



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA

Nara Córdova Vieira

**Processo de criação em dança *Andeja nos Ventos*: Caminhos abertos
pelas corta-ventos, mulheres negras, congos da banda de Airões-MG**

Salvador

2019



Nara Córdova Vieira

Processo de criação em dança *Andeja nos Ventos*: Caminhos abertos pelas
corta-ventos, mulheres negras, congos da banda de Airões-MG

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Daniela Maria
Amoroso

Salvador

2019

Vieira, Nara Córdova.

Processo de criação em dança Andeja nos Ventos: caminhos abertos pelas corta-ventos, mulheres negras, congos da banda de Airões-MG / Nara Córdova Vieira. - 2019.

156 f. : il.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Daniela Maria Amoroso.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2019.

1. Dança. 2. Congadas - Paula Cândido (MG) 3. Criação (Literária, artística, etc.) I. Amoroso, Daniela Maria. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Dança. III. Título.

CDD - 793

CDU - 793.3

Peço licença a quem antes passou por aqui abrindo esses caminhos. Agradeço.
E àquelas que hoje caminham comigo (em andejar) como cortejo.
Andejas que aos ventos abrem caminhos, resistem aos já abertos e,
em proteção, cortam algum mal que vem.
Saberes ensinados por corta-ventos.

Agradecimentos

A Lourdes, Marcelly e Natália. À Banda de Congo José Lúcio Rocha. À Comunidade Quilombola Córrego do Meio.

A minha mãe Socorro, meu pai Tião, minha irmã Lira, sobrinhas Maia e Luna, vó Rosilda, tia Francisca e toda a família.

A Lucas, Rute, Ana, Georgianna, Renata, Jônatas, Carolina, João, Silvana, Cristal, Tawani, Angélica, Cida, Júlio, Iraci, Jacyara, Pedro, Bruna, Géssica, Thulio, Mariana, Ananda, Adê, Wanessa.

A minha orientadora Daniela Amoroso, e as professoras Laura Pronsato e Amélia Conrado pelas colaborações.

Ao Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA. À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Ao Grupo de Pesquisa Umbigada, à turma do mestrado, às Micorrizas, ao Coletivo Encruza, ao Bloco, ao Curupira, aos Angoleiros do Mar – Tribo do Morro.

Lista de Figuras:

Figura 1: Marcelly e Lourdes batendo espada na banda de congo, Casebre do Córrego do Meio, 2016. Acervo da Secretaria Cultural de Paula Cândido

Figura 2: Ciclo do Rosário. Mapa produzido por Diogo Spinda e Aderemi Caetano, 2011

Figura 3: Lourdes e eu no III ENA, 2014. Aquivo: Marluce Abduane

Figura 4: Corta-ventos na banda de congo. Marcelly e Onília batendo espada à frente. Lourdes mais ao fundo. Festa 13 de Maio de 2018. Arquivo pessoal

Figura 5: Dispositivo *Skènos*

Figura 6: Marcelly na porteira do Casebre. Dia 15 de outubro de 2017. Arquivo pessoal

Figura 7: Cortejo no Córrego do Meio, 13 de Maio 2018. Arquivo pessoal

Figura 8: Rainha e rei festeiros e rainha e rei novos, 2017. Arquivo: Maria José de Souza

Figura 9: Procissão Festa de Nossa Senhora do Rosário, 2017. Arquivo pessoal

Figura 10: Lourdes e Marcelly abrindo o desfile, 2018. Arquivo pessoal

Figura 11: Desfile de Lourdes e Marcelly, 2018. Arquivo pessoal

Figura 12: Festa do Rosário 2017. Arquivo pessoal

Figura 13: Maria de Lourdes Mateus à frente da rainha e do rei novos, 2017. Arquivo pessoal

Figura 14: Maria de Lourdes em sua casa, 2017. Arquivo pessoal

Figura 15: Lourdes na Festa do Rosário, 2017. Arquivo: Leandro Oliveira

Figura 16: Lourdes panhando café, maio de 2018. Arquivo Lourdes

Figura 17: Marcelly cantando "Mas quem é essa mulher?", 13 de Maio de 2018. Arquivo pessoal

Figura 18: Marcelly pegando melzinho no cortejo do 13 de Maio, 2018. Arquivo pessoal

Figura 19: Festa do Rosário: corta-ventos, 2017. Arquivo pessoal

Figura 20: Espadas em cruz no chão. Festa do Rosário 2017. Arquivo pessoal

Figura 21: Apresentação *Andeja nos Ventos* no CTA, 2018. Arquivo: Wanessa Marinho

Figura 22: Dispositivo *Skènos*

Figura 23: Imagens dos movimentos feitos por Marcelly. Arquivo pessoal

Figura 24: Investigação de *Andeja nos Ventos* com as fitas, 2019. Arquivo: Sebastião Barbosa Vieira.

Figura 25: *Água na cabeça*, 2018. Registro: Renata Dourado

Figura 26: *Andeja nos Ventos* no Painel Performático no Casarão Barabadá, 2018. Arquivo: Paulo Sérgio Vieira

Figura 27: Andeja atravessando a ponte – UFBA, 2019. Arquivo: Maria do Socorro Córdova

Figura 28: Desenhos Sankofa

Figura 29: Levantamento de fitas, 2019. Arquivo: Sebastião Barbosa Vieira

Figura 30: Andejando com as corta-ventos Lourdes e Marcelly no terreiro do Casebre, 2019. Arquivo: Wanessa Marinho

Sumário

RESUMO	
INTRODUÇÃO	9
PERCURSO DA PESQUISA	31
1: O CONGADO	50
1.1: Origem banto e histórias da tradição	50
1.2: Mulheres no Congado	56
1.3: Congado de Airões	64
1.3.1: Comunidade Quilombola Córrego do Meio	64
1.3.2: As festas	68
2: AS CORTA-VENTOS	80
2.1: Mulheres congo da banda de Airões	80
2.2: “Então, bom dia pra você. Meu nome é Maria de Lourdes Mateus”	92
2.3: “Eu sou a corta-vento!”, Marcelly Cristina Mateus Celestino	101
2.4: Oralitura de corta-ventos	107
3: ANDEJANDO NOS VENTOS: PROCESSO DE CRIAÇÃO EM DANÇA	112
3.1: <i>Skênos</i> : Dispositivo de pesquisa para criação	112
3.2: Cortejo: Dança em coletivo (práticas em grupo)	131
3.3: <i>Andeja nos Ventos</i>	139
4: CONSIDERAÇÕES FINAIS	146
ANEXOS	149
REFERÊNCIAS	151

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo abordar o processo de investigação e criação artística em estudo com e nas corta-ventos da Banda de Congo José Lúcio Rocha de Airões, distrito de Paula Cândido-MG: Maria de Lourdes Mateus e Marcelly Cristina Mateus Celestino. Vó e neta, mulheres negras quilombolas, contam, cantam e dançam suas histórias em afrografias – as oralituras denominadas por Leda Maria Martins (1997). A escolha desta pesquisa é devido a minha trajetória de mulher negra e à priorização dos estudos em dança em referência às culturas populares afro-brasileiras e afro-ameríndias. O Congado, cultura local mineira, é meu estudo iniciado na graduação em Dança na Universidade Federal de Viçosa (UFV) e que continua neste mestrado. O destaque para as mulheres negras é uma escolha política pelo nosso protagonismo ainda pouco reconhecido e também pelo meu interesse de vida e estudo, que perpassa por uma luta antirracista em contexto de racismo estrutural. Para apresentar meu lugar de fala, dialogo com Djamila Ribeiro (2017) em discussão sobre interseccionalidades (RIBEIRO, 2017; AKOTIRENE, 2018). Para articular minhas concepções teórico-metodológicas e os caminhos da criação artística, escolhi as autoras: Leda Maria Martins (1997; 2002; 2003), que trata da oralitura e da afrografia; Conceição Evaristo (2003; 2016), que conceitua a escrevivência; Armindo Bião (1995; 1999) e Daniela Amoroso (2009; 2019) – referências da etnocenologia e, especificamente, do *Skênos*, dispositivo de pesquisa e criação desenvolvido por Daniela Amoroso (2009;2019) –, que sustentam a metodologia escolhida para este trabalho baseada na descrição etnográfica no corpo e em laboratórios de pesquisa e criação; e Renata Silva (2011; 2012; 2014; 2015), referência do processo de criação em dança. Com todas essas orientações, traço grafias em dança em processo de criação nomeado *Andeja nos Ventos*, que apresento em dança e escrita textual.

PALAVRAS-CHAVE: Dança. Processo de investigação e criação. Mulheres negras. Congado. Corta-ventos.

ABSTRACT

This dissertation aims to approach the research and creation of an artistic process that is being studied with and on the *corta-ventos* of the Banda de Congo José Lúcio Rocha de Airões, district of Paula Cândido-MG: Maria de Lourdes Mateus and Marcelly Cristina Mateus Celestino. Grandmother and granddaughter, quilombola black women, tell, sing and dance their stories in afrographs – the oralituras named by Leda Maria Martins (1997). The choice of this research is due to my trajectory as a black woman and the main relevance of dance studies in reference to Afro-Brazilian popular cultures and Afro-Amerindians. Congado, a local culture in Minas Gerais, is my study started in the undergraduation in Dance at the Federal University of Viçosa (UFV) and it continues in this master's degree. The highlight for black women is a political choice due to our protagonism still little recognized and also for my life interest in this study which runs through an anti-racist struggle in the context of structural racism. To present my standpoint speech, I dialogue with Djamila Ribeiro (2017) about intersectionality (RIBEIRO, 2017; AKOTIRENE, 2018). In order to articulate my theory and methodologies and the paths of artistic creation, I chose the authors: Leda Maria Martins (1997; 2002; 2003), who deals with oral reading and Afrography; Conceição Evaristo (2003; 2016), which conceptualizes the *escrevivência*; Armindo Bião (1995; 1999) and Daniela Amoroso (2009; 2019) – references from ethnocenology and, specifically, from *Skènos*, device of research and creation developed by Daniela Amoroso (2009; 2019) –, that support the methodology chosen for this work based on the ethnographic description in the body and in laboratories of research and creation; and Renata Silva (2011; 2012; 2014; 2015), reference of the dance creation process. With all these guidelines, I trace spellings in the dance in the process of creation named *Andeja nos Ventos*, presented in the dance and textual writing.

KEYWORDS: Dance, research and creation process, black women, Congado, *Corta-ventos*

INTRODUÇÃO

Memórias dos caminhos

Oi, sou Nara Córdova Vieira, mulher negra, filha de uma relação inter-racial. Os caminhos de minhas memórias determinam minhas escolhas por esta pesquisa. Por isso, contarei a minha trajetória e a deste estudo. Nasci em Belo Horizonte-MG, em 15 de agosto de 1989, enquanto era celebrada, em feriado municipal, a assunção de Nossa Senhora e Nossa Senhora da Boa Viagem, padroeira da cidade.

Foi durante esta pesquisa na Universidade Federal da Bahia (UFBA) que soube que nesse dia se comemora, desde 2006, na capital mineira, o dia da(o) congadeira(o)/congo. Residindo em Salvador-BA, pude vivenciar em 2017 a comemoração do dia 15 de agosto na Festa da Boa Morte em Cachoeira-BA, festejo de origens em irmandades negras como o Congado. Pude celebrar vida e morte longe da minha família mineira, mas em caminhos de buscas de minhas raízes.

Minhas vivências em Salvador-BA, durante minha estadia para cursar o Mestrado em Dança, têm sido profundas em conhecimento de diversidades culturais e autoconhecimento. Em terras vizinhas à de vó Rosilda, nascida em Jequié-BA, em 1930, sinto que tenho buscado histórias familiares que ainda não conhecia. Vó Rosilda viveu num contexto de vulnerabilidade no Vale de Jequitinhonha-MG, ao casar-se aos 14 anos de idade e criar dez filhas e filhos com Vô Fábio, dentre elas minha mãe, Maria do Socorro.

Apesar de minha avó paterna, vó Conceição, não ser baiana, senti sua presença de mulher negra mineira guiando-me nessas terras baianas. Estava em oficina ministrada por Marilza Oliveira¹ no Seminário Dramaturgia Afro Atlântica em Cenas Contemporâneas em Santo Amaro, recém-chegada à Bahia. As participantes da oficina entramos, de olhos vendados, em sala cheia de folhas e incenso. Percebi que estava em lugar seguro, e, depois de caminhar só, encontramos com uma pessoa à qual demos a mão para caminhar. Ainda de olhos fechados, quando dei a mão, senti minha vó Conceição me guiando. Não esperava por essa companhia, e foi com emoção que me senti amparada e acolhida na minha nova casa.

Vó Conceição viveu entre 1913 e 2006. Em sua cidade natal, Barbosa-MG, era agricultora. Mudou-se para Belo Horizonte-MG e foi trabalhadora doméstica. Em períodos antes, em Marzagão, distrito de Sabará-MG, foi explorada numa fábrica de

¹ Marilza Oliveira, professora do Curso de Dança da UFBA.

tecidos que cobrava sua moradia, alimentação, retirava do seu salário a cada hora de descanso. Por fim, minha avó não recebia, mas devia ao patrão, contexto este que ainda é realidade no Brasil, em que a população negra, após o período de escravização, permanece em situações sociais e econômicas de desigualdades, perpetuando uma conjuntura de racismo estrutural na sociedade (ALMEIDA, 2018).

Vó Conceição era, entre diversas características, carinhosa, cuidadosa, trabalhadora, linda, mas dizia que se achava feia. Desde que eu me lembro dela, vó era uma mulher preta dos cabelos crespos brancos e corpulenta – como são minhas tias, meu pai, Sebastião, minha irmã, Lira e eu. Da mesma maneira, quando comenta sua aparência indígena advinda de sua ascendência,² vó Rosilda o faz de maneira pejorativa. Minhas avós somente reproduziam, e vó Rosilda ainda reproduz, um discurso embasado no eurocentrismo e racismo, que desvaloriza pessoas negras e indígenas, gerando uma baixa autoestima com relação a sua estética. Sueli Carneiro (2003, p. 119) afirma que, em nossa sociedade, se instituem “para os gêneros hegemônicos padrões que seriam inalcançáveis numa competição igualitária”, chamados pela autora de “os efeitos da hegemonia da ‘branquitude’ no imaginário social” (*idem*, p. 122). É essencial termos outras reflexões e perspectivas e compreendermos que as histórias não são únicas, como não devem ser as referências.

Minhas avós eram e são mulheres bonitas, de muita sabedoria, força e resistência. Minhas famílias materna e paterna se criaram tendo como referência essas duas mulheres. Ambas eram cozinheiras de mão cheia.³ De Vó Conceição aproveitei pouco dessa habilidade, pois quando eu nasci ela já cozinhava pouco. Mas de Vó Rosilda tive a sorte de desfrutar bastante. Hoje ela não cozinha mais, mas desde a infância saboreei e gostei de sua comida apimentada, com farinha e coentro – comida baiana.⁴ –, tal qual a comida de temperos e sabores baianos que hoje usufruo em Salvador-BA.

Vó Conceição era e vó Rosilda é costureira, rezadeira, benzedeira, conhecedora das folhas em uso para fins medicinais em processos de curas. Estas são

² Na região de Jequié, às margens do rio das Contas, há registro de povos Pataxó, Pataxó Hã-Hã-Hãe e Kariri-Sapuyá em divulgação pelo site Povos Indígenas no Brasil do Instituto Socioambiental (ISA) – disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/P%C3%A1gina_principal>, acesso em abr. 2019. De acordo com a Fundação Nacional do Índio (FUNAI), as terras indígenas localizadas mais próximas à Jequié são também da etnia Pataxó – disponível em: <<http://www.funai.gov.br/index.php/indios-no-brasil/terras-indigenas>>, acesso em abr. 2019.

³ Expressão utilizada para quem faz muito bem o ofício.

⁴ Comida baiana e mineira: baianeira.

práticas ancestrais, são oralitura, termo cunhado por Leda Martins (1997), para destacar *performances* da oralidade – da voz e do corpo, a exemplo das práticas rituais –, como conhecimentos e transmissão de memórias e saberes. Infelizmente, práticas como a benção e curas pelas plantas têm sido desestimuladas em nossa atualidade que hipervaloriza o imediatismo e a alta tecnologia. Consequência desse fato são as poucas pessoas que se interessam por esses saberes em minhas famílias atualmente.

Considero um dos saberes transmitidos à família, e referência de oralitura, a apreciação e a identidade pelo Congado, cultura local mineira. Herança de vô Zé, avô paterno.

O Congado e a dança

Vô Zé, que viveu entre 1913 e 1986, era homem negro que também tinha ascendência indígena.⁵ Ele era de Contagem-MG, atleticano,⁶ trabalhava com gado e cavalo na juventude. Depois foi chapa/ajudante de caminhão e caminhoneiro. Durante a infância, vô Zé conheceu o Congado dos Arturos,⁷ da comunidade dos Arturos no município de Contagem-MG. Ele acompanhava com a família as festas de santas/os, entre elas Nossa Senhora do Rosário, padroeira do Congado.

Em Belo Horizonte, no bairro União, vô Conceição e vô Zé criaram três filhas e cinco filhos. Meu pai Sebastião, o penúltimo filho, completou os estudos na educação básica e serviu exército quando jovem. Quando convidado a continuar no exército, recusou e dedicou sua profissão como artista, atuando principalmente no teatro de bonecos. Essa atitude, incomum para a época e em seu contexto social, fez com que a profissão artista fosse valorizada em nossa família. Inclusive, inspirando-me na decisão pela minha profissão.

A dança era presença na família materna nas quadrilhas, carnavaís, forrós em Rubim-MG, e na família paterna nas festas de São João em Barbosa-MG e nas festas do

⁵ Provavelmente Puri, pela região em que nasceu, Contagem-MG.

⁶ Torcia para o time de futebol Clube Atlético Mineiro.

⁷ “Os Arturos constituem um agrupamento familiar de negros que habitam uma propriedade particular em terras do município de Contagem, no local denominado Domingos Pereira. Caracterizam-se basicamente pela manutenção da cultura negra, recebida dos ancestrais e conservada na experiência do sagrado: são festas religiosas que fazem do grupo um universo à parte, quando os Arturos se transmutam em filhos do Rosário. A origem da comunidade é o negro Arthur Camilo Silvério e sua esposa, Carmelita Maria da Silva – eles primeiros da grande família. É através de Arthur (pai) que se formam os Arturos (descendentes) e a marca do nome atesta a força da ancestralidade: filhos, netos e bisnetos de Arthur são hoje ARTUROS, família mantida e alimentada pela raiz inicial” (GOMES, PEREIRA, 1990, p. 11).

Congado em Contagem-MG e Belo Horizonte-MG. O festejo em Barbosa-MG tinha fogueira, mandioca, batata-doce, cubu.⁸ As crianças brincavam muito e dormiam cedo, entre elas, meu pai Sebastião, que me contou essa história. Depois, a cantoria e a dança aconteciam pela madrugada. Os irmãos de vó Conceição tocavam violão; vó e sua irmã cantavam. Vó Conceição e vô Zé gostavam de dançar.

O costume de vô Zé de levar a família às festas do Congado permaneceu e quando criança conheci o Congado. Esta foi a festa das que meus avós, mãe e pai participaram à que tive acesso. Meu pai, Sebastião, minha mãe, Socorro, irmã, Lira, e eu fomos à Festa de Nossa Senhora do Rosário e encontro de congo. Foi marcante quando participamos do festejo em Oliveira-MG⁹. Em Belo Horizonte-MG, vimos shows de Maurício Tizumba¹⁰ e do grupo Tambor Mineiro¹¹, que têm o Congado como referências de suas músicas¹². Em agosto de 2018, fui ao Festejo do Tambor Mineiro¹³, que reúne guardas e bandas de Congado, Moçambique, Marujada e grupos percussivos mineiros.

Ainda na infância, por vontade própria, comecei a dançar em escola especializada a dança do ventre. Percebo que meu acesso à dança, ao teatro e a outras artes e práticas culturais – inclusive locais, principalmente o Congado – foi devido ao estímulo familiar, fator que contribuiu e contribui para a ampliação dos meus horizontes em consciência de ser em sociedade, conhecimento e aprofundamento de minha raízes e identidade afro-ameríndia ao longo dos anos.

Esse processo vem acontecendo de maneira complexa, em aprendizagem de construção autocrítica. Compartilho das ideias de Márcia Tiburi (2018, p. 23), que explica:

[...] A postura autocrítica necessária a toda crítica honesta depende dessa mudança de olhar, que depende, por sua vez, de nossa capacidade de prestar atenção. Essa capacidade não é natural, é construída em processos de aprendizagem que envolveram a nossa própria construção como pessoas.

⁸ Bolo de milho feito na bananeira

⁹ Cidade a 30km de Belo Horizonte conhecida pelas festas de Congado.

¹⁰ Maurício Tizumba é artista belo-horizontino, ator, compositor, cantor, multi-instrumentista, diretor musical e capitão de Congado.

¹¹ Grupo criado por Maurício Tizumba, a partir das atividades do Espaço Cultural Tambor Mineiro. Centro de referência da cultura afro-mineira que agrega atividades de música e artes cênicas.

¹² Outras artistas se referenciaram no Congado para criação, entre elas Titane no álbum *Sá Rainha* (1999) e o grupo Tambolelê.

¹³ Idealizado pelo artista Maurício Tizumba em 2002. Informações disponíveis em <<http://www.festejo.art.br/>>, acesso em jan. 2019.

Durante todo esse processo, houve e há conflitos, incoerências e contradições, presentes pela minha vivência em uma família inter-racial, de classe média, moradora de bairro periférico de um centro urbano. É um contexto de sociedade racista, patriarcal e capitalista.

Lugar de fala

Nós morávamos em uma casa no bairro Santa Mônica, região Venda Nova de Belo Horizonte-MG. Mãe trabalhava como assistente social em diferentes projetos e favelas, depois assumiu a gerência de um centro de saúde na região Venda Nova e, antes de se aposentar, a do CERSAM¹⁴. Lembro desde sempre da minha mãe trabalhando muito.

Quando criança, eu era cuidada pela nossa vizinha, Lourdes, e depois fui para a escola. Meu pai sempre foi artista autônomo, em momentos com trabalho e dinheiro e outros não. Minha mãe, servidora pública, tinha um salário assegurado para o orçamento familiar. Com sua ascensão à gerência, nós passamos a ser considerada uma família de classe média.

Minha irmã e eu estudamos em escola privada católica. Minha irmã fez o ensino médio no CEFET-MG¹⁵, e eu, que tentei a prova e não passei, fiz toda a minha formação de educação básica em escola privada, nos primeiros anos com bolsa.

Em casa tínhamos o privilégio de ter trabalhadora doméstica; hoje reflito, a maioria era mulheres negras. Estávamos em meados dos anos 1990, época em que 48% das mulheres negras trabalhavam no serviço doméstico, de acordo com Márcia Lima (1995, p. 28), citada por Sueli Carneiro (2003, p. 121), ao analisar a relação das mulheres no mercado de trabalho:

[...] o fato de 48% das mulheres pretas [...] estarem no serviço doméstico é sinal de que a expansão do mercado de trabalho para essas mulheres não significou ganhos significativos. E quando esta barreira social é rompida, ou seja, quando as mulheres negras conseguem investir em educação numa tentativa de mobilidade social, elas se dirigem para empregos com menores rendimentos e menos reconhecidos no mercado de trabalho.

Em momentos em que não havia trabalhadora doméstica, era a minha mãe que fazia as tarefas mais pesadas do serviço de casa, caracterizando dupla jornada de

¹⁴ CERSAM: Centro de referência a saúde mental.

¹⁵ CEFETMG: Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais.

trabalho. E eu, que pensava pouco a respeito na época, colaborava quase nada. Todo o meu tempo era dedicado a brincadeiras na infância, tarefas escolares e dança.

Hoje tenho uma visão crítica desse meu trajeto. Penso em “Como me tornei quem sou?”, indagação proposta por Márcia Tiburi¹⁶, uma das perguntas que direciona as reflexões do livro *Como conversar com um fascista* (2015). Refletindo minha história, identifico quem fui e sou e os processos pelos quais passei. Compreendo minhas imaturidades, falhas, contradições e sensibilidades. Percebo meu lugar de fala que, segundo Djamilá Ribeiro (2017), é social e não apenas individual, que advém da interseccionalidade¹⁷ de categorias como: raça, classe, gênero, sexualidade, entre outras (RIBEIRO, 2017; AKOTIRENE, 2018).

Nessa construção autocrítica, sinto dificuldades de mudar padrões normativos com os quais não concordo e que, às vezes, me vejo reproduzindo. Ainda assim, sinto felicidade e alívio por estar em constante reflexão, por querer e permitir me transformar e perceber o mundo e as pessoas em perspectiva mais complexa e menos egoísta. Hoje, com necessidade constante de reflexão, percebo que minhas escolhas são mais conscientes e menos reprodução de padrões conduzidos por uma educação, por vezes, colonizadora e televisiva.

Estudei em escola privada católica e não tinha uma visão crítica da educação que me formava. Éramos educadas para sermos iguais, tendo como referência a branquitude. Estávamos em uma bolha que não permitia diversidade de classe, raça, gênero ou sexualidade. Qualquer fator que saísse da considerada “normalidade” era discriminado. Poucas eram as pessoas negras das turmas que cursei. As pretas de pele retinta, a maioria das vezes, eram excluídas, e as pessoas de pele mais claras éramos consideradas pessoas “morenas”. Já ouvi muitos “ah, mas você é morena”, “que morena bonita”, “você não é negra, é mulata”, “seu cabelo até que é bonito”, “agora que tá na moda, você deixa o seu cabelo natural, né”, “não precisa ficar tão preta”, “sua nega safada”, “tá varrendo?! É a cor, né Nara?!”. Esses discursos evidenciam preconceito

¹⁶ Palestra Márcia Tiburi: Como nos tornamos quem somos. Palestra de encerramento da programação SGP/COEDE 2016 realizada no auditório do TRE-BA em 28 nov. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=floQ2KkzP_I>, acesso em mar. 2018.

¹⁷ Interseccionalidade: conceito cunhado em 1989, por Kimberlé Crenshaw, pesquisadora norte-americana, mas utilizado, inclusive anteriormente, por várias feministas negras, por exemplo, Angela Davis e Lélia Gonzalez. A interseccionalidade pensa as opressões estruturantes de maneira interseccional. Portanto, raça, classe e gênero, entre outras categorias, são indissociáveis e não devem ser analisadas isoladamente (RIBEIRO, 2016). Aprofundarei esse tema mais adiante.

racial e hipersexualização da mulher negra¹⁸ e um contexto amplo de racismo estrutural.

Sei que, apesar de ouvir tudo isso, vivi e vivo privilégios de ser mulher negra de pele mais clara, pela questão do colorismo, grande variedade cromática que famílias negras apresentam decorrentes de casamentos inter-raciais (CARNEIRO, 2004). Quanto menos preta é a pessoa mais aceitável é, em sociedade que tem como referência de superioridade e beleza a cor de pele branca. Além disso, meus cabelos são cacheados, não crespos, e pelas mesmas questões há perceptíveis privilégios. Outro fator é meu contexto de viver numa família de classe média e conseguir concluir meus estudos de educação básica em escola privada e educação superior em universidade pública.

Sempre me considerei negra, toda minha família paterna é negra, mas pouco me posicionava em situações de racismo que hoje posso identificar. Nesse sentido, entendo que a identidade negra, segundo Nilma Gomes (2005, p. 43), é construção “social, histórica, cultural e plural”. A autora afirma que:

Construir uma identidade negra positiva em uma sociedade que, historicamente, ensina aos negros, desde muito cedo, que para ser aceito é preciso negar-se a si mesmo é um desafio enfrentado pelos negros e pelas negras brasileiros(as). Será que, na escola, estamos atentos a essa questão? (*Ibidem*).

Foi justamente na escola que ouvi muitas daquelas afirmativas. Nesse mesmo ambiente, minha irmã passou por discriminação quando suas amigas, na época, falaram que ela estava “se rebaixando” ao ler e se identificar com a revista *Raça*¹⁹. Tudo isso em ambiente escolar que deve ter “responsabilidade social e educativa” (GOMES, 2005, p. 44) e compreender e respeitar as complexidades das identidades. Lembro que, na adolescência de minha irmã, a vi sofrer com processos de alisamento do cabelo – mais uma violência pela imposição de estética branca supervalorizada. Lembro-me de várias primas passando pelo mesmo processo. Foi quando decidi que não alisaria meus cabelos cacheados. Hoje minha irmã mantém os cabelos cacheados e também algumas primas. Muitas delas ainda alisam. O fato de meu pai ter cabelos grandes e crespos, na época, foi uma referência e influência para eu manter meus cabelos cacheados. Mas ele passou por outros processos que evidenciam a tentativa de aproximação a um padrão branco. Meu pai conta que, quando era jovem, ele apertava com frequência o próprio nariz com intenção de afiná-lo.

¹⁸ Além desse processo de hipersexualização, a mulher negra vive em solidão.

¹⁹ *Raça* foi a primeira revista brasileira com conteúdo relacionado à cultura afro-brasileira. Disponível em: <<https://revistaraca.com.br/#>>, acesso em fev. 2019.

Agradeço muito a família que tenho e não sonho com outra, mas penso, lembrando de vó e vô paternos, passando por pai, minha irmã e eu, e agora, minhas sobrinhas, que é perceptível que estamos em processo de embranquecimento da família. Pensei muito nisso ao ler *Pele negra, máscaras brancas*, de Frantz Fanon (2008). Não vou ficar analisando as escolhas das pessoas da minha família, é só algo que tenho pensado. Sei que minha escolha de hoje permanecer em relacionamento com homem branco não é consequência de supervalorizar a estética branca, mas é importante a crítica e autocrítica.

Esta reflexão não é simplesmente por uma questão de fenótipo. Para mim tem sido importante rever minha história familiar e de identidade negra, pois, como destaca Nilma Gomes (2005, p. 44), baseando sua discussão nas referências de Kabengele Munanga (1994), há afirmações que as pessoas negras criam “falsos problemas ao falar de identidade negra numa sociedade culturalmente mestiça”. A autora afirma que a miscigenação foi “construída a partir da dominação, colonização e violência, sobretudo, de uma profunda violência sexual dos homens brancos em relação às mulheres negras e indígenas” (GOMES, 2005, p. 58).

Assim, identificar-me mestiça em sociedade onde ainda há o mito da democracia racial reforça a universalização de um ideal de branqueamento, invisibiliza as identidades negras e indígenas, naturaliza a supremacia branca e reforça o racismo, como ideologia, processo histórico e político, de concepção individual, institucional e estrutural (ALMEIDA, 2018). Sueli Carneiro (2004, s/p) afirma:

A fuga da negritude tem sido a medida da consciência de sua rejeição social, e o desembarque dela sempre foi incentivado e visto com bons olhos pelo conjunto da sociedade. Cada negro claro ou escuro que celebra sua mestiçagem ou suposta morenidade contra a sua identidade negra tem aceitação garantida. O mesmo ocorre com aquele que afirma que o problema é somente de classe e não de raça. Esses são os discursos politicamente corretos de nossa sociedade. São os discursos que o branco brasileiro nos ensinou, gosta de ouvir e que o negro que tem juízo obedece e repete. Mas as coisas estão mudando...

Por isso, afirmo minha identidade negra – apesar de perceber que minha família paterna, assim como outras, tem passado por esse processo de embranquecimento, ao longo de gerações – e ajo para que não sejam apagamentos de histórias, culturas e identidades negras e indígenas. No entanto, já percebo tais apagamentos com relação às identidades indígenas em minha família.

Estudos em Dança

Com essa trajetória, inicio a Graduação em Dança na Universidade Federal de Viçosa-MG (UFV). Logo no começo, pude participar de um encontro denominado “Moringa: Bebendo da Tradição nas Águas da Contemporaneidade”, organizado pela professora Carla Ávila, que ministrava as disciplinas de Danças Brasileiras e coordenava o grupo Gengibre²⁰. Foi nesse encontro que percebi minha identificação com os processos de reflexão e criação de trabalhos artísticos com base nas culturas populares negras e indígenas do Brasil.

No decorrer da graduação, as disciplinas de Danças Brasileiras ocasionaram aprofundamento nesse estudo, ao buscar minha ancestralidade, tendo como referência os estudos de Inacyra dos Santos (2006) e minhas histórias familiares em inventário pessoal, procedimento metodológico utilizado com referência em Graziela Rodrigues (2005). As disciplinas também abordavam questões como tradição oral, identidade, memória e matrizes ancestrais, o que determinava a busca pela minha história ancestral, identidade negra afro-indígena/afro-ameríndia, e criação e investigação em dança a partir desses estudos citados.

Essa constante investigação se intensificou, depois de formada, com a minha participação nos grupos Micorrizas e Coletivo Encruza, que faziam parte do Grupo de Pesquisas em Danças Brasileiras Contemporânea – Projeto de extensão Procultura Poéticas Corporais em Danças Brasileiras da UFV –, orientado pela professora Laura Pronsato. Este é um grupo interdisciplinar de pesquisa, arte e extensão da cultura popular. As Micorrizas reforçam o potencial da diversidade cultural do nosso território e destacam as histórias, as práticas e a vida cotidiana do campo em diálogo com a agroecologia²¹. O Coletivo Encruza, que se aproxima das mesmas temáticas, tem como enfoque questões da cultura afro-brasileira e negritude.

Fez-se presente em minha vida, durante os anos na graduação e após formada,

²⁰ “O Gengibre, fundado no ano de 2004, é um grupo interdisciplinar de pesquisa, extensão, ensino e arte sobre cultura popular de Viçosa vinculado as Universidades Federal de Viçosa e Federal do Mato Grosso” (VILAÇA; ASSIS; GRUPIONI, 2011, p. 2).

²¹ Agroecologia: “Afirmamos que agroecologia não é somente produzir sem veneno. Agroecologia é projeto político, é prática, é movimento, é ciência e educação populares. É garantia da igualdade e da diversidade racial, de gênero e de sexualidade. É valorização do trabalho e do ser e saber camponês. É respeito e promoção da diversidade social, ambiental e identitária. A Agroecologia é a concreta capacidade dos povos para enfrentar as mudanças climáticas no planeta e garantir a soberania e segurança alimentar. É por isso também que a agroecologia e a democracia são indissociáveis” (Carta política. Carta da 17ª Jornada de Agroecologia, junho 2018. Disponível em: <<http://www.mst.org.br/2018/06/09/agroecologia-e-projeto-politico-e-pratica-e-movimento-e-ciencia-e-educacao-populares-afirma-carta-da-17a-jornada.html>>, acesso em nov. 2018.

o grupo de Maracatu O Bloco, que me levou à aproximação de culturas do Nordeste, como Coco, Afoxé, Ciranda, além do próprio Maracatu de Baque Virado. E foi com O Bloco que conheci várias cidades próximas à Viçosa e as festas, principalmente, de Congado da região da Zona da Mata mineira. A cada ano, o grupo era convidado pelo mestre Antônio Boi da Banda de Congo José Lúcio Rocha a participar da Festa de Nossa Senhora do Rosário de Airões-MG, principal festa celebrada pela banda de congo, e festas de municípios próximos.

Meu encontro com o Congado de Airões: Caminhos em que conheci Lourdes e Marcelly

Conheci Maria de Lourdes Mateus e Marcelly Cristina Mateus Celestino na Festa de Nossa Senhora do Rosário em Airões-MG. Avó e neta, mulheres negras congos corta-ventos da banda de congo de Airões, moradoras da Comunidade Quilombola Córrego do Meio²², que são referências desta escrita em texto e em dança. Com base na oralitura (MARTINS, 1997) de suas histórias de vidas e *performance* no Congado, componho um processo de criação em dança, discussão aprofundada adiante nesta dissertação.



Figura 1: Marcelly e Lourdes batendo espada na banda de congo, Casebre do Córrego do Meio, 2016. Acervo da Secretaria Cultural de Paula Cândido

²² Comunidade Quilombola do Córrego do Meio é zona rural de Airões, distrito de Paula Cândido, parte da microrregião de Viçosa-MG.

Na Festa do Rosário de Airões em 2011, lembro-me das/os congos, inclusive Lourdes e Marcelly, cumprimentando receptivamente todas as pessoas do grupo e as que vieram com elas, como eu. Senti-me muito bem acolhida e feliz de celebrar a festa. Fiquei emocionada de rever Congado, que não via desde a infância. Gostei tanto que participei das outras viagens com O Bloco às festas do Ciclo do Rosário, durante todo o mês de outubro. Em uma delas, em Canaã, o grupo contava com poucas participantes e me convidaram a entrar n'O Bloco. Aceitei e só saí com minha mudança a Salvador-BA, para a realização deste mestrado.

Nas Festas do Rosário, Lourdes, Marcelly e eu nos encontrávamos, conversávamos e, com isso, fomos nos aproximando. A presença das duas na banda de congo como corta-vento é marcante: Lourdes, de longa história, saberes resistentes e canto bonito, e Marcelly, uma criança curiosa e segura de seus fazeres congo. Sinto respeito e carinho grande por elas, por suas histórias, seus caminhos e saberes. E percebo a consideração delas comigo. Durante esse tempo, minha irmã e mãe se tornaram participantes da festa. Nossas vivências e nossos encontros estão para além desta pesquisa.

Desde esse momento, em 2011, fui me aproximando do Congado, das/os congos da Banda de Congo José Lúcio Rocha e da comunidade Córrego do Meio, comunidade quilombola localizada na zona rural de Airões onde moram Lourdes e Marcelly. Tive as duas e sua família como pessoas de referências nos encontros; nas Festas do Rosário em Airões, distrito de Paula Cândido-MG, Barros, também distrito de Paula Cândido-MG, Paula Cândido, Canaã, São Miguel do Anta, Senador Firmino, Coimbra, Brás Pires²⁵; em eventos na comunidade Córrego do Meio, como o Terreiro Cultural²⁶, oficina com Pérolas Negras²⁷, oficinas do Maracatu Quilombola²⁸, Dia das Crianças, Quadrilha, Festa 13 de Maio, reuniões da Associação Quilombola, encontro para cadastramento das famílias para autorreconhecimento como comunidade quilombola²⁹; em outros eventos externos ao Córrego do Meio, mas que tiveram

²⁵ Vide Figura 2: Mapa do Ciclo do Rosário e/ou Anexo 1.

²⁶ Promovido pelo Programa de Extensão Universitária (TEIA) da UFV.

²⁷ Pérolas Negra, grupo de empoderamento de pessoas negras que tem sede em Rebenta Rabicho, Viçosa. Esse grupo é coordenado por Raíssa Rosa. A oficina sobre estética negra tinha objetivo de elevar a autoestima das mulheres negras.

²⁸ Grupo originado por demanda da comunidade de tocar também o maracatu. Hoje há o Maracatu Quilombola, formado por jovens da comunidade.

²⁹ Na reunião da associação quilombola e do encontro para cadastramento fui como ouvinte e como parceira do Centro de Tecnologias Alternativas da Zona da Mata (CTA-ZM).

participação de pessoas da comunidade, como o Fórum pela Promoção da Igualdade Racial/FOPPIR³⁰, a Troca de Saberes³¹, encontros da Rede de Saberes dos Povos Quilombolas/Rede Sapoqui³², evento dos dez anos do grupo O Bloco, que celebrou os dez anos de parceria com a Banda de Congo José Lúcio Rocha.

Meu interesse pela relação entre banda de congo e grupo de maracatu foi grande e suscitou o tema do meu trabalho de conclusão de curso em 2013, intitulado “*Com licença, povo do congo, pros tambores no baque zoar*”: a participação do Bloco na Festa de Nossa Senhora do Rosário. A pesquisa teve como objetivo refletir sobre a participação do grupo de Maracatu na Festa do Rosário junto ao Congado em Airões.

Para essa discussão, pessoas participantes da festa foram entrevistadas. Entre elas, Lourdes, que contou um pouco sua trajetória de como foi entrar na banda, composta até então apenas por homens. Na época, não pudemos atentar a essa questão, já que não era a proposta da pesquisa, mas, desde esse momento, passei a observar a mulher no Congado.

Trabalhos e lutas em comum

Finalizado o curso de licenciatura e bacharelado em Dança, permaneci em Viçosa e integrei os grupos citados. De janeiro de 2014 a maio de 2017, trabalhei na ONG Centro de Tecnologias Alternativas da Zona da Mata (CTA-ZM)³³ no projeto Curupira: Arte Educação Ambiental e Agroecologia. O projeto de mais de dez anos acontecia, no período citado, nas escolas do campo nos municípios de Acaiaca, Araponga, Divino, Viçosa e Ervália³⁴. Com cerca de 5.000 crianças e adolescentes e 500 educadoras/es envolvidas/os, o Curupira tinha como objetivo sensibilizar crianças, adolescentes e educadoras/es para e pela arte-educação e saberes agroecológicos. As

³⁰ Fórum organizado pelo Fórum Mineiro de Entidades Negras (FOMENE). Informações disponíveis em: <<https://pt-br.facebook.com/fomenefoppirmg.igualdaderacial>>, acesso em dez. 2018.

³¹ Evento que acontece na UFV durante a Semana do Fazendeiro como resistência ao movimento do agronegócio. A Troca de Saberes acontece entre comunidades e organizações que se interessam pela agroecologia. “A Troca de Saberes é um conjunto de atividades que consiste na organização dos participantes em grupos temáticos, proporcionando-lhes a oportunidade de apresentar, socializar e discutir suas experiências cotidianas, conhecimentos tradicionais e práticas de sucesso na pequena produção. A Troca de Saberes faz o casamento entre o conhecimento técnico e o saber popular”, (disponível em: <http://www.semanadofazendeiro.ufv.br/?page_id=150>, acesso em dez. 2018).

³² Rede formada por quilombolas e pessoas interessadas em contribuir para o fortalecimento da rede entre comunidades quilombolas da Zona da Mata de Minas Gerais. Entre as ações da rede estava a organização da Caravana Quilombola.

³³ Informações disponíveis em <<http://www.ctazm.org.br>> e nas redes sociais <https://www.facebook.com/CTAZM/?ref=br_rs>, acesso em nov. 2018.

³⁴ Vide anexo 1.

atividades lúdicas eram desenvolvidas através de oficinas temáticas, como consumo consciente, agricultura familiar, africanidades, culturas indígenas, água, gênero e direitos humanos. Foi uma experiência de aprendizado profissional e para vida, uma reflexão de busca de bem-viver³⁵ e aprofundamento de escolhas de caminhos que valorizem as culturas e artes e respeitem as diversidades da natureza, e quando me refiro à natureza incluo seres humanos nela.

Foi como integrante do Projeto Curupira do CTA-ZM que pude participar com Lourdes, integrante do Projeto Mulheres e Agroecologia do CTA-ZM, do Encontro Nacional de Agroecologia (ENA)³⁶ em 2014:

Durante o evento, fizeram-se representar trabalhadores e trabalhadoras do campo, portadores de diferentes identidades socioculturais – agricultores familiares, camponeses, extrativistas, indígenas, quilombolas, pescadores artesanais, ribeirinhos, faxinalenses, agricultores urbanos, geraizeiros, sertanejos, vazanteiros, quebradeiras de coco, caatingueiros, criadores em fundos de pasto, seringueiros, técnicos, professores, pesquisadores, extensionistas e estudantes, além de gestores públicos convidados. Nosso encontro foi marcado pela presença majoritária de trabalhadores e trabalhadoras rurais, mas também pela participação paritária entre homens e mulheres, bem como pela expressiva participação das juventudes (CARTA POLÍTICA DO III ENA, p. 5³⁷).

