de (org.). *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

GOMES, Rafael Barros. *Minha fé não é cultura: a eficácia da magia e as amarras do estado*. Dissertação (Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural), Instituto do Patrimônio Cultural, Rio de Janeiro, 2015.

LAGROU, Els. *Arte Indígena no Brasil: agência, alteridade e relação*. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

LUCAS, Glaura. *Música e tempo nos rituais do congado mineiro dos Arturos e do Jatobá*. Tese (Doutorado em Música). Centro de Letras e Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2005.

LUCAS, Glaura. *Os Sons do Rosário: o Congado Mineiro dos Arturos e Jatobá*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

MADEIRA, Thaíse Valentim. *A mediologia das práticas culturais: da transmissão à mise en scène da cultura tradicional no processo de festivalização*. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

MARTINS, Leda. Performances do tempo e da memória: os Congados. *O Percevejo: Estudos da Performance*, n. 12, p. 68-83, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2003.

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

- MARTINS, Saul. *Congado: família de sete irmãos*. Belo Horizonte: SESC, 1988.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão Negra*. Tradução de Sebastião Nascimento. Éditions La Découverte, Paris, 2013, 2015; n-1 edições, 2018.
- MELLO E SOUZA, Marina de. *Reis Negros no Brasil Escravista: história da festa de coroação de Rei Congo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- MORIN, Edgar. Epistemologia da Complexidade. In: FRIED, Dora (org.). *Novos paradigmas, cultura e subjetividade*. Tradução de Jussara Haubert Rodrigues. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.
- ODIER, Felipe Saldanha. *De dança sagrada afro-mineira a performance de branquitude: uma etnografia multi-situada do tileê*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.
- OYĒWŪMÍ, Oyèrónkẹ́. Visualizing the Body: Western Theories and African Subjects. In: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P.J. (ed.). *The African Philosophy Reader*. New York: Routledge, 2002. p. 391-415. Tradução para uso didático de Wanderson Flor do Nascimento.
- PAULA, Everton de. *Cartilha raízes brasileiras: Série – O Negro*. Belo Horizonte: Candeia, 1986.
- PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Os tambores estão frios: herança cultural e sincretismo religioso no ritual do Candombe*. Juiz de Fora: Funalfa Edições; Belo Horizonte: Mazza Edições, 2005.
- PEREZ, Léa Freitas. Alguma [mínima] teoria e um pouco de hi[e]stória. In: PEREZ, Léa Freitas; MARTINS, Marcos da Costa; GOMES, Rafael Barros (org.). *Variações sobre o Reinado: um rosário de experiências em louvor a Maria*. Porto Alegre: Medianiz, 2014.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papyrus, 1994.
- SCHECHNER, Richard. *O que é performance? O Percevejo: Estudos da Performance*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2003.
- TAVARES, Júlio Cesar de. *Gramáticas das corporeidades afrodiáspóricas: perspectivas etnográficas*. Curitiba: Appris, 2020.
- TURINO, Thomas. *Music as Social Life: the politics of participation*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.