Nesse encontro, nós mulheres reforçamos o lema “Sem feminismo não há agroecologia” e conversamos sobre a força da luta das mulheres contra o patriarcado e machismo. Em 2018, no IV ENA em Belo Horizonte, as mulheres prosseguem em debate:

Na luta contra a invisibilidade e a violência, as mulheres vêm conquistando seus espaços de direito, fazendo suas vozes e anseios ecoarem cada vez mais alto, elevando o movimento agroecológico a um novo patamar na luta pela democracia. Com firmeza, as mulheres negras afirmaram o quanto ainda é mais cruel a violência sofrida por elas e apontam a urgente necessidade de que o movimento agroecológico levante a bandeira “Se tem racismo não há agroecologia” [...] As juventudes se posicionaram também na defesa

³⁵ Soube a primeira vez sobre bem-viver em fala de Dauá Puri, da Aldeia dos Puris do Rio de Janeiro, que morava em Viçosa-MG, estudante da Licenciatura em Educação do Campo na UFV (LICENA). Para ele, a relação que as pessoas indígenas viviam, e algumas ainda vivem, lidando com a terra, espiritualidade, sem divisões de tempos de trabalho e brincadeira, entre outros aspectos, têm relação com o bem-viver.

³⁶ O ENA aconteceu entre os dias 16 e 19 de maio, em Juazeiro-BA. Atravessamos os estados de Minas e Bahia de ônibus, e ainda dormimos em Petrolina-PE. Foram dias de trocas entre nós e pessoas de todo o Brasil. Para mais informações sobre Encontro Nacional de Agroecologia ENA acesse <<http://enagroecologia.org.br/>>.

³⁷ Carta política ENA 2017, disponível em: <<http://www.agroecologia.org.br/files/importedmedia/carta-politica-iii-ena.pdf>>, acesso em: jan. 2019.

da diversidade das orientações sexuais ao afirmarem que “Com LGBTfobia não há agroecologia” (CARTA POLÍTICA DO IV ENA, p. 4³⁸).

Durante esses caminhos de discussões, luta e fortalecimento dos movimentos de agroecologia, mulheres, educação do campo, culturas locais, Lourdes e eu conversamos novamente de sua história de resistência de mulher negra quilombola congo corta-vento agricultora mãe avó, entre tanto ser. E a escolha por um estudo em dança com base nessa protagonista da história do Congado e sua comunidade foi se desenvolvendo ali.



Figura 3: Lourdes e eu no III ENA, 2014. Arquivo Marluce Abduane

Escolha das integrantes-referências³⁹ da pesquisa: As mulheres no Congado

Lourdes foi primeira mulher a dançar congo⁴⁰ na Banda de Congo José Lúcio Rocha, da Comunidade Quilombola Córrego do Meio, Airões, distrito de Paula Cândido-MG. Atualmente, Lourdes é corta-vento, que bate espada, canta, dança e fala embaixadas⁴¹ para abrir os caminhos da banda de congo; e das pessoas que

³⁸ Carta política ENA 2018, disponível em: <<http://www.agroecologia.org.br/files/2018/06/Carta-Pol%C3%Adtica-do-IV-ENA-Versao-Final-da-S%C3%Adntese.pdf>>, acesso em: jan. 2019.

³⁹ O termo integrantes-referências é usado para designar Lourdes e Marcellly, integrantes desta pesquisa assim como referências. Num primeiro momento, optei por utilizar sujeitas com sentido de protagonismo para designá-las. Contudo, a possibilidade da leitura de sujeita como aquela que está sujeita a algo ou alguém, em sentido de submissão, subordinação, fez com que eu modificasse o termo para integrantes-referências.

⁴⁰ Dançar congo e pular congo são maneiras que Maria de Lourdes se refere ao seu fazer.

⁴¹ Lourdes conta que ainda não fala embaixadas, mas este pode ser um fazer de corta-vento.

acompanham o cortejo ou a procissão com Nossa Senhora do Rosário na festa da santa padroeira do Congado, o mais importante evento do Congado na região. Lourdes, por ser pioneira nessa banda como congo, abriu e abre os caminhos para as mulheres. Hoje, elas são congos dessa banda nas funções de pandeireiras, ganzazeiras, tocadoras de reco-reco e corta-ventos – cerca de dez mulheres. Lourdes também é inspiração para outras mulheres de comunidades vizinhas na região. Como corta-vento não pula congo só, porque bate espada em pares, Lourdes vem acompanhada.

Há três corta-ventos mulheres na Banda de Congo José Lúcio Rocha atualmente: Lourdes, Roseane e Marcelly. Reflito que seria importante que as três estivessem nesta escrita textual e em dança, mas infelizmente não consegui articular encontros com Roseane, que não mora mais na comunidade, mas permanece congo da banda.

Outra corta-vento que já vi atuando na banda de congo é Natália, mãe de Marcelly. Conversando com Natália, ela disse que se afastou do Congo dançando e não quis participar de maneira efetiva da pesquisa, mas autorizou e estimulou a participação de Marcelly. Ela contou brevemente sua história na banda de congo e permitiu que eu compartilhasse aqui.

No 13 de Maio de 2018, vi Onília batendo espada durante um período da festa, mas essa congo geralmente bate pandeiro. Ao início do projeto, conversei com Onília quando propus conversar com todas as mulheres da banda. Percebi que eu não daria conta do tamanho dessa responsabilidade e pesquisa, estando em Salvador-BA, num prazo de dois anos. Durante nossa conversa, Onília não demonstrou interesse em participar de pesquisa acadêmica, pois isso tem sido fator recorrente na comunidade por diferentes motivos, o que não a agrada. Apesar disso, autorizou o registro em fotos.

Como Lourdes e Marcelly deram consentimento para o acontecimento do estudo, pude desenvolver o projeto: esta pesquisa escrita e dançada. Lourdes é a primeira mulher a dançar congo na comunidade, a primeira corta-vento que abriu e abre caminhos das mulheres. E Marcelly, presença marcante de corta-vento, também representa continuidade ao desejar permanecer e se tornar mestra da banda de congo. Os laços de avó e neta são significativos e simbólicos nessas escritas textuais e em dança.



Figura 4: Corta-ventos na banda de congo. Marcelly e Onília batendo espada à frente. Lourdes mais ao fundo. Festa 13 de Maio de 2018. Arquivo pessoal

As corta-vento Lourdes e Marcelly

Desse modo, chego a um foco ainda mais específico para esta pesquisa: as mulheres corta-vento Lourdes e Marcelly. Com essa escolha, reconheço que se faz necessário considerar as questões de gênero nas culturas populares e as reorganizações de espaços de poder. As mulheres estão em alguns Congados, incluindo a Banda de Congo José Lúcio Rocha, ocupando recentemente posições mais valorizadas na hierarquia do ritual e de maior visibilidade (SOARES, 2009).

Penso que esta é uma pesquisa que tem a possibilidade de reverberar na comunidade e em contexto mais amplo, por ser feita na tentativa de destacar as mulheres negras corta-ventos na banda de congo, além de valorizar a cultura do Congado e quilombola e a criação artística. Considero necessários estudos que valorizem a arte e a cultura negra e afro-brasileira como este em espaços de produção que articulam os conhecimentos acadêmicos e artísticos. E é de extrema importância incluir a mulher como protagonista da história.

Nesse intuito, torna-se fundamental reconhecer a mulher negra, portanto, seu

corpo, sua história, sua memória, sua dança e seu canto como referências em criação artística. Compreendo que ouvir, ver, sentir essas mulheres negras e contar junto a elas suas histórias, isso tudo pode estimular e fortalecer o que elas têm feito na banda de congo e na sua comunidade. E, quem sabe, pode ser um estímulo a mais para a vontade de Marcelly se tornar mestra da banda de congo.

Reconhecer suas vozes, cantos, danças e vidas é destacar: seu protagonismo como mulher negra; a cultura negra quilombola numa sociedade racista, que desvaloriza o negro e tenta de diversas formas subjugar-lo, inclusive através do genocídio negro, e se apropria da sua cultura; e a agricultura familiar agroecológica, da qual fazem parte, num sistema de agronegócio de cultivo de café e eucalipto que destrói a diversidade de plantas e de saberes, prejudica a água e gera menos trabalho e dignidade aos cidadãos camponeses, que se veem forçados a empregos de produção mecanizados com utilização constante de venenos que os adoecem de diversas formas – além de reduzir sua autonomia como agricultoras/es, sua relação com o território, a terra, a natureza, o sagrado, sua identidade e memória ancestral. A valorização dessas mulheres e de tudo o que elas representam é imprescindível para destacar aquelas/es que estão à margem e fazem nossa história. Isso é importante para nossa identidade e memória brasileira.

Caminhos da pesquisa: de Minas à Bahia

Para tempo e oportunidade de desenvolver tais reflexões a respeito de arte, dança, culturas negras e indígenas, questões étnico-raciais, políticas, educação, decidi retomar os estudos acadêmicos numa universidade pública. Eu argumento a favor da universidade pública, porque é educação pública, com o propósito de acessibilidade à população. Infelizmente, não há contemplação de toda a sociedade, mas o objetivo deve ser melhorá-la e não a sucatear até a privatização. Com tantos problemas existentes na universidade pública, inclusive de exclusão social⁴² e padrões hegemônicos, percebo que no modelo privado esses fatores se agravam. Ainda temos que lutar para que a universidade abranja diversidade e seja de todas as pessoas que queiram acessá-la, fator que tem melhorado com as cotas sociais e raciais, ação afirmativa. Segundo Djamilia Ribeiro (2018), as cotas são medidas emergenciais temporárias que visam diminuir a

⁴² A exclusão social se dá por desigualdades sociais. Esta, consequência de uma estrutura desigual das categorias raça, classe, gênero, sexualidade, capacidade física, nacionalidade, estatuto migratório, religião, entre outras, que geram opressões que se relacionam em interseccionalidade (RIBEIRO, 2017).

distância entre grupos privilegiados e excluídos da educação superior, no caso. As cotas dizem respeito a oportunidades negadas historicamente. A autora explica: “Mesmo sendo a maioria no Brasil, a população negra é muito pequena na academia. E por quê? Porque o racismo institucional impede a mobilidade social e o acesso da população negra a esses espaços” (RIBEIRO, 2018, p. 73).

Com intuito de aprender e contribuir para discussões políticas na educação superior, ingressei no Programa de Pós-Graduação em Dança na Universidade Federal da Bahia (UFBA), em Salvador. Os caminhos que me trouxeram de Minas à Bahia para esses estudos são frutos da minha identidade social. Discutida por Djamila Ribeiro (2017), a identidade social é o lugar social, portanto coletivo, advindo da interseccionalidade entre as estruturas de opressão/privilégio, o que gera hierarquias de poder entre grupos sociais. Algumas das categorias “social e culturalmente construídas” citadas por Conceição Nogueira (2017, p. 142) em estudo da interseccionalidade são: raça, classe, gênero, sexualidade, capacidade física, nacionalidade, estatuto migratório, religião, entre outras. Essas opressões não têm hierarquias, mas estão em interseccionalidades. Angela Davis (2018, p. 21) comenta a complexidade de compreender essa relação de interseccionalidade:

Ainda estamos diante do desafio de apreender as formas complexas como raça, classe, gênero, sexualidade, nacionalidade e capacidades se entrelaçam – e como superamos essas categorias para entender as inter-relações entre ideias e processos que parecem ser isolados e dissociados.

Acrescento a essa perspectiva a da autora Nilma Gomes (2005), que discute que a identidade envolve os níveis social, político, histórico e cultural. Além da identidade social, reconheço como fundamental na construção desta pesquisa minha história e minha trajetória, que têm singularidade, mas que se fazem em contexto social.

São definidoras do trajeto de concepção deste trabalho: (1) minha admiração por Lourdes, Marcelly, Natália, Onília, Pequetita, Elvira, Rose, Rosa, Marli, mulheres da banda de congo, e minhas avós, mãe, irmã, sobrinha, tias, amigas, tantas mulheres; (2) a boa relação entre Lourdes, Natália, mãe de Marcelly, e a própria Marcelly e eu; (3) a crença que sinto na devoção delas e a vontade de dançar quando as vejo dançar; e (4) a estima que sinto pelo Congado, que é minha história ancestral mineira e raízes negras afro-indígenas. Portanto, como afirma Edimilson Pereira (2018)⁴³, uma realidade, de

⁴³ Entrevista realizada com Edimilson de Almeida Pereira em Literafro Entrevista TV UFMG, 27

certo modo, próxima a mim e até mesmo familiar, mas também desconhecida já que não faço parte do cotidiano de comunidades protagonistas dessa cultura.

Não é por acaso que vim a Salvador-BA conhecer: culturas, muitas de origens em comum ao Congado – banto; pessoas, a maioria, negras; lugares de muitas histórias... E ver a imensidão do mar, com lembranças mineiras, inclusive familiares, e de Marcelly e Lourdes, ouvindo as ondas, sentindo os ventos intensos desse litoral, identificando, abrindo e dançando novos caminhos.

Objetivos e outras justificativas

Das leituras que este estudo tem me proporcionado, destaco *Afrografias da Memória*, de Leda Martins (1997). A escritora e rainha conga contou a história do Reinado do Jatobá com fundamentos nas afrografias⁴⁴ rituais e na oralitura⁴⁵ da memória de congos, rainhas e reis do Reinado de Jatobá em Belo Horizonte-MG, das terras em que nasci. Reconheço essas escrituras como importante referência para esta pesquisa. A autora demonstra um desejo ao início, que admite impossível, de desenhar uma escrita que traduza (MARTINS, 1997, p. 20):

[O] fulgor da *performance* oral, os matizes de uma linguagem sinestésica que conjugasse as palavras, os gestos, a música e o encantamento imanentes na materialidade sígnica e significante dos cantares e festejos dos Congados.

Sonho semelhante tenho, apesar de pouca prática na arte da escrita. Desejo escrever Congado, festa, dança, canto e poesia. Desejo também que Lourdes, que se formou em agosto de 2018 na Educação para Jovens e Adultos (EJA), leia, e o que criamos esteja realmente no papel. E que Marcelly leia e sinta a relação entre os registros e as nossas conversas. E que as mulheres da Banda de Congo José Lúcio

ago. 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=f9PXoq2G3Uo&t=1722s>>. Acesso em: set. 2018.

⁴⁴ Termo utilizado por Leda Martins (1997), afrografias são grafias com raízes africanas, que podem ser inscritas em diferentes linguagens, textuais e corporais, por exemplo. Leda Martins (2003, p. 67) aponta domínios de inscrição da memória africana no Brasil, são eles: “feixes de formas poéticas, rítmicas e de procedimentos estéticos e cognitivos fundados em outras modulações da experiência criativa; nas técnicas de gênero de composição textual; nos métodos e processos de resguarda e de transmissão do conhecimento; nos atributos e propriedades instrumentais das *performances*, nos quais o corpo que dança, vocaliza, performa, grafa, escreve”. As diversas formas de grafias citadas ao longo deste texto – quando referidas no âmbito dos rituais afro-brasileiros, afrocentrados ou afro-referenciados – podem ser nomeadas afrografias. Aprofundarei adiante.

⁴⁵ Termo matizado por Leda Martins (1997), oralitura é inscrição do registro da memória coletiva feita pela voz e pelo corpo. Portanto, as afrografias citadas anteriormente, da forma como são traçadas por Leda Martins em seus trabalhos, são oralitura, termo que remete a uma noção de unidade e coletividade. Aprofundarei adiante.

Rocha e da Comunidade Córrego do Meio vejam algum sentido nesta dissertação. Escrevo para pessoas e desejo que sintam que estas sejam escrituras de nossas afrografias (MARTINS, 1997; 2003). Principalmente, escrevo para as mulheres, as quais eu dedico este trabalho. Mulheres que são minha referência e que têm histórias de luta e resistência, por questões que perpassam as interseccionalidades ou por serem simplesmente (nada simples) mulher.

Lourdes e Marcelly⁴⁶, que toparam contar suas histórias e seus caminhos no Congado como corta-ventos, são mulheres negras quilombolas que vivem e contam estas histórias como protagonistas. Desejo que estas grafias textuais estejam em sintonia com seus fazeres e dizeres, sem manipulações, interpretações equivocadas ou generalizações. Sinto que este é mais um motivo pelo qual eu danço, e todo o processo de criação em dança é também este trabalho – modos de fazer referenciados nos trabalhos de Renata Silva (2012; 2014; 2015) e nas orientações de Daniela Amoroso pelo dispositivo *Skênos* (2009; 2019). A dança permite possibilidades mais do que falsas interpretações, que espero não deixar traçadas aqui. Por isso peço como canta o Congado de Airões:

Somos todos brasileiros⁴⁷, nascido em Minas Gerais. (bis)
Vamos nós pedir a Deus, à Senhora do Rosário, ao Senhor São Benedito
Que abençoe o meu trabalho. (bis)

Para mim, este é um estudo para a vida, e os dois anos de pesquisa do mestrado considero poucos para uma escrita artística profunda (textual e de criação em dança) dos fazeres de mulheres corta-ventos da Banda de Congo José Lúcio Rocha. E apesar de os tempos da academia e da natureza e as relações humanas não coincidirem, estou em processos (de tentativas) de reflexão e criação constantes. As caminhadas na praia, as andanças pela cidade, a apreciação de artes, a mudança de casa, as conversas, as leituras e escritas, o preparo do alimento – desde a compra ao comer, as danças sozinha ou em coletivo, muito de tudo isso é a investigação e criação em dança.

Visualizo este trabalho como parte de um conjunto de pesquisas que é nomeado em entrevista, por Edimilson Pereira (2018), como “projeto de (re)construção de imaginário das culturas negras”. Para ele, as escritas textuais e outras afrocentradas, portanto, compõem afrografias (MARTINS, 1997; 2003) e constituem este projeto,

⁴⁶ Marcelly com o consentimento de sua mãe, Natália.

⁴⁷ Gostaria de escrever “Somos todas brasileiras”, mas mantive da forma que toda a banda de congo canta.

necessário pelas perdas que negras e negros sofreram em afro-diáspora e ainda sofremos pela história racista de colonização, hegemonia e supremacia branca.

É um trabalho que envolve complexidade, pois tenho como base a oralitura (MARTINS, 1997) de Lourdes e Marcelly, protagonistas de uma comunidade que não é a minha. E, como expressei a respeito do Congado, por mais que eu considere que as histórias do Congado façam parte de minhas histórias ancestrais e atuais – porque sou mineira e o Congado é cultura local de onde sou –, não sou congo e não vivo o cotidiano de comunidades protagonistas dessa cultura. Reitero que sou mulher negra, mas não estou no lugar de fala (RIBEIRO, 2017) que Lourdes e Marcelly ocupam. Ambas são mulheres negras quilombolas, congos, corta-ventos, de famílias agricultoras. Venho da realidade urbana da capital mineira com privilégios de família classe média com possibilidades de dedicação exclusiva aos estudos formais. A interseccionalidade indica que não existe uma universalidade, mesmo se tratando de mulheres negras. A identidade social diferencia e evidencia um projeto de colonização que historicamente silencia e desautoriza identidades que são culturas violadas, marginalizadas, folclorizadas e não são vistas como conhecimento (RIBEIRO, 2017).

Aponto como objetivo desta pesquisa a referência nas mulheres corta-ventos do Congado Lourdes e Marcelly sem intenção de apropriar-me de seus saberes. Esta é uma questão complexa que deve ser refletida e discutida criticamente, sempre. Por mais que eu grave em áudio e vídeo a oralitura e as afrografias orais de Lourdes e Marcelly para transcrever literalmente o que dizem nesta dissertação, a continuidade de escrita e reflexão é feita por mim. As danças, então, são descritas a partir do meu olhar. Portanto, todo cuidado é pouco.

Lourdes e Marcelly são protagonistas das histórias que elas contam, algumas grafadas aqui. Desta vez, sou eu quem estou a escrevê-la textualmente, produção deste mestrado, assim como a dança – trabalho fruto de construção coletiva, pois as duas corta-ventos contam, cantam, dançam, afrografam de diversas maneiras. Com toda essa referência, afrografando nossas histórias e nossos encontros, eu crio um processo em dança *Andeja*⁴⁸ *nos Ventos*.

⁴⁸ Andeja: andarilha, caminhante, pessoa caminhadora.

PERCURSO DA PESQUISA

Encontros nos caminhos da pesquisa

Com esses caminhos de Minas à Bahia, eu vou. Às vezes, chegando devagar nesta terra baiana, respeitando meu tempo/jeito mineira de ser. Outras vezes, inspirada na baianidade que estimula aberturas de/em mim que me fazem aprofundar e transformar nesse cotidiano soteropolitano. Georgianna Dantas⁴⁹, mineira, logo que cheguei em terras baianas, me disse que ver o horizonte longe parece que faz das pessoas de Salvador mais abertas, e isso é diferente de viver entre montanhas como nós, mineiras. Lá os segredos são outros. Identifico-me com essa sensação.

Em Salvador e Recôncavo baiano, os encontros com mulheres negras têm me afetado a seguir em luta e resistência nos aquilombando⁵⁰, por exemplo, o Julho das Pretas de 2017, organizado pelo Instituto Odara – Instituto da Mulher Negra e outras entidades de mulheres negras da Bahia. Presenciei a conferência de Angela Davis “Atravessando o tempo e construindo o futuro da luta contra o racismo” na Reitoria da UFBA. Angela Davis falou do enfrentamento ao racismo e sexismo e da luta pelo abolicionismo do sistema industrial carcerário. Ela destacou a importância da liderança das mulheres negras nas comunidades em práticas de políticas coletivas no Brasil, modelo diferente da política individual carismática colonizadora. Angela Davis citou como exemplo as mães de santo dos terreiros na Bahia.

É perceptível a liderança das mulheres negras nas culturas locais como é no Congado. Casos de mulheres que conheci na Bahia são: Mestra Aurinda, tocadora de prato do Samba Chula da Ilha de Itaparica-BA; Mestra Nadir e todas as mulheres do Samba/Coco de Pareia que vieram da Mussuca, Larenjeiras-SE; Dona Dalva e seu Samba de Roda de Cachoeira-BA; os coletivos que vi na Irmandade da Festa da Boa Morte em Cachoeira-BA; mulheres benzedoras em Cachoeira-BA; mulheres do Samba de Roda de Acupe, distrito de Santo Amaro-BA; mulheres no Nego Fugo em Acupe, distrito de Santo Amaro-BA; mulheres da Capoeira de ACANNE e Nzinga de Salvador-BA; mulheres do Samba de Roda de A Corda de Tubarão, Salvador-BA, entre diversas outras daqui. Outros encontros possíveis nesta trajetória foram com mulheres mineiras

⁴⁹ Georgianna Dantas é parceira de dança, integrante do grupo de estudo Umbigada, com orientação da professora Daniela Amoroso.

⁵⁰ Aquilombar: reunir entre as nossas, os nossos pares como em quilombos na luta pela liberdade, na luta antirracista. Identificar lutas que passem por nós contra o patriarcado, o machismo, a homofobia, a misoginia e a xenofobia.

que pude reencontrar em Salvador e que são referências deste trabalho: Conceição Evaristo e Leda Martins. Além dos encontros das vivências com as mineiras em Minas: Lourdes e Marcelly.

Hoje, eu vivo baianeira e mineirana como versa a poesia criada de brincadeira por meu pai, Sebastião:

Eu sou baianeira,
Metade baiana, metade mineira.
Eu sou mineirana,
Metade mineira, metade baiana.

Desfruto dessas possibilidades para ir e vir por diversos caminhos: Bahia, onde resido agora, terra de Vó Rosilda, mãe de mãe, nascida em Jequié⁵¹; Minas, minha família, as corta-ventos e o Congado me chamam. Então vou e volto como andeja (nos ventos) nos caminhos de Minas-Bahia.

Modos de fazer

Os caminhos da pesquisa de criação em dança se iniciam com a identificação da minha história familiar e social trazidas pelo meu lugar de fala em memorial, já narrado. Este é um processo de construção autocrítica e identificação ancestral que não finda. As etapas desses caminhos da pesquisa são as seguintes: Pesquisa de campo; Estudo da oralitura das corta-ventos; Investigação e criação artística; Apresentação em afrografias.

A compreensão deste estudo, englobando todas etapas citadas que serão abordadas mais adiante, se fundamentam nas referências teóricas, as quais priorizo as mulheres pelo recorte de gênero desta pesquisa: Leda Martins (1997; 2002; 2003), que postula oralitura e afrografias; Renata Silva (2012; 2014; 2015) em estudo de processos de criação ancorado no *Corpo Limiar e Encruzilhadas* (SILVA, 2012); Conceição Evaristo (2003; 2016; 2017), que conceitua a escrevivência; Armindo Bião (1995; 1999; 2007; 2011) em discussão da etnocenologia; e Daniela Amoroso em orientação à pesquisa com o dispositivo denominado *Skènos* (2009; 2019), que significa corpo e provém da palavra etnocenologia.

⁵¹ Reforço que a música é uma brincadeira. Não sou metade baiana e não posso falar como tal. Nem sou metade mineira. Moro em Salvador há pouco tempo, mas penso na minha família materna, que é daqui e que me faz refletir minhas e meus ancestrais baianas/os.

As referências

Oralitura e Afrografias de Leda Martins (1997; 2002; 2003)

As corta-ventos dançam, pulam congo, batem espadas, puxam cantos e cantam o coro, falam embaixadas, conduzem representações simbólico-rituais que, de acordo com Leda Martins (1997; 2003), são afrografias. Estas são grafias que podem ser inscritas em diversas linguagens, como textuais, corporais e orais, e expressam heranças africanas em território brasileiro. Segundo Leda Martins (1997, p. 21), são “rizomas que reterritorializam e transcriam as culturas africanas na cartografia da nação brasileira”. Portanto, as referências culturais afro-brasileiras, nomeadas ainda afrocentradas e afro-referenciadas, são afrografias.

A autora complementa que a matriz africana é significativa da produção cultural brasileira, dentre diversos âmbitos, e formadora de protagonistas que a afrografam. As afrografias do Congado são oralitura. Leda Martins (2003, p. 77, grifo nosso), com reflexão às diferentes grafias, matiza oralitura:

A esses gestos, a essas inscrições e palimpsestos performáticos, *grafados pela voz e pelo corpo*⁵², denominei oralitura, matizando na noção deste termo 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.

A oralitura é singular, pois remete à noção de unidade do coletivo. Já as afrografias, na qualidade de grafias referenciadas nas culturas e nos povos vindos de África em diáspora, remetem à pluralidade de grafias, justificando o uso no plural.

Ao propor a oralitura, a autora está em contrafluxo a uma literatura hegemônica brasileira que valoriza e prioriza os padrões eurocêtricos de referências. Nesse modelo predomina o repertório textual, em desvalorização a outras grafias, como as grafias do corpo. Esses arquivos textuais são, em sua maioria, a voz da supremacia branca, principalmente dos homens. Herança que perversamente perpetua com a colonização e invisibilização de corpos, linguagens e expressões. Leda Martins (1997, p. 64) afirma que “a textualidade dos povos africanos e indígenas, seus repertórios

⁵² A voz é diferenciada de corpo pela autora, porque para ela a voz vai além. Ecoa como som, vibração, onda e chega ao outro, sem necessariamente chegar o corpo. Considero que, como minha voz ecoa porque eu a propago, então sou eu. Como eu sou corpo, portanto, voz poderia ser considerada *performance* do corpo a meu ver. De todo modo, compreendo a relação exposta por Leda Martins, já que a voz se externa aos limites corporais quando entoada. Sem apegos, considerarei aqui na escrita textual a voz proposta de Leda Martins.

narrativos e poéticos, seus domínios de linguagem e modos de apreender e figurar o real, deixados à margem, não ecoaram em nossas letras escritas”. A oralidade tão presente e potente nas culturais africanas e indígenas foi desvalorizada, assim como toda e quaisquer grafias desses povos. Bastide (*apud* MARTINS, 2003, p. 70) afirma que “o texto criativo africano foi ladeado ou ignorado”.

O olhar colonizador destituía de humanidade o outro, enquanto, na verdade, desumano era ele próprio. Esse olhar carregado de desprezo a alteridade, “amparado numa visão etnocêntrica e eurocêntrica”, segundo Leda Martins (1997, p. 24), só via, em contemplação turva, a si mesmo. Portanto, tudo que estava além de sua visão era “ex-ótico”, como afirma a autora:

Tudo que escapa, pois, à apreensão do olhar, princípio privilegiado de cognição, ou que nele não se circunscreve, nos é ex-ótico, ou seja, fora de nosso campo de percepção, distante de nossa ótica de compreensão, exilado e alijado de nossa contemplação, de nossos saberes (MARTINS, 2003, p. 63).

E foi justamente dessa forma – submetendo indígenas e africanos e descendentes a processos de violência⁵³ – que os colonizadores propagaram uma cultura de ignorância às histórias, culturas, memórias das populações que não eram a sua própria. São processos cantados por Lourdes no Congado:

Quando eu era escravo,
O patrão quem me batia.
Quando eu era escravo,
O patrão quem me batia.

⁵³ Práticas que se perpetuam até os dias de hoje, como analisados pelos Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA) e o Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSP) no Atlas da Violência 2018, que aborda, entre a evolução dos homicídios, o de jovens, mulheres e população negra. Os indicadores apontam altos índices de homicídios nos países latino-americanos, mostrando que o Brasil está na lista das nações mais violentas do planeta. O Atlas aponta: “Uma das principais facetas da desigualdade racial no Brasil é a forte concentração de homicídios na população negra. Quando calculadas dentro de grupos populacionais de negros (pretos e pardos) e não negros (brancos, amarelos e indígenas), as taxas de homicídio revelam a magnitude da desigualdade. É como se, em relação à violência letal, negros e não negros vivessem em países completamente distintos. Em 2016, por exemplo, a taxa de homicídios de negros foi duas vezes e meia superior à de não negros (16,0% contra 40,2%). Em um período de uma década, entre 2006 e 2016, a taxa de homicídios de negros cresceu 23,1%. No mesmo período, a taxa entre os não negros teve uma redução de 6,8%. Cabe também comentar que a taxa de homicídios de mulheres negras foi 71% superior à de mulheres não negras” (IPEA; FBSP, 2018, p. 40). O Atlas da Violência (IPEA; FBSP, 2018, p. 41) ressalta que, além dos maiores alvos de homicídios, os negros, em especial a juventude, são “as principais vítimas da ação letal das polícias e o perfil predominante da população prisional do Brasil”. Não esqueceremos todas essas violências. Não esqueceremos Marielle Franco, mulher negra, moradora da favela da Maré-RJ, vereadora, defensora dos direitos humanos. Marielle Franco foi assassinada brutalmente no dia 14 de março de 2018. Mais de um ano se passou e não sabemos quem mandou matá-la. O Atlas da Violência (IPEA; FBSP, 2018, p. 44) aborda que “a comoção pública e a transformação de seu nome [Marielle Franco] em símbolo de resistência são sinais de que a violência contra a mulher está deixando de ser naturalizada”.

Eu gritava Nossa Senhora,
A pancada nem doía.
Eu gritava Nossa Senhora,
A pancada nem doía.
(Canta Maria de Lourdes Mateus⁵⁴)

Nosso movimento de resistência atualmente descende da luta das pessoas negras vindas em diáspora africana e indígenas, que permaneceram com seus processos de oralidade, grafias de memórias coletivas em resistência. Essas memórias que passam de geração em geração e formam uma “complexidade de representação simbólica que se pereniza no tempo” (MARTINS, 1997, p. 19).

Em *Afrografias da Memória*, Leda Martins (1997) comenta que as populações negras vindas de diáspora africana ao Brasil eram predominantemente ágrafas. Já em outro estudo, no artigo “Performance da Oralitura: corpo, lugar de memória” (2003), Leda Martins faz considerações: segundo a autora, |*ntanga*|, de origem de umas das línguas banto do Congo, é raiz dos verbos escrever e dançar. Então, a grafia estava presente, em grafia textual e/ou dança, realçando conhecimentos variantes de sentidos moventes, que remetem a outras práticas, criação, transcrição, transmissão no e pelo corpo. A autora continua:

[...] a memória dos saberes inscreve-se, sem ilusórias hierarquias, tanto na letra caligrafada no papel, quanto no corpo em *performance*. Nessa perspectiva podemos pensar, afinal, que não existem culturas ágrafas, pois nem todas as sociedades confinam seus saberes apenas em livros, arquivos, museus e bibliotecas, mas resguardam, nutrem e veiculam seus repertórios em outros ambientes de memória, suas práticas performáticas (MARTINS, 2003, p. 77-78).

Da mesma forma, Leda Martins (1997, p. 21) considerou oralitura “inscrição do registro oral”, e nos seguintes estudos ela complementa atentando ao corpo em movimento e vocalidade.

Em *Afrografias da memória* (1997, p. 21), a autora indica em nota de rodapé que, para a denominação de oralitura, houve estudo de Schipper, que em seu livro⁵⁵

⁵⁴ Todas as falas de cantos e contos de Maria de Lourdes e Marcelly serão nessas letras acima: Calibri, tamanho 12 e organizadas com margens diferenciadas à esquerda e direita do parágrafo em comparação ao restante do texto. Fazemos com intenção de destaque. Não faz sentido aqui utilizar a padronização das normas de ABNT para citação direta com recuo, pois queremos trazer as falas das corta-ventos com estética que demonstre seu protagonismo. As falas são referentes às oralituras – conversas com: Maria de Lourdes Mateus nos dias 13 e 15 de outubro de 2017 e 12 de maio de 2018; e Marcelly Cristina Mateus Celestino nos dias 13 de outubro de 2017 e 12 de maio de 2018. A transcrição está sendo feita segundo a pronúncia da fala de Lourdes e Marcelly.

⁵⁵ SCHIPPER, Mineke. *Beyond the Boundaries, African Literature and Literary Theory*. London, Allison & Bushy, W. H. Allen & Co. Plc, 1989.

chama de “*orature* a presença de registros e soluções formais próprias da oralidade em textos da literatura africana escrita”.

Leda Martins (1997; 2002; 2003) tem também como referência para a discussão de oralitura os estudos em *performance*, principalmente com embasamento teórico em Diana Taylor⁵⁶. Essa autora conceitua a *performance* como “ação ritualizada, formalizada, ou reiterativa” (TAYLOR, 2002, p. 17). Para Diana Taylor, os atos corporificados e performados são conhecimento e estão em constantes movimentos de refazer-se, gravados e transmitidos pelas memórias coletivas passadas de geração a geração. Além de citar Diana Taylor, Leda Martins menciona Richard Shechner (*apud* Martins, 2002, p. 72), que afirma que “processo ritual é *performance*”.

Assim, com essa referência, Leda Martins (2003, p. 63) postula a oralitura como conhecimento, modo de inscrição e disseminação de memória coletiva, que são “desenhados nos âmbitos das *performances* da oralidade e das práticas rituais”. Assim, o corpo em *performance* não é representação da ação, que simbolicamente remete a um sentido, mas

[...] local de inscrição de conhecimento, conhecimento este que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia; nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem. Nesse sentido, o que no corpo se repete não se repete apenas como hábito, mas como técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão da memória do conhecimento, seja este estético, filosófico, metafísico, científico, tecnológico, etc. (MARTINS, 2003, p. 66).

A autora diz que a narrativa dos congadeiros em seu livro *Afrografias da memória* é oralitura, assim como sua *performance* ritual. Da mesma forma, acontece com Marcelly e Lourdes. Percebo em suas narrativas o cruzamento de registros de memórias individuais e coletivas, presentes em danças, cantos, contos, lembranças, embaixadas – afrografias; e esquecimentos por aquilo que não foi, é e será expressado. Este é um fato essencial, já que a memória se dá pelas lembranças e pelos esquecimentos incompletos. Leda Martins (MARTINS, 1997, p. 22) afrografa:

Nos Congados, a palavra, como hálito, condensa o legado ancestral, seu poder inaugural, e o movimento prospectivo da transcrição, encenado no ato da transmissão. O evento narrado dramatiza o sujeito num percurso curvilíneo, presença crivada de ausência, memória

⁵⁶ Em vídeo no site “O que são os estudos da *Performance*?”, divulgado pela Duke University Press, Leda Martins é entrevistada pela pesquisadora Diana Taylor. Leda Martins conta um pouco como é a pesquisa em *performance* no Brasil. Ela fala da importância dos estudos da *performance* como “um certo viés metodológico” para o estudo de variadas práticas rituais.

resvalada de esquecimento, tranças aneladas na própria enunciação do narrado. Assim, na oralitura dos Reinados negros, a memória, insinuante, se enwieza nas falas, se esvazia e se preenche de sentido, como um lugar numioso, pletora de significantes, do qual também indagamos: “Afim, o que fica das pegadas no chão da memória? Fica o que significa, pode-se pensar. Ou talvez o contrário: o que significa passa a ficar”.

Assim, a memória, recriação dos vestígios e as reminiscências apresentadas hoje, remete-nos de certa forma à ancestral organização social das sociedades africanas transplantadas para as Américas em diáspora. Memória inscrita e disseminada em oralitura – afrografias do Congado.

Leda Martins, no evento Seminário Rasuras Epistêmicas das (Est)Éticas Negras Contemporâneas em Salvador, em 2017, falou do corpo como lugar da memória, dispositivo e grafia de saberes. A autora afirmou que o Reinado/Congado e culturas negro-africanas são expressões corporificadas da memória. Portanto, é conhecimento que inscreve, dissemina, recria repertórios corporais expressos no e pelo corpo. É um saber diferente da hegemonia ocidental letrada, pois não privilegia o olhar, mas há percepção sensorial de interdependência entre percepções visuais, sonoras e gestos performativos. A autora falou também da oralitura como termo que negrita esses saberes afrografados.

Nas culturas negras, a dança e a voz/canto não têm hierarquia, segundo Leda Martins (1997). Nessa relação, a autora propõe que a palavra é impulso de movimento. A voz e o gesto ancestrais são corporificados no presente, porque não há separação do tempo. É presente, passado e futuro não linear em tempo espiral.

Leda Martins (2002) no artigo “*Performances do tempo espiralar*”, conta-nos que era comum africanos que chegassem às Américas desenhar símbolo de sua cultura de origem em tartaruga ou ave, com o intuito de que seus ancestrais soubessem de seus caminhos e pudessem encontrá-los. A autora continua e faz menção ao Congado quando diz: “Os ancestres encontraram as paragens de seus filhos e tecem no rosto de divindade cristã as faces variadas de Zâmbi” [...]. (MARTINS, 2002, p. 70).

Esse fazer se remete ao tempo espiralar, segundo Leda Martins (2002). O tempo que hoje se coloca no passado e futuro, permanecendo, transitando, inscrevendo no presente. Ele circula em fluxo contínuo de ir e vir, sem passar pelos mesmos caminhos. Leda Martins (2017) afirma: “o corpo dança o tempo e se transforma em arte”.

Corpo limiar e encruzilhadas de Renata Silva (2012; 2014; 2015)

Este processo de criação não tem modos de fazer inéditos. Artistas da dança pesquisam tendo como referências culturas e protagonistas dessas culturas para inspiração e disparador de criação, o que se difere de reprodução, mas se aproxima como base, referência, pulso de criação. Entre essas artistas estão Inaicyra dos Santos (2006, p. 33, grifo nosso), que reflete em seu livro *Corpo e Ancestralidade*:

Escolhi a modalidade *Batá* como elemento de análise coreológica e de criação artística, devido a seus elementos de estilo variado de movimentos corporais, dinâmica, ritmo, expressividade e também devido a sua riqueza mitológica. Isso me levou à elaboração de princípios que poderiam inspirar a arte e a dança contemporânea brasileira, tendo *a tradição como ponto de partida*, mas que se reestrutura sob o ponto de vista criativo do coreógrafo.

Propostas semelhantes são os trabalhos de: Graziela Rodrigues (2005) com a metodologia e título do livro *Bailarino-pesquisador-intérprete*; Renata Silva (2012) com *Corpo limiar e encruzilhada: processo de criação em dança*; Lara Machado (2017) com *Danças no jogo da construção poética*; e Daniela Amoroso (2016) com o trabalho Hortensia⁵⁷ da pesquisa *O passo nas danças populares brasileiras: corpo, etnocologia e criação*.

Todos os trabalhos citados têm semelhanças por suas referências nas culturas populares, mas, como cada um traz a sua abordagem, decidi por me orientar pelos trabalhos de Renata Silva. Os estudos de processos de criação de Renata Silva estão ancorados principalmente no livro *Corpo Limiar e Encruzilhadas* (2012). Utilizo como complemento os artigos da mesma autora, que se baseia no estudo da dança brasileira contemporânea e desenvolve essa investigação de procedimentos metodológicos para preparação corporal e criação em dança (SILVA, 2011; SILVA; LIMA, 2014; SILVA; FALCÃO, 2015).

Segundo a autora, a dança brasileira contemporânea é

uma linguagem híbrida, fruto de um diálogo criador entre a cultura popular e a dança contemporânea, um vínculo entre tradição e

⁵⁷ Prospecto Hortensia on-line: “É um trabalho de dança. Matéria de instinto, coisa de fêmea, de menina e de mulher. Uma tomada de consciência de estados de alma entre a bailarina da caixinha de música e a porta-bandeira sambadeira. Corpo que se coloca em liberdade de dançar e se descobrir Gogoia. A própria mastigação do mal-estar em transformação, giro, espiral, redondo, a hora do cão, feita mulher. Partiu do passo, da aceitação e da negação do passo. Do reconhecimento e da limitação do patrimônio na composição em dança. Do questionamento de que a teoria pedia a minha dança para existir, pedia um desprendimento da própria etnocologia. Gesto e passo” (AMOROSO, 2016). Disponível em: <http://www.aldeianago.com.br/danca/eventdetail/165110/45/corpo-em-casa-apresenta-hor-tensi-a>. Acesso em: ago. 2018.

contemporaneidade, considerando, neste contexto, a contemporaneidade como o encontro de diversas formas de pensar e fazer dança, teatro e *performance* na atualidade (SILVA, 2012, p. 24).

A pluralidade cultural brasileira, segundo Renata Silva (2012), deve ser considerada. Por isso, a dança brasileira contemporânea possui diferentes motivações. A autora (*idem*, p. 25) afirma que “não se pode esperar da linguagem em questão uma única forma ou mesmo padrão, mas um princípio fundamental, a saber, a busca de motivos da cultura popular para expressão e significação corporal”.

Esse princípio marca ponto de encontro ou território de intersecção entre a cultura popular e a dança contemporânea na dança brasileira contemporânea. Contudo, não é uma ideia de identidade nacional, justamente por haver diversidades. A autora considera incoerente unificar, assim como Stuart Hall (2006), autor em que se baseia. Para Renata Silva (2012, p. 19):

[...] a dança brasileira contemporânea que aqui defendo é aquela pautada em expressões populares brasileiras. Isto é, aquela que tem a poética corporal elaborada em motivos da corporeidade presente em manifestações dançadas da cultura popular brasileira fundida a parâmetros estéticos fornecidos pela dança contemporânea. Que parâmetros são esses? Com o pensamento del Sartre de integração corpo-mente-espírito e a partir da repercussão de trabalhos e estudos como os de Rudolf Von Laban, Merce Cunningham, entre outros importantes nomes da dança moderna, a dança liberta-se do fardo de ser subtexto e o movimento ganha autonomia de código simbólico, que tem sua poética em si mesmo. Na dança como arte do corpo, o sentido da dança é o próprio ato de dançar.

Renata Silva e Marlini Lima (2014, p. 154) se norteiam, assim como eu, em sua referência, ao “princípio do ‘saber sensível’, isto é, por questões de ordem estética, sejam elas técnicas, poéticas e/ou simbólicas”. Nesse processo, o “saber sensível” está presente: em toda a complexidade da oralitura (MARTINS, 1997) das corta-ventos – na *performance* ritual do Congado e no cotidiano; nos encontros entre as corta-ventos e mim na comunidade; na identificação de meu memorial, que entranha ancestralidade, história pessoal, contexto sociocultural e estudos em dança; e nessas referências dos procedimentos teórico-metodológicos. Todo esse “saber sensível” é princípio de investigação e criação em dança *Andeja nos Ventos*⁵⁸.

Renata Silva e Marlini Lima (2014, p.154) indicam estudo⁵⁹ das “dramaturgias

⁵⁸ Aprofundaremos no capítulo 3.

⁵⁹ Neste artigo intitulado “Entre raízes, corpo e fé: poenografias dançadas” (2014), as autoras denominam esse estudo de poenografias dançadas, que tem como referência os procedimentos e as abordagens metodológicas do estudo *Corpo Limiar e Encruzilhadas* (SILVA, 2012). Como aqui não

do corpo construídas no ato e efeito de absorver do cotidiano e/ou rituais, elementos para criação de dança por meio de pesquisa de campo e de investigação em laboratórios de criação”. Entendo aqui o absorver não como consumir que tem como finalidade o esgotamento, mas de colocar-se presente, libertar-se em inspiração de elementos sentidos em campo e investigá-los para, assim, criar.

Em concordância com Leda Martins (1997), Renata Silva e Marlini Lima (2014) afirmam que o gesto, o movimento e a dança não são mímese, mas aparato simbólico que institui o próprio fazer. Assim, as grafias do corpo não apenas reproduzem hábitos, mas revisam e ressignificam a memória.

Além de dialogar seu trabalho com a oralitura, Renata Silva (2012, p. 76) afirma que estudos como a etnocenologia, a antropologia da *performance* e a antropologia teatral perpassam seu trabalho. Mesmo sem o compromisso de abordar especificamente sobre cada um deles, seu trabalho transita pelo “olhar sob a mesma perspectiva o espetáculo (cena) e a manifestação popular (ritual)” como as abordagens interdisciplinares citadas (SILVA, 2012, p. 76).

Renata Silva (2012) discute que a grafia do corpo, que em cotidiano e/ou *performance* ritual ressignifica memória coletiva, é corporeidade. De acordo com a autora, a corporeidade não é natural, mas socialmente construída pela relação do corpo em suas relações interpessoais e o espaço. Assim, o corpo não age em individualidade, mas expressa sua cultura, aprendida e produzida coletivamente.

Outras noções apresentadas por Renata Silva (2012) são: o corpo limiar; o corpo subjétil; a encruzilhada; e a zona de turbulência. Para a autora, o corpo limiar está para a encruzilhada assim como o corpo subjétil, para a zona de turbulência. Segundo ela, o corpo limiar é o corpo da/o protagonista da cultura expressando sua corporeidade no espaço coletivo, que é a encruzilhada. Já o corpo subjétil é aquele que investiga a cultura de um lugar diferente ao que vive nela socialmente.

Assim, ao meu entendimento em referência à Renata Silva (2012), eu estaria no lugar do chamado corpo subjétil, já que estou em processo de investigação. Lourdes e Marcelly como protagonistas seriam o corpo limiar na encruzilhada do Congado. Renata Silva (2012) afirma que a zona de turbulência está para a cena assim como a encruzilhada está para o ritual.

Os processos desta pesquisa foram em tentativas de escuta ativa, presença e

utilizaremos o termo “poetnografias dançadas”, optamos por não colocá-lo ao longo do texto.

percepção deste “saber sensível”. Os movimentos, cantos, causos delas que me afetaram e nossos encontros, as aproximações e as distâncias em diferentes momentos e tempos fizeram parte dos elementos de investigação para a criação de *Andeja nos Ventos*.

Em seu procedimento metodológico, Renata Silva e Marlini Lima (2014, p. 154) apontam um processo de criação de “uma dança que evoque corpos e histórias dos outros e que dialogue com o inventário pessoal”. De maneira afim, em processo de criação eu me inspiro nos corpos das corta-ventos Lourdes e Marcelly que trazem consigo uma memória coletiva ancestral congadeira. Esses corpos dialogam com o meu corpo que também tem e é história e memória subjetiva e identidade coletiva chamado de inventário pessoal pelas autoras em referência à Graziela Rodrigues (2005).

Escrevivência de Conceição Evaristo (2003; 2016; 2017)

Conceição Evaristo explica as escrevivências em *Insubmissas Lágrimas de Mulheres* (2016, Prefácio):

Gosto de ouvir, mas não sei se sou a hábil conselheira. Ouço muito. Da voz outra, faço a minha, as histórias também. [...] Portanto estas histórias não são totalmente minhas, mas quase que me pertencem, na medida em que, às vezes, se (con)fundem com as minhas. Invento? Sim invento, sem o menor pudor, Então as histórias não são inventadas? Mesmo as reais, quando são contadas. Desafio alguém a relatar fielmente algo que aconteceu. Entre o acontecimento e a narração do fato, alguma coisa se perde e por isso se acrescenta. O real vivido fica comprometido. E, quando se escreve, o comprometimento (ou o não comprometimento) entre o vivido eu escrito aprofunda mais o fosso. Entretanto, afirmo que, ao registrar estas histórias, continuo no premeditado ato de traçar uma escrevivência.

No evento Flipelô em Salvador-BA, em 2017, ela contou pessoalmente sua escrevivência que se faz com outras mulheres e a si própria e suas histórias. Ela escrevivencia complexidades de maneiras simples e profundas.

A minha primeira leitura de Conceição Evaristo foi *Ponciá Vicêncio* (2003) na adolescência. Lendo essa história reconheci que tenho o sentimento da protagonista de um legado de ancestrales que nem conheci. Perceber isso me fortalece e reforça os laços com as minhas/os meus e nossas histórias.

Em outro encontro com Conceição Evaristo, ela estava no Mulher com Palavra⁶⁰, em 2018. O trabalho de escrita de Conceição Evaristo é trabalho literário,

⁶⁰ Evento que aconteceu no Teatro Castro Alves em Salvador-BA, em 2018. O evento contou com a participação de Karol com K, artista da música. Karol com K falou de sua experiência de mulher

artístico e político, que se faz pela escrevivência. A autora falou de sua trajetória que tem recente destaque na mídia, mas que iniciou há anos e sempre teve como público e apoio o movimento negro.

A autora comentou que, na literatura hegemônica brasileira, muitas vezes, a mulher negra aparece como corpo infecundo ou distante da “figura da mãe”. Ela disse que esta é uma herança das religiões judaico-cristãs que têm duas figuras: Eva, mulher do pecado, em contraponto à Maria, Nossa Senhora, virgem-pura-mãe. A mulher negra não está representada nessas figuras, segundo Conceição Evaristo. E, muitas vezes, a mulher negra aparece como corpo destruído que não pode ser mãe ou ainda a mãe-preta, figura que cuida, mas não é mãe “verdadeira”. Ela ressalta que essas visões equivocadas são contraditórias à realidade, pois a “mãe” negra é referência, liderança e está para além da mãe biológica. A autora cita as mães de santo na Bahia e as rainhas congas do Congado em Minas Gerais.

Referencio-me nas escrevivências de Conceição Evaristo (2016) para trançar a escrita textual e a dança. Essa autora é reconhecida por sua escrita de histórias de mulheres negras em irmandade atravessando memórias com rica sensibilidade e subjetividade. Afeto-me de suas obras, das escrevivências, que são escritas de nós mesmas para abriremos caminhos neste trabalho.

Lendo Conceição Evaristo⁶¹, sinto que a conheço e a sua família, e aprofundo em histórias inéditas e outras comuns de mulheres íntimas e desconhecidas, de tantas mulheres negras, de Lourdes, Marcelly, suas famílias e sua comunidade, e de pessoas de outras comunidades em que morei e mulheres da minha família, e de mim mesma. E querem nos invisibilizar. Mesmo Conceição Evaristo, escritora renomada, após campanha para ocupar cadeira na Academia Brasileira de Letras,⁶² teve apenas um voto na Academia composta por 40 membros majoritariamente homens brancos. Como puderam perder a oportunidade de tê-la como primeira mulher negra, mesmo com campanha popular? Não querem que estejamos representadas nesses espaços de poder. Conceição Evaristo me representa, afeta-me sua história, sua escrevivência é inspiração desta escrita.

negra geração tombamento e lacração.

⁶¹ Ponciá Vicêncio (2003), *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2016a), *Olhos d'água* (2016b).

⁶² “A Academia Brasileira de Letras (ABL) é uma instituição cultural inaugurada em 20 de julho de 1897 e sediada no Rio de Janeiro, cujo objetivo é o cultivo da língua e da literatura nacionais”. Item descrito em “Quem somos” no site da ABL (disponível em: <http://www.academia.org.br/academia/quem-somos>. Acesso em: mar. 2019).

Etnocenologia de Armindo Bião (1995; 1999; 2007; 2011)

A etnocenologia é perspectiva transdisciplinar contemporânea que emergiu pelo diálogo de “artistas com pesquisadores em ciências humanas e gestores de instituições artístico-culturais” (BIÃO, 2011, p. 347). Tem como busca, segundo Armindo Bião (2011, resumo), “articular teoria e prática, arte e ciência, criação e crítica, contextos específicos e diversidade cultural”. Seu objetivo, de acordo com o autor, é a reflexão teórica e a necessidade de organização de base epistemológica com possibilidade de construir dispositivos metodológicos.

A palavra etnocenologia em sua etimologia vem de estudos referentes ao: *Etno* que tem origem em raça, etnia e diversidade cultural da humanidade em sua singularidade e pluralidade; e *ceno* que vem de *skènos*, do grego, que significa corpo em seus diferentes contextos (BIÃO, 1999).

A etnocenologia, com “proposições transdisciplinares” (BIÃO, 2011, p. 347), tem foco de interesse na presença do corpo em cena. Há estudos do espetáculo em si, ações que podem ser cotidianas, ritualísticas, entre outras, dos estudos das práticas e dos comportamentos humanos espetaculares organizados, que são modos de ser, de comportar-se, de se mover, de atuar/agir no espaço.

Justamente, as minhas vivências em Salvador-Minas têm sido para conhecer e reconhecer o contexto, o lugar, o território, as histórias, as pessoas, as corta-ventos, eu mesma. Portanto, corpos, diversidades e alteridade, tendo os modos de ser, mover, agir das corta-ventos como disparador da pesquisa.

Ainda a partir das categorias de espetacularidade de acordo com a etnocenologia há: substantiva (no espetáculo de dança, música, teatro, etc.); adjetiva (nos ritos do Candomblé e Congado); adverbial (espetacularidade circunstancial de determinado momento, como vendedores/as artistas, que fazem da ação cotidiana espetacular). Assim, observamos inicialmente nesta pesquisa espetacularidade substantiva pela criação artística e a espetacularidade adjetiva, por se tratar do Congado, suas festas, sua oralitura, as mulheres congo, suas afrografia. E agora, toda a espetacularidade torna-se substantiva, porque as protagonistas têm noção da própria espetacularidade.

A etnocenologia preza pelos cuidados nos discursos, para evitar o etnocentrismo, por parte de mim na qualidade de pesquisadora. Segundo Bião (2011, p. 352), etnocentrismo “é a mania de se pensar que sua cultura, língua e aparência física

seriam as mais puras e melhores”. Do mesmo modo, é arriscado ter na pesquisa as ideias de pureza e superioridade da espetacularidade/fenômeno em estudo, que podem se difundir e legitimar equívocos.

O desenvolvimento das ideias desta produção escrita são em tentativas de valorizar as semelhanças e as diversidades e alteridades. Escolha de pesquisa e política é utilizar preferivelmente termos nomeados pelas integrantes-referências da pesquisa Lourdes e Marcelly. Esse fato é discutido por Armindo Bião (2011, p. 353): “Por exemplo, no caso específico da Etnocenologia, todos afirmam seu respeito pelo outro e a importância de se conhecer o discurso interno dos praticantes do fenômeno que se estuda, seus termos, suas palavras”.

Dispositivo *Skènos* de Daniela Amoroso (2009; 2019)

Em estudos em etnocenologia no grupo Umbigada⁶³, a orientadora Daniela Amoroso propôs o dispositivo de pesquisa nomeado *Skènos*. Esse dispositivo de pesquisa, estudo iniciado durante o período desta pesquisa, começa a ser teoricamente desenvolvido no artigo “Passo é patrimônio do corpo”, de Daniela Amoroso (2019). Segundo a autora:

Skènos é a referência etimológica da palavra etnocenologia. Ceno deriva de *skènos* e significa corpo. O corpo que em sua integridade elabora gestos, danças, modos de mover que nos chamam atenção pelo modo de se organizar. Em Dança, nos moldes do nosso procedimento metodológico, a pesquisa de campo voltada para a criação, *skènos* se torna dispositivo de pesquisa. É o corpo relacional que vai a campo e que reconhece e ressignifica elementos estéticos próprios de um grupo (etnicidade) em processos de criação (AMOROSO, 2019, p. 6-7).

Skènos, corpo, pensado ainda como morada, casa. Com desenho de uma casa de cinco vértice, cada uma das vértices indica um elemento que observaríamos em campo. Os cinco elementos sugeridos foram: pessoa, movimento/gesto, objeto, cheiro e som. Cada um desses elementos podem posteriormente se tornar disparador de criação para composição coreográfica. O desenho do dispositivo:

⁶³ Umbigada é o Grupo de Pesquisa em Dança, Cultura e Contemporaneidade (GPDACCO), liderado por Daniela Amoroso, da linha de pesquisa Mediações Culturais e Educacionais em Dança na UFBA.

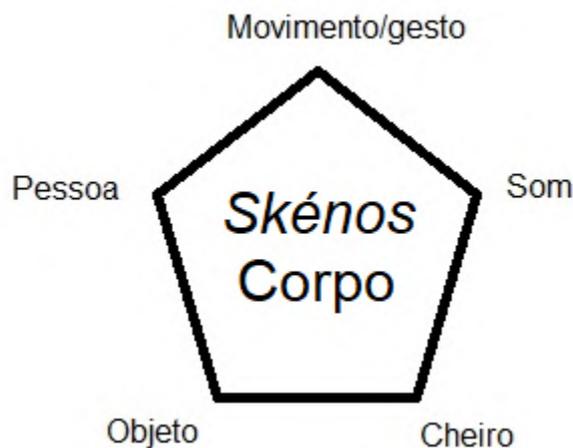


Figura 5: Dispositivo *Skénos*

A estrutura desse dispositivo estabelece uma organização de predisposição à atenção aos elementos de observação em campo. É dispositivo de referência para iniciar e estimular a pesquisa na comunidade, mas que possibilita aberturas, ampliações e aprofundamentos dos elementos determinados e outros que se apresentam na vivência em si. Compreendendo que não é um sistema fechado, considero importante base de orientação para pesquisa, investigação e estudo, inclusive para processo de criação em dança.

São elementos de observação em campo, tanto em momentos cotidianos quanto nos rituais: pessoa, movimento/gesto, som, cheiro e objeto. No capítulo 3 aprofundaremos o uso do dispositivo *Skénos* nesta pesquisa. Os componentes do dispositivo de pesquisa para criação *Skénos* são, integram e/ou se relacionam à oralitura.

Os trabalhos de Leda Martins (1997; 2003), Renata Silva (2012), Conceição Evaristo (2016), Armindo Bião (2011) e Daniela Amoroso (2017) se entrecruzam e, por vezes, uma autora cita a/o outra/o. A escolha pelos estudos abordados é devido a seus encontros de intersecções nas discussões, pontos de convergência⁶⁴ e possibilidades de se complementarem como procedimentos metodológicos desta pesquisa.

⁶⁴ Há divergências também na relação entre a etnocenologia e a *performance*, base de estudo da oralitura. Leda Martins afirma no vídeo do site “O que são os estudos da *Performance*?” que vê interlocução entre os estudos de *performance* e etnocenologia no Brasil. Armindo Bião (2011), no artigo “A presença do corpo em cena nos estudos da *performance* e na etnocenologia”, argumenta que há aproximações, mas pondera críticas a respeito do uso do termo *performance*, o qual opta não utilizar. Um dos motivos que indica é a ampla variedade de significados da palavra, seu caráter genérico e a possibilidade de dificultar a compreensão entre pessoas de idiomas e culturas diferentes. Ainda assim, Armindo Bião (2011) apresentou convergências nessas perspectivas transdisciplinares contemporâneas com “viés metodológico”, como afirmou Leda Martins em entrevista.

Essas referências fundamentam os processos da pesquisa que são: **Pesquisa de campo; Estudo da oralitura das corta-ventos; Investigação e criação artística; Apresentação em afrografias.**

Pesquisa de campo

Pesquisa de campo são as vivências que tenho na comunidade para o encontro com Lourdes e Marcelly, as corta-ventos desta pesquisa. As corta-ventos abrem os meus caminhos e os da pesquisa nas relações na comunidade e no Congado. Elas determinam os caminhos da pesquisa e as ações que esta envolvem.

Esta investigação e criação artística tem como referência, estudo, inspiração, pulso e dispositivo de criação os princípios de movimentos das danças e toda a oralitura (MARTINS, 1997) de Lourdes e Marcelly, corta-ventos da Banda de Congo José Lúcio Rocha, portanto, as afrografias (MARTINS, 1997; 2003) presentes nas danças, as narrativas de suas histórias, as embaixadas, os cantos, os encontros entre nós, as convivências na comunidade em pesquisa de campo.

São integrantes desta etapa as minhas observações, que têm o foco nos fazeres delas e que, a partir dessa lente, abranjo os olhares para toda a comunidade. Outra minúcia desta etapa é o registro em fotos, vídeos e diário de campo. Durante os dias na Comunidade Quilombola Córrego do Meio, realizei registro da oralitura em danças, cantos, embaixadas, conversas nas quais fiz perguntas a respeito do fazer de corta-vento e as respostas, algumas vezes, levavam a outros causos, outros caminhos na trajetória da história de Lourdes e Marcelly. Durante os dias, principalmente de festa, registrei em fotos e vídeos⁶⁵.

Durante esse processo de pesquisa, fiz muitas anotações. De acordo com Macedo (2010, p. 110), o diário de campo é:

Instrumento mediador de formação científica em processo [...] Vivido pelo pesquisador detalhes sobre a maneira como ele concebe a pesquisa ao longo da investigação, sobre a negociação de acesso ao campo da pesquisa, sobre evolução dele ao longo de seus estudos, sobre os fracassos e erros.

Assim, ainda segundo Macedo (2010), o diário de campo é um documento, e este é considerado fonte relativamente estável de pesquisa. Descrevi situações, algumas

⁶⁵ Para transcrever nossas conversas nesta dissertação e compartilhar fotos e vídeos, fui autorizada pelas participantes, que assinaram o termo de consentimento livre e esclarecido.

de conflitos na comunidade, escrevi questionamentos e reflexões à própria pesquisa e vivência em campo. Anotei elementos observados referentes ao dispositivo *Skènos*, dúvidas que poderia posteriormente perguntar a Lourdes e Marcelly, entre outras afrografias. Muitos escritos desta dissertação são partes de transcrições do diário.

Essa etapa da pesquisa de campo é fundamental para esta pesquisa, pois ela que guia os seguintes processos. E a pesquisa de campo não aconteceu apenas em um momento inicial, mas ao longo de toda pesquisa. A cada ida a campo eu tive como referência o dispositivo *Skènos* com os elementos: pessoa, movimento/gesto, objeto, cheiro e som como para observar. Em tentativa de perceber em plena atenção o cotidiano e/ou rituais. Para essa relação tive como orientações principalmente os estudos já citados do dispositivo *Skènos* de Daniela Amoroso (2009; 2019), etnocologia de Armindo Bião (1995; 199; 2007; 2011) e os processos de estudos de Renata Silva (2012; 2014; 2015).

Estudo da oralitura das corta-ventos

A partir das observações e registros mencionados na pesquisa de campo, tendo como referência a oralitura das corta-ventos, pude aprofundar neste estudo. O foco na oralitura (MARTINS, 1997; 2003), portanto, o que é afrografado pelas corta-ventos em seus fazeres em comunidade, possibilitando o olhar nas *performances* do ritual e nas ações cotidianas. Observações do estudo do corpo proposto pela etnocologia (BIÃO, 2011), em perspectiva transdisciplinar, que tem interesse no comportamento humano espetacular organizado.

O dispositivo *Skènos* (AMOROSO, 2009; 2019) foi um direcionamento na investigação de determinados elementos na pesquisa de campo e possibilitou aprofundamento. Da mesma maneira, os modos de fazer de Renata Silva (2012) e sua base no estudo de *Corpo Limiar e Encruzilhadas* (2012) me guiaram neste processo de observação – estudo que, como os outros, me orientaram até a criação e a escrita. E por último, a condução da escrivivência respaldou a escuta de histórias de outras mulheres que, por vezes, faz-me sentir que ouço minha história ou de minha família.

Nesta etapa de estudo, as corta-ventos e eu fizemos análise dos movimentos das danças de corta-ventos. E em segundo momento, realizei um estudo e uma interpretação dos movimentos, a partir dos meus olhares e das sensações em campo. Nos capítulos 2 e 3 aprofundo mais a respeito desse estudo.

Investigação e criação artística

Com a base na relação em campo e os estudos, pude fazer uma investigação corporal e uma criação artística em dança desenvolvido textualmente no capítulo 3. Esse processo levou à composição coreográfica, expressão do que ficou em significância dos meus olhares e sensações das vivências nas etapas anteriores; a construção feita com orientação dos referenciais citados, principalmente, o direcionamento dos elementos do dispositivo *Skènos* (AMOROSO, 2009; 2019) e os referenciais de Renata Silva (2012).

Em *Corpo Limiar e Encruzilhadas* (SILVA, 2012), a autora conta seus procedimentos metodológicos, trajetórias e estudos até a produção de criação artística. A investigação baseada nos estudos da dança brasileira contemporânea apresenta estudos da cultura popular em contemporaneidade. Como há similitude entre este fazer, guio-me pelo trabalho dessa artista-pesquisadora para meu processo de investigação e criação em dança.

Apresentação em afrografias

As afrografias são as grafias em escrita textual e dança desta dissertação. Na escrita textual, a principal base para documentação da dissertação em afrografia é Leda Martins (1997). A autora utiliza em seu livro *Afrografias da Memória* referências em conteúdos e modos de fazer afro-brasileiros para escritura em afrografias. Assim, oriento-me nela para esta dissertação e para a apresentação em dança intitulada *Andeja nos Ventos*, composição coreográfica que é dança, portanto, grafia.

Do mesmo modo, inspiro-me nas escrevivências de Conceição Evaristo (2016) para narrar histórias – narrativas de vivências próprias e de outras mulheres negras; histórias que poderiam ser das minhas ancestrais, da minha família e minhas próprias histórias. Afeta-me esse modo de escuta e escrita, e utilizo suas bases para todo o processo e a apresentação dessas afrografias.

Apresentação dos capítulos

Nos caminhos desta escrita textual, vamos pela ancestralidade e contamos histórias do Congado, origem banto, suas tradições mineiras e participações das mulheres nessa cultura. Em seguida, vamos às memórias de identidades, resistências, festas e especificidades do Congado de Airões, distrito de Paula Cândido-MG, a Banda de Congo José Lúcio Rocha. Com abertura dos caminhos, por Lourdes e Marcelly,

adentraremos a comunidade onde vivem, Comunidade Quilombola Córrego do Meio, Airões. No primeiro capítulo, além de Lourdes e Marcelly, vamos nos referenciar em Dalva Soares (2009), Glauro Lucas (2002), Leda Martins (1997; 2002; 2003), Marina Souza (2006), Núbia Gomes e Edmilson Pereira (1990) e Pedro Marques (2016).

No segundo capítulo, as corta-ventos Lourdes e Marcelly contarão sobre as mulheres na Banda de Congo José Lúcio Rocha com a contribuição de Natália, mãe de Marcelly. Em seguida, apresentam-se com detalhes. Cortam ventos, contam, cantam, dançam suas histórias. Elas nos explicam saberes e fazeres de corta-ventos: oralitura de corta-ventos. Colaborando nas articulações das narrativas no intuito de potencializar as discussões e teorias no campo das artes, identidades, culturas negras e gênero, trazemos as teóricas: Angela Davis (2017), Berenice Bento (1999), Carla Akotirene (2018), Conceição Evaristo (2018), Conceição Nogueira (2017), Dalva Soares (2009), Djamila Ribeiro (2017), Joice Berth (2018), Leda Martins (1997; 2002; 2003), Lélia Gonzalez (2011) e Miriam Alves (2015).

Andejando nos ventos, descrevo e discuto, no terceiro capítulo, o processo de criação em dança com referências em Lourdes e Marcelly. E ainda com fundamento nas bases dos procedimentos metodológicos: Leda Martins (1997; 2002; 2003), Renata Silva (2012; 2014; 2015), Conceição Evaristo (2003; 2016; 2017), Armino Bião (1995; 1999; 2007; 2011), Daniela Amoroso (2009; 2019). Escrevo meu processo de criação, primeiramente retomando ao dispositivo de pesquisa e criação *Skênos*. Afrografo encontros coletivos que aconteceram em compartilhamento deste estudo em investigação: estudo de corta-ventos, jogo congo-capoeira e *Água na cabeça*. Finalizo com *Andeja nos Ventos*. Apresento, por último, as considerações finais destes estudos.

Finalizo a apresentação: de meu lugar de fala (RIBEIRO, 2017) e minha história; deste estudo, das integrantes-referências Lourdes e Marcelly e da base dos procedimentos metodológicos utilizados; e dos capítulos que se seguem para desenvolvimento desta afrografia. Seguimos com o Congado e que “Maria passe à frente”. Benção que minha mãe, Maria do Socorro, profere a mim sempre que vou sair de casa ou deseja por mensagem quando vou me mudar, viajar, andejar pelos caminhos. Maria passe à frente! E a Maria me refiro aqui à Nossa Senhora do Rosário, sim, e à Maria de Lourdes e Marcelly, corta-ventos, às mulheres que me guiam e como corta-ventos abrem caminhos, à Oyá – Iansã que sopra os ventos que nos levam. Que passem à frente!

1: O CONGADO

1.1: Origem banto e histórias da tradição

O Congado é manifestação cultural negra brasileira de origem banto, que celebra em festejo santas e santos, como Santa Ifigênia/Efigênia, São Benedito, São Elesbão, São Baltasar, Nossa Senhora das Mercês e Nossa Senhora do Rosário. Nas festas em louvor às santas e aos santos, há coroação de rainhas e reis negros, cultura de raiz secular que se mantém em tradição. Esta não é estática, mas movimento, transformações e ressignificações enraizadas em memória coletiva ancestral. É o fazer presente, também ancorado em passado e futuro (MARTINS, 1997).

Segundo Marina Souza (2002), a origem dessa manifestação é a Coroação de Rei Congo, cultura banto congolês. De acordo com a autora, houve o processo de cristianização da corte congoleza a partir do século XV, advinda da relação entre os reinos de Congo e Portugal. Já no Brasil, o culto ao catolicismo africano, consequência de trocas e reinterpretações, segundo Marina Souza (2002), era presente na manifestação Coroação de Rei Congo, que possui registro histórico de existência desde o século XVII.

Os reis coroados tinham papel simbólico e político como liderança de associações de negros. Algumas dessas associações ficaram conhecidas como irmandades – como a Irmandade dos Homens Pretos, composta por pessoas negras escravizadas ou libertas e descendentes. Essa manifestação, de acordo com Marina Souza (2002), se fortaleceu durante o século XVIII, e modificou-se no século XIX nas práticas que hoje reconhecemos como Congado, Maracatu, Afoxé, Escolas de Samba, manifestações que mantiveram as práticas de coroação por meio de cortejos.

A coroação de reis do Congo tem registro muito antigo no Brasil, com ocorrência em 1674, em Recife. Esse evento – permitido simbolicamente que os negros tivessem seus reis – foi um recurso utilizado pelo poder do Estado e da Igreja para controle dos escravos. Era uma forma de manutenção aparente de uma organização social dos negros, uma sobrevivência que se transformou em fundamentação mítica. Na ausência de sua sociedade original, onde os reis tinham a função real de liderança, os negros passaram a ver nos “reis do Congo” elementos intermediários para o trato com o sagrado (GOMES, PEREIRA, 1988, p. 182 *apud* MARTINS, 1997, p. 32-33).

Por mais que essas associações tenham sido utilizadas pelos colonizadores como forma de controle, as próprias organizações de cunho cultural, social e política

atuavam em movimento de resistência, fato este evidenciado pelas pessoas negras que se mantiveram em coletivos em realidade de racismo e opressões, e afirmaram suas origens, identidades culturais, étnicas e sociais. Tal movimento se contrapunha à política europeia colonizadora voltada para o sistema escravista e de cristianização.

Apesar de as irmandades se estruturarem em torno de uma santa ou de um santo católico, sendo o catolicismo imposto assim como o regime de escravidão, a cultura, protagonizada por pessoas negras vindas de África e suas descendentes, se ressignificou. Ela transformou o catolicismo europeu e se fez enraizada na memória coletiva ancestral negra africana, apresentando-se em movimento de complexo ritual de celebração que inclui atos litúrgicos, narrativas, cantos, danças que são, segundo Leda Martins (1997), afrografias.

Segundo Gomes e Pereira [1988, p. 92], o processo de resistência do negro nas Irmandades a partir dos conteúdos religiosos representados pelos antepassados “abriu frestas na tessitura da religiosidade oficial e, através dela, o negro respirou o ar de uma religiosidade não imposta pelos dominadores”. Observam ainda: “A voz dos tambores, proibida no interior das igrejas, soava nas ruas, expressando ao seu modo as invocações aos santos. Eram os santos da hagiologia católica desdobrados em outras significações, revestidas da concepção mítica que remetia para o murmúrio íntimo dos ancestrais” (LUCAS, 2002, p. 48).

De acordo com Glaucia Lucas (2002, p. 17) em pesquisa de etnomusicologia nos rituais do Reinado de Nossa Senhora do Rosário, ou Congado, o desenvolvimento dessa manifestação emergiu de um processo violento de imposições, dentre elas culturais, aos negros escravizados. Dessa forma, os indivíduos reelaboraram valores e saberes de sua concepção de mundo ao que lhes era imposto pela cultura dominante, resultando em rituais do Congado vinculados principalmente à cultura banto. A respeito do saber banto, Leda Martins (1997, p. 37) afirma:

Os Congados expressam muito saber banto, que concebe o indivíduo como expressão de um cruzamento triádico: os ancestrais fundadores, as divindades e “outras existências sensíveis”, o grupo social e a série cultural. Essa concepção filosófica erige o sujeito como signo e efeito de princípios que não elidem a história e a memória, o secular e o sagrado, o corpo e a palavra, o som e o gesto, a história individual e a memória coletiva ancestral, o divino e o humano, a arte e o cotidiano; concepção esta presente na cosmovisão dos capitães e reis dos Congados, como um dos substratos das culturas bantos que ali se orquestram. Assim, como afirma Nei Lopes: “[...] ao contrário do que preconiza a etnologia tradicional, os Bantos também foram agentes civilizatórios, também têm sua filosofia, e – sempre sob a égide dos ancestrais divinizados [...] honram e prestigiam a arte e o saber de

seus escultores, seus músicos, seus contadores de histórias, seus dançarinos, seus sacerdotes e seus chefes” (MARTINS, 1997, p. 37).

Leda Martins (1997, p. 35) complementa:

Em sua coreografia ritual, na cosmovisão que traduzem e em toda sua tessitura simbólica, os festejos e cerimônias dos congos, em toda sua variedade e diversidade, são microssistemas que vazam, fissuram, reorganizam, africana e agrafamente⁶⁶, o tecido cultural e simbólico brasileiro, mantendo ativas as possibilidades de outras formas de veridicção e percepção do real que dialogam, nem sempre amistosamente, com as formas e modelos de pensamento privilegiados pelo Ocidente.

Nesse processo, os congos são “agenciadores de inscrição de outros processos simbólicos na formação da cultura brasileira” (MARTINS, 1997, p. 38), ou seja, “o negro como signo de conhecimento e agente de transformação” (*idem*, p. 41), mesmo com a abolição, proibição, mediante a violência da eleição e coroação de Rei Congo por parte do Estado no século XIX, as organizações e manifestações se perpetuaram no Brasil.

Atualmente, o Congado está nos estados de Paraíba, Goiás, Minas Gerais, Espírito Santo, Rio de Janeiro, São Paulo, Rio Grande do Sul, denominado como Congo, Congado e/ou Congada. Apresenta semelhanças, mas especificidades em cada estado, cidade, comunidade e/ou grupos. Esses diferentes grupos, chamados de bandas, guardas ou ternos, podem ser de Congos, Moçambiques, Marujos, Catupés, Candombes, Vilões e Caboclos⁶⁷.

O Congado é uma das mais “importantes expressões da religiosidade e da cultura afro-brasileira presentes em Minas Gerais” afirma Glaura Lucas (2002, p. 17). De acordo com Leda Martins (1997, p. 35), os festejos estão “nos grotões mais interiores, nos sertões mais gerais, [...] nas vias urbanas das grandes cidades”. E também nas comunidades rurais na Zona da Mata, entre diversas regiões do estado.

Leda Martins (1997) afirma que, por mais que as cerimônias de Reinado de Nossa Senhora do Rosário sejam conhecidas como Congado, ambas mantêm suas diferenças. Para ela, a banda de Congo pode ter relação ao santo de devoção e não com o Reinado. Segundo a autora, os Reinados têm estrutura simbólico-ritual complexa que

⁶⁶ Tendo como base referência posterior de Leda Martins (2003), consideramos que essa reorganização citada pela autora é africana e graficamente, e não agraficamente como apontado. Segundo Leda Martins (2003), as grafias estão em outras linguagens, além da grafia textual, como a própria dança.

⁶⁷ Nesta pesquisa, destacaremos os Congos.

remetem, em oralitura, à mitopoética do culto à Nossa Senhora do Rosário e ancestrais, à tessitura do reino negro e à travessia da África às Américas.

Neste texto, a partir das autoras pesquisadas, quando em citações houver referência ao Reinado, podemos considerar o Congado que se apresenta em estrutura simbólica complexa. As festas são compostas por rituais como os citados por Leda Martins (1997, p. 44):

Os festejos do Reinado apresentam uma estrutura organizacional complexa, disseminada em uma tessitura ritual que desafia e ilude qualquer interpretação apressada de toda a sua simbologia e significância. Levantação de mastros, novenas, cortejos solenes, coroação de reis e rainhas, cumprimento de promessas, folguedos, leilões, cantos, danças, banquetes coletivos, são alguns dos muitos elementos que compõem as celebrações dramatizadas em toda Minas Gerais.

Em toda a celebração, há músicas e danças, pois “a música do Congado [é] indissociável do canto e da dança” (LUCAS, 2002, p. 41). A autora identifica que a música compõe-se de “cânticos que se desenvolvem na forma solo/coro, acompanhados por instrumentos, nos quais são executados padrões rítmicos específicos para cada guarda” (*idem*, p. 22). Alguns cânticos são específicos para determinada etapa do ritual. Poucos são os momentos em que não há música, como nas embaixadas, histórias narradas, chamadas por Glaucia Lucas (2002) de cantos não acompanhados de instrumentos.

Glaucia Lucas (2002) se referencia em Béhague, que ressalta o elo entre dança, música e religião nas culturas tradicionais, que é agente de “coesão social, seja em termos de classe social, ou de identidade étnica e cultural” (BÉHAGUE, 1992 *apud* LUCAS, 2002, p. 18). Em complemento a essas ideias, Leda Martins (1997, p. 125) cita Jones (1967), que afirma: “Na cultura africana mostrava-se inconcebível, e continua sendo, que se fizesse qualquer separação entre a música, a dança, a canção, o artefato e a vida do homem ou sua adoração aos deuses”.

É nessa relação com a oralitura que se fundamenta o mito da aparição de Nossa Senhora do Rosário. Segundo congadeiro da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Jatobá⁶⁸, “a gente canta, toca e dança, pois era assim que os negros sabiam rezar e isso agradou Nossa Senhora” (LUCAS, 2002, p. 60). Segundo Maria do Carmo Paniago (1983, p. 33-34):

⁶⁸ Situada no bairro Itaipu em Belo Horizonte, próximo ao município de Ibirité (LUCAS, 2002, p. 53; MARTINS, 1997, p. 71).

Colhida em Airões, município de Paula Cândido, e em São José do Triunfo, município de Viçosa, em 1975, a representação aqui descrita tem conotações estreitas com a lenda dos congados contada pelo congadeiro Cesário Leôncio da Paixão⁶⁹:

“Foi Chico Rei⁷⁰, um Rei Congo, qui trosse a história pra cá... Aconteceu na África, há muitos ano. Hoje, num acontece mais dessas coisa... Construíram uma igreja pra Nossa Senhora do Rosaro, mais ela desapareceu de lá e num tinha jeito, num quiria ficá. Arrumava aquela tioria, trazia ela, mais ela vortava pra trais, num adiantava. O padre rezava, ia sordados e num cunsiagua trazê a santa lá de longe, no campo. Ela num quiria ficá na igreja. Cumé qui haveria de trazê ela? Aí Chico Rei e seus congo levaro umas moça e fizeram aquela festa. Cum aquela harmonia toda, foi lá, dançano, cantano, pulano daqui pra li, de lá pra cá, pra mode trazê a santa pra igreja. Antão eles viero dançano na frente. Nessa artura, a santa vei cum eles e nunca mais saiu da igreja.

Tem gente qui fica acismada, qui o congado num pode sê assim, em harmonia. Qui o congado é disso, qui o congado é daquilo. Não. Pelo qui eu vi, a furmusura de Chico Rei, pelo retrato, o congado é de harmonia memo. No retrato, tem uma leitura qui fala embaixo: o congado é invenção de Francisco Rei da África.

Esta festa é uma festa briante pro povo. O congado da Senhora do Rosaro é presentante em quarqué parte do mundo, do Brasil, onde tem pessoas qui adora e qui veve sastifeita, trazeno sempre o congado em sua companhia. É uma bonita felicidade pra quem qué bem a Deus. Chico Rei era um preto, mais era um rei memo”.

Hoje, a história do mito contada em Airões, município de Paula Cândido é outra. As e os atuais congos da Banda de Congo José Lúcio Rocha contam em embaixada e cantam a história da aparição da santa:

Deu no dia, deu no ano, deu na hora que nasceu.

Deu no dia, deu no ano, deu na hora que nasceu.

A Senhora do Rosário lá na mata apareceu.

A Senhora do Rosário lá na mata apareceu.

(Canto entoado por Lourdes, embaixada dita por Marcelly)

Lourdes complementa:

É, diz que ela tava no mato, né. Aí os branco foram lá buscar ela. Ela voltou de novo. Aí, diz que falaram: Ah, vão arrumar umas pessoas pra buscar Nossa Senhora do Rosário que ela tá no mato. Aí, eles [os congos] foram lá buscar e cantando, ela pegou e veio. Assim que eles contam essa história, né. Cada um conta de um jeito, então eu escutei. Do jeito que eu escutei

⁶⁹ Segundo a autora, Cesário Leôncio da Paixão tinha na época 71 anos e era mestre dos congos de Cachoeirinha, distrito de Viçosa, e discípulo de José Lúcio Rocha, mestre da banda de Airões que hoje leva o seu nome, Banda de Congo José Lúcio Rocha.

⁷⁰ Chico Rei era rei no Congo quando foi trazido à Vila Rica, atualmente Ouro Preto. Trabalhou duro na mina e conseguiu sua alforria e de seu filho. Prosseguiu trabalhando até libertar todas as pessoas que chegaram com ele ao Brasil.

que eu tô falando, né.
(Maria de Lourdes Mateus, 12/05/2018)

Congadeiros e moçambiqueiros dos Reinados das referências estudadas⁷¹ citam a aparição de Nossa Senhora do Rosário no mar. Contam que os brancos fizeram tentativas insatisfatórias de retirar a santa do mar e levá-la à igreja. Afirmam que os congos agradaram a Senhora do Rosário, que iniciou o processo de segui-los. E apenas quando os moçambiqueiros, homens mais velhos e em ritmo lento, tocaram seu candombe que a santa em cima do tambor os acompanhou à igreja de onde não mais saiu.

As histórias do mito são diferentes, como afirma Lourdes. Da mesma maneira, percebemos outras especificidades dos variados Congados, aparentes na *performance* do corpo e voz, portanto, na oralitura (MARTINS, 1997). Na primeira versão do mito, a santa estava no campo, a segunda na mata (ou no mato) e a terceira no mar. Diversas foram as explicações de como a santa acompanhou os negros até a igreja. Porém, há semelhanças entre os mitos: a tentativa sem êxito dos brancos em retirar a santa e deixá-la na igreja⁷²; e a retirada da santa pelo ritual de fé, canto, música e dança pelos negros e permanência dela na igreja a partir desse rito.

Congos, que na segunda versão apresentada do mito vão à frente, são a banda ou guarda que segue adiante abrindo caminhos também nos cortejos e nas procissões com a santa. Esses Congos vão à frente mesmo quando há outras bandas, guardas ou ternos de Congado como Moçambique, Marujos, entre outros já citados e participantes do Reinado.

O Congo sempre vai à frente dos cortejos, pois é o responsável por abrir os caminhos, e a espada ou tamboril, é símbolo de comando dos capitães. Movimentam-se em duas alas e, no meio, se postam os capitães, executando movimentos coreográficos rápidos e saltitantes (SOARES, 2009, p. 11).

Leda Martins (1997, p. 45) afirma que o Congo com “seu ritmo saltitante, sua coreografia ligeira, suas cores vistosas, paramentos brilhantes e fitas coloridas canta e dança para a divindade”. Os paramentos ou enfeites brilhantes e as fitas coloridas

⁷¹ Reinados das Comunidades dos Arturos em Contagem-MG e Jatobá em Belo Horizonte-MG estudadas por Glaura Lucas (2011), Leda Martins (1997), Núbia Gomes e Edimilson Pereira (1990) e Dalva Soares (2009).

⁷² Considerando que, no mito contado por Cesário Leôncio da Paixão (PANIAGO, 1983, p. 33) “o padre rezava, ia sordados e num cunsiagua trazê a santa lá de longe, no campo”, ele esteja aqui se referindo aos homens brancos.

mencionadas pela autora são parte da farda⁷³ composta por capacetes e saiotes, em geral, coloridos, e calça e blusa brancas. Algumas/alguns congos usam capas. Segundo Glaura Lucas (2002), Leda Martins (1997) e Dalva Soares (2009), os saiotes frequentemente são rosas ou azuis.

Os instrumentos utilizados pelos Congos são: caixas, tamboril/espada – símbolo maior de comando no Congo –, pandeiros, reco-recos (ou canzalos quando feitos de bambus) e sanfona. Glaura Lucas (2002) afirma que, com esses instrumentos, a banda de congo segue em movimentação rápida, principalmente motivada pelo ritmo do Dobrado.

De acordo com Leda Martins (1997, p. 46), os congos:

movimentam-se [...] às vezes de encenação bélica e ritmo acelerado. Cantam o grave e o dobrado e representam a vanguarda, os que iniciam os cortejos e abrem os caminhos, rompendo, com suas espadas e/ou longos bastões coloridos, os obstáculos.

A encenação bélica e os movimentos de bate espadas mencionados por Leda Martins (1997) fazem parte da representação simbólico-ritual feita por corta-vento. A dança de corta-vento é realizada de diversas maneiras, não podendo ser simplificada ou generalizada.

Para abrir caminhos, corta-vento bate espada em pares; guarda a santa e pessoas, entre elas as rainhas e os reis, mantendo-se ao lado de quem protege empunhando a espada; mantém em dupla a espada cruzada erguida acima das pessoas até que todas passem por alguma porta, por exemplo, a porta da igreja. Com embaixadas, cantos, danças de bate espada, corta-ventos abrem caminhos de toda a banda de congo e das pessoas que acompanham o cortejo do Congado, “como uma força guerreira de vanguarda”, afirma Leda Martins (1997, p. 57).

1.2:Mulheres no Congado⁷⁴

Marina Souza (2002), depois de falar a respeito das irmandades, cita um registro do século XVII, em que homens saíam às ruas cantando e dançando, e outros homens, mulheres e crianças os acompanhavam. Os homens que cantavam e dançavam eram os protagonistas da ação, conduziam a manifestação e tinham o poder, enquanto

⁷³ A farda é a vestimenta padronizada específica usada pelos congos para pular congo.

⁷⁴ O objetivo deste subcapítulo é abordar as mulheres no Congado, mas para a discussão vamos abranger o assunto a um contexto mais amplo trazendo referências de discussão de gênero.

mulheres e crianças eram invisibilizadas em suas condições aparentemente apenas de acompanhantes. Mesmo que tivessem outra função, esta não foi observada nem ressaltada.

Este era o contexto geral do Congado: os homens eram os congos protagonistas da manifestação, e as mulheres estava em espaços desvalorizados e restritos à produção da festa, como na função de cozinheiras. Hoje, as mulheres continuam como integrantes da Festa de Nossa Senhora do Rosário como cozinheiras, auxiliares⁷⁵, organizadoras⁷⁶, rainhas, princesas, criadas⁷⁷, bandeireiras. E, por volta de quatro a seis décadas, tornaram-se congos. Em outras comunidades e bandas há mulheres mestras ou capitãs, como há bandas compostas apenas por mulheres, mas esta é uma realidade recente considerando séculos de cultura. Dalva Soares (2010, p. 4) explica:

Na organização dos festejos do Reinado e, em todas as outras possibilidades que ele possa oferecer, a mulher sempre esteve presente, porém, ocupando espaços diferenciados dos homens. Durante muitos anos, só era permitido às mulheres participarem como rainhas, princesas, zeladoras, juízas, bandeireiras e como responsáveis pelos enfeites e pela preparação da comida, que é servida durante os rituais, mas nunca como caixeiras ou dançantes.

Dalva Soares (2009) defende que há especificidades de gêneros no Congado. A autora analisa que a participação de mulheres como dançantes gerava e pode ainda gerar conflitos e/ou punições, pois indicava o não cumprimento da tradição.

A mudança de perspectiva de gênero na sociedade, que passa por questões políticas e sociais, não se difere em contexto local em culturas como o Congado, manifestação inserida em âmbito comunitário, e mais amplo, como nacional e global. No Congado, as mulheres permaneceram na invisibilidade, quando integrantes da produção das festividades, por exemplo, pois são posições menos valorizadas.

As mulheres estão na história do Congado desde o princípio, por mais que sua função fosse pouco valorizada na hierarquia da manifestação. Ainda assim, hoje a busca é por ocupar também espaços considerados unicamente de homens, contexto este do Congado e de variadas culturas ao longo da história. Joan Scott (1992 *apud* SOARES, 2009) afirma que a historiografia oficial excluiu as mulheres no passado. Assim, a

⁷⁵ Auxiliares que contribuem na distribuição do alimento no banquete coletivo na comunidade, além na limpeza e organização de espaços.

⁷⁶ Organizadoras que estão diretamente ligadas à produção da festa.

⁷⁷ Criadas são mulheres que seguem rainha, rei, princesa e príncipe na corte. Geralmente são muitas criadas acompanhadas de criados.

maior parte da história das mulheres busca incluí-las como protagonistas. A autora menciona que, no Brasil, nas décadas de 1920 e 1930,

as mulheres conseguiram romper algumas expressões de desigualdade em termos formais e legais, no que se refere ao direito ao voto, à propriedade e ao acesso à educação. É nesse quadro, decorrente da ideia de “direitos iguais”, central no pensamento feminista, que começa o questionamento da subordinação da mulher (SOARES, 2009, p. 37).

É essencial nos atentarmos a questões de raça e classe, além de gênero. Referências de discussões identificadas primeiramente por feministas negras. Questões que se relacionam, como afirmam Djamilia Ribeiro (2017) e Carla Akotirene (2018), à interseccionalidade, termo cunhado por Kimberlé Crenshaw em 1989. Opressões que se entrecruzam e geram outras formas de opressões, pautadas por Sojourner Truth, Angela Davis⁷⁸, bell hooks e, aqui no Brasil, Lélia Gonzalez⁷⁹ e Sueli Carneiro, em coletivos como Geledés, Fala Preta e Criola, entre muitas outras mulheres e organizações nacionais e internacionais (RIBEIRO, 2018). Segundo Carla Akotirene (2018, p. 18):

Contrariando o que está posto, o projeto feminista negro desde sua fundação trabalha o marcador racial para superar estereótipos de gênero, privilégios de classe, cisheteronormatividades articuladas em nível global. [...] O Feminismo Negro dialoga concomitante entre/com as encruzilhadas, digo, avenidas identitárias do racismo, cisheteropatriarcado e capitalismo.

Com a percepção e as discussões das histórias das mulheres, tendo como referência a complexidade do contexto interseccional, temos questionado e ressignificado as próprias histórias, as funções e os direitos das mulheres na sociedade. Nessa circunstância, retornamos às primeiras conversas com Maria de Lourdes Mateus ainda em 2013. Lourdes conta que espaços e funções anteriormente consideradas de homens têm sido ocupadas por mulheres. E assim, ela declara e apoia a sua própria participação na banda de congo composta anteriormente apenas por homens:

⁷⁸ Angela Davis traz em seu livro *Mulheres, raça e classe* (2016) a discussão da interseccionalidade. Em um contexto norte-americano, ela faz uma reflexão muito lúcida da condição da mulher negra que vem do legado da escravidão. Ela cita, inclusive, as mulheres agricultoras, como Lourdes, que, mesmo após emancipação, trabalhavam como meeiras, arrendatárias ou assalariadas e eram obrigadas a assinar documentos que aceitavam trabalhar em modelo anterior à Guerra Civil. “Como resultado da emancipação, uma grande quantidade de pessoas negras se viu em um estado indefinido de servidão por dívida” (DAVIS, 2016, p. 96). As pessoas trabalhavam para quitar suas dívidas e não conseguiam, demonstrando que a precariedade não havia mudado.

⁷⁹ Lélia Gonzalez, que nos anos de 1980, no Brasil, criticou o movimento feminista de ideologia burguesa e de supremacia branca, que excluía as mulheres negras, indígenas, latino-americanas, de classe trabalhadora, imigrantes, analfabetas. Ela refletiu um feminismo afro-latino-americano (GONZALEZ, 2011)

[...] mulher tá fazendo de tudo também agora. Então tem mulher policial, tem mulher que trabalha no avião, né, pilota um avião, uma moto, até ônibus, eu vi mulher outro dia dirigindo, por que não dançar o congo? Aí, eu gosto demais.

(Maria de Lourdes Mateus, 29/01/2013)

Dalva Soares (2009) aponta que muitos argumentos pela participação de mulheres no Congado são a permissão da família e o risco de essa cultura acabar. A autora critica situações em que há a permanência da dominação dos homens, pois “o lugar simbólico de poder na condução da manifestação ainda continuava nas mãos dos homens” (SOARES, 2009, p. 42).

A invisibilização e desvalorização da participação das mulheres indica o machismo intrínseco na sociedade. Angela Davis (2018) questiona esse processo ao qual os homens têm destaque enquanto há um coletivo de resistência negro. A autora afirma que a luta é coletiva e as mulheres que sempre estiveram presentes devem ser reconhecidas. Segundo Angela Davis (2018, p. 84):

As mulheres sempre realizaram o trabalho de organização dos movimentos negros radicais; portanto, elas também devem estar na liderança. No movimento negro, nos envolvemos nas lutas relativas ao gênero desde o início do século XX – particularmente nos anos 1960 e 1970. Por fim, vemos um movimento que valoriza as mulheres negras radicais, que valoriza as mulheres negras *queer* radicais. Quando as mulheres negras se erguem [...] ocorrem mudanças que agitam o mundo.

Na conferência de Angela Davis “Atravessando o tempo e construindo o futuro da luta contra o racismo” na Reitoria da UFBA, em 2017, a ativista intelectual falou do enfrentamento ao racismo, sexismo, luta pelo abolicionismo prisional e quaisquer opressões no âmbito local e mundial que abale a liberdade. Angela Davis, na conferência, destacou a importância da liderança das mulheres negras nas comunidades em práticas de políticas coletivas no Brasil, diferente da política individual carismática colonizadora. Exemplo citado das lideranças das mulheres negras foi o das mães de santo dos terreiros na Bahia.

Em diálogo com Angela Davis, Conceição Evaristo expôs em *Mulher com Palavra* no Teatro Castro Alves, em Salvador, em 2018 as figuras das “mães” mulheres em lideranças coletivas, como são as rainhas congas. E Joice Berth (2018) afirma que a liderança das mulheres negras em comunidades, muitas vezes, promove o empoderamento. Este que, segundo Joice Berth (2018), é prática e instrumento de luta

social para indivíduos e coletivos que, por questões de opressões e identidade social (RIBEIRO, 2017), não ocupam espaços de poder.

As mulheres negras que de diferentes formas vivem e, portanto, trabalham – pois não é indissociável – por um coletivo, pessoas que ainda são minorias políticas por não estarem nos espaços de poder institucional e que vivem em situação de vulnerabilidade (BUTLER, 2016)⁸⁰ De acordo com Joice Berth (2018), a liderança de mulheres negras em comunidades contribui para políticas coletivas e não ações paternalistas que não se aprofundam ao cerne dos problemas e soluções. Angela Davis (2018, p. 15), em discurso registrado “Vamos subir todas juntas: perspectivas radicais sobre o empoderamento das mulheres afro-americanas”, afirma que as mulheres negras se organizam há séculos para “desenvolver coletivamente estratégias que iluminem o caminho rumo ao poder econômico e político” pensando nas próprias mulheres negras e em toda comunidade.

Pensando nessa luta coletiva por liberdade que não é de hoje, e que tem as mulheres como protagonistas, Angela Davis (2018, p. 32) afirma a respeito do racismo, que podemos pensar também para o machismo:

Não é fácil erradicar o racismo, tão profundamente arraigado nas estruturas de nossa sociedade, e por isso é importante produzir uma análise que vá além da compreensão dos atos individuais de racismo, por isso precisamos de reivindicações que vão além da instauração de processos contra pessoas que cometem atos racistas. [...] O racismo é tão perigoso porque não depende necessariamente de atores individuais; ao contrário, está profundamente enraizado no aparato... [...] E não importa que seja uma mulher negra a comandar a polícia nacional. A tecnologia, os regimes, os alvos continuam os mesmos. Meu medo é que, se não levarmos a sério os modos como o racismo está enraizado nas estruturas das instituições, se aceitarmos que deve haver alguém racista identificável... que é a pessoa que comete a agressão, nunca conseguiremos erradicar o racismo.

Angela Davis (2018) complementa que a erradicação do racismo nas leis não representa o fim do racismo. A autora afirma que a estrutura do racismo é mais ampla e complexa que a estrutura legal. Ela aponta que é necessário sempre haver discussão a respeito de raça e racismo para que o diálogo não fique em nível superficial, raso e ações efetivas não aconteçam enquanto medidas paliativas sejam tomadas e celebradas.

⁸⁰ Em texto *Corpos que ainda importam*, Judith Butler (2016) reflete melhores maneiras de organização das vidas em coletividade, questão política. Discurso de desnaturalização da heteronormatividade que penaliza outras identidades de gênero e sexuais, e análise de condição de precariedade de minorias, dentre elas as mulheres, as minorias raciais e LGBTQI+.

Em consequência de tudo isso, o sistema permanece estruturalmente racista. Se o problema é estrutural, é preciso que a medida seja profunda e atue nas estruturas econômicas, sociais, ideológicas, psíquicas, educacionais. Para tanto são imprescindíveis o diálogo e a tomada de consciência coletiva desse âmbito estrutural em questão. A mudança é sistêmica, e a luta, global. O mundo deve perceber que, enquanto há uma situação que vai contra os princípios da liberdade, ela não é individual ou isolada, mas se inter-relaciona à complexa rede global. Portanto, se ferida a liberdade local, a liberdade mundial é abalada. A luta pela liberdade é histórica e constante (DAVIS, 2018).

Atuando nas estruturas, em luta pela liberdade, poderemos atingir e erradicar o racismo e o machismo, opressões em complexo sistema global. Opressões sistêmicas que naturalizam a violência contra as mulheres, as pessoas negras, as pessoas LGBTQI+, o racismo, o machismo, o feminicídio, misoginia, a LGBTQI+fobia. De acordo com o Atlas da Violência (IPEA; FBSP, 2018, p. 44),

Se as leis e políticas públicas ainda não são suficientes para impedir que vidas de mulheres sejam tiradas de formas tão brutais, o enfrentamento a essas e outras formas de violência de gênero é um caminho sem volta. Os dados apresentados neste relatório devem contribuir para destacar e denunciar a morte de mulheres, assim como a necessidade do aprimoramento dos mecanismos de enfrentamento. Em 2016, 4.645 mulheres foram assassinadas no país, o que representa uma taxa de 4,5 homicídios para cada 100 mil brasileiras. Em dez anos, observa-se um aumento de 6,4%.

O Atlas da Violência (IPEA; FBSP, 2018, p. 46) ainda aborda a possibilidade de evitar as mortes das mulheres com “opções concretas e apoio para conseguir sair de um ciclo de violência”. Geralmente, a mulher se torna vítima fatal após uma série de violências de gênero anteriores, por exemplo, “violência psicológica, patrimonial, física ou sexual”. Portanto, ao aumentar a visibilidade à violência contra a mulher e a rede de apoio às mulheres com necessária manutenção e melhoria constantes, previstas na Lei Maria da Penha (Lei 11.340/2006), mais se viabiliza a vida das mulheres.

Outros dados importantes apontados pelo documento é com relação à diferença do número de homicídios considerando-se a raça/cor das mulheres. Um deles mostra que, em Roraima, entre os anos de 2006 e 2016, 98 mulheres indígenas foram mortas – maior taxa de homicídio de não negras. Segundo o Conselho Indigenista Missionário (CIMI, 2017 *apud* IPEA; FBSP, 2018), Roraima é o estado que teve a maior taxa de vítimas indígenas assassinadas. Ainda segundo o Atlas da Violência (IPEA; FBSP,

2018, p. 51):

Desagregando-se a população feminina pela variável raça/cor, confirma-se um fenômeno já amplamente conhecido: considerando-se os dados de 2016, a taxa de homicídios é maior entre as mulheres negras (5,3) que entre as não negras (3,1) – a diferença é de 71%. Em relação aos dez anos da série, a taxa de homicídios para cada 100 mil mulheres negras aumentou 15,4%, enquanto que entre as não negras houve queda de 8%.

Em vinte estados, a taxa de homicídios de mulheres negras cresceu no período compreendido entre 2006 e 2016, sendo que em doze deles o aumento foi maior que 50%. Comparando-se com a evolução das taxas de homicídio de mulheres não negras, neste caso, houve aumento em quinze estados e em apenas seis deles o aumento foi maior que 50%.

O Atlas mostra que, em 2016, foram 49.497 casos de estupro registrados nas polícias brasileiras⁸¹, ainda em situação de subnotificação. Segundo o documento, a grande maioria das vítimas não denuncia o crime, consequência do “tabu engendrado pela ideologia patriarcal” (IPEA; FBSP, 2018, p. 56). Considerando, por exemplo, que há relatos de 15% dos estupros, como nos Estados Unidos, a contagem iria para 300 mil a 500 mil a cada ano no Brasil.

Consideramos fundamental mostrar esses dados baseados em fontes seguras, pois os dados evitam inverdades. A luta por liberdade e equidade, a luta antirracista do feminismo negro é concreta como é triste e real a violência cotidiana que tentamos combater. Djamila Ribeiro (2018, p. 35) no artigo “As opiniões também matam” afirma que “continuar no achismo apesar da desigualdade latente sendo mostrada é concordar com essa desigualdade”. Esses dados demonstram que os problemas relacionados às questões de gênero são muitos e eles se entrecruzam a outras opressões que fazem parte de um sistema complexo e muito amplo. E, por isso, a discussão de gênero deve ser feita em qualquer âmbito para possível transformação de realidade. Chimamanda Ngozi Adichie (2015, p. 28) em *Sejamos todos feministas* afirma:

A questão de gênero é importante em qualquer canto do mundo. É importante que comecemos a planejar e sonhar com um mundo diferente. Um mundo mais justo. Um mundo de homens mais felizes e mulheres mais felizes, mais autênticos consigo mesmos. E é assim que devemos começar: precisamos criar nossas filhas de uma maneira diferente. Também precisamos criar nossos filhos de uma maneira diferente.

Pensando novamente a nível local, sem perder a amplitude da questão,

⁸¹ Conforme informações disponibilizadas no 11º Anuário Brasileiro de Segurança Pública.

havendo no Congado a proibição das mulheres em determinadas posições, por mais que indique uma tradição, podemos reconhecer especificidades de gênero. E, com isso, observamos o machismo que estava e está presente em sociedade patriarcal de forma estrutural, excluindo e invisibilizando “minorias políticas” como as mulheres (TIBURI, 2018, p. 113)⁸².

O intuito não é apontar para pessoas e manifestação julgando toda uma história de resistência negra e memória ancestral afrografada no Brasil. Estamos analisando uma estrutura difundida em nosso contexto social e queremos discutir por reivindicações de direitos, dialogar para mudanças sistêmica como apontam Angela Davis (2018), Djamila Ribeiro (2017; 2018), Silvio Almeida (2018) no livro *O que é racismo estrutural?*, e tantas autoras e autores.

Para Dalva Soares (2009), há uma reconfiguração das posições de poder pelas mulheres no Congado, que estão agora em diferentes funções, mais valoradas na hierarquia do Congado. Os desafios que as mulheres enfrentaram e enfrentam por ocuparem as posições de poder são grandes. Mesmo com longos caminhos à igualdade nos exercícios dos direitos exigidos pelos feminismos, Dalva Soares (2009, p. 53) percebe avanços no Congado, pois hoje as mulheres têm acesso à espada como cortaventos, capitãs e mestras: “No Congado, a espada é símbolo de autoridade, de comando. Sua função é guardar a coroa, os reis e a guarda, limpar os caminhos, lutando no plano simbólico contra as forças do mal”. Assim, o acesso das mulheres à espada, de acordo com a autora, “pode ser considerado, no plano simbólico, um ato de acesso ao poder [...] domínio dos códigos que lhe garantem a legitimidade nas lutas simbólicas” (SOARES, 2009, p. 95).

Dalva Soares (2009) assim como Glaucia Lucas (2002) e Leda Martins (1997) contam sobre a participação das mulheres nas guardas em Jatobá de Belo Horizonte-MG e/ou Arturos, de Contagem-MG. Leda Martins (1997, p. 92) afirma que não era permitido que mulheres integrassem as guardas como congos. Apenas com a morte do capitão-mor Virgolino Ferreira que a esposa, Dona Maria Ferreira, pôde acompanhar a

⁸² “As chamadas minorias alcançaram um lugar no cenário político por meio da afirmação da identidade. É importante sublinhar que o termo ‘minorias’ em seu uso isolado perde sua conotação fundamental. Por isso, não apenas por dever didático, devemos sempre falar em ‘minorias políticas’. Não poderia deixar de ser assim, uma vez que a participação política implica a entrada do corpo marcado no lugar que o poder reservou para si contra os corpos, aquele lugar onde o poder se exerce para dominar o outro, para subjugar, para submeter, transformando cada um em objeto: o trabalhador no capitalismo, a mulher no patriarcado, o negro na raça, as formas de sexualidades no regime do contrato sexual e do gênero no padrão heteronormativo” (TIBURI, 2018, p. 113).

guarda por necessidade, devido a sua força e sabedoria no fazer ancestral. A autora conta que foi em 1979 que se criou a Guarda de Congo Feminino comandada por Edith Ferreira Mota, filha de Virgolino e Maria Ferreira. Segundo Glaucia Lucas (2002, p. 65), a criação dessa guarda de mulheres foi a partir do desejo da capitã e de outras mulheres de “participarem mais ativamente do Reinado, proibidas até então de integrarem as guardas. Há crianças em todas as guardas”. Ela aborda a participação das mulheres nos Arturos na época de seus estudos – final dos anos 1990 e início de 2000:

Os Arturos contam com uma guarda de Congo, também a mais antiga nesta comunidade, na qual participam homens, mulheres e crianças [...] Também nos Arturos, a presença de mulheres na guarda de Congo é posterior à morte de Arthur Camilo [ano de 1956] (LUCAS, 2002, p. 66).

No livro *Arturos: Olhos do Rosário* (1990), há registros em fotos das festas do final dos anos 1980 por Marcelo Pereira e textos de Núbia Gomes e Edimilson Pereira. As imagens mostram participação das mulheres na banda como congos. Naquela época ainda eram poucas as integrantes mulheres nessa posição.

Com esses dados, percebemos que é comum, a essas comunidades e bandas, um período próximo da entrada das mulheres na banda de congo, entre as décadas de 1960 e 1980.

1.3: Congado de Airões

Abordaremos alguns elementos do Congado de Airões. Traremos mais especificidades da localidade, tendo como referência a Comunidade Quilombola Córrego do Meio, situada em Airões, distrito de Paula Cândido, Zona da Mata de Minas Gerais. Contaremos um pouco sobre a comunidade, tendo como referência os caminhos feitos pela Banda de Congo José Lúcio Rocha. Ressaltaremos suas festas: em destaque, a Festa de Nossa Senhora do Rosário, padroeira da banda; e a Festa 13 de Maio.

1.3.1: Comunidade Quilombola Córrego do Meio

Meu caminho⁸³ até o Córrego do Meio, Airões, saindo de Viçosa – onde eu morava, visito e estou retornando –, é em grande parte trajeto de terra. Há várias estradas para se chegar ao Córrego do Meio. Só os percursos que faço são quatro possibilidades. Saindo da zona urbana de Viçosa, vejo pelo caminho casas, pessoas, animais, córregos, morros, terras, matos, árvores, pastos com criações animais,

⁸³ Vide Anexo 2 – mapa deste caminho de 13km entre Viçosa-MG e Airões, Paula Cândido-MG.

monoculturas de eucalipto e café, sendo a panha de café, feita nessas fazendas do percurso, a principal atividade econômica da comunidade do Córrego do Meio. Esses são caminhos semelhantes a outros na Zona da Mata mineira, mas são únicos, porque levam ao Córrego do Meio. Por esses caminhos que vou para encontrar as corta-ventos Lourdes e Marcelly.

O Córrego do Meio é uma comunidade quilombola rural, que tem vilas de casas divididas por córregos, reserva ambiental e monocultura de eucaliptos de pessoas de fora da comunidade. As vilas e os córregos são: Córrego Satina-Cabiceira/Vila Dona Clementina; Córrego Sá Gabriela; Córrego Jerônimo/Córrego da Chiquinha; e Córrego do Meio. Nomes de mulheres, matriarcas da comunidade, já falecidas e “vivas na memória partilhada como sociotransmissoras de saberes e fazeres praticados até hoje. As vilas onde viveram, por isso, foram batizadas com seus nomes” (MARQUES, 2016, p. 7). Ainda segundo Pedro Marques⁸⁴ (2016, p. 5-6):

[...] Córrego do Meio, uma comunidade quilombola que se localiza na zona rural de Airões, distrito da cidade de Paula Cândido, parte da microrregião de Viçosa, na Zona da Mata mineira. Cerca de 54 famílias que lá vivem estão cadastradas como quilombolas pela Associação Comunidade Quilombola de Córrego do Meio fundada em meados de 2014. Destas, sugere-se pelas memórias partilhadas e documentos que há quatro principais núcleos de família-nome [...]: Celestino, Rocha, Jerônimo e Zacarias.

Córrego do Meio é a vila onde Maria de Lourdes Mateus e Marcelly Cristina Mateus Celestino moram. Elas e a família moram em casas bem próximas, divididas por cerca baixa de madeira que tem uma passagem por dentro do terreno. Lourdes mora na comunidade desde que se casou. Ela nasceu e viveu sua juventude em Viçosa e morou, durante um período, em Brasília. No Córrego do Meio, junto a Antônio Matias Celestino, nascido e criado na comunidade, Lourdes criou suas três filhas: Sheila, Natália e Iraci. Marcelly, filha de Natália, morou algum tempo em Cajuri, mas há anos mora na comunidade Córrego do Meio.

⁸⁴ Pedro Marques é rei festeiro junto à Lourdes na Festa do Rosário de 2019. Ele desenvolveu pesquisa intitulada *Os processos do processo: (re)apropriações e (re)significações dos direitos pela comunidade quilombola de Córrego do Meio/MG*. Este é um estudo bem aprofundado, sensível e crítico dos processos que a comunidade passou de 2014 a 2016, durante a formalização do autorreconhecimento como quilombola oficializado pelo Estado. Segundo o autor, foram “variadas percepções, significações e apropriações advindas da novidade em torno dos direitos étnico-territoriais” (MARQUES, 2016, p. x).



Figura 6: Marcellly na porteira do Casebre. Dia 15 de outubro de 2017. Arquivo pessoal.

Também na vila do Córrego do Meio, há o Casebre. Marcellly conta que o Casebre era a casa do seu bisavô, Pedro Mathias Celestino⁸⁵, e hoje é “uma casa cultural”⁸⁶. O Casebre nomeado como Casebre Cultural e Ponto de Memória é referência de vários eventos na comunidade. Lá acontecem reuniões, eventos, oficinas, festas, “atividades políticas, culturais, educativas e religiosas da comunidade” (MARQUES, 2016, p. 154). O Casebre é sede da associação quilombola, dos alcoólicos anônimos e do cursinho popular. E é lá também que a Banda de Congo José Lúcio Rocha se reúne para sair em cortejo pela comunidade. E é cantando que a banda de congo pede proteção:

Virgem do Rosário, essa banda é sua,
Virgem do Rosário, essa banda é sua.
Vou pedir licença pra sair na rua,
Vou pedir licença pra sair na rua.
(Canta Maria de Lourdes Mateus)

A gente pede ela proteção pra gente passar, né! A gente pede a proteção pra ela. Pra deixar, pra gente poder passar. Aí, tem essa também. Essa música que a gente cantou. O certo é na hora que a gente tá arrumando é

⁸⁵ Pedro Mathias Celestino, pai de Antônio Mathias Celestino, mestre Antônio Boi, avô materno de Marcellly.

⁸⁶ Entrevista concedida em dia 13 de outubro de 2017.

a primeira música é essa aí, é cantar essa daí. Mas às vezes esquece, depois um alembra, canta ela. Tem que pedir licença pra sair na rua.
(Maria de Lourdes Mateus, 13/10/2017)

Pedida a licença, saímos na rua... E voltamos à casa. No Congado esse percurso é feito constantemente: a casa e a rua. São cruzadas as fronteiras do privado e do público a todo o momento. Por mais que sejam diferentes espaços, há maior relação nesses momentos propiciados pelo Congado nas festas. A rua, lugar de sociabilidade, passa a ter outra trama de prática coletiva, diferente do cotidiano, e a casa se abre em ocasião especial para a comunidade, e ambas são complementares do mesmo sistema social (DAMATTA, 1997).

Saindo do Casebre, o caminho que geralmente a banda de congo faz em cortejo é em direção ao Córrego da Chiquinha, na casa onde morou Dona Chiquinha. Francisca Bárbara de Jesus, conhecida como Mãe Chiquinha e Dona Chiquinha Agripina, era parteira, conselheira e conciliadora de conflitos na comunidade. O nome da vila e do posto de saúde de Airões é em homenagem a ela. Lourdes, que teve dois de seus partos feitos por Dona Chiquinha, conta que já tentou aprender o ofício de parteira com ela. Diz que preparou todo o necessário para o parto, mas, na hora de a criança nascer, ela correu com medo que a polícia pudesse apreendê-la. Pedro Marques (2016) comenta que a criminalização dos fazeres e saberes populares ao longo da história, como o parto domiciliar, contribuiu para a não disseminação do ofício na comunidade.

Após a casa de Dona Chiquinha, a banda de congo deixa o Córrego do Meio, segue sentido Airões para continuidade do cortejo e passa por igrejas e casas de outras pessoas referências da banda de congo e da comunidade. Durante esse trajeto, a banda canta:

Senhora do Rosário na sua rua passou.
À procura de um devoto, na sua casa chegou.
(Canta Marcelly Cristina Mateus Celestino)

A Banda de Congo José Lúcio Rocha traça percursos pela comunidade guiada por Nossa Senhora do Rosário. Outros caminhos feitos pelo Córrego do Meio são em sentido a: capela de Nossa Senhora do Rosário, inaugurada em 2016, no terreno onde se localiza a casa de Lourdes, Marcelly e família; e casa de Dona Clementina, vila de mesmo nome. A banda de congo vai com o mestre Antônio Boi conduzindo, além das aberturas de caminhos feitas pelas/os corta-ventos.



Figura 7: Cortejo no Córrego do Meio, 13 de Maio 2018. Arquivo pessoal

1.3.2: As festas

Foi nesse último caminho citado, junto à banda de congo, que conheci Dona Clementina Graciana Januária. Conversamos em janeiro de 2013, quando ela tinha 84 anos e era a senhora mais idosa de toda a comunidade. Ela falou que já havia sido criada⁸⁷ várias vezes na Festa do Rosário e que se lembrava da festa desde pequena. Ela contou:

Ah, agora diz que já mudou muito, né, não é conforme era mais, né. Mas eu não tenho assistido não. Na época que eu ia era assim, no dia da festa, na hora do rei, ia pra igreja, chegava lá, assistia à missa, recebia a benção, depois nós saía no Reinado⁸⁸, depois tornava a voltar outra vez pra igreja. Era assim.
(Dona Clementina, 29/01/2013)

Dona Clementina comentou que seu marido, cunhados e compadre eram congos e que ela participava da festa todos os anos. Ela mencionou outras festas importantes na comunidade em seu tempo: Encomendação das Almas; Festa de Nossa Senhora das Dores; e de São Sebastião. Segundo Pedro Marques (2016, p. 152), além da Festa do Rosário, 13 de Maio e Folia de Reis, há:

⁸⁷ Criada faz parte da corte e acompanha rainha, rei, princesa e príncipe, junto com o criado.

⁸⁸ Dona Clementina se refere ao Reinado, assim como os estudos de Leda Martins (1997). Isso pode evidenciar que as pessoas chamavam antigamente de Reinado o que hoje nomeiam na comunidade Congado.

Outras manifestações culturais como a Charola, Encomendação das Almas, Dança das Pastorinhas, Batizado de Boneca, Pisquinho, Quadrilha, Festa das Crianças, Calango, João Leme, entre outras ativas, inativas e em processo de reativação, também fazem parte das artes e ofícios da comunidade e região.

As festas que são de importâncias culturais, religiosas, políticas e sociais na comunidade são nomeadas f(r)estas por Pedro Marques (2016, p. 153), que afirma:

São as manifestações culturais elementos primordiais das múltiplas festas ocorridas dentro da comunidade e no distrito de Airões. Tais festas são de grande importância não apenas para o fortalecimento da cultura e afirmação da religiosidade local, mas também enquanto f(r)estas de organização política a partir da sociabilidade nelas inseridas e a partir delas espalhadas para outros espaços da vida social. A festa está, portanto, presente em vários aspectos da vida social comunitária, sendo elemento primordial da lógica interna, do fazer político entre as pessoas em Córrego do Meio.

Entre as principais festas da comunidade está a Festa de Nossa Senhora do Rosário, festa conhecida na região, que no ano de 2018 celebrou sua 130ª edição – mesma idade da Banda de Congo José Lúcio Rocha, de acordo com o mestre. Mestre Antônio Boi comenta: “É, eu até hoje ninguém perguntou: Qual é o mais velho? A Festa do Rosário ou a congada, né! Algum dia, alguém pode perguntar, mas é uma só. Já nasceu”.⁸⁹

Quem nasceu junto à festa foi a banda que leva o nome do antigo mestre José Lúcio Rocha desde início da década de 1970. José Lúcio Rocha era discípulo de Antônio Coelho. Em parceria com Raimundo Januária, José Lúcio Rocha liderou a banda. Com a morte de José Lúcio Rocha, a banda ficou sob responsabilidade de Raimundo Januária em companhia de Chico Botelha. Após a morte de ambos, mestre Antônio Boi assumiu o compromisso com a contribuição de Seu André, e mantém atualmente a posição⁹⁰.

Festa de Nossa Senhora do Rosário

Principal festa do Congado, a Festa de Nossa Senhora do Rosário em Airões acontece, todos os anos, no terceiro final de semana de outubro. Segundo Leda Martins (1997), é celebração em que santa(os) católica(os) é festejada(os) africanamente. Há estrutura simbólica complexa, atos litúrgicos, cortejos e procissões com a santa,

⁸⁹ Entrevista concedida no dia 28 de janeiro de 2013, citada em Vieira (2013, p. 34).

⁹⁰ Dados com base na entrevista concedida no dia 28 de janeiro de 2013 com o mestre Antônio Boi (VIEIRA, 2013).

coroação de rainha e reis negros, danças, cantos, banquetes coletivos, entre outros elementos.

No dia 20 de outubro de 2018, durante a festa, foi distribuído o jornal *Nossa Cultura na Roça* (n. 2, p. 1, out. 2018)⁹¹, que trouxe informações a respeito da festividade:

Há 130 anos, no terceiro final de semana de outubro, realiza-se a festa de Nossa Senhora do Rosário, em Airões (distrito de Paula Cândido, MG), com a participação especial da Comunidade Quilombola do Córrego do Meio. A festa tem sido um lugar de visitas de grande público e local privilegiado para pesquisas e articulações políticas. O Congado faz parte da festa do Rosário, já que o universo do Congo certamente tem na Virgem do Rosário o seu grande centro de devoção. A Banda de Congo de Airões surgiu também, segundo membros antigos, há 130 anos, portanto junto com a festa, pois o objetivo principal do Congado é dançar para a Santa na Festa do Rosário.

Para celebração grandiosa na comunidade, é necessário um ano completo de organizações entre banda de congo e rainha e rei que foram coroados durante a Festa do Rosário.⁹² Rainha e rei podem ser da comunidade ou de fora dela. Para isso, precisam da aprovação da banda de congo e do seguimento das tradições. Além de transmitida pela oralitura, as tradições estão registradas no documento “As tradições da Festa de Nossa Senhora do Rosário, desde 1894, em Airões”, redigido em outubro de 2007, no qual constam normas e obrigações detalhadas dos participantes para realização da festa em suas tradições, com o objetivo de preservar as memórias e cultura local, independentemente da transição de participantes da festa (TRAVAGLIA, 2011)⁹³.

Exemplo das obrigações são as cores utilizadas nas roupas da corte. A corte da rainha e rei novos deve vestir rosa ou branco, e a corte de rainha e rei velhos ou festeiros deve usar vestimentas azul ou verde. São cores que remetem ao manto de Nossa Senhora do Rosário, segundo participantes da festa, e que constitui a tradição do Congado.

⁹¹ Jornal *Nossa Cultura na Roça* realizado pelo Núcleo de Educação do Campo e Agroecologia (ECOIA) e Projeto Soberania e Segurança Alimentar e Nutricional em Comunidades Negras Rurais e Quilombolas com autoria de Guilherme Menezes, Leandro Oliveira, Maria José de Souza (Rainha festeira de 2018) e Irene Maria Cardoso. Com apoio do CTA-ZM e da UFV.

⁹² Rainha e rei novos que serão os próximos reis festeiros.

⁹³ A autora Lúcia Travaglia (2011, p. 50) explicita situação registrada no documento com relação às condições e obrigações para se receber a coroa e ser rainha e rei festeiro: “Os reis festeiros deverão ser pessoas conhecidas da comunidade; pessoas de fora que queiram pegar as coroas de Nossa Senhora do Rosário deverão ser apresentadas à Banda de Congo José Lúcio Rocha e à Igreja por quem o trouxer; os próprios candidatos também deverão se apresentar, justificando seus interesses em participar. [...] Caso os festeiros não cumpram com as tradições da festa, como registradas neste documento, a Banda de Congo José Lúcio Rocha fica desobrigada a tirar reis e rainhas do trono”.



Figura 8: Rainha e rei festeiros e rainha e rei novos, 2017. Arquivo: Maria José de Souza

Há reis e rainhas que assumem a responsabilidade da coroa e, portanto, da festa por cumprimento de promessa. É o caso da corta-vento Lourdes, integrante-referência desta pesquisa. Em 2018, ela foi a rainha nova junto ao rei novo Pedro Marques, casal coroado que está organizando a Festa do Rosário do ano 2019. Lourdes conta:

Graças a Deus eu tô muito bem. Bem demais. Eu tive um problema com vesícula, né. Eu tive na mesa de operação. Me falaram que eu não ia sair de lá. Eu falei com ela: Nossa Senhora, a Senhora sabe o quê que faz comigo. Né. Aí, eu ainda passei um pouco de aperto, porque eu fui sozinha. Meu marido deixou eu lá na porta do hospital e falou: Você tá na mão de quem pode. Aí eu conversando com Nossa Senhora. Eu ainda dormi e falei assim: gente, hoje eu tô aqui nessa mesa de operação... Se eu vencer, eu vou ser rainha de Nossa Senhora do Rosário. Já fui uma vez. Aí, se Deus quiser, 2018, né, eu vou receber na mão da Maria José, se Deus quiser.

(Maria de Lourdes Mateus, 21/10/2017)

Após a coroação com transmissão de coroa, manto e cetro, ao final da festa, já se inicia a preparação para a seguinte celebração, ano após ano. Há conversas para avaliação do que foi positivo e o que deve ser melhorado, pessoas que participaram são convidadas para contribuírem no ano seguinte, entre outras ações. Com a aproximação da festa, as necessidades se tornam maiores, e a rede de colaboradoras/es se amplia. É preciso definir os combinados com as responsáveis pela igreja Nossa Senhora do Carmo

no centro de Airões; reservar a quadra, onde acontece o banquete coletivo. Hoje, a festa já tem estruturas fixas que são a Sede da Banda de Congo que se situa em Airões, onde são servidos lanches, por vezes, almoço e janta. Outro local de referência é o Casebre Cultural situado no Córrego do Meio. As casas de rainhas e reis são de acordo com a moradia do casal ou um deles, ou, ainda, pode ser um local alugado ou emprestado para o momento de festa.

Na semana anterior à festa, inicia-se a novena que se encerra no sábado com celebração e é seguida pelo **levantamento do mastro e bandeira**⁹⁴ de Nossa Senhora do Rosário; esses momentos indicam o começo da festa. Durante o hasteamento, há queima de fogos para a comemoração e agradecimento pela festa. Cântico entoado pela banda de congos no momento é:

Levantou bandeira Santa.
Levantou bandeira Santa.

Ao som desse canto, a dança é circular próxima à base do mastro no chão de terra, o que é observado também por Leda Martins (1997, p. 158), que aponta este como um “espaço territorial sagrado e catalisador”. Gomes e Pereira (1988, *apud* LUCAS, 2002, p. 64) afirma que o mastro levantado “é sinal concreto da verticalidade, unindo terra e céu, vivos e mortos”. Leda Martins (1997, p. 87) afirma: “O levantamento dos mastros é um ato litúrgico que galvaniza as forças telúricas, dos vivos, dos mortos, de seus descendentes, firmando o terreiro para o bom andamento dos festejos”.

Após a janta servida no Casebre Cultural, obrigação que era anteriormente de rainha e rei festeiros/velhos, as pessoas estão liberadas de compromissos até a alvorada da manhã seguinte. Em Airões, acontece um baile que conta com a participação de pessoas também integrantes da Festa do Rosário.⁹⁵ Lourdes comenta sua participação no baile:

Igual hoje mesmo... não dormi nada. Mas eu não dormi porque eu não

⁹⁴ Daqui em diante, destacarei **em negrito** momentos da festa que são importantes. O **levantamento do mastro e bandeira** é o primeiro momento realçado, pois é o marco do início da Festa do Rosário.

⁹⁵ Trecho abaixo se refere a falas a respeito do baile atualmente em Airões em trabalho realizado em 2013. As numerações são para indicar participantes da festa entrevistados que não foram identificados: “O Entrevistado 5 destaca que hoje quase não se faz o baile, porque as pessoas perderam o respeito e, do mesmo modo que o Entrevistado 14 afirma que antigamente esse momento era motivo de alegria. Percebemos, no entanto, que bailes foram organizados em 2011 e 2012. Entendemos que as considerações feitas pelo Entrevistado 5 podem ser pelo fato de certas características do baile terem mudado, como músicas e público, ou pela redução da participação da comunidade nesse evento. Na perspectiva do Entrevistado 2, o baile, consequência da festa, proporciona boas vendas para os comerciantes. Conforme comenta: ‘os comerciantes locais vendem à beça, como não vendem em nenhuma outra oportunidade’” (VIEIRA, 2013, p. 39).

quis, porque eu fui pro forró [risos]. Fui dança um cado. Aproveitar um bucado da festa. Daí, saí hoje quatro hora... é quatro horas, né. Eu levantei. Agora nós tamos no horário novo.⁹⁶ Aí é quatro horas. Então quer dizer, né, graças a Deus eu tô muito bem. Bem demais.

(Maria de Lourdes Mateus, 21/10/2017)

Logo de madrugada, entre 4 e 5 da manhã, após pedida licença à Nossa Senhora, a banda de congo sai do Casebre à rua para iniciar o cortejo da **alvorada**. Nessa hora é comum a música:

É dia, é dia. É hora, é hora.
É dia, é dia. É hora, é hora.
Levanta cedo pra louvar Nossa Senhora.
Levanta cedo pra louvar Nossa Senhora.
(Canta Maria de Lourdes Mateus)

Hoje, são três igrejas em Airões visitadas em cortejo, além de caminhos pela comunidade em cortejo, principalmente a casa de pessoas referência para a banda e comunidade: a capela de Nossa Senhora do Rosário localizada no Córrego do Meio; a igreja de Nossa Senhora Aparecida, construção de iniciativa do mestre Antônio Boi; e a igreja de Nossa Senhora do Carmo, onde acontece a maioria dos rituais referentes à festa. Após a manhã de cortejo e café da manhã, há canto em agradecimento:

Deus lhe pague sua mesa, e também o seu café/merenda.
Deus lhe pague sua mesa, e também o seu café/merenda.
O perigo que houver, Nossa Senhora defenda.
O perigo que houver, Nossa Senhora defenda.
(Canta Maria de Lourdes Mateus)

Nesse momento, os congos vão para casa colocar a farda: blusa, calça e calçado branco, saiote e capacete coloridos. O capacete é ornamentado com espelhos, fitas, cordas, cordões, pedras, miçangas, lantejoulas e flores coloridas. Há congos que usam capa. Lourdes comenta com detalhes a roupa:

É, a blusa branca, né. No caso, tinha que ser uma blusa de manga comprida, mas eu não aguento blusa de manga comprida, aí eu ponho ela assim... é $\frac{3}{4}$ que fala, né? Aí eu ponho uma camiseta $\frac{3}{4}$, tem que ser branca, né. Agora então, inclusive agora, eu ganhei uma com Nossa Senhora Apare... Nossa Senhora do Rosário, é Nossa Senhora, aí a mulher me deu, eu falei com ela: “agora eu vou dançar com ela”. Mas sempre eu gosto de uma blusa assim, desenhada na frente, com uma santa... Uma santa, um

⁹⁶ Referindo-se ao horário de verão, que sempre coincidia com a data da Festa do Rosário de Airões, no terceiro final de semana de outubro. Assim, “perdíamos” uma hora.

desenho de um santo, aí eu ganhei uma. Mas aí, a roupa da gente a gente compra, né. Eu comprei calça branca, comprei blusa branca e ganhei também uma blusa. Então é calça branca, blusa branca, tênis branco. E a saia colorida cheia de fitinha, capacete também eu ganhei [...] Ganhei capacete e lá que eu fui em Brás Pires deram roupa e capacete e calçado. A roupa lá costuma ser azul e blusa branca, costuma ser calça branca, blusa azul. Outra hora é blusa azul, calça branca. Outra hora é a calça azul, blusa branca. E tênis. Deram um tênis lá escuro, mas eu tenho o branco meu que eu comprei. Então eu faço muito esforço toda vez, até nem tinha aposentado ainda, eu mesma comprava as minhas calças. Ia pro café⁹⁷ e comprava. Outra vez, ganhava, mas a gente mei cheim não cabe [riso]. Aí eu ganhei, comprei as minhas roupa. A farda nossa é esse aí mesmo.
(Maria de Lourdes Mateus, 13/10/2017)

Ainda pela manhã, os congos encontram-se em frente à igreja Nossa Senhora do Carmo, pulam congo/dançam congo⁹⁸ e recebem as bandas de congo da região que chegam para se unir à banda da comunidade. Acontece cortejo até local onde é servido o **almoço** a todas as pessoas presentes. Esse banquete comunitário é oferecido pela rainha e pelo rei festeiros/velhos. Após o almoço, a banda de congo sai em cortejo para **buscar rainhas e reis**:

Essa viola é nova. Essa viola é minha.
Essa viola é nova. Essa viola é minha.
Ela tocou lá na casa da Rainha.
Ela tocou lá na casa da Rainha.
(Canta Maria de Lourdes Mateus)

De acordo com Leda Martins (1997, p. 149):

Os festejos de Reinado celebram, em sua liturgia ritual, essa ascendência da memória ancestral, presentificada, pela *performance*, no tempo e também no espaço. Os cortejos, as visitas de coroas (que louvam seu detentor atual mas também seus antecessores), os círculos concêntricos ao redor dos mastros, do cruzeiro e da capela refazem os rastros legados pelos antepassados no circuito do sagrado.

Como explica a autora, esses caminhos atuais são percursos traçados pelos antepassados. Os caminhos abertos nessa festa já foram em outras celebrações abertos por corta-ventos antecedentes, congos que dançaram, pularam, cantaram, contaram embaixadas em oralitura afrografada. Os caminhos podem estar, de certo modo, diferentes por suas paisagens, pelas pessoas que habitam o lugar, mas a memória

⁹⁷ Nesta fala, Lourdes se refere ao seu trabalho. Ela é trabalhadora rural e panha café.

⁹⁸ Pular congo e dançar congo são maneiras que as/os congos se referem ao seu fazer no Congado.

ancestral se presentifica a cada festa e confirma os caminhos e o saber-fazer ancestral, assim como os cortejos e as visitas às coroas celebram a festa desde suas origens na Coroação do Rei Congo em África.

Esse cortejo leva aos rituais da **missa conga**, que, segundo Leda Martins (1997, p.160), foi:

Criada pela Federação dos Congadeiros de MG na década de 1960, como meio de amenizar as relações entre os Reinos negros e a Igreja Católica, a missa conga segue os rituais católicos tradicionais, com pequenas variações, sendo os cantares, próprios da tradição dos congados, entoados ao longo da cerimônia, com o acompanhamento de todos os instrumentos de percussão e ritmo [...].

De acordo com Glaura Lucas (2002, p. 51), “os congadeiros se reconhecem católicos, mas ainda hoje estão presentes as tensões e negociações do Congado e a Igreja Católica”. Na festa do Rosário de 2018, foi perceptível para uma moradora da comunidade do Córrego do Meio que integrantes da igreja se incomodaram com a participação de mulheres da comunidade na celebração da missa conga. Para ela, as celebrantes da igreja já tinham ficado insatisfeitas em anos anteriores, desde 2015, com a missa conga conduzida pelo grupo Ganga Zumba da comunidade quilombola do município de Ponte Nova-MG. Agora, ela percebeu maior tensão com o protagonismo principalmente das mulheres da comunidade Córrego do Meio, organizando e à frente em momentos como a celebração da missa da festa.

Em seguida, há **a chamada e o corte**. Na igreja acontece a chamada, que é o anúncio da contribuição de pessoas nas despesas da festa. Quanto maior o valor, mais a banda de música toca celebrando e agradecendo a colaboração. Segundo informações do jornal *Nossa Cultura na Roça* (p. 3, 2018): “Esse dinheiro é utilizado na comida e no pagamento de uma banda musical, e ainda uma porcentagem é destinada para a Comunidade Eclesial”. Ao mesmo tempo, as bandas de congos estão ao lado de fora da igreja realizando o corte, que simboliza a venda de pessoas escravizadas. O mestre Antônio Boi explica:

Se chama corte. Por que que chama corte? Nós vamos dar um corte lá fora. Era a hora que os escravos, enquanto os coronéis se discutia lá dentro da senzala, né, lá dentro qual escravo que ele ia comprar, entre eles lá, né. Às vezes, muito escravo ia perder a mulher, perder a mãe, a mãe ia perder um filho [...] Aí eles ia pra fora e começava a dançar e cantar naquele meio ali pra distrair os coronéis lá quando o cara comprava minha irmã lá, mas alguém fugia ali também, né. Naquele cântico, né. Então é chamada lá dentro da igreja, cá fora, corte, né. Então nós vamos cortar, entendeu? Corta que nós vamos bater espada,

vamos dançar, né. [...] Então até hoje a gente chega a perceber que mexe no sangue, né, mexe no coração [...] E nessa chamada de cá se corre dinheiro, né, tá chamando, ô fulano de tal, é justamente nessa hora que o coronel, né, dizia escravo fulano de tal, sabe como é. Quando eu falo, meu corpo arrepeia, eu não entendo de nada, mas sei que dentro de mim tem algo deferente.
(Mestre Antônio Boi, 28/01/2013⁹⁹)

Em momentos como este, Lourdes canta:

Chorar, chorei.
Chorar, chorei.
E eu chorei foi no balanço do mar.
E eu chorei foi no balanço do mar.
(Canta Maria de Lourdes Mateus)

Muitas embaixadas são ditas durante o corte e em toda a festa. Marcelly conta em embaixada:

Deu no dia, deu no ano, deu na hora que nasceu.
A Senhora do Rosário lá na mata apareceu.
Dos palmitos nasceu as palmas, das palmas nasceu os palmitos,
Cristo, Nossa Senhora e também São Benedito.
(Embaixada dita por Marcelly Cristina Mateus Celestino)

Quando comenta a respeito das embaixadas, Marcelly acrescenta:

Aí, também tem... a outra eu esqueci. Aí, a outra faz depois de todas as, que meu vô fala, as embaixadas, aí ele fala essa: “Tinga maratinga, faça como quem, cambanço cambaleão, que eu também sou congo. Cubiça, Maria, Parente”.
(Embaixada dita por Marcelly Cristina Mateus Celestino)

Com essas representações simbólico-rituais, se faz a Festa de Nossa Senhora do Rosário em Airões-MG. Leda Martins (1997, p. 39) afirma:

E foram essas lembranças do passado, esse choro d’*ingoma*, essa memória fraturada pela desterritorialização do corpo/*corpus* africano, esses arquivos culturais que fomentaram as novas formas rítmicas, melódicas e dançarinas do negro nas longínquas Américas, afrografada, afromatizada pelos gestos da oralitura africana.

⁹⁹ Trecho completo transcrito no meu trabalho de conclusão de curso (VIEIRA, 2013, p. 45).



Figura 9: Procissão Festa de Nossa Senhora do Rosário, 2017. Arquivo pessoal

Congos seguem a festa afrografando memória ancestral com a **procissão**: é o momento em que o Congado, rainhas, reis e cortes nova e velha, a banda de música, grupos convidados¹⁰⁰ e pessoas que presenciam a festa saem pelo centro de Airões com a imagem de Nossa Senhora do Rosário. Esta é uma representação simbólico-ritual complexa da mitopoética da aparição de Nossa Senhora do Rosário e culto à santa e aos ancestrais. Em seguida, todas as pessoas retornam à igreja para a **coroação** com transmissão de coroa, manto e cetro aos próximos reis festeiros.

A coroa do rei é ouro pura.
A coroa da rainha é prata pura.
(Canta Marcelly Cristina Mateus Celestino)

O cortejo segue para **entregar rainhas e reis** às suas casas, em sequência, a janta para finalização da festa. Dois dos cânticos entoados pelas bandas de congo são:

O meu rei (velho/novo) desde até já.
O meu rei (velho/novo) até outro dia.
E a que a Virgem do Rosário fica em sua companhia.
E a que a Virgem do Rosário fica em sua companhia.

¹⁰⁰ Em 2018 foram: Ganga Zumba de Ponte Nova; O Bloco de Viçosa, grupo de Maracatu; Projeto União do Morro e Movimento Negro Frutos da África de Conselheiro Lafaiete.

Adeus, adeus que agora eu vou-me embora.
Adeus, adeus que agora eu vou-me embora.
Você fica aí com Deus, que eu vou com Nossa Senhora.
Você fica aí com Deus, que eu vou com Nossa Senhora.

Festa 13 de Maio

A Festa 13 de Maio, data de abolição da escravidão, é outra importante celebração do Congado, organizada pela banda de Airões na comunidade. Durante essa festa, rainha e rei novos se apresentam à comunidade¹⁰¹, e rainha e rei velhos estão presentes, já na articulação de organização da Festa do Rosário do ano. Nesse momento, é essencial que rainha e rei novos demonstrem seu compromisso com a festa e a comunidade, confirmando sua intenção já indicada de se coroarem na Festa do Rosário do ano para fazerem a festa no ano seguinte.

No dia anterior à festa, dia 12 de maio de 2018, a associação quilombola organizou evento com oficinas e o desfile Beleza Negra em reflexão à data e à festa da comunidade no 13 de Maio. As oficinas oferecidas foram: pintura em pano de prato; crochê; desenho e brincadeiras; conversa sobre questões étnico-raciais na escola; contação de história e confecção de Abayomí; tranças. A maioria das pessoas que ministravam e faziam as oficinas era da própria comunidade.

Colaboradoras do evento como eu mediamos a oficina direcionada às crianças. Entre as brincadeiras, músicas e danças, pulamos congo com Seu Geraldo, congo da banda. Também ouvimos história e fizemos Abayomí¹⁰² com Rute Santos, coordenadora do Projeto Curupira do CTA-ZM.

O desfile Beleza Negra na comunidade teve como abertura a dança das cortaventos Lourdes e Marcelly. Elas cantaram, dançaram, bateram espadas abrindo os caminhos do terreiro do Casebre Cultural. Elas cantaram uma música acompanhadas por outras/os congos, um canto repetido, diversas vezes, durante a festa do dia 13 de Maio:

No dia 13 de Maio, assembleia trabalho.
No dia 13 de Maio, assembleia trabalho.
Preto velho era cativo, sá rainha libertou.

¹⁰¹ Geralmente, rei e rainha novos já são pessoas conhecidas da comunidade, mas se apresentam no exercício da função do reinado.

¹⁰² Ouvimos a história da Abayomí, criança que lutou contra o processo de escravização de sua comunidade em África e confeccionamos a boneca feita por nós em fitas de pano em símbolo de resistência negra.

Preto velho era cativo, sá rainha libertou.
(Cantam Lourdes e Marcelly)

Em seguida, Patrícia, Gláucia, Macilene, todas da comunidade, e eu dançamos. Momento de improviso, sugerido pelas três, para expressar a nossa própria dança. Remetendo, segundo elas, as nossas raízes ancestrais.

O desfile foi feito por pessoas da comunidade Córrego do Meio, entre elas estavam Lourdes, Marcelly, Patrícia, Gláucia e Macilene. A maioria era mulheres, alguns homens e crianças que queriam afirmar a identidade e beleza negra. O público presente demonstrou com muitos aplausos, sorrisos e comentários positivos o orgulho das pessoas presentes no evento.

No dia 13 de Maio, a Banda de Congo José Lúcio Rocha iniciou o cortejo pela alvorada, passando pela casa de pessoas mais velhas na comunidade, pessoas de grande importância e sabedoria por serem guardiãs das memórias mais antiga na comunidade.

Houve apresentação de rainha e rei festeiros/velhos: Maria José e Seu Pedrinho. E rainha e rei novos: Lourdes e Pedro. Foi feita reunião para organização da Festa do Rosário 2018. E ao entardecer outro cortejo com música, cantos, danças, embaixadas, orações, fogos, velas, finalizando com a missa na capela de Nossa Senhora do Rosário no Córrego do Meio.



Figura 10: Lourdes e Marcelly abrindo o desfile, 2018. Arquivo pessoal



Figura 11: Desfile de Lourdes e Marcelly, 2018. Arquivo pessoal

2: AS CORTA-VENTOS

Num primeiro momento, contaremos como as mulheres abriram e abrem seus caminhos como corta-ventos, na banda de congo em Airões. Em seguida, Lourdes e Marcelly contarão suas histórias e oralitura de corta-ventos.

2.1: Mulheres congo da banda de Airões

Virgem do Rosário, eu vim te pedir perdão.
Virgem do Rosário, eu vim te pedir perdão.
E buscar a minha espada, que do céu caiu no mar.
Vim buscar a minha espada, que do céu caiu no mar.
(Canta Maria de Lourdes Mateus)

Com sua espada de corta-vento, Lourdes abre os caminhos entoando cântico composto por ela em fé e devoção à Nossa Senhora do Rosário. Contando a sua história, Lourdes diz que foi a primeira mulher a dançar, pular congo na Banda de Congo José Lúcio Rocha na Comunidade Quilombola Córrego do Meio. Ela bate espada, canta, dança, abriu e abre os caminhos do Congado e das mulheres que hoje são congos dessa banda, como pandeireiras, ganzazeiras, tocadoras de reco-reco e corta-ventos. Lourdes também inspira mulheres de outras bandas da região que se estimularam e estimulam a dançar congo por sua representatividade e seu convite. Lourdes passa à frente, corta os ventos, apresenta-se¹⁰³:

Meu nome é Maria de Lourdes Mateus, tenho 57 anos. Eu moro aqui em Airões. Sou trabalhadora rural, panho café e eu danço congo pra Nossa Senhora do Rosário... e eu gosto muito de dançar o congo de Nossa Senhora do Rosário. Tem muito tempo que eu danço. Fui a primeira mulher a dançar, a participar do congo. Agora tem mais mulheres, né, que dança comigo. Mas é muito bom dançar. Eu recebi muitas graças, muitas graças mesmo. Então, eu não medo esforço pra dançar pra Nossa Senhora do Rosário. Então, eu sou... é... igual eu te falei, eu trabalho na roça, né, mas agora eu aposentei, mas eu panho café e também eu sou vice-secretária da presidente do sindicato rural e tenho andado muito, passeio demais. Tanto pra dançar o congo e tanto para chamado do, os... lá no sindicato, quando chama pra poder viajar, eu quem vou. E também tem andado em muitos lugares, né, muitas cidades eu tenho ido. Ontem mesmo eu fui em Teixeira¹⁰⁴, chamada pelo sindicato. E a gente tá indo aí. Tão indo, né.

¹⁰³ Algumas frases da fala de Lourdes se repetem, mas ela sempre acrescenta novas informações que vão traçando o contexto e sua história. Como os movimentos de ir e vir, de repetição fazem parte desse processo de pesquisa, de dança, de vida, no texto também se mantém.

¹⁰⁴ Teixeira é uma cidade situada a aproximadamente 40km da cidade de Paula Cândido.

Então vai hoje... hoje mesmo a gente tá com apresentação aí hoje, tem 13 de Maio, né. Aí os congo vai apresentar, eu também estou logo aqui na festinha. Começa hoje e amanhã de madrugada, dia todo. Todo ano a gente faz o 13 de Maio. Então até faço um convite pro pessoal, quem quiser entrar pra dançar com a gente é só procurar eu, as outras pessoas do congo também...como se... a Onília, tem a Roseane, tem a Rosa, tem a Elvira. Tudo que dança com nós, mulher... Minha neta Marcelly. Então, desde o dia que eu comecei eu não parei mais. Fiquei um ano só sem dançar, mas voltei de novo. E tenho recebido muitas graças de Nossa Senhora do Rosário. E eu, eu posso tá cansada, mas chamou pra dançar a Festa do Rosário eu tô indo. Também faço um convite pra todos, eu vou receber coroa esse ano, dia 21 de outubro, né, nós começa nossa festa. Então vou receber coroa, então eu convido todo mundo que veio, que puder vim, eu sou a rainha que vou receber. Maria José vai entregar pra mim. O rei é o Pedro. Tem dois Pedro [risos]. Tem o Pedro que vai pegar comigo e o Seu Pedrin também chama Pedro que vai entregar pra mim com Maria José. Então, eu faço o convite pro pessoal que queira vim me ajudar, ajudar a fazer a festa. É muito bonita a festa! Então eu tô muito feliz por isso. E a gente vai indo, se Deus quiser, nós vai chegar lá.
(Maria de Lourdes Mateus, 12/10/2017)

A Banda de Congo José Lúcio Rocha tem registro de 130 anos. E há cerca de 34, 36 anos que as mulheres passaram a exercer a função de congo. Fato que aconteceu em meados de 1985, 1983, com a entrada de Lourdes, que conta:

Ah, porque meu marido saía muito, né! Aí, eu ficava com as meninas, eu tenho três filhas. Aí resolvia ir também. Porque senão ele passeava e eu ficava, né! Aí, resolvi entrar na banda de congo. Só que eu comecei dando água. Comecei dando água pros congo. Depois eu fui pra fileira, né, que é pandeiro. Fui bater pandeiro com eles. Depois, eu resolvi a ser corta-vento, que é na espada.
(Maria de Lourdes Mateus, 12/10/2017)

A participação de Lourdes e de outras mulheres em posições diferentes às de bandeireiras, rainhas, princesas, cozinheiras e organizadoras da festa – funções direcionadas às mulheres na estrutura da tradição antigamente e que ainda permanecem em algumas bandas – demonstra reorganizações de espaços de poder. E indica mudanças com relação às questões de gênero na banda de congo em Airões. É possível perceber, como afirma Dalva Soares (2009), que posições mais valorizadas na hierarquia do Congado como função de congo – e nessa posição, corta-vento, mestra, capitã – têm sido ocupadas por mulheres recentemente. É recente se pensarmos em 40 a

60 anos de uma tradição de mais de 300 anos.¹⁰⁵

Hoje a Banda de Congo José Lúcio Rocha tem três corta-ventos e cerca de cinco pandeireiras, uma ganzazeira, uma tocadora de reco-reco, num total de dez mulheres congo. É possível perceber que essa quantidade varia em festas e eventos.



Figura 12: Festa do Rosário 2017. Arquivo pessoal

Em conversa com Marcelly e Lourdes, com relação à posição ocupada pelas/os congos, elas me explicaram que não há um tempo específico para se manter em uma função ou quem determina a mudança de uma posição à outra, mas as tomadas de decisões são feitas por vontade pessoal respeitando as pessoas com mais experiência na tradição. Segundo Leda Martins (1997, p. 101), no caso da formação de mestra(e) ou capitã(o):

Nas comunidades congadeiras mais tradicionais, a formação de um capitão, de Congo ou Moçambique, não é obra do acaso ou fruto da vontade pessoal. É resultado de um longo ciclo de aprendizagem que só se revela pelo saber e conhecimento, adquirido por anos de vivência e intimidade com e nos ritos fundamentais.

O ciclo de aprendizagem pode ser observado mesmo nas outras posições e é

¹⁰⁵ Calculando o ano atual (2019) em referência ao ano do primeiro registro da Coroação de Rei Congo em 1674, são 345 anos de manifestação.

determinante na mudança de posição. Por mais que não haja um tempo definido em cada função, é perceptível que pessoas que iniciam no congo, com exceção daquelas que tocam instrumentos como violão e sanfona – menos comuns na comunidade e banda –, entram tocando pandeiro para futuramente tornarem-se corta-vento, por exemplo. Há pessoas que permanecem na função de pandeireiras ou na função de tocadoras de outros instrumentos, sem necessariamente mudar de posição na banda ao longo dos anos.

Lourdes contou que iniciou dando água e precisou passar por esse período de transição entregando água para os congos, porque o mestre da banda de congo, Seu Raimundo, não autorizou sua participação como congo. Em seguida, foi pandeireira, com momentos de certa tensão. E depois, já inserida, seguiu para a espada como corta-vento. Lourdes conta:

Então, quando eu comecei a dançar congo, aí eu perguntei pro chefe lá, Seu Raimundo: “Oh, seu Raimundo, queria dançar congo”. Aí ele falou comigo: “Oh, Maria de Lourdes, aqui só dança homem. Você pode dar água”. Mas eu queria dançar congo. Então, tá. Comentei com as minhas três meninas pequenas, falei com elas, nós vão dançar congo, se Deus quiser.

(Maria de Lourdes Mateus, 12/05/2018)

Ela conta como foi o momento que efetivamente se tornou congo na banda e, mais tarde, corta-vento:

Eu primeiro, né, igual eu te falei, eu tava primeiro dando água, né. Depois, até eles se acostumarem comigo dando água. Aí fui um dia. Aí um dia eu fui. Vesti a roupa e fui. Seu Raimundo olhou pra mim assim... ele já até morreu. Olhou pra mim assim, e falou assim: “Cê vai dançar mesmo?” Falei assim: “Vou. Vou dançar sim”. Aí comecei, né, na fileira, batendo pandeiro. Aí Seu Raimundo de vez em quando olhava pra mim assim, e eu também não dava muito papo não. Eu falava com as meninas: “Segue seus caminhos”. Aí, as meninas foi segurando bandeira e eu pulando congo. Né, tava na fileira tocando pandeiro. Depois, cantando, aí, eu falei assim: “Ah, eu acho que minha voz dá pra cantar lá junto, no meio deles, ser puxador”. Aí falei com meu marido. Ele falou: “Você que sabe. Você que sabe”. Falei: “Que lugar que eu vou?” Falou: “Fica perto do sanfoneiro”, que é o compadre Bené. Aí, eu fui e fiquei perto dele. A gente foi, e eu fui cantando. Foi até ser corta-vento.

(Maria de Lourdes Mateus, 13/10/2017)



Figura 13: Maria de Lourdes Mateus a frente da rainha e rei novos, 2017. Arquivo pessoal

Lourdes precisou estar junto à banda, mas em outra posição, para “se acostumarem” com sua presença. Ela indica momentos de conflito com indagação a sua participação, como uma forma de pressão e desaprovação à insistência de sua presença nesse ambiente ocupado por homens, e de tensão com olhares “assim”, em sentido de desagrado. Mas, desde o início, seus conselhos sempre foram de corta-vento, mesmo antes de exercer esta função: “Segue seus caminhos”. E assim, com resistência, Lourdes foi pulando congo até hoje.

“Foi até ser corta-vento”, conta ela. Como corta-vento não pula congo só, porque bate espada em pares, Lourdes vem acompanhada. São três mulheres corta-ventos na Banda de Congo José Lúcio Rocha atualmente: Lourdes, Roseane e Marcellly.¹⁰⁶

Outra corta-vento que já vi atuando na banda de congo é Natália, filha de Lourdes e mãe de Marcellly. Conversando com Natália, ela falou que acha que não teria muito a dizer sobre sua participação no Congado. Discordei, mas ela manteve sua

¹⁰⁶ Comentei anteriormente que não articulei encontros com Roseane, que atualmente não mora no Córrego do Meio, mas permanece na banda. Assim como já mencionei que Onília bateu espada no 13 de maio de 2018, apesar de geralmente bater pandeiro.

posição, então não insisti. Mesmo assim, conversamos um pouco e Natália permitiu o compartilhamento aqui.

Natália comentou que iniciou na Banda de Congo José Lúcio Rocha criança como bandeireira junto a suas irmãs, e cansava muito com as andanças dos cortejos e das procissões. Acompanhava pela determinação de sua mãe e seu pai, congos da banda. Natália diz que saiu e voltou anos depois e ainda vai “quando dá”, mas sempre ajuda, distribuindo água e cozinhando nas Festas do Rosário em Airões, por exemplo.

Natália contou que há exigência por parte de seu pai, mestre da banda, da participação assídua de congos nos festejos e encontros, mas ela discorda, pois as/os congos não recebem financiamento que viabilize a dedicação exclusiva ao Congado. Assim, ela pontua que necessita e prioriza seu trabalho. Natália hoje tem uma padaria, pizzaria e confeitaria na comunidade Córrego do Meio, no terreno de sua casa, e trabalha cozinhando com seu companheiro, Néelson, e colaborações de Marcelly.

Importante oralitura de Natália que indica a falta de valorização e financiamento às culturas locais como o Congado. Natália afirma que a participação de sua filha e mãe é mais efetiva e sugeriu que eu conversasse com elas. Ela falou que sua filha e mãe têm sentimento de congo, de identidade, pertencimento e orgulho. E, com isso, autorizou e estimulou a participação de Marcelly.

Marcelly conta quando iniciou sua participação na banda de congo:

Desde dois anos só que, quando eu morava em Cajuri, aí não... eu não podia vim sempre que tinha não. Porque é meio longe.

(Marcelly Cristina Mateus Celestino, 13/10/2017)

Quando conversamos em maio de 2018, Marcelly me disse que não era aos dois anos, “era mais ou menos um ano e meio”. Ela comenta que, naquela época, ela tinha outras funções na banda “Eee, segurar bandeira, bater outros instrumentos”. Marcelly conta quando se tornou corta-vento: “Não me lembro não. Acho que é de, eu só sei que é de 2015 pra cá”. Ela narra sua história:

É... foi assim: É, minha avó... é, minha avó tava, a gente lá ia pra Caxambu, Padre Pedro. Aí, a gente foi esperar o ônibus, aí minha avó tinha chegado mais cedo e pensou que a gente já tinha ido. Aí ela pensou que tinha chegado atrasada. Aí, ela foi embora. Aí, ela pediu pra mim levar as coisas pra ela. Chegou lá, é... quando chegou lá, aí eu pedi meu vô pra mim bater a espada. Foi lá, ele deixou.

(Marcelly Cristina Mateus Celestino, 13/10/2017)

Marcelly comenta que “quando meu avô começou a ser mestre, minha avó foi a primeira mulher a entrar”. Marcelly afirma tal fato enquanto afrografa a história das bandas de congo da região e a participação de mulheres. Marcelly conta¹⁰⁷:

Marcelly¹⁰⁸: Eu sei que tinha dois irmãos, eu acho. Que um ficou aqui em Airões e outro, em Paula Cândido. Porque um deixava qualquer um na banda. O outro não gostava de mulher na banda de congo.

E qual que era que não gostava de mulher na banda de congo?

Marcelly: O de Paula Cândido.

Aamm, entendi. E o daqui já gostava de mulher na banda?

Marcelly: É... deixava, né.

E desde quando tem mulher aqui, você sabe?

Marcelly: Não.

E aí, quando você entrou já tinha outras mulheres?

Marcelly: Tinha. Minha avó. Quando meu avô começou a ser mestre, minha avó foi a primeira mulher a entrar.

E aí, depois dela, quais outras mulheres que entraram, você sabe?

Marcelly: Não sei.

Sua mãe fez parte, não fez?

Marcelly: Fez quando eu era pequena. Minha mãe, minha tia, minha outra tia.

Quando você tinha 2 anos, elas faziam parte ainda ou não?

Marcelly: Não sei. Porque eu era pequena, eu não lembro, mas eu acho que uma delas sim.

Marcelly aponta duas bandas: uma em que as mulheres eram proibidas de participar como congos, e outra onde as mulheres podiam integrar sendo congos.

¹⁰⁷ A estrutura definida em diálogo com Marcelly: desde o início da nossa conversa, com registro da oralitura, Marcelly pediu que eu perguntasse para ela responder, pois se sentiria mais à vontade. Nesse momento da história, fiz perguntas e prefiro deixá-las para que quem leia compreenda o contexto das respostas.

¹⁰⁸ Quando estivermos em diálogo com frases mais curtas, indicaremos as falas de Marcelly em letra Calibri nº12, alinhadas à esquerda, indicadas por Marcelly: (dois pontos) em vez de finalizar com nome completo. As perguntas em letra Times New Roman nº12 estarão alinhadas à direita da página.

Porém, esse fato não indica que a participação se deu por uma relação amistosa. Nessa história, a primeira banda não gostava, o que não significa que a segunda, que tinha mulheres integrantes, gostava ou incentivava a participação das próprias mulheres. Os conflitos, já citados por Lourdes, aconteceram. E, com isso, Marcelly afirma “É... deixava, né”.

Com a afirmativa de Marcelly de que sua avó começou a participar quando seu avô se tornou mestre da banda de congo, retomo uma afrografia do diário de bordo:

Fui questionada por colega que seria mais interessante eu pensar em todas as mulheres da banda de congo, não só em Lourdes, porque ela está em destaque por ser considerada a mulher do mestre, enquanto as outras não estão. Penso que faz sentido, mas também o destaque à Lourdes não é apenas pelo mestre, é por ela própria. E várias são as questões justamente por ela ser considerada mulher do mestre.

Não sabemos se a reação de mestre Antônio Boi e/ou mestre Raimundo Januária seria diferente se fosse outra mulher interessada em participar – uma mulher que não tivesse grau de parentesco com congos da banda. Não soube histórias de mulheres interessadas que não entraram na banda. Temos aqui o fato da primeira mulher a entrar na banda ser Lourdes.

Apesar dessa consideração descrita a respeito do “destaque por ser considerada a mulher do mestre”, Lourdes conta suas dificuldades e resistência para entrada e permanência pulando congo. Dalva Soares (2009) indica que em outras bandas também foi comum a entrada de mulheres da família de congos, e outro argumento é a necessidade de integrantes para manter a cultura viva. Justificativas que não excluem o conflito e as situações de discriminação ou machismo pela questão de gênero. Lourdes conta, desde 2013¹⁰⁹, “eu falava, não, ah, eu vou seguir meu marido, eu vou com ele. Eu tinha mesmo vontade de ir”. Seu interesse pessoal estava além de acompanhar seu marido, sua vontade era de ir. E depois, ela relatou outras memórias de sua história quando a perguntei como ela aprendeu a dançar congo:

Porque também já tá no sangue também, né. Porque eu, meus avós pulavam, meus tios pulavam. Então, já tá no sangue. Quando tá no sangue é mais fácil. Né. Cê... eu fui vendo e aprendendo.
(Maria de Lourdes Mateus, 13/10/2017)

Sua história, sua ancestralidade, seu sangue como ela mesma diz é de congo. E

¹⁰⁹ Ela deve contar esta história há tempos, mas eu a ouvi apenas em 2013.

é consequência de nossa sociedade que reproduz a ideologia do patriarcado com machismo considerar que o destaque de uma mulher é por intermédio de um homem. Lourdes tem sua própria história por ter se casado com Antônio Boi, congo que se tornou o mestre da banda. Esse fato em relação ao contexto do coletivo de mulheres da banda de congo pode ser vista com certos privilégios, certas vantagens, por isso consideramos o comentário anterior. Da mesma forma, não se pode apagar as opressões vivenciadas em sua história nem reduzir sua luta em ser a primeira mulher a entrar na banda dançando congo. Lourdes diz “coisas que eu sofri muito porque eles não gostam de preto, nem pobre”. Essa afirmativa demonstra a relação entre opressões que indicam a interseccionalidade (RIBEIRO, 2017; AKOTIRENE, 2018).

Lourdes, que pode contar sua história melhor que eu e qualquer pessoa, é, entre outras identidades, mulher, negra, quilombola, congo, agricultora familiar agroecológica, feminista. Por tudo ela resiste. A resistência é cotidiana. Comprendemos que a luta não é solitária, mas coletiva. Estamos abordando nesta pesquisa a história de mulheres negras protagonistas da cultura do Congado mineiro que são referências no próprio fazer em comunidade e cultura local, além de referências para este e outros estudos teórico-práticos: Maria de Lourdes Mateus, que, como corta-vento que é, abriu caminho por ter sido a primeira mulher na banda de congo em sua comunidade exercendo a função de congo; e Marcelly Cristina Mateus Celestino, mais nova criança na função de corta-vento e que deseja ser mestra da banda de congo.

Por mais que a base seja em protagonistas, não queremos aqui destacar pessoas específicas pelo seu fazer único como luta individualizada e busca de heroínas em liderança. O movimento das mulheres negras é coletivo, o movimento das mulheres nas culturas populares é coletivo e não deve ser reduzido. Como afirma Conceição Evaristo em entrevista no evento Mulher com Palavra em 2018 e Angela Davis (2018), não devemos destacar pessoas invisibilizando outras, como se o destaque indicasse exceção e mérito.

Afirmamos que representatividade importa, e, por isso, as histórias delas, destaque neste estudo, são necessárias. Da mesma forma, compreendemos que a luta é social – contexto coletivo, movimentos e lutas coletivas. Lourdes mesmo afirma:

E eu convido também, né, as mulheres que vêm ajudar, porque mulher tá fazendo de tudo também agora. Então tem mulher policial, tem mulher que trabalha no avião, né, pilota um avião, uma moto, até ônibus, eu vi mulher outro dia dirigindo, por que não dançar o congo? Aí, eu gosto

demais.

(Maria de Lourdes Mateus, 29/01/2013)

E de novo atualmente:

Porque mulher faz de tudo, por quê que não pode dançar congo? Tem mulher caminhoneira, né, mulher policial. Então eu pensei: “não, eu posso dançar congo sim, uê. Eu vou dançar pra Nossa Senhora”. Então eu fui a primeira mulher a dançar o congo. Tô muito feliz de dançar. Posso tá cansada, posso tá com sono, mas a caixa bateu, lá vai eu. [risos]

(Maria de Lourdes Mateus, 12/05/2018)

A percepção de Lourdes de que “oh, mulher faz de tudo na vida” é justificativa para sua entrada no congo. “Então eu tô fazendo pra Nossa Senhora”, afirma ela. Lourdes conta que já tinha vontade de participar do Congado, e o estímulo de outras mulheres ocupando espaços antes considerados apenas de homens é fator considerável para a reflexão de que mulher pode ser congo. E a entrada dela, como pioneira na comunidade, contribui para que outras mulheres, que tinham e hoje têm vontade, integrem a banda para pular congo. Amplia-se, assim, o coletivo de mulheres no Congado.

Ao longo das observações durante as festividades, não percebi diferença técnica ou de execução no dançar congo das mulheres da Banda de Congo José Lúcio Rocha, tendo como referências Marcellly e Lourdes. Em alguns momentos, percebi mais uma diversidade possivelmente advinda do fator geracional na banda. Contudo, vislumbro certa diferença em sutileza pela identidade de mulher negra afrografada no congo e nas histórias. “Um corpo e um sentir mulher com características próprias”, como reflete Miriam Alves sobre a presença da mulher negra na literatura, mas que podemos ampliar para outros espaços (ALVES, 2015, p. 21).

O fato de serem mulheres em ambiente com mais homens, no caso da Banda de Congo José Lúcio Rocha, e onde anteriormente apenas os homens participavam traz uma presença de resistência e potência para as mulheres que integram a banda. Não quero aqui colocar gênero como a relação binária entre feminino e masculino. Compreendo gênero fluido, como afirmado por Berenice Bento (1999, p. 49):

A partir da abordagem de gênero, pode-se constatar que a construção das identidades de gênero não é algo fixo, inscrito no campo da genética, por isso é possível lidar com um certo nível de indeterminação ou até imprevisibilidade na construção das relações e identidades desse tipo.

Talvez por esse fator não percebo similitudes no dançar congo das mulheres em diferença ao dançar congo dos homens, não há uma linha divisória entre o fazer. Assim, não identifico na dança, mas a oralitura da presença, das histórias em diferentes opressões faz do corpo de Lourdes e Marcelly, assim como das outras mulheres negras, “um corpo [...] mulher com características próprias”, como afirma Miriam Alves (2015, p. 21). É complexo e não acho que seja genérico para outras situações, pois identidades de gênero não são fixas, como aborda Berenice Bento (1999).

Além de seu fazer de corta-ventos que dança, bate espada, canta, diz embaixada e abre caminhos, Lourdes e Marcelly exercem outras funções na Banda de Congo como articuladoras. Presenciei Marcelly lembrando seu avô mestre Antônio Boi de buscar a santa Nossa Senhora do Rosário e levá-la à igreja na semana antecedente à Festa do Rosário em Airões de 2017. E também observei na Festa de Nossa Senhora do Rosário de 2017 em Barros, município de Paula Cândido, Lourdes combinando como seria o momento do cortejo com um dos organizadores da festa. Nessa mesma festa, ela chamou pessoas para carregarem a santa em procissão. Na semana antecedente à Festa do Rosário de Airões de 2017, ela confirmou a participação das outras bandas de congo parceiras convidadas. Lourdes comenta:

Às vezes se tiver um congo sem calçado, eu arrumo, eu dou, né. Se precisar de assim, quando vai fazer a festa, é preciso chamar congo, tô ligando também do meu telefone pra poder chamar eles pra vir ajudar. Né, tem uma criança que quer dançar, a mãe não pode ir, eu levo como responsável pra poder dançar com nós. Entendeu? Vou chamando as pessoas, entendeu. Às vezes, eles falam: “Ah, não tem condução. Conversa aí pra poder a condução vim”. Entendeu? Costumo falar com a prefeitura pra o... secretário de cultura pra poder arrumar pra nós a condução. E sempre eu tô ali. Ajudando.

(Maria de Lourdes Mateus, 12/05/2018)

Lourdes que comentou que é uma puxadora ao falar que corta-vento, bamba e embaixador tem a mesma função, que são puxadores. Ela disse que “os mestres... eu no caso, não sou mestre não [risos]. Eu não sou mestre ainda não, sou aprendiz. Eu sou puxadora, né”. Mesmo na posição de puxadora, como ela mesma diz, Lourdes que apita e coordena a banda de congo na ausência do mestre Antônio Boi. Lourdes contou que, em abril de 2018, coordenou a Banda de Congo José Lúcio Rocha em Viçosa:

Nós fizemos apresentação lá, né. Então quando ele não vai, eu que seguro as petecas. [risos] Então aí nós, foi muito bom, sabe, é... até eu fico meia

assim orgulhosa, né. A emoção também bate um pouco quando fala: A Maria de Lourdes, mestre Boi não veio, mas Maria de Lourdes veio, e tal. Então, eu fico muito satisfeita que eles me obedecem. Na hora de tocar o apito, eles me obedecem prontamente. Pa..., eu acho que eles me obedecem até mais do que ele. [sorriso] Às vezes, a gente sai assim, e, e às vezes ele vai e eles ficam olhando pro lado, não dá, não presta atenção nas coisas. Então, eu gostei demais. Tenho muito que agradecer eles. Tanto faz os meninos quanto os de idade também tava lá. Me obedeceram direitinho. Mandeí o recado direitinho. Graças a Deus. Eu pensei que eu nunca podia assim coordenar, mas já saímos muitas vezes também sem ele, porque ele precisa viajar, né, então... sempre quando ele sai e eu que tô a frente ali, dos trabalhos nosso.

(Maria de Lourdes Mateus, 12/05/2018)

Lourdes conta que, nessa ocasião, em Viçosa, o jornal local fez uma entrevista com ela e a banda de congo.

É. Fizeram, né, lá, entrevista com a gente lá. Perguntando, né. Como é que a gente faz pra poder pular, se a gente tem alguma renda, não. Não temos renda não. A gente, cada um, veio, me perguntaram por causa da saia, né. Cada um tem a cor ou se é ganho. Falei: “Não, cada um faz o seu. Capacete, a saia, a roupa cada um faz o seu”. Agora, quando as pessoas quer entrar que não tem, a eu costume arrumar, também a roupa pra pessoa. Então aí a gente vai indo assim, desse jeito. Qualquer um faz a sua, a farda faz do jeito que quiser, mas a roupa é a calça branca e camisa branca, e o tênis também tem que ser branco.

(Maria de Lourdes Mateus, 12/05/2018)

Em sua fala, Lourdes confirma as dificuldades da banda de congo em manter sua tradição sem uma contribuição financeira, assim como havia dito Natália. Lourdes comenta com emoção como se sente hoje como mulher corta-vento na Banda de Congo José Lúcio Rocha:

Lá vai eu, então, eu tô muito alegre. Depois eles foram me aceitando. Foi aceitando eu. Eu sou muito respeitada agora no meio deles. Toda cidade que eu vou, eles me dimiram, admiram eu, fala que eu sou muito mulher, que elas não têm coragem, mas um dia elas vão ter coragem de pular também. Falei: “Não, cês vem ajudar eu, vem ajudar eu”. Então espero que ache mais mulher pra me ajudar. Que eu não posso ficar sozinha não. [risos]

(Maria de Lourdes Mateus, 12/05/2018)

2.2: “Então, bom dia pra você. Meu nome é Maria de Lourdes Mateus”



Figura 14: Foto de Maria de Lourdes em sua casa, 2017. Arquivo pessoal

Então, bom dia pra você. Meu nome é Maria de Lourdes Mateus, tenho três filhas e seis netas. Eu moro na Comunidade Quilombola de Córrego do Meio. Eu tenho 56 anos, vou fazer 57 anos.¹¹⁰

Bom dia, Lourdes! Lourdes, que já contou como entrou na banda de congo, conta em conversa em 2017: “Ah, tem uns 23 anos, 32 anos mais ou menos. Tem. 32 anos” que está na banda. Ela conta com detalhes:

Depois eu fui embora pra Brasília. Trabalhei em Brasília um tempo. Voltei com 22 anos de Brasília. Aí casei, tive a primeira filha. Tive a segunda, depois a terceira, né, que é a Cici, Natália. Daí foi indo. Aí foi vindo pra dançar congo.

(Maria de Lourdes Mateus, 13/10/2017)

Chegando em Airões aos 22 anos, Lourdes entrou na banda, segundo ela. Então, hoje em 2019, ela estaria na banda de congo há 36 anos. Portanto, há uma margem de dois anos. São entre 34 e 36 anos como congo, tendo iniciado em meados de 1983 e 1985. Lourdes conta a primeira experiência de cantar congo e de como é hoje em

¹¹⁰ Esta conversa foi feita em 2017, quando Lourdes ainda tinha 56 anos.

dia:

Então, o primeiro dia que eu fui cantar o congo eu fiquei assim: “o gente, quê que eu vim fazer aqui no meio dos homem?” [risos]. É, aí, mas eu fui. Deus ajudou que Seu Raimundo acabou acostumando comigo lá. Graças a Deus, acostumou comigo lá. E agora, quando eu faio, eles perguntam: “Cadê Maria de Lourde? Cadê Maria de Lourdes? Maria de Lourdes não tá não? Iii, mas tá muito ruim sem Maria de Lourdes”.

(Maria de Lourdes Mateus, 12/05/2018)

Lourdes hoje é referência na banda de congo, e sua ausência é observada, como ela mesma diz. Ela destaca sua passagem por Brás Pires, cidade situada a aproximadamente 45 km de sua comunidade:

Aí, teve uma cidade lá, em Brás Pires que eu fui a primeira mulher também que cheguei lá dançando congo. Cheguei lá, é, assim, nós foi de bicicleta até, muito cansado, né, porque é longe, então ele [mestre Antônio Boi] falou comigo: “De manhã eu fui chamado pra fazer uma festa lá em Brás Pires, eu nem sei onde é, tô sem jeito porque nós não tem condução, tem bicicleta”. Aí ele pediu o tio dele a bicicleta emprestada. Eu falei: “Oh, se você não importar, eu vou concê, mas quando chegar lá, eu sozinha no meio daquele tudo de homem” [risos]. Ele falou: “Vai fazer a mesma coisa que você faz aqui”. E ele não tinha chamado o compadre Bené até então, ele não tinha chamado o compadre Bené pra ir não. É meu compadre que é o sanfoneiro do congo, né. Aí, eu falei: “Já que cê vai sozinho, eu posso ir com você até lá, mas não sei se eu vou dançar também não”. Ele falou: “Arruma sua roupa direitinho, nós vamos sair 4 horas da manhã”. Arrumei a bicicleta, ele arrumou a bicicleta pra mim com o tio dele. Uma bicicleta até pesada. E era estrada de chão. Agora lá já é tudo asfaltado. Aí, quando olhava assim ele tava lá longe. Eu tinha, eu tenho muito medo de cair [risos]. Tenho medo até hoje. Chegava descida assim, e eu descia da bicicleta e empurrava até dá pra mim poder andar nela. Ele andava e esperava, andava e esperava. Aí, o meu compadre foi também com nós. Foi eu, ele e meu compadre. Aí chegou lá, nós chegamos lá, nós ficamos numa escola. Aí a mulher falou, a moça falou assim: “Chegou três congos de, acho que é de Airões, três homem”. Aí uma virou pra outra e falou: “Não, não é homem não. Chegou uma mulher também. Ah, ela é doida [risos]. Ela é doida. Porque de bicicleta, e diz que lá é longe demais, aonde que eles moram.” Assim as moças tavam falando lá na cozinha. Aí quando elas vieram cá fora, elas viram que eu também tava e ela falou assim: “Cê mora aonde?” Falei: Airões. “Veio de bicicleta?” Falei assim: “Vim”. “Nossa Senhora, que que é isso?” Falei: “Não sei, eu vim”. “Então cê vai dançar o congo?” Falei: “Vou, se Deus quiser. Se vocês deixarem, me aceitarem, porque lá na minha cidade, eu danço no meio dos homem lá”. E as mulher lá ficou tudo de os olhos ni mim. Eu no meio daquele monte de homem, dançando. E aí é, eles falava, eu falei com as mulher: “Oh, não me deixa sozinha não, hein. Mulher tem que ser uma pela as outras. Ano que vem eu

vou chegar aqui e cês tá dançando também comigo. Se Deus quiser”. “Ah, mas aí.” Eu falei: “Não, mas aí não, senhora. Pó dá um jeito”. Aí elas falou: “Tá bom. Podexá”. Então agora tem mais mulher do que homem dançando lá. Porque elas, elas ainda falaram: “é... aquela mulher que veio de fora ajudou nós muito”. Aí, quando foi o outro ano, é, graças a Deus, apareceu lá bastante mulher lá no meio de mim e nós começamo dançar. Então lá tem bastante mulher também dançando agora, graças a Deus. Com os poderes de Nossa Senhora do Rosário. Foi não porque diz lá em Urucânia, diz que tem, mas eu nunca vi banda de mulher não. E, tem a de... São Miguel também tem mulher que dança com nós. No São Miguel não fui eu que fui lá não. Então São Miguel tem mulher também que dança. Bastante mulher. Domingo, se Deus quiser, cê vai ver bastante mulher aí. Se Deus quiser, né. Vai vim, mas é banda de fora também que vai juntar com nós. Em Brás Pires, fui eu. Aí, mas eu peguei e fui. Porque mulher faz de tudo, por que que não pode dançar congo? Tem mulher caminhoneira, né, mulher policial. Então, eu pensei, não, eu posso dançar congo sim, uê. Eu vou dançar pra Nossa Senhora.
(Maria de Lourdes Mateus, 12/05/2018)

Lourdes abriu seus próprios caminhos ao entrar na banda de congo. Com sua ação e presença, ela estimula a entrada de outras mulheres. Sua fala demonstra a mesma prática quando diz a respeito de sororidade, “Mulher tem que ser uma pela as outras”, numa relação de empatia e companheirismo às mulheres. Essa prática, considero de empoderamento, “que significa, grosso modo, ‘dar poder’” (BERTH, 2018, p. 11), em sua individualidade e em coletivo, incentivando as mulheres, de maneira que hoje, “Então lá tem bastante mulher também dançando agora”.

Atitude de empoderamento coletivo e empoderamento individual que, de acordo com Joice Berth (2018), são indissociáveis e instrumentos de luta social. Nesse caso, isso aconteceu de maneira assertiva, através de estímulo e não por meio de atuações que reproduzem ações paternalistas colonizadoras, que podem induzir a determinadas condutas. Penso serem práticas de empoderamento suas ações de entrar na banda de congo, permanecer com presença e convidar mulheres a se tornarem congos, pois esta é uma relação de ocupação de poder, já que antes as mulheres não ocupavam essa função nessas bandas de congo. E agora elas são congos, integrantes de posições mais reconhecidas, de maior prestígio na hierarquia do Congado (SOARES, 2009).

Ao contar mais de sua história, Lourdes fala que sua participação no Congado tem a ver com o fato de estar “no sangue”, comentando que, em sua família, avô e tios eram congos. “E seus avós, seus tios eram da banda, de que banda, você lembra?”,

perguntei.

Não, eu era muito pequena, né, quando eles foram morrendo. Eles mesmo falavam que dançavam. Diz que eles dançou com as banda de Cachoeirinha, né. De São José do Triunfo¹¹¹ também. Mas era antigamente. Tem muitos anos... né. Então eu não cheguei ver eles dançar não, mas que eles dançavam também. Folia¹¹² eu conhecia, que meu avô, eu cheguei ver, ir com meu avô pra casa dos outros, né. Quando eu era pequenininha, eu ia. Eu tinha o quê, idade de 6 anos, eu ia ele indo, eu... toda vida eu fui embirrada, eu gosto muito de um toque de sanfona. Onde é que tem uma sanfona tocando, eu não sei por que eu gosto de ir. A sanfona e o violão. Uma vez, eu nem vou cantar, mas eu quero ver, eu quero ficar lá. Perto da sanfona e do violão. Mas acho que é porque é de família mesmo, né. O meu avô tinha sanfona. Antigamente falava cabeça de égua. E aí eles saía assim tocando, eu queria ir atrás, eu ia atrás. Eu morava em Viçosa, e eles morava, agora antigamente, quando era antigamente chamava As Posses¹¹³. Eles morava na roça. Então eu até, às vez, eu ia pra estudar, eu ficava assim, sexta-feira eu vou pra casa de minha avó. Tem que ir pra casa de minha avó. Aí eu pegava birra lá, com 4 anos de idade. Eu falava com minha mãe: “Ah, eu vou pra casa da minha avó, hoje eu vou pra casa da minha avó”, porque lá tinha sanfona, né, pandeiro, essas coisas. Lá em casa também tinha, meu pai também tocava, mas só que meu pai tocava fora. Às vez eu não via meu pai tocar. Ele tocava fora, não tocava em casa. Às vezes sim, às vezes não.

Aí, eu fui um dia com ele, foi até em Porto Firme¹¹⁴, eu tava mais nova, e a gente fizemos um show lá. Aí ele falou: “Vai fazer o show sim. Vocês vão fazer”. “Ah, mas eu tô com vergonha.” Mas aí, a gente acabou fazendo o show, cantamo lá até meia-noite, depois a gente foi dormir, meu pai tinha um conjunto. E ele pegou e começou. Ah, eu tava com 9 anos, né. Meu irmão tava com 10, e tinha um outro que tava com 5. E foi só isso só.

Mas final de semana na casa da minha avó era, todo mundo tocava. Então eu gostava, né. A minha mãe falava assim: “Ah, mas você não guenta andar, pra poder ir lá”. “Não, leva eu. Eu ando um bocadinho, depois cê carrega eu um bocadinho... leva eu.” Aí levava eu pra, ela me carregava nas costas. Saía de Viçosa pra poder ir pras Posses. Outra hora arrumava uma carona, me levava. Outra hora, meu tio vinha e falava com minha mãe: “Oh, Araci, hoje eu vim e vou embora tantas horas. Eu vou levar a menina”. Ela falava: “Pó levar! Pó levar ela que ela tá querendo ir”. Eu ia e ficava com eles lá a semana inteira. Eu ficava, às vezes duas semanas. Eu tinha 4 anos de idade que eu me lembro. E só pra poder ver tocar sanfona. Às vez dançava. Ficava vendo toca lá e dançava, né. Dançava lá no meio lá. Coisa de criança, né. Aí fui crescendo assim. E de lá pra cá, eu falava que queria

¹¹¹ Cachoeirinha e São José do Triunfo são distritos de Viçosa.

¹¹² Folia de Reis, festa celebrada em Dia de Reis, 6 de janeiro. Foi registrada como patrimônio cultural imaterial de Minas Gerais em 2017.

¹¹³ Posses é um bairro de Viçosa, distante do centro da cidade.

¹¹⁴ Município vizinho de Viçosa.

cantar, ia cantar... então, eu danço no congo, né, pra Nossa Senhora do Rosário.

Depois quando deu 10 anos, minha mãe morre. Aí fiquei com minha avó, né. Mas aí já era mais apertado, que não tinha mãe mais. Aí eu já tava mesmo com eles. Aí espalhou também. Meu tio foi embora, né. Meu avô morreu também, eu tava com 5 anos. Aí eu fiquei com eles. Meu irmão morreu, né. Só tem eu de irmã, e tem uma irmã. O resto morreram. Morreu dois irmãos. Nós era quatro. Era duas mulher e dois homens. Depois eu fui embora pra Brasília. Trabalhei em Brasília um tempo. Voltei com 22 anos de Brasília. Aí casei, tive a primeira filha. Tive a segunda, depois a terceira, né, que é a Cici, Natália. Daí foi indo. Aí foi vindo pra dançar congo.

(Maria de Lourdes Mateus, 13/10/2017)

Como dito e escrito, Lourdes justifica sua ida ao congo como uma vontade de sair de casa com as filhas, da mesma forma que fazia o marido, mas depois ela reforça que está no sangue, que é familiar:

Porque também já tá no sangue também, né. Porque eu, meus avós pulavam, meus tios pulavam. Então, já tá no sangue. Quando tá no sangue é mais fácil [...] eu gosto muito de um toque de sanfona. Onde é que tem uma sanfona tocando, eu não sei por que eu gosto de ir. A sanfona e o violão. Uma vez, eu nem vou cantar, mas eu quero ver, eu quero ficar lá. Perto da sanfona e do violão. Mas acho que é porque é de família mesmo, né.

(Maria de Lourdes Mateus, 13/10/2017)

Por mais que houve esforço e prática organizada para dançar congo, Lourdes, em sua fala, observa uma predisposição, facilidade e um saber-fazer familiar de ancestralidade, que, como afirma Cristian Sales (*apud* ALVES, 2015, p. 20)¹¹⁵, é “território de corpos, circunscrevendo o lugar do saber e a retransmissão de um legado”, é oralitura da memória, presente em afrografias (MARTINS, 1997). Lourdes afirma a história que vem da sua família:

Então, a mais saída lá, sou eu. Mas é de família, porque meu avô tocava sanfona, dançava no congo. Meu pai também tocava sanfona. Lá em casa todo mundo toca. Só essa irmã minha que não. Então, eu também tocava, mas depois que meu pai morreu, eu perdi assim o jeito de pegar, mas eu vou procurar um professor pra poder me ensinar a tocar. Vou voltar a tocar, se Deus quiser.

(Maria de Lourdes Mateus, 13/10/2017)

¹¹⁵ Cristian Souza de Sales escreve *Na ciranda de nossa ancestralidade*, prefácio do livro *Bará, na trilha do vento*, de Miriam Alves (2015).



Figura 15: Foto de Lourdes na Festa do Rosário, 2017. Arquivo: Leandro Oliveira

Lourdes exprime sua devoção a Nossa Senhora, que a ajuda nos momentos de necessidades. Sua fala emocionada demonstra respeito e carinho pela Senhora de sua fé. E ela aponta dificuldades como as resultantes de sua entrada numa banda de congo composta somente por homens:

Então, igual eu tava te falando. Nossa Senhora é tão milagrosa que você dança e nem percebe que tá dançando nem que tá cantando. Aí, tá. Aí eu te falei também do obstáculo do Seu Raimundo, né. Quando eu entrei, ele falou comigo: “Ah, mas não tem mulher no congo não”. Eu falei: “Ah, Seu Raimundo, eu vou tentar acompanhar vocês”. Ele olhou assim: “Então, cê que sabe”. Aí, eu peguei e fui, né. A primeira vez, por eu ser uma mulher a primeira vez a entrar, daí minhas meninas aí foi também, foi difícil. Foi difícil encarar isso aí. Porque passava na rua, né, e muita gente cochichava, olhava e falava. E eu fazia de conta que não tava vendo. As mulher mesmo, algumas vizinhas minhas aqui falavam: “Cê doida! Isso não é papel de mulher não, que não sei o quê”. Eu falava: “Oh, mulher faz de tudo na vida. Então eu tô fazendo pra Nossa Senhora”. Eu recebi um milagre muito grande com ela que até difícil de contar, né. Eu fico até emocionada, né. Mas se eu tô levando minha vida até hoje é porque Nossa Senhora me ajuda. A gente passa pelos problemas, que a gente chega lá. Né, se Deus quiser também em 2018 eu vou receber a coroa, né. 2019 com a graça de

Deus eu entrego. Já peguei uma vez também que foi muito difícil, mas eu consegui vencer a barreira. E nós estamos aí. É a dança, a gente dança mesmo. E eu convido muita mulher pra vim.

Tem umas minhas amigas, mas elas vão o dia que quer. Eu não. Rindo, chorando, brincando, doente, eu vou assim mesmo, assim pra lá. Chego lá, eu recebo a minha graça, eu danço o dia todo. Não tem dor de cabeça, não tem dor de barriga, não tem nada. E eu fico muito feliz quando chega os dias da festa. E nós estamos aí. E um conselho que eu dou pra todas as mulheres. Se quiser vencer na vida, acompanha Nossa Senhora. Não companho correto não, porque você sabe que o ser humano é falho, né. Mas a gente vai indo. Graças a Deus eu recebo muita graça, tenho recebido muita graça com ela aí. Inclusive teve uma menina minha. Casou e cismou que tava grávida, depois o médico falou que ela não engravidava de jeito nenhum. Falei com ela: Pega com Nossa Senhora. A menina engravidou. Nós tem uma neta aí, graças a Deus. A menina vai fazer 5 anos já, chama Jacyara. [riso e choro] É muito emocionante, é muito bom. Aí eu te peço desculpa que falar de Nossa Senhora, a gente fica emocionada, né. Eu acho que não tem ninguém que não se emocione. É muito bom. E qualquer hora que precisar de mim pra dançar pra Nossa Senhora, fazer entrevista pra Nossa Senhora, eu tô aí.

(Maria de Lourdes Mateus, 13/10/2017)

A história de vida de lutas e resistências que Lourdes nos conta está enraizada em suas memórias com referências nas pessoas que a antecederam, nos seus fazeres, na sua religiosidade. E com isso ela nos aconselha. Sua dança e seu canto incansáveis em louvor a Nossa Senhora são para vencer, com abertura dos caminhos de dificuldades. Obstáculos resultantes da complexa rede de injustiças sociais, étnico-raciais, de gênero, religiosa, entre outras, que se manifestam em um sistema de opressões que se refletem de maneira interseccional (RIBEIRO, 2017; NOGUEIRA, 2017).

Nessa fala, como em outras anteriores, Lourdes ressalta o momento em que foi julgada negativamente por ser mulher em ambiente dominado por homens. Podemos considerar o fato de uma novidade gerar estranhezas e desconfortos, analisando especificamente um lugar de tradição. Mas não devemos deixar de refletir os desafios e as opressões que mulheres enfrentaram e enfrentam por questionarem mudanças, se inserirem nesses espaços e exigirem igualdade de gênero, como já discutido anteriormente.

Lourdes, que tem consciência dessa discussão e que atua em coletividade em movimentos sociais, fala um pouco do seu trabalho como agricultora, da sua participação no movimento de mulheres do Projeto Mulheres e Agroecologia do Centro

de Tecnologias Alternativas da Zona da Mata (CTA-ZM), e no Sindicato Rural de Paula Cândido, onde atua como vice-secretária.

Trabalhava na roça, né, trabalho na roça. Panhando café, é, plantava milho, feijão, planto até hoje, né. Milho, feijão, mas agora já aposentei. Mas pro café, se Deus quiser, uma vez por ano, a gente tá indo.

(Maria de Lourdes Mateus, 13/10/2017)



Figura 16: Foto de Lourdes panhando café, maio de 2018.
Arquivo Lourdes

Lourdes disse que planta em casa e citou o que tem em seu quintal:

Milho, feijão, é, moranga, tem umas moranga aí também. Planto moranga, né, tem horta aí. Tem cana também, tem muita cana também. Tem mandioca, né. É pra família. Não é pra vender não.

(Maria de Lourdes Mateus, 13/10/2017)

A respeito do movimento de mulheres e agroecologia¹¹⁶, Lourdes falou:

¹¹⁶ De acordo com Emma Siliprandi (2015, p. 37) no livro *Mulheres e agroecologia: transformando o campo, as florestas e as pessoas*: “Feminismo é uma teoria militante, porque, denunciando vieses ilegítimos que obscurecem o conhecimento, pode ser também um instrumento para a mobilização social, abrindo espaço para que os grupos oprimidos (no caso, as mulheres) se organizem em prol de mudanças sociais”. A autora discute a respeito da agroecologia: “Hoje, mais do que uma proposta de

É, primeira vez que eu fui lá foi em 2013. Isso mesmo! 2013, que eu fui. Tem bastante tempo já. Teve umas meninas lá que me chamou. A Beth¹¹⁷, um dia eu tava na rua e vi a Beth, ela me convidou pra poder ir lá. E a Vera do sindicato me levou a primeira vez, foi Vera do sindicato, do Sindicato Rural de Paula Cândido. Ela era presidente lá, né. Aí precisava de ir lá, e eu participava também do sindicato. Esses dias tô meia parada, tem um bom tempo que eles não me chama. Não fui lá ainda não. Agora na hora que chamar, eu vou. Se Deus quiser, vou chegar até lá. Lá tem muitas palestras, né. Tem muitas palestras lá. E é muito bom, a gente sabe viver, como viver com a família, né. Viver com marido. Aprendi muitas coisas lá.
(Maria de Lourdes Mateus, 13/10/2017)

E sobre sua atuação no Sindicato Rural de Paula Cândido, ela disse:

Inclusive agora eu sou vice-presidente do sindicato, secretário, vice-secretário lá do sindicato, né. Eu era vice-presidente, e agora teve o, a eleição lá. Agora eu sou vice-secretário do sindicato. Se precisar ir a Belo Horizonte pra precisar fazer algum trabalho lá, eu viajo. Eu vou com eles lá. Às vezes nem vou com eles, vou sozinha. Eles pagam a minha passagem. Eu venho trazendo o que passa lá pra cá pra eles. As reunião que tem, apesar de pouca leitura, quê que eu faço, eu levo a máquina pra poder registrar pra mim mostrar pra eles lá. Aí eu faço o trabalho lá e venho trazendo na máquina pra eles poder ver lá... tenho pouca leitura. Tô estudando, né. Vou ver se eu consigo tirar um diploma da 8ª, se Deus quiser, né. Aí já... tô na 7ª série no EJA. Não sabia nem fazer meu nome. Agora já sei fazer meu nome, muita coisa eu já sei ler bastante coisa. Conta também se não me apertar, eu faço ela.
(Maria de Lourdes Mateus, 13/10/2017)

Lourdes conta dos seus planos de viajar, aproveitando a aposentadoria. As viagens já fazem parte das demandas dos movimentos dos quais participa e da banda de congo: “Nós já foi em São Paulo. Já fomos em Brasília¹¹⁸, né, Belo Horizonte...”, conta ela. Além disso, ela fez viagens para cidades próximas, cidades de bandas parceiras que se ajudam na “troca de dias”. A respeito da participação das mulheres na banda, durante

mudança tecnológica, pela forma que o debate tomou no Brasil, a agroecologia define também um paradigma de desenvolvimento, uma base conceitual para a mudança geral no modelo do ‘agronegócio’. Para os defensores da agroecologia, o aumento da produtividade e da lucratividade não pode ser o objetivo principal da produção agrícola; em primeiro lugar, é preciso garantir sobrevivência digna das pessoas que vivem dessas atividades (da agricultura, do extrativismo, da coleta, da pesca artesanal, etc.), assim como a sobrevivência do planeta, pelo uso de técnicas de manejo sustentável dos recursos e de conservação da biodiversidade” (*ibidem*, p. 142).

¹¹⁷Beth Cardoso, coordenadora do Programa Mulheres e Agroecologia do CTA-ZM.

¹¹⁸A ida à Brasília em 2015 foi para entregar “os documentos necessários para ‘dar entrada’ ao processo administrativo de reconhecimento e certificação da comunidade de Córrego do Meio enquanto quilombola pela Fundação Cultural Palmares (FCP)/Ministério da Cultura (MINC). Primeira parte da fase processual formal” (MARQUES, 2016).

as viagens e na própria comunidade, ela diz:

Mas aqui participa mais mesmo sou eu, porque tem dia que uma não pode, a outra não pode, outra não pode, não pode. Então vai eu. Costuma que eu vou sozinha com eles. De mulher, eu e minha neta, né. Então aí, mas não tá entrando nenhuma ainda não. Mas eu espero que venha, né.
(Maria de Lourdes Mateus, 13/10/2017)

Lourdes fala mais de sua neta Marcelly:

É, ela vai olhando, né. Tem o avô dela também que é meu marido, que é o mestre Boi. Também vai ajudando ela. E ela vem vindo desde a idade de 2 anos, porque a mãe dela trabalhava fora e ela morava comigo. Aí eu levava ela. Então desde a idade de 2 anos que ela já tá. Bem, bem é acostumada já, né. Então ela vai pegando algumas músicas. Ela fica: “Ô vó, cadê a música que cê cantou? Me ensina ela”. Aí, então ela, tem dia que ela pede, tem vez que não. Ela vai olhando e vai indo. E ela gosta muito. O sonho dela, diz ela, que o sonho dela é ser uma mestra de congo. E então ela, que vai mais é eu e ela mesmo.
(Maria de Lourdes Mateus, 12/05/2018)

2.3: “Eu sou a corta-vento!”, Marcelly Cristina Mateus Celestino

Oi, meu nome é Marcelly Cristina Mateus Celestino. Sou filha de Natália de Lourdes Mateus Celestino. E neta de Antônio Boi, de mestre Boi, do mestre Boi e Maria de Lourdes Mateus. Eu tenho 11 anos. Sou da comuni... sou da comunidade Córrego do Meio, comunidade quilombola. Tô no sexto ano e ajudo minha mãe a é... a trabalhar. [Perguntei o que ela faz na Banda de Congo] Eu sou a corta-vento. Corta-vento bate a espada, puxa e... bate espada, puxa. Também fala embaixada. Puxa as músicas...
(Marcelly Cristina Mateus Celestino, 12/05/2018)

“Mas quem é essa mulher?”, pergunta Marcelly em alto e bom tom, cantando à frente da imagem de Nossa Senhora do Rosário.

E todas e todos congos respondem: “Ela é a mãe de Jesus”.

“Mas quem é essa mulher?”, novamente Marcelly canta.

Todas: “Ela é a mãe de Jesus”.

E em coro todo mundo, geralmente até quem não é do Congado, acompanha o refrão:

É Maria, é Maria,

É Maria, é Maria.

É Marcelly, a menina corta-vento mais nova da Banda de Congo José Lúcio

Rocha, e que disse que essa é a música que mais gosta de cantar. E a primeira vez que foi testar a fala em vídeo para o nosso registro, ela se apresenta em embaixada:

Tinga maratinga, faça como quem, cambanço cambaleão, que eu também sou congo.

(Marcelly Cristina Mateus Celestino, 13/10/2017)



Figura 17: Marcelly cantando "Mas quem é essa mulher?", 13 de Maio de 2018. Arquivo pessoal

Marcelly pediu que eu perguntasse para ela responder. Durante essa filmagem, ela se olhava na tela do computador¹¹⁹ e tinha costume de fazer gestos que indicavam o que dizia. Em alguns momentos, principalmente no início da nossa conversa, sua resposta era rápida e direta, mas em outras ela explicava com detalhes. Quando terminava de responder, ela olhava para mim.

Marcelly: Oi, meu nome é Marcelly Cristina Mateus Celestino.

Oi! Você é de onde, Marcelly?

Marcelly: Airões.

Airões. E você mora aonde em Airões?

Marcelly: Córrego do Meio.

¹¹⁹ Utilizei o computador para registros mais extensos, já que as câmeras fotográficas que providenciei para filmagem paravam de gravar em vídeos longos.

E você é da banda de congo?

Marcelly: Sou.

Desde quando você é?

Marcelly: Desde dois anos¹²⁰ só que quando eu morava em Cajuri, aí não... eu não podia vim sempre que tinha não. Porque é meio longe.

E agora você tá com quantos anos?

Marcelly: Dez¹²¹.

E o quê que você faz na banda de congo?

Marcelly: Eu sou a corta-vento.

E você já sabia bater espada nessa época
(quando iniciou como corta-vento)?

Marcelly: Mais ou menos. Aí, é... [pegando a espada] tipo, eu só não sabia que a espada tinha que ficar assim [mostrando parte do corte da espada]. Eu sabia que ela [mostrando parte mais espessa] é... Não, eu sabia, pra mim a espada ficava assim [mostrando parte do corte da espada], ou assim [mostrando parte mais espessa]. E também assim [mostrando parte do corte com a espada tombada em diagonal]. Mas não, a espada tem que ficar assim! [mostrando parte mais espessa]. Reta. Batendo assim. Eu seguro com as duas mãos, porque aqui [lugar geralmente segurado na espada] eu não tenho equilíbrio direito pra bater com o outro, né. Ou então eu seguro aqui... [com uma mão no lugar mais acima na espada].

No quintal de sua casa, ela dança e conta funções de corta-ventos. Depois de filmado esse vídeo, percebi que ela e eu nos sentimos mais à vontade com este modelo de filmagem: com menos perguntas e interferências minhas, mais possibilidade de movimentação de Marcelly. Assim, investimos nesses registros, mas continuamos com os outros que fazem parte dessa conversa e oralitura.

E aí, você já tinha observado outras pessoas fazendo e já sabia mais ou menos como fazer a primeira vez...?

Marcelly: É. E eu também batia, eu brincava de pega o pau.

¹²⁰ Quando conversamos, em maio de 2018, Marcelly me disse que não era aos dois anos. Ela disse: “Era mais ou menos um ano e meio.”

¹²¹ Essa conversa foi em outubro de 2017, quando Marcelly ainda tinha 10 anos de idade.

Cê brincava?! Antes de ser corta-vento?

Marcelly: É, com minha amiga Adrielle. Eu ficava brincando, é... assim, eu não lembro com quem, mas eu também ficava brincando na árvore.

E... você, como que era essa brincadeira?

Marcelly: Eu ficava assim pra lá e pra cá, pra lá, pra cá, pra lá pra cá [mexendo braços cruzando, como faz batendo espada].

E tinha alguma coisa na mão? Ou era...

Marcelly: Um pau.

Vamos brincar?

Marcelly: Aham¹²².

A respeito de suas diversas maneiras de dançar, perguntei:

E tem várias formas de dançar?

Marcelly: Tem.

Aí, depois a gente pode fazer também. Cê me ensina?

Marcelly: Assim, é, mas eu acho muito difícil aprender, por causa que todo mundo que eu ensino, ninguém assim é de conseguir, consegue dançar, o jeito que eu mesmo danço.

Aham. Você desde 1 ano e meio, né Marcelly. [risos nossos]

Aprender que nem você é meio difícil mesmo. Que bom!

Identificar que concordamos com essa questão é importante. Não posso nem quero fazer movimentos de corta-ventos como Marcelly e Lourdes, por causa da diferença do lugar social (RIBEIRO, 2017). Como essa conversa foi antes da nossa brincadeira, o que fizemos foi brincar de corta-vento. Brincamos sem a preocupação de eu imitar os movimentos de Marcelly, na tentativa de torná-los idênticos. Contudo, por não ser congo e ter Marcelly como referência na dança e brincadeira, coloquei-me atenta e presente na possibilidade de aprendizagem de dança de corta-vento. Mesmo para depois confirmar que posso aprender pouco nesse fazer estético e na experiência da convivência com Marcelly que é limitada comparada à vivência cotidiana, mas ainda

¹²² Expressão usada para confirmar, neste caso, corresponde ao sim.

sim é grande e valorosa para mim.

Aí, vocês brincava e depois você já começou e entrou sendo corta-vento?

Desde quando que você é corta-vento?

Marcelly: Não me lembro, não. Acho que é de, eu só sei que é de 2015 pra cá.

E todo corta-vento apita?

Marcelly: Não. A maioria só os que, os mais velhos e... os que não canta, nem fala embaixada, não usam não.

E você usa apito?

Marcelly: Uso, porque eu já sou mais velha no congo. Tenho, deixa eu ver, desde os dois anos até dez... Oito anos.

E aí, que horas que você apita?

Marcelly: Talvez eu peço meu vô. Ou então quando eu vejo que meu avô vai apitar, eu apito na frente dele.

E durante uma música?

Marcelly: É. Para parar ou começar.

Então, Marcelly é criança e é, como ela mesma afirma, “mais velha no congo”. É, portanto, referência, que usa apito, fala embaixada, está constantemente nos eventos do Congado, como comentou sua avó Lourdes, e sabe das obrigações. Mesmo com essa condição de ter vários anos como corta-vento, Marcelly é a menina corta-vento mais nova da Banda de Congo José Lúcio Rocha. Conversamos a respeito:

E às vezes, vão ver, eu vejo assim que nas outras bandas de congo de mais criança é... batendo pandeiro. Eu acho que, poucas vezes, eu vejo crianças batendo espada. Eu já vi, lá em Canaã quando aqueles adolescentes eram crianças, eu lembro que eles batiam espada. Mas...

Marcelly: Em Brás Pires.

Em Brás Pires, né. Mas eu nunca vi mulher, você já viu?

Marcelly: Criança? Não... tem a irmã de Adrielle. Assim, ela fala que ela tá na espada. E a Rose também, mas a Rose já tem mais de 18, né?! É. Criança menina eu nunca vi.

E alguma criança já veio e perguntou pra você como que é ser corta-vento
ou já pediu sua espada emprestada?

Marcelly: A espada emprestada sempre, agora, perguntou como é que é, a
outra pergunta, nunca ninguém perguntou. Já perguntou se é legal.

E é legal?

Marcelly: É.

E o quê que você sente de participar do Congado, como é que é?

Marcelly: Ah, eu acho muito legal. É... ah, eu me senti tipo que eu esqueço
de tudo, aí só... só, tipo aquele ditado, é... muita música seus males
espanta... não, como é que é mesmo? É um negócio lá que quem escuta ou
canta os males espanta. Vai lá, eu esqueço de tudo. E fico cantando lá... Eu
gosto muito também da parte da missa, né. Que eu descanso um pouco
[sorriso].

O que cê acha mais legal assim ...de dançar, pular congo?

Marcelly: Festa do Rosário quando tá tirando rei e rainha do trono. Eu
gosto da música. Assim, só que eu ainda não sei cantar ela. Eu gosto dela.

E você já inventou alguma música? Alguma letra de música?

Marcelly: Eu ainda não, mas dança sim.

Marcelly explicou como faz para aprender as danças e as músicas pelas quais
se interessa:

Marcelly: Se for pra coisa de dança, eu fico olhando. Presto bem atenção.
Se for música assim, que tá cantando na nossa banda, eu pergunto meu vô
como é que é. Agora, se ele não sabe, eu tento prestar atenção. Agora se
for outra banda, eu fico prestando atenção.

A respeito das músicas que Marcelly mencionou que ainda não criou alguma,
ela diz:

Marcelly: Minha vó inventou uma [e canta]:

Virgem do Rosário, eu vim te pedir perdão.

Virgem do Rosário, eu vim te pedir perdão.

Vim pegar minha espada que do céu caiu no mar.

Vim pegar minha espada que do céu caiu no mar.

Em outro momento, perguntei à Marcelly sobre algo que já havíamos

conversado anos antes... o que ela sonha ser quando crescer?

Marcelly: Mestre do congo e veterinária... assim, é porque quando eu era mais nova, é... meu cachorro ficou doente, e eu prometi pra ele que vou ser veterinária... aí, agora tenho que cumprir.



Figura 18: Marcelly pegando melzinho no cortejo do 13 de Maio, 2018. Arquivo pessoal

Marcelly e Lourdes contam mais sobre a oralitura de corta-ventos, seus fazeres no ritual do Congado, *performances* de suas vozes e corpos.

2.4: Oralitura de Corta-ventos

Corta-vento bate a espada, puxa e... bate espada, puxa. Também fala embaixada. Puxa as músicas. [...] É, a gente tem que ficar, quem bate instrumento fica na fila. Aí quem bate espada fica no meio. Aí, mas nem todo mundo que tá com a capa fica no meio. Aí, também, deixa eu ver, também podem, também, a gente tem que, alguns, os maiores, segurar a santa. Aí, do lado da bandeira, a gente tem que ficar segurando a espada pra guardar... pra guardar. Aí também tem que guardar a princesa. Acho que é guardar mesmo. Tipo que segurando elas. [...] Aí, de vez em quando chamo alguém ou alguém me chama, aí eu bato lá... Tipo que o corta-vento, dizem que é pra, pra, tipo guarda de Nossa Senhora do Rosário. A espada é pra guardar Nossa Senhora, já o terço é pra nos guardar. Mais ou menos isso.

(Marcelly Cristina Mateus Celestino, 13/10/2017)

Como dito por Marcelly, nas duas fileiras ficam congos que tocam instrumentos: violeiros, pandeireiros, tocadores de reco-reco e cuíca. Por vezes, as filas se movimentam em torno dos congos que se postam ao centro. As/os congos de capa, como evidenciado por Marcelly, que ficam no meio são: mestre, reis-do-meio, corta-ventos, bambas, caixeiros e sanfoneiro.

No dia que eu fui festeiro¹²³, tinha dois anjos da guarda. (bis)
Todo mundo admirado, no combate das espadas. (bis)
(Canta Maria de Lourdes Mateus)

O corta-vento canta e pula. Ele tem que tá olhando os carros também que vêm. Ver se tem alguém, pra não machucar ninguém. Corta-vento, o bamba é tudo a mesma coisa. Bamba é os embaixadores, né, os puxadores da música e que faz o, o coisa lá da, puxa as música, né. Os mestres... eu no caso, não sou mestre não [risos]. Eu não sou mestre ainda não, sou aprendiz. Eu sou puxadora, né.

(Maria de Lourdes Mateus, 13/10/2018)

Na banda de Airões, mestre, reis-do-meio, corta-ventos, bambas conduzem o canto no rito do Rosário. Estes podem puxar embaixadas e, quando o fazem, são chamados bambas ou embaixadores. Já a abertura de caminhos é função de corta-vento. Diferentemente de outras bandas em que apenas capitães conduzem o canto, como afirmam Núbia Gomes e Edimilson Pereira (1990, p. 17): “Na hierarquia religiosa, destacam-se os capitães, que guardam os segredos do Rosário e conduzem o canto. São eles os iniciados na fé, recebendo essa missão por conhecimento e devoção”.

Corta-ventos dançam congo, batem espadas, que, de acordo com Marcelly, “é o instrumento” de quem tem essa função. As espadas cortam os ventos e, às vezes, algum mal que vem. As espadas se encontram, e na batida o som do seu tilintar compõe os cantos. As espadas ficam empunhadas em posição de guardar¹²⁴ Nossa Senhora do Rosário, rainha e rei novos, rainha e rei festeiros, princesas, príncipes, criadas, criados, além da bandeira e das bandeiras, toda a banda de congo e as pessoas que seguem a procissão. Essa função é descrita por Carla Ávila (2007, p. 14): “Com suas memórias ancestrais, o domínio é do corpo, dos pés no chão de pó e do tilintar das espadas, que cortam o vento, abençoando e abrindo os caminhos...”

¹²³ Há a versão: “no dia desse festejo, tinha dois anjos da guarda [...]”.

¹²⁴ Guardar, no sentido de proteger, zelar.

Corta-ventos puxam cantos, embaixadas, respondem ao coro, pulam congo e batem espada abrindo os caminhos do Congado. Em sua fala, Lourdes descreve obrigações de corta-ventos, algumas já citadas por Marcelly, e fala de adversidades dos momentos:

Se vai buscar a rainha, tem que bater espada lá na rainha, na casa da rainha, né. Então, depende. Depende do puxador que tiver lá, ué. Porque, às vez, tem puxador que não esquento muito a cabeça nada, pra puxar. Então, a gente vai acompanhando eles, né. Aí, tem... na igreja também, né. É obrigação bater espada. Tem ficar lá perto da rainha também. É essa parte. Na hora que a rainha vai pra igreja sentar lá no trono, a gente tem é quatro corta-vento. Um pra rainha véia... Dois pra rainha véia e dois pra rainha nova. Tem que ficar do lado dela ali. Às vez, a gente esquece. Outra hora também tá com preguiça [risos]. Não quer ficar lá dentro da igreja. Mas é obrigação ficar lá dentro da igreja. Tem muita coisa que não tá fazendo, não. Entendeu? A gente já tá por aqui, tem que acompanhar a rainha, né. Aí, vai pra casa dela. A gente tem que tá dois, um do lado, outro do outro. Pra rainha velha e pra rainha nova. Às vez a gente esquece. [...] Aí, isso é coisa que esquece ou tá com preguiça mesmo, igual eu tô te falando. É poucos que têm responsabilidade. Né. Eu mesmo, às vez, eu não vou pra dentro da igreja não. Fico cá fora. Tá fazendo muito calor. Eu sei que é errado, mas eu fico [risos] eu assumo minha responsabilidade, né. Mas aí quando às vez eu lembro, eu volto de novo e fico lá. Perto da rainha.

(Maria de Lourdes Mateus, 13/10/2017)



Figura 19: Festa do Rosário: corta-ventos, 2017. Arquivo pessoal

Lourdes comenta sobre o bater espada:

Bate... Bate dois, né. Bate dois. Então quer dizer, é dois em dois. Então tem que ser seis pessoas se for bater... em dois em dois. Seis. Aí tem que fazer o par. Entendeu? Pode bater doze. É os que tiver lá. Tem que fazer o par. Se faltar um, não tem jeito. Aí tem que ser dois mesmo.

(Maria de Lourdes Mateus, 13/10/2017)

Lourdes menciona o momento em que corta-ventos ficam na porta para as pessoas passarem:

A gente pega, pega dois corta-vento e fica na porta da igreja pra passar, passa a rainha, passa os congos, os outros que tão também com a espada bate assim.

(Maria de Lourdes Mateus, 13/10/2017)

Lourdes comenta outro acontecimento feito entre corta-ventos:

O mais velho, né, pressente alguma coisa ali, às vez, tem alguma coisa, aí vamos supor, aí a pessoa começa a cantar, pode engasgar, né, pode esquecer a música. Então tá, tem algo errado ali. Então aqueles mais velhos que sabe é conduzir isso aí. Então eu já vi fazer isso mesmo, joga a espada lá. [...] Todo mundo joga a espada tudo em cruz lá, uma em cima da outra. Aí, joga a espada lá.

(Maria de Lourdes Mateus, 13/10/2017)



Figura 20: Espadas em cruz no chão. Festa do Rosário 2017. Arquivo pessoal

A abertura de caminhos se faz no sentido literal, abrir caminhos entre pessoas,

carros, como dito por Lourdes, além de abrir caminhos das coisas menos visíveis e mais sensíveis, o que perceptível nesse momento do registro da foto e comentado por ela. O mais velho presente algo errado e conduz a essa representação simbólico-ritual (MARTINS, 1997). Outro evento desse é quando riscam a espada no chão. Maria de Lourdes diz:

Pois é, tem isso também, né. Deve ser alguma coisa lá que não tá muito bem, né. Pra poder cortar algum mau que aí vem.
(Maria de Lourdes Mateus, 13/10/2017)

Interessou-me saber como as pessoas batem espada; perguntando a Lourdes, ela respondeu:

Dependendo da pessoa, né. Que tem cada um bate de um jeito, né. Então um bate de um jeito. E tem as músicas de bater espada, né. Aí, depende.
(Maria de Lourdes Mateus, 13/10/2017)

É na tentativa de aprender com esse jeito único e coletivo de dançar em abertura de caminhos, com referência em Lourdes e Marcelly e em minha história pessoal, social, ancestral, que afrografo as trajetórias deste processo de criação.

3: ANDEJANDO NOS VENTOS: PROCESSO DE CRIAÇÃO EM DANÇA

Neste capítulo apresento a grafia do processo de criação em dança que desenvolvo desde o início deste mestrado, em maio de 2017. Por mais que essa grafia seja em referência à dança, a escrita textual não é a transcrição/tradução da dança, também considerada grafia – coreografia. Ambas as afrografias se relacionam em referência à oralitura das corta-ventos Lourdes e Marcelly e ao nosso encontro.



Figura 21: Apresentação *Andeja nos ventos* no CTA, 2018. Arquivo: Wanessa Marinho

3.1: *Skènos*: Dispositivo de pesquisa para criação

Em estudos em etnocenologia no grupo Umbigada, a orientadora Daniela Amoroso (2009; 2019) propôs o dispositivo de pesquisa para possibilidade de criação em dança. Nomeado *Skènos*, deriva da palavra etnocenologia e significa corpo. Este, por sua vez, é pensado também como morada, casa. Tal dispositivo é representado por um desenho de uma casa de cinco vértices (Figura 22), sendo que cada um deles indica um elemento a ser observado em campo. Os cinco elementos sugeridos foram: **pessoa**, **objeto**, **cheiro**, **som** e **movimento/gesto**. Cada elemento pode posteriormente se tornar disparador de criação de uma composição em dança.

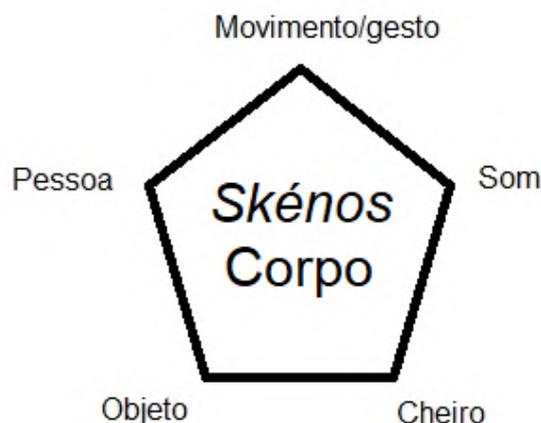


Figura 22: Dispositivo *Skénos*

Mantive inicialmente o foco da observação em campo nos elementos indicados em orientação pelo dispositivo *Skénos*. A seguir, abordarei cada um já vinculado ao processo de criação, compreendendo de imediato que os fatores se relacionam e que proporcionam a percepção de outros elementos e caminhos. Outra consideração é que, nem toda percepção e sensação dessa convivência, desse encontro, processo e estudo, eu consigo expressar pela grafia escrita, por mais que houvesse constantes tentativas para o desenvolvimento desta dissertação.

Pessoas: Mulheres corta-ventos

As pessoas que desde o princípio desta pesquisa são referências para mim na comunidade Córrego do Meio e no conteúdo estudado são Lourdes e Marcelly. Cada uma com suas perspectivas e vivências cotidianas e no Congado, presentes na oralitura já mencionada. São diferentes experiências de vida, gerações, com diferentes olhares, saberes e modos de fazer, elementos que trazem valorosas referências para vida e estudo.

Ao mesmo tempo, avó e neta congos quilombolas partilham de uma identidade social comum, aproximando, relacionando e entrecruzando narrativas faladas, cantadas, dançadas. De acordo com Leda Martins (1997, p. 49) “o narrar, cantado e dançado, é sempre um ato de constituição e construção simbólicas de uma identidade coletiva”. São memórias coletivas do Congado que guiam e transmitem conhecimentos e saberes coletivos. Cristian Sales, em prefácio do livro *Bará na trilha do vento* de Miriam Alves (2015, p. 21), comenta a percepção que teve com a obra e que se aproxima da mesma

percepção que eu tenho nessa relação entre Lourdes e Marcelly: “[A]s experiências individuais alicerçam memórias coletivas que são compartilhadas [...] entre mulheres e crianças, construindo laços afetivos sólidos, bem como redes de solidariedade, de pertencimento e de identificação”.

Lourdes – de trajetória no Congado desde a infância, pela participação de familiares na manifestação cultural local – entrou, de fato, na banda como congo há quase quarenta anos, já como mulher adulta. Seu interesse em participar a motivou a ter paciência para esperar enquanto servia água para os congos da banda que pulavam congado, até que eles se acostumassem com uma mulher na banda, fator inédito no Congado dessa comunidade. Sua perseverança e sua resistência resultaram na ocupação da função na banda de congo que desejava. Hoje, sua presença marcante é referência na banda.

A corta-vento Lourdes bate espada com precisão no ritmo, dançando sua “ginga” do Congo. Movimento intrínseco em si, portanto, seu corpo; ao iniciar o som, o movimento começa com naturalidade. Com isso, quero expor que tudo acontece aparentemente sem um esforço entre assimilação do som e dança. E isso se dá também com seu canto, que externa sua força de mulher negra congo quilombola. São esses complexos fatores que inscrevem, grafam, postulam sua afrografia (MARTINS, 1997), que é sua corporeidade, constituída pela relação entre corpo e espaço (SILVA, 2012). Esse corpo, segundo Renata Silva (2012) é no espaço e não apenas em si mesmo, marcando assim suas relações interpessoais e sua corporeidade; esse corpo expressa sua cultura como que condicionado a ela, e ainda como corpo produtor de cultura.

Esse corpo é sua ação enquanto indivíduo em coletivo. Compreendo então como seu lugar social referenciado nos estudos de Djamilia Ribeiro (2017). Assim, entendo este lugar social, o lugar de fala aqui também como um lugar de oralitura, ou seja, *performance* da voz e do corpo. Prática que se apresenta em afrografia dançada, cantada e ritualizada no Congado. São os corpos de Lourdes e Marcelly que dançam, cantam, batem espada, abrem caminhos, guardam pessoas e a Senhora do Rosário em ritual do Congado, nos cortejos, nas procissões, nas ruas, casas e igrejas, no levantamento de mastro, nas embaixadas, na missa conga, no corte e em toda representação simbólico-ritual.

Percebo no caminhar, dançar, na presença de Lourdes, por toda sua trajetória, um corpo aterrado. Pelos seus longos caminhos de resistência e luta, vejo em Lourdes

movimentos firmes e em sua dança de corta-vento movimentos não necessariamente rápidos mas densos.

Remeto à história, dança e presença de Lourdes essa movimentação aterrada, firme, densa no processo de criação *Andeja nos Ventos*. Faço esses movimentos com pés descalços na terra: avançar em deslocamento, desenvolvendo trajetória em expansão de maneira firme e respeitosa; esperar em paciência, coragem e resistência, observando o ambiente e as pessoas; proteger a mim mesma e às minhas e aos meus, que nessa composição coreográfica solo é ação intrínseca a mim, pois todas/os àquelas/es que me remeto em identidade e memória, trago em mim, em minha corporeidade.

Inspiro-me em Lourdes ao me movimentar em repetição, ação que gera esgotamento e incômodo pela ação que não cessa e parece não acabar. Ciclo em que devo manter resistência sem esmorecer, mas que, por vezes, dá vontade de ceder ou estagnar à pressão que comprime ao caminho. Tensão que impede fluência e leveza de movimento. Nesses momentos em que sinto dor e, contraditoriamente, vontade de prosseguir em movimento – o que pode simbolizar a luta –, referencio-me às mulheres negras que enfrentam em vida a violência, mas em especial a Lourdes.

Por mais que Marcelly seja mulher negra em contexto de sua avó e a memória da história de seu povo esteja em si, a diferença geracional e de vida gera dissimilitude na ação. Por esse motivo, referencio-me a Marcelly aqui pela história de sua avó e de tantas mulheres que a antecedem, mas o movimento em si quando danço, primeiramente, transborda presença de Lourdes. Isso também serve a mim: minha história ancestral guia-me a fortes movimentos como este, mas aqui quem me orienta é a oralitura de Maria de Lourdes Mateus.

Esses movimentos que repito me gera ânsia de dar continuidade ao caminho. E assim, a itinerância se faz presença em trajetória de tempos, movimentos e histórias. E os pés no chão da terra sustentam essa ação. Ainda assim, os pés no chão me remetem a Lourdes e sua corporeidade que “é socialmente construída, não há nada de natural no gesto ou na sensação” (SILVA, 2012, p. 65).

Segundo Silva (2014, p. 157), o corpo é indissociável à identidade que é social e cultural. Desse modo, a autora explica que “a corporeidade em questão é vista como uma atualização (recriação) do passado, por meio de uma memória coletiva que se apresenta como tradição, em outras palavras, a ancestralidade, não como uma volta ao passado, mas como atualização da tradição”.

Tendo como base a corporeidade, de acordo com Silva (2012), percebo que os movimentos que remetem a Lourdes referenciam/presenciam Marcelly, pois a corporeidade é identidade comum às duas, e à banda de congo de Airões. Contudo há especificidades com relação à banda de congo por serem mulheres – que ocupam lugar anteriormente composto apenas por homens – e por apresentarem uma diferença geracional. Percebo, por vezes, Marcelly dançando uma maior variedade de movimentos do congo que Lourdes, tendo inclusive criado uma dança de movimento enérgico, amplo em deslocamento e pulos – fator que pode ser devido à distância geracional. Da mesma forma, percebo que alguns jovens da banda também dançam com pulos mais altos, enquanto algumas pessoas de mais idade dão saltos menores.

Marcelly é congo desde antes dos dois anos de idade, como ela mesma contou. Ela é uma criança corta-vento, pouco comum nas bandas de congo. Percebo em Marcelly uma energia da infância que respeita as responsabilidades e obrigações na tradição, mas que permite flexibilidades. Com possibilidades de, por exemplo, em alguma pausa, brincar no pula-pula, afastar-se um pouco e retomar. Assim, as movimentações de meu processo de criação mais fluidas, leves e variações em ritmo brincante e de jogo me remetem ao fazer de Marcelly em alguns momentos no ritual.

Outros momentos de sensação de celebração, alegria, emoção, orgulho, pertencimento, respeito, admiração, coragem e resistência coletiva me remetem à Marcelly e a Lourdes. Estes foram sentimentos em ações que uma delas ou ambas mencionaram e que, não por acaso, percebo que sinto e/ou senti em determinados momentos nos encontros durante os festejos e nas conversas do cotidiano. São sensações e sentimentos que me levam a movimentos, e movimentos que contagiaram ou contagiaram em algum momento em mim essas sensações. Nem sempre as sensações permanecem. Por vezes, se transformam no fazer, mas foram inspiração inicial.

O fazer de Marcelly – que vem de muito nova e, antes, de história familiar do passado e que tem o objetivo de avançar ao futuro, pela vontade de ser mestra da banda – sugere uma longa caminhada, caminhada que não finda. Essa caminhada não é linear, ela tem momentos de diferentes densidades e velocidades, por vezes, dançando ao vento em harmonia com a brisa, o vento, a ventania, o vendaval, o redemoinho de vento. Outras vezes, cortando ventos. Andejando aos ventos em itinerância de cortejo e procissão no tempo. E em espiral de passado, presente, futuro sinto as corta-ventos: mulheres que abrem caminhos das mulheres que abrem caminhos das mulheres que

abrem caminhos... ∞¹²⁵

Assim como sinto que outras pessoas estão em minha presença. Como minha família, as mulheres que são minha referência de vida, as mulheres negras que encontrei durante esses dois anos de mestrado. Um pouco de todas elas estão no processo de criação, porque nosso encontro me afetou, afeta e transforma a cada dia e isso torna o meu ser e dançar diferentes. Mas percebo o destaque na dança, nas minhas reflexões e escritas nas corta-ventos Lourdes e Marcelly, que são o motivo deste trabalho. Portanto, apenas indico que não ando só, muitas pessoas vêm, mas quem me guia e abre comigo esses caminhos desta dança são as corta-ventos.

Como analisei movimento nesta etapa que se refere às pessoas, porque é indissociável, em seguida, abordaremos movimentos e gestos, trazendo novamente a referência das pessoas para discussão.

Movimentos

Para explicar os modos que corta-vento bate espada, Marcelly dançou e contou alguns detalhes no quintal de sua casa. Tentarei narrar seus movimentos de acordo com sua demonstração:

Marcelly: Pó começar?

Marcelly se movimenta pisando um pé à frente do outro e bate sua espada numa vassoura encostada na parede. A vassoura foi colocada estrategicamente por ela, antes de a filmagem começar. A cada batida da espada, dá para ouvir o som do metal na madeira. Após cada batida, Marcelly repete a movimentação de alternar a pisada dos pés, cruzando-os à frente, e cruza juntamente a espada, alternando o lado da batida no cabo da vassoura. Sendo que, a cada pisada, simultaneamente, ela batia a espada. Ela permanece nessa movimentação, que tem o ritmo do congo. Quando para, ela diz:

Marcelly: Assim é como corta-vento bate a espada.

Ela pega no cabo da espada com a mão direita. E, com o gume da espada para frente, segura-a na altura da bacia, com o apoio no ombro direito e fala:

Marcelly: Aí, assim é como a gente vai guardar alguma coisa.

¹²⁵ Infinito.

Pegando uma vassoura, e cruzando espada e vassoura acima da altura cabeça na entrada da porta, ela explica:

Marcelly: Assim, é quando... uma aqui e a outra aqui. Aí assim é quando uma pessoa vai entrar numa igreja ou numa casa.

Deixando a vassoura ao lado e permanecendo apenas com a espada, continua:

Marcelly: Aí, quando a gente faz assim: [risca o chão formando uma cruz, segundo ela] é quando uma pessoa tá falando uma embaixada assim... mas também não sei o que significa não. E, também tem outro jeito de bater espada, eu não aguento direito não, mas a pessoa... sozinha eu até que aguento. Faz assim...

Ela agacha e, permanecendo com os joelhos flexionados, pula. Quando pula, seus pés saem só um pouco do chão e retornam, sem encostar os calcanhares.

Marcelly: Aí tem que pá, pá, pá, pá.

Batendo espada no ar, cruzando como fez primeiro batendo na vassoura. O “pá” simbolizando cada batida da espada. Ela pulava e, quando encostava os pés no chão, emitia o som.

Marcelly: Ou então,...

Cruza a espada no ar e bate a espada no chão. Ela repete o movimento duas vezes pulando. Depois, para de pular e explica, continuando a cruzar e bater a espada no chão:

Marcelly: Bate aqui, aqui, aqui e aqui. E só.

A seguir, a Figura 24 apresenta fotos realizadas do vídeo com imagens dos movimentos feitos por Marcelly. As fotos representam respectivamente: (1) o bate-espada demonstrado ao início; (2) a posição de corta-vento guardar algo ou alguém; (3) a posição nas portas de entrada de locais; (4) o momento de riscar o chão em embaixadas; (5) o bater espada agachada; e por último (6) o bater espada também no chão – bate chão, bate espada.



Figura 23: Imagem dos movimentos feitos por Marcelly. Arquivo pessoal

A vassoura usada por Marcelly representava a espada de outra corta-vento, pois, como disse ela anteriormente, “aí, de vez em quando chamo alguém ou alguém me chama, aí eu bato lá...”, a espada se bate em pares.

Brincamos de corta-vento. E na brincadeira, batemos paus como se estivéssemos com espadas. Primeiro, pegamos paus e organizamos o espaço do quintal de seus avós. Quando já estávamos uma de frente a outra, disse:

Marcelly: Assim. Vai pra cá. [E bateu no pedaço de pau que eu segurava) Pra cá. Pra cá. Pra cá. [Estávamos cruzando espadas e batendo-as, e simultaneamente pisando pernas à frente do tronco] Cuidado com o olho. [Estava saindo um pozinho do pau que segurávamos – sorrimos] É assim que bate espada. Aí, batendo espada dançando. [Neste momento, ela fez outra movimentação, com maior deslocamento lateral] Aí, também tem parada. Que é o mais fácil, é um jeito de bater espada. Aí tem o dançando normal. [O dançando normal se refere ao primeiro que fizemos: cruzando espadas e pernas à frente do tronco] E, e com os outros jeitos.

Senti alegria em brincar de corta-vento com Marcelly. Por mais que Marcelly estivesse direcionando a determinados modos de corta-ventos baterem espada pulando congo, como era uma brincadeira, não me senti limitada à execução técnica da movimentação. Mesmo assim, percebo, retornando ao registro, que eu fiz o movimento travada, enquanto Marcelly mais flexível, mais à vontade com o fazer. Meu braço se movimentou em flexão e extensão exageradamente. Já o braço de Marcelly permanece mais parado, enquanto o antebraço se movia para bater espada, numa simplicidade, intimidade e facilidade de quem faz o movimento a vida toda.

Naquele momento, perguntei a ela se a gente girava enquanto fazíamos esta movimentação, lembrando do deslocamento que corta-ventos fazem quando estão entre mais pares em círculo. Quando há duas duplas ou mais, é possível fazer uma roda, e a cada batida a/o corta-vento bate na espada de quem está ao seu lado – alternando um lado e outro. Todas/os as/os corta-ventos alternam da mesma maneira e simultaneamente vão deslocando na lateral girando a roda em sentidos horário ou anti-horário. Como em uma “ciranda de nossa ancestralidade”, expressão de Cristian Sales (*apud* ALVES, 2015, p. 21) que me remete a esse momento. Marcelly compreendeu a pergunta como os giros em torno de nós mesmas e assim, após cada batida das nossas “espadas”, giramos dessa forma. A primeira vez, achei mais difícil, porque não girei no tempo adequado e comentei com ela, que orientou:

Marcelly: Assim, eu falo, [neste momento, giramos juntas e ela disse:] isso! Aí, se for girar assim de novo, pra uma não ficar mais atrasada e conseguir bater no 4. [Ela contou:] 1, 2, 3 e [giramos e continuamos batendo].E só!

Brincamos sorrindo. Foi divertido dançar brincando com Marcelly com os pés na terra do quintal de Lourdes, os passarinhos cantando, o sol no rosto. Ficamos trocando os paus de uma mão para outra e rimos quando os pozinhos entravam nos olhos. Nesse momento, o vento estava lento na manhã do dia 12 de maio de 2018. E tudo isso, senti na hora e relembro nos registros filmados.

Brincamos em outros momentos de peteca. Na primeira vez, brincamos cada uma de seu jeito. Segundo Marcelly, ela era voleiteca (vôlei e peteca), eu brincava de dançateca (dança e peteca), e Pio, amigo nosso, de futiteca (futebol e peteca). Em outras vezes que dançamos/brincamos juntas, ela disse que foi a dançateca – dança com peteca. A brincadeira esteve presente em nossos encontros.

Em outros momentos, vi Marcelly dançando. Dançava no caminho para esperar alguém ou o ensaio do desfile do 12 de maio de 2018. Girava, pulava no quintal do Casebre com sua amiga Ana Clara. Na Festa do Rosário de 2017, após o jantar, Marcelly se juntou à ciranda que aconteceu no Casebre.

Já Lourdes, a vi dançar, além do pular congo, o forró em diversos momentos, e juntas dançamos no quintal do Casebre. Outro momento marcante, no mesmo terreiro, foi a dança que Patrícia, Gláucia, Macilene e eu dançamos antes do desfile, logo após a abertura das corta-ventos. Momento de entrega, liberdade, em improviso de movimentos. Não combinamos modelos nem mesmo a música. Sentimos, dançamos. Eu senti o som pulsante da música, o chão de terra, a densidade do vento, as pessoas presentes – minhas companheiras e as pessoas que nos assistiam. Ao final, foi com muita gargalhada que comentamos a dança.

Para mostrar a dança do Congado criada por ela própria, Marcelly e eu ficamos no quintal da casa de sua avó. No vídeo dá para ver os pés de cana e mamão atrás de Marcelly e as letras AA na parede, que se referem a Alcoólicos Anônimos, grupo cujo criador e coordenador é o avô de Marcelly, Antônio Boi. Dava para ouvir os passarinhos cantando e o som das plantas movimentando com a brisa. Marcelly tira os chinelos e diz:

Marcelly: Agora eu vou mostrar como é que eu danço. Aí, tem vários jeitos de dançar, né. Aí os que eu danço, já é um pouquinho mais difícil.

Marcelly arrasta o pé esquerdo no chão para tirar uma pedra que está no lugar aonde ela vai dançar. Para se preparar, ela faz um movimento para baixo com os dois braços e inicia arrastando os dois pés para trás, posicionando-se em diagonal direita, levando o tronco à frente e o quadril para trás. Em seguida, ela retira uma perna do chão, como se estivesse chutando. Quando essa perna retorna ao chão, ela levanta/chuta a outra e novamente arrasta os pés para trás, posicionando-se em diagonal esquerda, e repete a sequência, deslocando para frente e depois para trás no espaço, bastante enérgica.

Nessa dança, Marcelly não utilizou a espada ou um objeto que a simbolizava, mas, para referenciar o movimento ao ritmo do congo, comento que o momento de arrastar os pés e se posicionar em diagonal coincide com o de bater as espadas – movê-las até seu tilintar. Após completar as repetições, ela fala:

Marcelly: Só que bem mais largo. [Dizendo isso ela abre as pernas e os braços em lateral para indicar o quão largo é o movimento]. Aí, é, aí também tem o jeito dos meninos. Agora eles não são mais de dançar, mas quando eles eram menor, eles dançavam assim¹²⁶...

Enquanto Marcelly fala, ela passa os pés na grama e na terra do chão. E, por último, posiciona pé direito atrás. Assim que termina de falar, Marcelly movimenta sua perna direita à frente, trazendo-a flexionada mais ou menos na altura do quadril. E, em seguida, pisa pé direito no chão, transferindo o peso para a perna direita para repetir toda a sequência do lado esquerdo. Faz isso diversas vezes e, ao parar, diz:

Marcelly: Aqui. Aí, também tem uma outra dança que é assim... [Faz movimento semelhante ao primeiro, mas menor e sem deslocamentos pelo espaço]. Quase do meu jeito. Mas só que o meu vai pra frente, pra trás [indica com os braços frente e atrás], pros dois [e indica os lados], outra vertical, [e indica diagonais], assim. Aí, que a maioria também, [e pisa para trás para se posicionar no espaço] maioria faz assim: [cruza a perna à frente do tronco e depois a outra. E para dizendo] Peraí.

Inicia se preparando fazendo movimentos com ombros e braços para baixo duas vezes, como se estivesse sintonizando com o ritmo do congo para realizar a dança. Ela reinicia a movimentação de cruzar as pernas à frente do tronco, sem afastar muito os pés do chão. Nessa hora, ouvimos: “Até agora?!” Voz de Jacyara, prima mais nova de Marcelly, que aparece na janela. Marcelly finaliza a movimentação assim que ouve Jacyara.

Marcelly: Também tem... ah, e também tem outro jeito, desse, quase desse jeito, mas mais largo e também um pouquinho só mais rápido.

Ela cruza as pernas do mesmo jeito, só que do jeito que indicou, mais largo e um pouco mais rápido. Observo que ela pula um pouco mais em comparação que o último movimento. Ela para, ajeita com os pés a grama e diz:

Marcelly: Agora vai. [E repete o movimento]. E também tem vários outros jeitos, só que é muito difícil.

A dança de Marcelly de congo são sua oralitura – suas histórias, sua dedicação, suas brincadeiras de corta-vento. Vejo Marcelly dançando e, em alguns, com altos pulos, e outros, pequenos saltitos. Já a vi dançando do modo como ela demonstrou em

¹²⁶ Assim como indicado por Marcelly, é perceptível que alguns jovens congos não dançam constantemente.

vídeo descrito anteriormente, com todos os detalhes dos deslocamentos e posições da espada que ela destaca, inclusive a que ela denomina “dançando normal”. Percebo que seu modo de dançar, como de outras/os congos tem a ver com o momento do ritual da festa, e com a/o parceira/o corta-vento com quem dança. Pula congo de maneira mais pujante e vigorosa com corta-ventos que dançam juntamente de forma mais enérgicas, fato que por vezes se relaciona com a altura do salto e outras vezes não. A dança pode ser enérgica, por exemplo, executada com pequenos saltos. Também a vi girando entre batidas da espada. E quando pisava à frente, com pisada forte no chão, a bacia ia à frente. Durante essa mesma dança, ela fazia maior deslocamento entre um congo e outro, acompanhando os largos passos de congos adultos.

Sua disposição e seu respeito às tradições (e obrigações) do Congado são perceptíveis. Em momentos, ela demonstra cansaço pela longa jornada de congo, mas isso não muda sua vontade de ser, quando crescer, mestre da banda de congo e veterinária. Seu compromisso não se altera, quando em determinados momentos ela se distrai em brincadeiras ou conversas. Este é seu fazer congo como criança – maneira responsável, prazerosa e saudável, pelos caminhos que pula.

Vejo o jeito de Maria de Lourdes dançar congo com força e leveza ao mesmo tempo: pés aterrados, firmes no chão, braços seguros com a espada na mão direita, batidas precisas na espada de corta-vento; não duro ou rígido, mas consistente. Não há pulos altos, mas pisadas confiantes de quem sabe como e onde traçar seu caminho junto ao coletivo pulando congo. Tronco ereto, que, por vezes, balança de um lado para outro, e outras, vai à frente. Os movimentos acompanham a bacia que se balança com as pisadas. O olhar dela parece acompanhar toda a banda e o que está ao redor. Há seriedade no rosto e, muitas vezes, um sorriso largo aparece. Demonstra sabedoria de anos de congo, respeito da banda e de pessoas das comunidades por onde passa. De longe se ouve sua voz, seu canto marcante, de resistência, quando puxa música ou no coro. Lourdes é corpo presente, de energia do início ao fim. Não é por acaso que ela conta:

Então, eu fui a primeira mulher a dançar o congo. Tô muito feliz de dançar. Posso tá cansada, posso tá com sono, mas a caixa bateu, lá vai eu. [risos]
(Maria de Lourdes Mateus, 13/10/2017)

As corta-ventos ensaiaram e depois se apresentaram na abertura do desfile de Beleza Negra, no dia 12 de maio de 2018. Durante o ensaio, Marcelly indicou para sua

avó como seria a trajetória que fariam na passarela do quintal do Casebre – caminhando lado a lado, se afastando, reencontrando para avançar e bater espada. Caminhadas e poses faziam parte, além do bate espada na abertura de caminhos. Lourdes, que sorriu durante todo caminho, orientava a neta dizendo: “Tamo muito tensa [risos]” e “Deixa eu pra trás não, ué [risos]”. Enquanto batiam espada, cantaram a música do 13 de Maio.

Outro movimento que marcou nos preparos dos eventos e das festas foi catar feijão com Lourdes e Marcelly para o alimento das festas. Pegamos garrafas cheias de feijão-preto e feijão-vermelho plantados e colhidos na comunidade. Foram tardes de prosa boa no terreiro, às vezes, séria, vendo galinhas ciscando no quintal, passarinhos livres, pessoas pegando bambu no mato, sol quente, tempo devagar e muito trabalho. Natália comentou: “Aqui tem serviço pra todo mundo”.

Lourdes nos ensinou. Colocamos todo o feijão numa bacia. Pegamos um punhado de feijão e passamos de uma mão a outra: “Assim, não cansa as vista e é rápido”, comentou Lourdes. Ela completou dizendo: “Tem uns que vem sem terra, né. Esse tem terra porque planta aqui”. Tiramos pedras, terra, mato e algum feijão passado.

Em referência a esses movimentos, me movo. Percebo a complexidade da dança das corta-ventos em fazer ritual do Congado e a presença da dança em suas vidas. A dança que, no momento do Congado, é indissociável à música e aos atos litúrgicos, como apontando por Glaura Lucas (2002), mas que no cotidiano pode vir de outros modos, por exemplo, pela brincadeira.

Além do movimento e gesto das pessoas, principalmente das corta-ventos, observei durante os encontros no Córrego do Meio e nas caravanas quilombolas¹²⁷ que fizemos juntas, e durante esse período de investigação da pesquisa, os movimentos da natureza: a dança das plantas, da terra e da areia que desaterra do solo ao soprar dos ventos; a dança das águas nos caminhos dos rios, nas quedas das cachoeiras e das ondas e imensidão do mar; a dança das chuvas, das nuvens, dos pássaros, dos insetos, dos peixes, de outros animais; a dança da lua, do sol, das sombras.

¹²⁷ Caravana Quilombola, nos dias 26 a 28 de setembro de 2018, realizada em três rotas: (1) Rota da Pipoca: Cachoeirinha, Buieie e São José do Triunfo – Viçosa; (2) Rota da Feijoada: Rebenta Rabicho e Rua Nova – Viçosa e Chácara – Paula Cândido; (3) Rota do Tutu de Fubá: Córrego do Meio e Duas Barras – Paula Cândido e Guaraciaba. Escolhi essa última rota, porque era a rota da comunidade Córrego do Meio. Marcelly participou da rota. Lourdes não pôde porque tinha muitas tarefas para organizar da Festa do Rosário. E Caminhada em caravana pela nascente no Córrego do Meio ao Rio Doce nos dias 25 e 26 de janeiro de 2019. Seguimos o início do trajeto da Rota do Tutu de Fubá da última caravana, seguindo até a nascente do Rio Doce com o encontro dos rios Piranga e do Carmo em Rio Doce.

Em *Andeja nos Ventos* minhas ações – de andejar por Minas-Bahia, abrindo caminhos nessas trajetórias; de rememorar minhas histórias e histórias de corta-ventos e outras mulheres; de dançar ao vento... – me movimentam. São movimentos que vêm desta investigação específica e outros que pulsam em mim pela minha trajetória afrografada em memorial. São movimentos que, em alguns casos, emitem sons.

Sons

Os festejos do Congado de Airões manifestam sua religiosidade em homenagem a Nossa Senhora do Rosário e aos antepassados. Assim, a cada ano, a memória ancestral é reatualizada e recriada em oralitura. Segundo Leda Martins (1997, p. 147): “Esse processo de alçamento da palavra alia o som ao ritmo do corpo e do gesto, conjuga a música e a dança, sinestesticamente produzindo a linguagem do grupo”. Em diálogo com a autora, Glaura Lucas (2002, p. 50) afirma:

Nos rituais do Congado, a religiosidade vinculada ao culto aos antepassados, bem como um conjunto de valores e saberes africanos que vêm sendo reelaborados ao longo do tempo, se manifestam na forma de devoção, nas estruturas rituais, nos elementos simbólicos, em atitudes e comportamentos, na música e na dança, particularizando, assim, a experiência religiosa, que é também católica.

A música é apresentada pelos seus cânticos compostos de solo, coro e instrumentos. Na Banda de Congo José Lúcio Rocha, os instrumentos são caixa, sanfona, violão, pandeiro, reco-reco, cuíca e espada, que de acordo com Marcelly “é o instrumento [de corta-vento]”. O canto puxado por Lourdes e Marcelly me encanta. É bonito ouvir o canto de cada uma e a resposta em coro coletiva de toda a banda de congo.

O som pulsante da caixa, o tilintar das espadas que constantes me remetem à luta pela liberdade e resistência às violências vividas. São sons que emanam e que ouço, na comunidade durante a festa, mesmo quando estou distante e não visualizo a banda de congo. Esses sons ecoam e simbolizam o trânsito entre visível e invisível.

Ao ouvir o som do Congado, minha vontade é de segui-lo. Durante a festa o som marcante é do Congado, como descrito por Leda Martins (1997, p. 63):

Pelas avenidas, ruas e ruelas, ressoam os tambores, os cânticos e as ladainhas, num variado repertório de sons e cores, trilhando antigos caminhos, percorrendo os espaços e territórios revisitados, anualmente, desde os tempos mais longínquos, pelos congadeiros.

Esses sons que impulsionam a um aterramento, enraizamento são contagiantes, vibrantes, de celebração, resistência, alegria, tristeza e lamento. Há momentos do ritual que corta-ventos seguram a espada apoiada com a ponta no chão: o som da caixa é marcante, constante, com batidas e pausas simetricamente marcadas; o canto é um lamento; e ao final dele todas as pessoas fazem uma reverência.

Essa representação simbólico-ritual (MARTINS, 1997) é feita diante de uma igreja ou imagem de santa. Quando fazem a referência, curvam-se à frente, o que faz o tronco contrair e os olhos se voltarem para baixo, para a terra, como em reverência ao que é divino, às ancestrais e ancestralidade: ver a terra e lembrar e agradecer aos que nela passaram. Em *Andeja nos Ventos* faço movimentações ressignificando momentos como este de reverência, que têm o som do lamento do canto e do tambor.

O som da festa reúne sons “que revelam a paisagem sonora única que dimensiona os rituais dos Congados temporal e espacialmente” (LUCAS, 2002, p. 17). Assim como a autora Glaura Lucas (2002, p. 70), ouço ao longo do festejo diversos sons que marcam a paisagem sonora da Festa do Rosário:

Ao longo de todo o evento, outras fontes sonoras somam-se às músicas simultâneas das guardas para compor o ambiente próprio dos rituais: os fogos de artifício, os apitos dos capitães, o chiado das gungas dos moçambiqueiros transitando quando não estão dentro de suas guardas, os sinos da igreja, as rezas, as ladainhas, os vivas.

Em Airões e Córrego do Meio, em vez de gungas, ouvimos o tilintar das espadas, som de metal que propaga proteção à festa em abertura de caminhos. Escutamos: as músicas das bandas de congo; os fogos de artifício no levantamento do mastro; os apitos de mestres, reis do meio e algumas/ns corta-ventos; as rezas, as conversas, as ladainhas, as embaixadas; além de músicas de grupos convidados, como o grupo de maracatu O Bloco de Viçosa, Ganga Zumba de Ponte Nova, Projeto União do Morro, Movimento negro Frutos da África de Conselheiro Lafaiete; e músicas do baile e, às vezes, dos bares.

Em outros dias na comunidade – dias cotidianos e não de festa –, ouvi mais sons do farfalhar das folhas ao sopro dos ventos; sons de animais, como pássaros, porcos, vacas e bezerros, galinhas e galos, cães, bodes, cavalos; sons de orações e novelas na televisão; sons de pessoas capinando; sons de algumas motos e carros passando – alguns com músicas tocando; e sons de vozes conversando. Ouço ainda um

silêncio da vida na roça, diferente do barulho intenso em ambientes urbanos que conheço. Silêncio e sons da natureza me trazem uma tranquilidade, uma quietude, uma vontade de só respirar, ouvir e observar. São sensações que me motivam em minha investigação desse processo de criação.

Dos sons que ouço dançando, os que mais escuto são dos cantos, das vozes, das músicas, dos instrumentos, da natureza, além dos sons da minha respiração, às vezes, de forte suspiro, inspiração e expiração intensa de cansaço. Produzo sons pelos caminhos que passo. Certa vez, pisei em folha seca, e seu som reverberou em mim em movimento. Dependendo de onde piso e da força da pisada, o som se propaga.

Objetos

Os objetos que me chamaram a atenção em diferentes momentos foram:¹²⁸ (1) as espadas; (2) a farda da banda de congo, principalmente os ornamentos de fitas coloridas, flores e espelhos; (3) a imagem da Nossa Senhora do Rosário e suas cores azul e rosa; (4) a bandeira e o mastro; (5) o terço/rosário e o presente que ganhei de Lourdes – um colar de bolinhas, que me faz lembrar as contas do rosário.

1. Espadas

As espadas me levaram a movimentações precisas, seguras, firmes, que acontecem pelo corpo marcadamente nos pés, nas pernas, na bacia, no tronco, no ombro, nos braços. Essas movimentações são inspiradas ao empunhar a espada, bater, cortar. A presença de ações em aberturas de caminhos e proteção de algo ou alguém é condição de corta-vento que se dá com a espada. Abro caminho também com outras intenções e movimentações leves, por exemplo. Mesmo assim, ações de abertura e proteção me remetem às espadas. Dependendo do lugar que danço, me encontro com espada de Iansã e/ou Ogum plantadas à terra. E ao encontro, reverencio as espadas que abrem e protegem caminhos, como espada de corta-vento.

2. Fardas: Fitas

Nas fardas da banda de congo, os ornamentos chamam minha atenção, principalmente, entre eles, as fitas coloridas. As fitas que estão no capacete e, às vezes,

¹²⁸ Os instrumentos da banda são objetos que me chamaram a atenção, em relação ao som, já mencionado.

nas saias da farda marcam em cor e movimento o pular congo. Com desse objeto, visualizamos a possibilidade da utilização de objeto cênico feito com círculo de fitas com investigações em figurino. A estrutura foi montada com capacete e bambolê coberto de fitas coloridas na medida de minha altura para encobrir todo o corpo, deixando frestas ao balanço do corpo e fitas.

Esse figurino transformou minha maneira de movimentar, de certa forma. Em determinados momentos, aumentei a proporção do movimento ou força para execução com o peso do objeto em cena. Em outros, quis destacar a intenção debaixo das fitas ou segurando-as. Diferentes movimentações foram investigadas a partir do uso deste objeto que me remeteu à ação de proteção e projeção em investida para a abertura de caminho, estimulando e fortalecendo a dança em processo de criação.

Minha relação com as fitas tornou-se também uma das constantes ações da dança, alternando momentos de: permanecer dentro delas, levando-as na cabeça ou costas; carregá-las com as mãos como o brinquedo barangandã; suspendê-las ou deixá-las no chão como objeto cênico e dançar sem elas ao corpo, mas ainda com o vínculo.

Essas fitas mostram, escondem, projetam a dança, mantêm o balançam mesmo quando já parei, diferente de dançar só. Além disso, segundo alguns comentários de pessoas que acompanham o processo de criação de *Andeja nos Ventos*, as fitas geram outras percepções dos movimentos e de toda a itinerância em dança que se difere de quando danço sem o objeto e potencializam a dança.



Figura 24: Investigação de *Andeja nos Ventos* com as fitas, 2019. Arquivo: Sebastião Barbosa Vieira.

Quando estou dentro das fitas é possível ver o ambiente e as pessoas, mas com certos obstáculos ou proteção ao caminho que são as próprias fitas. Sinto que quem vê, sabe que tem alguém ali, mas caso não me conheça ou ao próprio trabalho, não se sabe quem está presente. Não está escancarado até o momento em que me descubro das fitas. Fiz escolha pelo uso do vestido e talvez podem pensar que se trata de uma mulher não determinada. E a possibilidade de ser outra mulher, traz para mim maior sensibilidade a presença de Lourdes e Marcelly. Vestir as fitas me fez sentir também como um ser em maior conexão à natureza. Por vezes, me acredito até meio vento, levando folhas por onde passo.

3. Imagem de Nossa Senhora do Rosário

As cores de Nossa Senhora do Rosário determinaram a escolha do vestido que utilizo – azul com flores violeta, folhas verdes e com traços brancos. Cores que aludem ao manto da santa e que são escolha das roupas de rainhas, reis e corte. Em tradição, as roupas podem ser rosa ou branca e tonalidades próximas (como violeta) na corte nova, e azul, verde e tonalidades próximas na corte festeira/velha.

O vestido me remete a uma roupa que Lourdes, Marcelly ou eu usaríamos, mas eu nunca o havia usado. Era de minha irmã, que passou para mim e eu o guardava para dançar vestindo-o. Desde o início desse percurso, pensei nesse figurino, e ele se tornou parte de todo esse processo. Ao longo da composição, não projetei necessidade de mudança, e o vestido permanece.

4. Bandeira e Mastro

A bandeira e o mastro, que simbolizam e sinalizam o ritual, sugerem uma presença na dança. “Levantou bandeira santa”, é hora do Congado. E o ritual só finda ao término. Não há circunstância pela metade, o fazer é completo em si mesmo. A bandeira e o mastro estão postos, o rito está em andamento. Conduzo esse fazer para a dança. A composição, que não é coreografada a passos definitivos, inicia-se com vontade de não se dispersar em fragmentos. Meu fazer é consciente e intuitivo na intenção de manter-me em presença, sem me desfazer ou desconcentrar do propósito de andeja. Intuito nem sempre satisfatório em ação, mas permanece o desejo da dança em plenitude.

5. Rosário e Colar

Ao terço me atentei com a fala de Marcelly. Ao perguntá-la se havia mais alguma coisa que ela gostaria de dizer, ela falou:

Marcelly: Pra quê que serve, o terço serve. O terço serve para... ah, tipo, não tem o negócio de ferro? Aquele que os policiais, tropa usa pra se defender? O terço é tipo isso. Só que, aí, o terço defende a gente dos maus. A espada é pra guardar Nossa Senhora, já o terço é pra nos guardar.

O terço seria, então, um escudo de proteção para própria defesa dos “maus” que poderiam ser encontrados nos caminhos abertos pela espada. E o colar, que me lembra o rosário, foi presente que ganhei de Lourdes. Ela me presenteou durante a Festa do Rosário de 2017 e reparei que era como o que ela estava usando. Agradei emocionada, e ela completou dizendo que já estava benzido. Fiquei feliz e usei o colar durante todo o dia, senti-me benzida, guardada, como Marcelly disse em referência ao rosário. Senti-me também mais bem preparada para participar da festa como pesquisadora. Estava muito mais insegura antes desse momento. Percebi que poderia registrar a festa e seguir os passos de Lourdes, novamente com a sua licença.

Durante esse momento da preparação de Lourdes com a colocada da farda de congo, ela estimulou que eu tirasse fotos. E durante o caminho à praça, lugar de encontro para pular congo antes do almoço, ela perguntou se eu não queria gravar seu caminho, e filmamos até a chegada ao Casebre. Foi um momento muito especial. Logo no começo, ela disse, ao se referir a sua emoção em falar de Nossa Senhora do Rosário e o quanto ela estava preparada nesse dia:

Eu até agradeço a você por poder me perguntar o que eu sinto, né, o quê que eu tô fazendo... E pra Ela eu trabalho dia e noite.
(Maria de Lourdes Mateus, 15/10/2017)

Essa fala, o colar benzido como um rosário me guardando, todo esse momento preparou-me para o que estava por vir, na festa, na comunidade e na pesquisa. A toda dúvida deste trabalho, retomo a esse momento para ter segurança dos motivos. Agradeço demais por ter a oportunidade de ouvir, aprender, ver tanto com Lourdes e Marcelly. E esses objetos são símbolos que compõem e identificam o processo de criação em relação à convivência com as corta-ventos em comunidade.

Cheiros

Os cheiros que senti na comunidade foram variados: da terra, do mato, das plantas, das flores, dos eucaliptos, do esterco de animais, dos próprios animais, de café, dos alimentos no “remelexo de queijo”¹²⁹, dos fogos de artifício, das pessoas perfumadas na festa, de pessoas suadas pelas longas caminhadas e/ou danças. Cheiros que me remetem: aos caminhos, aos cortejos e procissões pela comunidade; à natureza e a ancestralidade. Enquanto danço, sinto outros cheiros, e alguns são semelhantes, dependendo do espaço. Passei a dançar tentando sentir mais os odores a partir desse estímulo.

No dispositivo *Skènos*, a casa que identifico como morada é meu corpo que se afeta por esses elementos em processo de investigação. Cada um desses elementos é um disparador que não se finda em si mesmo. As observações estimuladas pelo dispositivo *Skènos* continuaram no processo de criação em dança. Investiguei os itens em tentativa de aprofundá-los e abranger a casa/estrutura/organização inicial, expandindo as paredes e indo ao terreiro/quintal. Lugar de chão de terra e dança comum ao coletivo como é o quintal do Casebre no Córrego do Meio, onde aconteceram vários encontros e que inspiraram a criação.

3.2: Em cortejo: dança em coletivo

Estudo de corta-ventos

Em estudos no grupo Umbigada e na turma de mestrado, apresentando meu “Estado da Arte” em processo na pesquisa, propus o estudo de corta-ventos. O objetivo era o de que as pessoas conhecessem em prática a pesquisa em andamento. Indicando caminhada pelo espaço, fiz perguntas às pessoas, estimulando um estado que as levasse a movimentações de abertura de caminhos.

- Que caminho(s) você escolhe?
- Por que escolhe este caminho?
- Como percorre este caminho?
- O que te move?
- Alguém ou algo te guia?
- Vai acompanhado ou só?
- Encontra alguém ou algo nessa trajetória?

¹²⁹ Expressão usada pelas pessoas na comunidade que se refere ao alimento, ao momento dos banquetes coletivos.

- É um caminho longo ou curto?
- Começou aqui?
- Como você abre seus caminhos?

Depois de passado tempo para que cada pessoa testasse suas aberturas de caminhos, expliquei a função de corta-vento na banda de congo. Com isso, propus movimentações – primeiro, individuais e, em seguida, em dupla – que remetessem ao bater espada, ao cortar vento, ação de guarda e proteção. Com tais provocações, observei nas pessoas participantes um estado em busca de projeção pelo espaço e resistência. Observei ainda brincadeiras como a que Marcelly criou em jogo de corta-vento. Isso permitia movimentações, possibilidades com a dupla parceira, e ventos, de diferentes velocidades, densidades, níveis, deslocamentos, formas, técnicas, tendo como disparador do processo a escolha e abertura de caminhos no espaço, e a relação com a(s) outra(s) pessoa(s).

Geralmente, congos não se consideram brincantes como em algumas manifestações. Mas aqui uso do brincar em referência à brincadeira que Marcelly já fazia antes de ser corta-vento na banda de congo: “Eu ficava assim pra lá e pra cá, pra lá, pra cá, pra lá pra cá”, conta mexendo braços e cruzando como faz ao bater a espada. A partir disso, outro jogo foi estimulado no processo de investigação: o jogo congo-capoeira.

Jogo congo-capoeira: um estudo do corpo

Essas investigações foram propostas em coletivos nas disciplinas de Estudos do Corpo IV, da qual participei como tirocinante, e Etnocologia, ambas as aulas ministradas pela professora Daniela Amoroso. A partir de meu estudo pelo princípio de movimento das corta-ventos do Congado de Airões, Lourdes e Marcelly, tendo como referência a oralitura, iniciei um processo de composição coreográfica em Estudos do Corpo IV. Durante as aulas, tive o estímulo pela ginga da Capoeira e estado de corpo da ginga – que busca um estado de ação e não a técnica do movimento em si. Esse processo conduziu ao traçar dos caminhos no jogo congo-capoeira.

O jogo foi composto do estímulo das investigações em brincadeiras de Marcelly e das tentativas de manter um corpo em ginga, mesmo sem a execução do movimento da Capoeira em si. Ele poderia ser chamado jogo corta-vento-capoeira, mas preferi utilizar uma expressão mais curta e, talvez, com maior possibilidade de as

pessoas reconhecerem ou associarem ao fazer do Congado e da Capoeira, para estimular no momento de prática. De toda forma, o fazer das corta-ventos é referência nas investigações propostas nesse jogo.

Esse fazer remete, então, ao processo de busca de estado de corpo das corta-ventos e também capoeiras. A escolha pelo estado de corpo foi pela intenção de esgarçar das possibilidades em vez de permanecer na execução do movimento em sua reprodução. A ação se inicia e tem como disparador o princípio do movimento, como preparação corporal e processo de criação. Esse processo também é estimulado em metodologia por Renata Silva (2012) e leva ao desenvolvimento de outras movimentações. Movimentos são como “fomentadores da capacidade criativa e simbólica do corpo” (SILVA, 2012, p. 126). O processo passa por uma percepção e investigação individual, em consciência corporal, autonomia, transformação, investigação e criação, mesmo que em coletivo, como buscamos fazer. Estando em grupo, há a constante investigação, consciência, transformação e criação coletivas. Percebi, nessas propostas, uma diversidade de corpos em jogos de congo-capoeira.

Esse estado de corpo, estimulado por Daniela Amoroso, está em diálogo com o estudo de movimento da ginga pessoal proposta por Renata Silva (2012, p. 149): “A ginga pessoal é um jogo, em que atua o corpo diferenciado, colocando em movimento os instrumentos da instalação¹³⁰, brincando com o peso, tempo, fluência e espaço¹³¹.”

A escolha da Capoeira para o processo de investigação não foi por acaso. A Capoeira foi conteúdo do componente de Estudos do Corpo IV, juntamente aos estudos do estado de corpo. O componente estimulou esse processo de relação entre Capoeira e Congado, principalmente quando tive que propor à turma um aquecimento. Além de a Capoeira ter estado nos processos durante o semestre, ela é cultura de/presente em Salvador-BA, de origem banto assim como o Congado.

Vejo, ouço, sinto Capoeira nas rodas que aconteceram no Largo 2 de Julho, no Campo Grande, no Pelourinho, em Paripe, em Itapuã, no Forte da Capoeira no Santo Antônio, na Barra, na UFBA. Na procissão do Senhor do Bonfim e em homenagem à Iemanjá no Rio Vermelho; e em outros lugares como Vera Cruz na Ilha de Itaparica, em Acupe, distrito de Santo Amaro, e em Cachoeira. A Capoeira se faz presente quando

¹³⁰ A instalação para Renata Silva (2012, p. 125) é a preparação corporal como um trabalho de consciência corporal. Processo que envolve “exercícios que acionam um tônus muscular, respiração, equilíbrio e concentração, distintos do cotidiano”.

¹³¹ Referência aos elementos labanianos na relação corpo-espço.

ouço tocar pela cidade berimbaus, caxixis, atabaques, pandeiros, reco-recos e/ou agogôs, e quando os vejo à venda na Feira de São Joaquim, Feira de Itapuã, no Mercado Modelo, no Pelourinho. Há Capoeira em quadros de museus, em fotos de exposições, em postais, blusas, xícaras, chaveiros, outros objetos e em corpos.

Por vezes, vejo pessoas andando, trabalhando, dançando, observando com um estado de corpo de ginga que é de prontidão, leveza, segurança, firmeza, sem rigidez, mas flexível e perspicaz. A pessoa parece compreender a situação, o contexto, o chão que pisa, e age com destreza, agilidade, segurança. Espero não estar julgando sem conhecer e principalmente criando esteriótipos. Não falo de corpos homogêneos, mas de pessoas que, por vezes, encontro e percebo esse estado de corpo que identifico com o da Capoeira. A Capoeira está, então, em diversos corpos e é resistência. E em Salvador, sua ginga é mais conhecida do que o Congado. Por tudo isso, a Capoeira foi disparador desses estudos em terras soteropolitanas.

Em coletivo no grupo de Etnocologia, propus que iniciássemos dispostas/os em um círculo, onde todas/os podiam se olhar, pisando firme e sentindo os pés no chão de terra do quintal do Casarão Barabadá. E abaixadas/os, com a bacia baixa, tocando a terra com as mãos, iniciamos a ginga. No momento das cócoras, senti a relação do catar feijão que foi o gesto/movimento que chamou minha atenção na Feira de São Joaquim, e que esteve presente na ida a campo, quando catamos feijão para a Festa do Rosário em Airões e que sustenta as longas procissões. Feijão, alimento básico na comida de várias brasileiras/os, foi servido em feijoada na longa caminhada do Senhor do Bonfim.

E da ginga da Capoeira passamos para o Congado, pensando no princípio de movimento de corta-vento. A ginga que leva o peso à perna que vai atrás da base passa a ser transferida à frente, mudando o vértice do triângulo que é a base do movimento. Os braços da Capoeira, que são de proteção e de entrada e investida, permanecem com esse intuito de abrir caminhos como corta-vento que bate espada.

Permanecemos nas trocas do princípio de movimento da ginga da Capoeira para o Congado. Primeiro, ficamos em círculo e, depois, movimentamos pelo espaço abrindo e traçando os caminhos. O trajeto dos caminhos e movimentos são nossas escolhas, possibilidades, oportunidades e histórias.

Caminhos que me remeteram às andanças em Salvador. A turma foi em estudos da etnocologia à Feira de São Joaquim, Casarão Barabadá, Lavagem do Bonfim, Festa de Iemanjá – caminhos por lugares que fomos juntas/os e outros em que

fui sozinha, como Itapuã, Ribeira, Liberdade, Paripe. Esse planejamento itinerante possibilitou outras perspectivas que estão em sintonia com a proposta dos estudos da etnocenologia, de observação dos corpos, das espetacularidades, das matrizes estéticas baianas (BIÃO, 1999).

Na volta aos caminhos em estados de corpo de capoeira e corta-vento, fizemos duplas buscando um jogo de capoeira corta-vento que abre os caminhos juntos em conexão com a outra pessoa e o espaço, o chão e os caminhos. E que chão é esse que pisamos? Que piso literalmente agora e que piso estando em Salvador? Que pisei para chegar aqui e que piso nesta pesquisa?

Refletimos o chão a partir do texto “Corpo Colonizado” de André Lepecki (2003), e penso nos chãos de terra batida, mato, areia, cimento, pedras com diversos buracos que geram instabilidade, desequilíbrio, tropeços como de Franz Fanon, referido por André Lepecki (*idem*), e caídas. A primeira ideia que me vem é “terra alheia, pisa no chão devagar”. E devagar eu piso, mas os ventos influenciam a pisada, embora o corpo seja colonizado e, portanto, condicionado, padronizado.

Por esse motivo, tento esgarçar, refletir e fazer escolhas, tentando não apenas reproduzir de acordo com as construções sociais estabelecidas. Esgarçar é sugestão de Macedo (2010) enfatizada pela professora Daniela Amoroso nas propostas de estudos, investigações e pesquisas: esgarçar corpo, movimentos, sentidos, linguagens, significados, categorias para investigar outros olhares, perspectivas, percepções, com objetivo de aprofundamento, densidade, fluidez, enraizamentos, identidade e identificação dos fazeres-saberes dos processos.

Observei movimentações em jogo ativas, diretas, fortes e fluidas. Em *feedback*, disseram que a escolha por pisar os pés na terra fez toda a diferença ao processo, e que é um pisar na terra firme, seguro e não duro, como aterrar, e lembraram do enraizamento dos pés analisado por Graziela Rodrigues (2005). Comentaram que havia um “tom de ritual” pelas pisadas no chão e disposição das pessoas em círculo, e perceberam relações entre Congado e Capoeira no jogo congo-capoeira proposto à turma.

Em Viçosa-MG, propus o jogo congo-capoeira em oficina na Escola Estadual José Lourenço de Freitas em São José do Triunfo, em Viçosa-MG, celebrando o dia da Consciência Negra, a convite da professora de Artes da escola Rafaella Gruppioni. Conversamos sobre histórias, referências, saberes, semelhanças, a respeito de duas manifestações culturais presentes em nossa cultura local: Congado e Capoeira. O

segundo momento, ainda em roda, cantamos, tocamos pandeiro (instrumento comum às duas manifestações) e buscamos os princípios de movimentos de ambas as manifestações.

Entre as pessoas participantes havia congadeiros¹³² da comunidade. Os três jovens em cantos, contos e dança afrografaram histórias e memórias coletivas da oralitura do Congado de São José do Triunfo. Dois desses jovens, além de outros dois, fazem ou fizeram capoeira. Foi interessante o compartilhamento entre saberes e fazeres em comunidade, buscando ritmos, movimentações, princípios e tradições. Nessa investigação, brincamos com esse jogo entre Congado e Capoeira. Desenvolvemos esse processo individualmente e em dupla. Ao final, algumas das pessoas participantes disseram que gostaram da brincadeira. Depois da atividade, fomos integrar uma roda de capoeira que acontecia no pátio da escola.

Além desses momentos, investiguei a ginga da Capoeira no grupo Angoleiros do Mar – Tribo do Morro na Casa da Paz e na Casa do Caminho, em Viçosa-MG, com o professor Daniel Angoleiro. Foi um momento de aprendizagem em que permaneci na investigação da Capoeira após o retorno à Minas Gerais.

Água na cabeça: compartilhamentos de pesquisas e danças

Pude investigar o processo dessa pesquisa em trocas com Georgianna Dantas, mineira do grupo Umbigada, mestre do PPG Dança, com pesquisa intitulada *O plantar do dia: A geo-(r)-coreo-grafia de Urã no chão da rua da Bahia*. Juntas, dançamos o *Água na cabeça*, processo dos nossos encontros e compartilhamentos de danças, vidas, ideias e pesquisas.

Após período de encontros semanais para danças e conversas, compartilhamos reflexões sobre nosso fazer em carta. Georgianna me contou:

Nara, nossa dança é um unísono som que me leva para dentro da concha. Circular recomeço onde me sinto profunda quando nos encontramos. [...] e nossa circunstância de pesquisadoras em dança propicia-me a conhecer e pensar sobre o corpo através de uma onda própria que a cidade da Bahia nos traz, que a Bahia nos coloca a questionar. Somos mulheres mineiras em contato e a compor em terras onde o baque do tambor ecoa intenso, é forte e nos provoca. Aprendi com essa terra que criar no calor traz um tom a mais e que o corpo é o próprio tom. A mata toda que carrego dentro de mim, minha

¹³² É assim que se referem aos participantes da banda de congo de São José do Triunfo, distrito de Viçosa-MG.

visível estrutura corporal em contato com sua estrutura corporal e sua mata, atualizou e criou a chama, cordão da nossa união que se manifesta em dança. Meu dizer junto ao seu, a presente gravidade nossa, atravessa a sua pesquisa e minha pesquisa – corta-vento que aquece e prepara a terra para nossa plantação.

Em um encontro, Georgianna trouxe as espadas de Ogum em referência às corta-ventos. Essas espadas remetem à proteção e abertura de caminhos e se fizeram presentes em nosso processo de investigação, trazendo a força dos nossos olhares – olhares em outras perspectivas, olhares de cabeça na terra e na água: *Água na cabeça*. A força e a profundidade do olhar mútuo estimularam a presença, o encontro, a paciência da espera e a movimentação. As espadas de Ogum intensificaram nossa proximidade ao chão, às cócoras, aludindo às civilizações de cócoras para Georgianna, e a mim à Capoeira angola. Relação como nos estudos de corta-ventos e no jogo congo-capoeira. Georgianna conta a respeito da espada no processo de criação:

A cada encontro um pedaço do desejo, surgiu a espada de Ogum e para nós ela estaria sempre próxima. Foi a espada que nos atentou, nos ensinou em brincadeira nossa a maneira de olhá-la, a surpresa e o gosto de olhar sem pressa, ver mesmo o que o olho fita. Olharmos uma a outra, ao redor e a nós mesmas. Enquanto dançávamos ela nos proporcionou o jogo que embala nossa dança, agora mais concisa. Sua forma e textura, cor, peso e desenho nos ensinou. A personalidade da folha em conexão com nossos movimentos fez brotar dança. [...] a espada nos proporcionou a descoberta do olhar até que um dia, extravasamos seu ensinamento e começamos a firmar nosso espaço, nosso chão sem intermédio algum: era nós, face a face e junto a nós, toda a mata que ecoa de dentro. E escorreu nosso feminino, e a espada que fez parte do nosso nascimento, ainda continua presença, mas agora de outro modo, em outro lugar.

Nossa investigação individual e coletiva em pesquisa se fortaleceu no nosso encontro, transformando-se em processo de criação de *Água na cabeça*. Percebo que esse processo se entrecruza com *Andeja nos Ventos* e é processo de criação de andeja em compartilhamento, como é *O plantar do dia*. Nosso fazer relacionado à terra, aos ventos, às águas – que surgiram de encontro na Praia da Gamboa em Salvador: momento em que dançamos nas e com as pedras, águas, areias e não para elas. Essa investigação se aproxima dos ensinamentos de Kazuo Ohno, referência trazida por Georgianna aos nossos encontros. Podemos dizer de *Água na cabeça*:

A relação com política do chão, a ancestralidade e a atenção ao espaço que criamos dança, fez dessa experiência, a maneira de nos conectar política, ética e esteticamente com a terra onde nosso fazer-dizer artístico ganha um novo contexto. Usamos da dança corta-ventos para

abrir os caminhos e a gravidade dos nossos corpos no chão para vibrar com o espaço nossa verdade. A dança se anuncia por meio do encontro com as coisas e um ciclo de ações, ou pequeno ritual, transita até o transe por nossos corpos que permeiam estados de energia na qualidade da espera, da profundidade, do olhar e do contato com o mundo em diferentes perspectivas, como de cabeça pra baixo, em círculos e de cócoras. (Georgianna Dantas)



Figura 25: *Água na cabeça*, 2018. Registro: Renata Dourado

E junto a Thulio Guzman¹³³, propomos o Em-caminhadas: conversas andantes de pesquisas nas ruas do Santo Antônio, no III Jornada de Estudos do Grupo de Pesquisa Umbigada. Em-caminhadas propusemos programa performativo (FABIÃO, 2013). As ações eram referentes à terra, à água e ao vento, cada uma relacionada às nossas pesquisas. As ações inspiradas em corta-ventos eram:

- Guarde alguém (e seja guardada);
- Feche os olhos e sinta os ventos;
- Com esses senti-ventos, abra seus caminhos;
- Convide alguém para dançar seus caminhos.

Cada pessoa, quando proposta a executar uma ação, fazia o convite a outra (a pessoa que estava guardando). Assim, todo o grupo pôde vivenciar as ações relacionadas aos fazeres de corta-ventos nas ruas do bairro Santo Antônio em Salvador. Fizemos ações de fazer um grafite com estêncil pela rua: “Plante na rua”. E

¹³³ Doutorando do PPG em Artes Cênicas e coordenador da plataforma ACASAS, integrante do grupo Umbigada.

compartilhamos água entre nós, por vezes, pedindo a vizinhos das casas por que passamos. Transformamos nosso olhar pelos caminhos que fizemos, e o próprio espaço foi modificado pelas ações propostas.

O compartilhamento da pesquisa foi parte do processo de constante investigação: estudo de movimentações disparadas pelas corta-ventos Lourdes e Marcelly, meus próprios movimentos e dança de outras pessoas que, direcionadas ao mesmo motivo, me afetam em *Andeja nos Ventos*.

3.3: *Andeja nos Ventos*



Figura 26: *Andeja nos Ventos* no Painel Performático no Casarão Barabadá, 2018. Arquivo: Paulo Sérgio Vieira

Andeja nos Ventos, andarilha, caminhante nos ventos, pelos ventos, dos ventos, com os ventos e com as corta-ventos... A itinerância é fator inerente ao processo de andejar. Caminho, porque essa história vem de um passado ancestral, é presente e refere-se ao fazer futuro. O fazer é de longe e vai ao longe. A percepção de caminhos, sua abertura e sua continuidade de trajetória traçam um objetivo de dança/vida de perenidade. A estagnação aqui representa a interrupção do processo de

desenvolvimento e evolução. É essencial a persistência de movimento, o prosseguimento de andeja, a sucessão da dança em caminhada.

Por isso, em alguns pontos de estagnação, meu corpo vibro¹³⁴, na tentativa de estimular, incitar, impulsionar a vontade íntima, num estado que me alude às vísceras, de mover em expansão, deslocando do meu lugar, que não pode, nem deve, tornar-se cômodo. É uma maneira de mostrar-me, excluindo possibilidades de que não seja vista como em momentos de invisibilidade a que somos submetidas. Suscitado, meu corpo incendiário pode inflamar, atizar, provocar, avivar, irritar, soar e ecoar em mim a busca do movimento, fazendo-me ver maior vibração no espaço que estou atuando em ação, que para mim se modifica.

Por vezes, danço em repetição em nível médio¹³⁵, esforçando-me à contração, seguida de forte expansão de braço à frente do tronco e perna atrás em alternância, retornando a mim e, em outras condições, à terra, ainda girando em torno de mim. A contração se dá pela tentativa de encolhimento, mesmo que distante do ápice ideal, mas com vigor. Aproximo braços e pernas do tronco, das entranhas como se tomando força para continuidade à dilatação pela expansão em impulso, demonstrando meu querer de ir além, adiante. Da mesma maneira, a aproximação e conexão com a terra fomenta a ação de perseverar em paciência ativa, sempre movendo em proteção. Relaciono a forma de reverência à terra, aos que passaram pelo caminho antes de mim.

Esse movimento de repetição energética causa cansaço, suor, fortes sons de expiração, ansiedade que motiva dor – por vezes, quero cair. Mesmo assim, não estímulo a queda, pois essa caída não é de fácil recuperação, mas uma queda bruta. Caso eu chegue à queda, preciso de imediato recomeçar para continuar o movimento, pois a permanência na caída não é permitida nesse momento. A resistência de permanecer em luta mesmo em situações de violência é condição em vida das mulheres negras, sendo assim minha intenção nessa movimentação.

¹³⁴ Como meu corpo sou eu, e eu vibro, meu corpo vibro. Meu eu pulsante que causa formigamento à pele foi instigado também pela oficina de Corpo Incendiário criado por Nirlyn Seijas. Realizei a oficina com Brisa Morena no evento MINA TUDO, em julho de 2017. “Oficina Corpo incendiário: perspectivas feministas. Ementa: Não basta apenas lutar contra o machismo, o patriarcado, a dominação, é necessário criarmos práticas concretas coletivas que nos deem referências sobre os corpos, as relações e os mundos em que queremos viver. A partir de vários exercícios psicofísicos de dança contemporânea e a ideia de que cada um tem um superpoder para explorar, esta oficina colabora com o autorreconhecimento da própria potência e força corporal de cada participante, deixando em evidência como o desejo, o imaginário e as utopias estão em nossos corpos. A ideia central é usar esses imaginários para construir uma postura diferenciada no nosso dia a dia e vivenciar espaços verdadeiramente empoderadores”.

¹³⁵ Referência aos elementos labanianos na relação corpo-espaço.

Em apresentação¹³⁶ do processo de criação, caí com seguida recuperação passando por um rolamento pelo chão. Uma análise mais apurada sobre esse movimento fez notar que veio de um padrão de execução, já que a intensidade deste não me leva a uma queda fácil. Tive essa percepção a partir de questionamento de Daniela Amoroso quanto à escolha do movimento. Desse modo, é mais interessante que o impacto gerado não seja amenizado, que eu não controle os efeitos ou induza as reações.

Os movimentos de pés no chão e de andejar em cócoras têm a ver com o meu processo de aterrar para me (re)conhecer e encontrar-me cada vez mais. Sempre memorando a minha ancestralidade que me faz e guia, e a oralitura das corta-ventos. Dentre suas várias afrografias, remeto-me com frequência à Lourdes em resistência e a Marcelly brincando no chão do terreiro.

Dança de pés que também passam pelo aterrar das areias e pedras no mar da Bahia, como da Baía de Todos os Santos, e dos córregos de Minas, como o Córrego do Meio, transitando pela travessia Minas-Bahia.



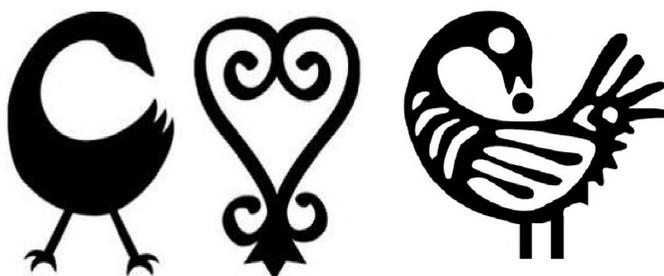
Figura 27: Andeja na travessia da ponte - UFBA, 2019.
Arquivo: Maria do Socorro Córdova

¹³⁶ Durante a qualificação desta dissertação em outubro de 2018, na UFBA.

Inspirada pela fé de Lourdes e Marcelly, agradeço:

Senhora do Rosário foi quem me trouxe aqui.
Senhora do Rosário foi quem me trouxe aqui.
A água do mar é santa/boa,
Eu vi, eu vi, eu vi.
A água do mar é santa/boa,
Eu vi, eu vi, eu vi.¹³⁷

Dessas movimentações de agradecimento, reverência, saudação e ondas do mar, remetem-me em dança a *Sankofa*. Sabedoria africana que expressa olhar/voltar para o passado para viver e construir o futuro (NASCIMENTO, 2008), numa relação de tempo espiralar. “Passear no tempo é bom para entendermos melhor as coisas e escrever coisas belas para vivermos”¹³⁸ (ALVES, 2015, p. 46). Essa grafia é diversa e pode ser escrita textual, como faz Míriam Alves, assim como o canto, a dança, a contação de histórias, as afrografias.



Andeja nos ventos se faz redemoinho,
Para fazer do hoje o tempo do passado e futuro.
O tempo curva-se em vento,
A andeja curva-se em vento e tempo.
E como abrir caminho pra andejar?
Em curvas do tempo, segue e corta ventos...

Danço em movimento espiralar, deslocamento espiral que me remete ao tempo que é passado e futuro em presente. Espiral que me remete à relação da natureza,

¹³⁷ Tem versões que dizem “A água do lago”.

¹³⁸ Disse tio Sabino a Bará no livro *Bará na trilha do vento*, de Míriam Alves (2015).

cultural, cíclica, ancestral, e que se remete ao vento em redemoinho: os ventos soprados por Oyá – Iansã, Senhora das tempestades, dos raios e ventos, que transita entre os dois mundos, visível e invisível, dos vivos e mortos (ALVES, 2015).

Vento vem me trazer boas-novas,
Que eu sempre esperei ouvir.
Vento vem me contar os segredos,
De chuva, raio e trovão.
Vento que me venta da cabeça aos pés,
E eu me rendo.
Vento que me leva onde quero ir,
E onde não quero.
Para que te quero, asas?
Se eu tenho ventania dentro.
Eu fiz até uma tempestade,
Rodei no céu, na imensidão.

Vento vem me mostrar qual a força,
Que tenho para seguir.
Ventania é Senhora, eu sei,
E foi lá bem alto que eu vi,
Inunda que é da água que faz brotar,
Inunda que a água lava.
Para que te quero, asas?
Se eu tenho ventania dentro.
Eu fiz até uma tempestade,
Rodei no céu, na imensidão.
(Luedji Luna, *Asas*, 2017)

Esses ventos contam segredos de sabedorias de tempos imemoriais que nos guiam desde a infância (ALVES, 2015). E eles ventam com toda força àquelas/es que cortam ventos: que, por vezes, aceitam os caminhos dos ventos, e outras vezes, corta-ventos para proteção. E eu, que tenho sentido as histórias dos ventos, me deixo levar e, às vezes, resisto na vida e na *Andeja nos Ventos*. Esses ventos dirigem os rumos e meus caminhos de histórias ancestrais e familiares e me levam aos caminhos das corta-ventos do Córrego do Meio.

Giro, giro, giro para acompanhar esses ventos, para fazer vento e para sentir a vertigem dos tempos em espiralar movimento. As fitas me acompanham, intensificam e engrandecem a dança. Andejo com fitas na cabeça, nas costas, nas mãos e dependuro-as e coloco-as no chão, mantendo relação. Com isso, as fitas tomaram grande proporção nesse fazer andeja.

A suspensão das fitas me faz lembrar o hasteamento do mastro e bandeira na Festa do Rosário. E levantada as fitas, assim como acontece com a bandeira na festa, a dança no chão é circular.



Figura 29: Levantamento de fitas, 2019. Arquivo: Sebastião Barbosa Vieira

E seguimos em itinerância a dança que convida as pessoas que presenciam a acompanhar essa trajetória. E no caminho, ao atravessar uma porta, as fitas são erguidas e permanecem ao alto até que as pessoas passem por elas, remetendo às espadas das corta-ventos. Esses caminhos foram diferentes, de acordo com o espaço e o público presente; e semelhantes pela itinerância, pela movimentação investigada, pelas referências estudadas, mas com especificidades por serem espaços distintos que sugeriram outro modo de fazer em movimento. Duas dessas itinerâncias foram dentro da casa no ACASAS¹³⁹ e no ambiente externo de mata em torno do prédio da Dança na UFBA, ambas em Salvador-BA em 2018.

Os sons da *Andeja nos ventos* também foram diversos. Dancei ao som de música, do silêncio, de ruídos ambientes, do farfalhar das folhas ao passar do vento, de folhas pisoteadas por mim. As músicas foram ao som de: espadas do tilintar das espadas das corta-ventos no Casebre em 2019; tambor, caxixi e agogô de Adê Ribeiro na defesa deste trabalho (da mata ao teatro da UFBA) e na Mostra de Arte Preta 2019 em Viçosa-MG; berimbau do mestre Garnizé da Capoeira Guerreiros de Zumbi de Viçosa-MG na Mostra de Arte Preta 2018; pandeiros e tambor de Ana Carolina Santos Silva, Géssica Barbosa e Maysa da Mata Silveira no CTA-ZM em 2018.

Dançamos Lourdes, Marcelly e eu no terreiro do Casebre¹⁴⁰. As corta-ventos pularam congo, no bate espada ao som do tilintar, girando em torno delas mesmas.

¹³⁹ACASAS: Descrição página Facebook: “Plataforma de apresentações artísticas em casas, desde 2012 investigando as possibilidades artísticas no cotidiano espaço de uma casa”.

¹⁴⁰Foi o convite de Wanessa Marinho para filmagem de mulheres negras que suscitou essa dança.

Enquanto eu, andejava arrodando-as em referência e reverência. As fitas delas e minhas coloriram, balançaram e se relacionaram, assim como nossos olhares e corpos. Esse encontro foi o primeiro em que elas dançaram congo e eu dancei junto *Andeja nos Ventos*. Senti-me emocionada de dançarmos nesse terreiro de história ancestral do Congado, de suas vidas e nossos encontros.



Figura 30: Andejando com as corta-ventos Lourdes e Marcelly no terreiro do Casebre, 2019.
Arquivo: Wanessa Marinho

Desses processos de reflexão e dança, se fazem as investigações e a criação artística *Andeja nos Ventos*, que permanece e se transforma a cada dança. Nesses processos, há a busca individual e coletiva da oralitura das corta-ventos Marcelly e Lourdes, de abertura de caminhos, de conhecer e reconhecer o chão, os caminhos e investigação das referências que fundamentam. Andeja que abre caminhos aos ventos e resiste aos caminhos já abertos.

4: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na qualidade de andeja que caminha, andarilha e se mantém movimento, eu traço esta grafia do processo de criação e investigação em dança: estudos da oralitura inscritas em afrografias, cantada, contada e dançada pelas corta-ventos Marcelly e Lourdes. Os nossos encontros, os meus afetamentos nas vivências Minas-Bahia, as referências teóricas e metodológicas, as investigações e as propostas individuais e em coletivos desenvolveram essa composição em dança *Andeja nos Ventos*.

A afrografia dessas memórias e histórias só poderiam ser escritas e dançadas tendo como referência a cultura do Congado e suas protagonistas, com a aprovação e a condução das próprias integrantes-referências no processo. Todo este estudo e fazer é guiado pelas corta-ventos Lourdes e Marcelly, que abrem esses caminhos. Agradeço a elas por isso.

Para tanto, por mais que considere um trabalho importante, afirmo que a escrita acadêmica do fazer das corta-ventos do Congado não é fundamental. Essencial é a própria oralitura em si do Congado que resiste há mais de 130 anos, no caso da Banda de Congo José Lúcio Rocha. Porém, explico que visualizo um valor agregador no que se refere a uma escrita feita de forma coerente, respeitosa, no sentido de visibilizar e valorizar nossas histórias afro-ameríndias, brasileiras. Nesse sentido, entendo esse estudo como colaborador desse processo.

Adianto que, o que ainda tenho vivido, possibilitado por este trabalho, me afeta na reflexão: de meu lugar de fala; de minha história; de histórias brasileiras, agora em perspectiva diferente à do colonizador; das danças e culturas negras; e da dança que faço com referência às danças populares negras e indígenas.

Para além de ver Lourdes e Marcelly dançando, ouvi-las e escrever seus caminhos e meus, próximos, se entrecruzando, distantes, tudo isso contribuiu para uma compreensão de Lourdes e Marcelly a partir de mim e para a compreensão de mim mesma a partir delas, pensando numa reflexão desta escrita em escrevivência. Isso não determina que a pesquisa tenha colaborado para uma percepção de cada uma de nós em nossos cotidianos ou que a escrita consiga acompanhar, de fato, a consciência e consistência advinda da realidade.

Ouvir Lourdes agradecendo por eu perguntar o que ela está sentindo e fazendo foi muito significativo, e indica que nosso encontro e troca colaborou para alguma

reflexão a respeito de sua prática. Em reunião no Córrego do Meio, conversando a respeito deste trabalho com a banda de congo e algumas pessoas da comunidade e visitantes, ouvir Lourdes contar um pouco de sua história é fator que, de alguma forma, reverbera na comunidade. E entendo com positividade essa possibilidade de diálogo. Assim como o diálogo da minha dança e da dança das corta-ventos.

Considero que o fato de eu, mulher negra, identificar-me com culturas de matrizes africanas e ameríndias, fortalecer minha identidade cultural com base nelas e dançar tendo essas referências é um processo de enegrecimento. Assim, não faço reproduções dos rituais do Congado nem copio as *performances* das corta-ventos, mas inspiro-me nelas para dançar e viver. São movimentos que no meu entendimento se dão de maneira mais coerente com meu processo de reflexão e identidade. Dessa forma, o processo de criação de *Andeja nos Ventos* é uma possibilidade outra que vai contra uma mera continuidade de reprodução dos padrões estéticos de um modelo normativo, advindos de processo de colonização, que historicamente exploram, apropriam e folclorizam culturas e pessoas negras.

Assim, visualizo essas afrografias em escrita textual e dança como processos de ressignificação de memórias coletivas negras em produção de culturas e histórias que nos visibilize e valorize. Essa inspiração, esse estímulo e essa referência vêm de pessoas como Lourdes e Marcelly, e de culturas como o Congado que resistem, inscrevem, disseminam nossas culturas negras ancestrais – fundamental nesse contexto de racismo estrutural em que vivemos.

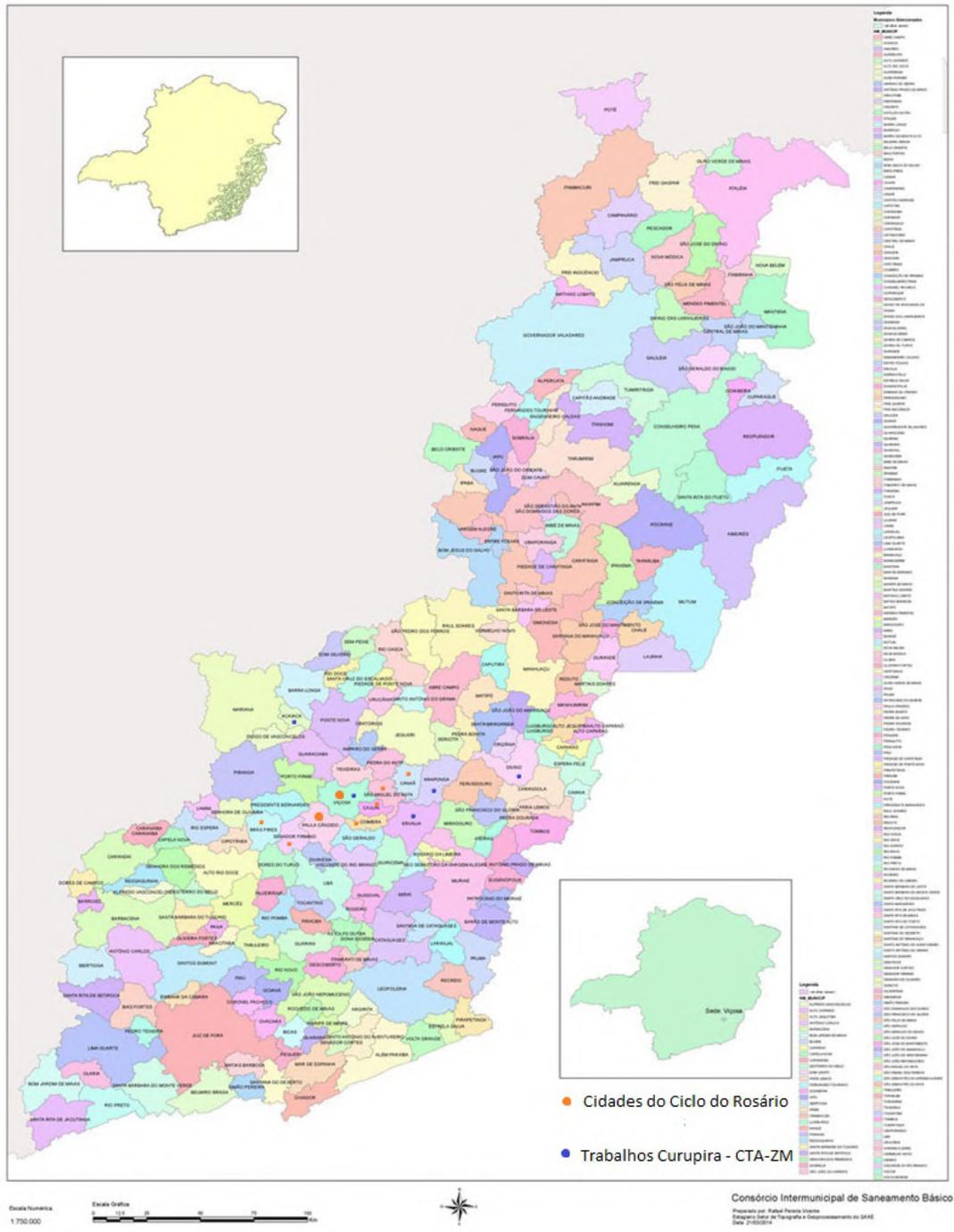
Compreendo a necessidade de discussões a respeito das danças negras e danças de culturas populares. Coloquei-me na tentativa de compreender as diversidades nas análises e posicionei-me em um discurso afro-referenciado e prossigo até o dia em que pessoas negras possam falar de cultura, arte, dança sem ter que discutir questões étnico-raciais, devido a uma questão histórica de subalternização, desvalorização, invisibilidade e racismo. Entendo que essas discussões é uma contribuição desse trabalho para o Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA e compreendo que esse estudo não cessa aqui.

Da mesma maneira, a discussão a respeito da participação das mulheres no Congado que, por vezes, se ampliou a uma discussão do contexto da mulher e das minorias políticas em sociedade não teve o intuito de apontar para pessoas e manifestação julgando toda uma história de resistência negra e memória ancestral

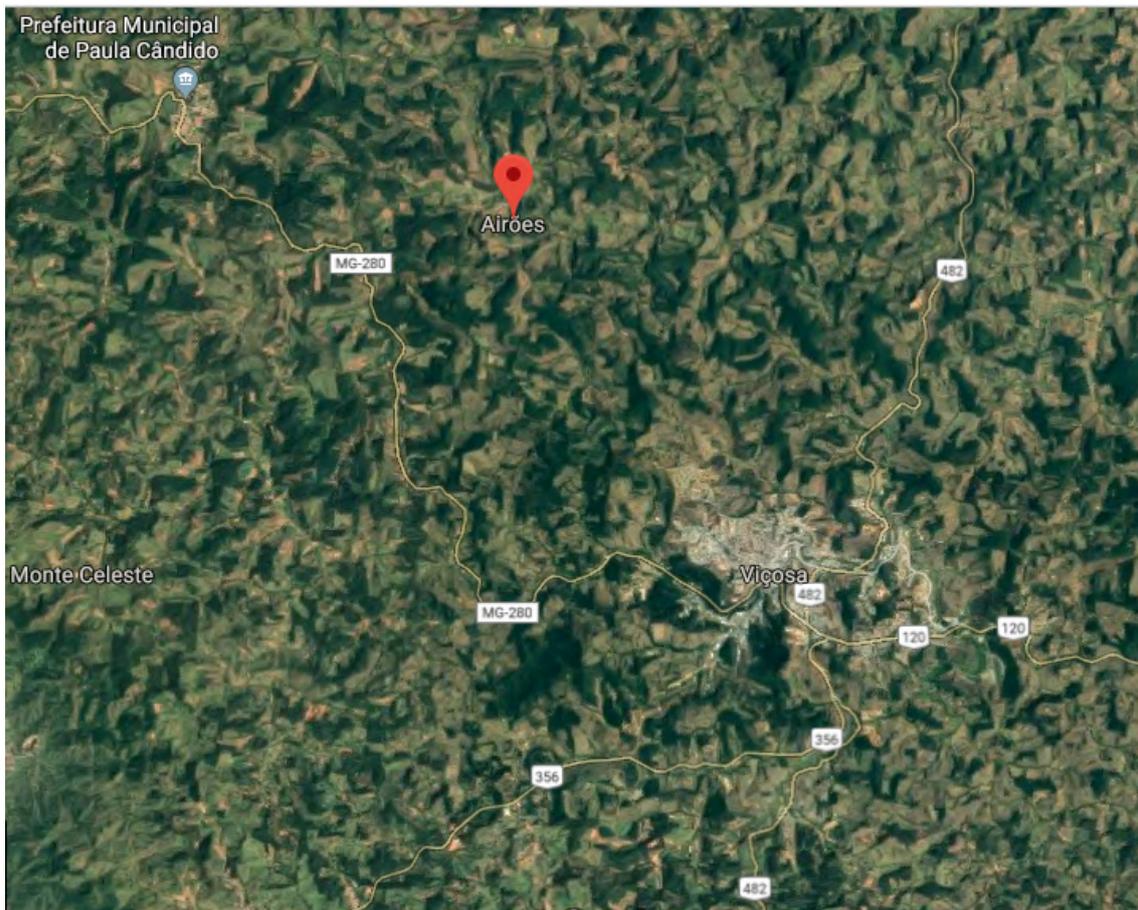
afrografada no Brasil. Analisamos uma estrutura que está difundida em nosso contexto social e que queremos discutir por reivindicações de direitos e dialogar para mudanças sistêmica.

Lourdes abriu caminhos na banda de congo de sua comunidade, e ainda abre, persistindo em resistência, sendo de importância em representatividade para as mulheres. Consideramos esse fator como empoderador para outras mulheres que queriam e querem entrar na banda de congo ou integrar espaços anteriormente composto apenas por homens. E Marcelly é a continuidade desse movimento de luta e resistência negra e da cultura popular, quando se coloca com a intenção de ser mestre do Congado. Anseio que esse processo de trocas entre nós seja mais um fator que estimule seu sonho.

ANEXO 1



ANEXO 2



REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Sejamos todos feministas*. Tradução Christina Baum. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ALMEIDA, Silvio. *O que é racismo estrutural?* Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2018.

ALVES, Miriam. *Bará na trilha do vento*. Salvador: Editora Ogum's Toques Negros, 2015.

AMOROSO, Daniela Maria. O passo é patrimônio do corpo In: *Anais do I Congresso Internacional de antropologia da Dança*. Florianópolis, UFSC, 2019.

_____. *Hortensia*. Salvador, 2016. Prospecto on-line. Disponível em: <<http://www.aldeianago.com.br/danca/eventdetail/165110/45/corpo-em-casa-apresenta-hor-tensi-a>>. Acesso em: ago. 2018.

_____. *Skênos*: dispositivo de pesquisa e criação. Estudos do grupo de pesquisa Umbigada/GPDACCO-Grupo de Pesquisa em Dança, Cultura e Contemporaneidade. Notas de aula 2017-2018.

_____. *Levanta mulher e corre a roda*: dança, estética e diversidade no samba de roda de São Félix e Cachoeira. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – UFBA, Salvador, 2009. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/9646>>. Acesso em: mar. 2018.

ATLAS da Violência 2018 mapeia os homicídios no Brasil. IPEA – Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada; FBSP – Fórum Brasileiro de Segurança Pública. Brasília, DF, 2018. Disponível em: <http://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=33410&Itemid=432>. Acesso em: jan. 2019.

ÁVILA, Carla Cristina de Oliveira. *Itinerâncias e Inter-heranças*: do ritual do Congado da Zona da Mata mineira ao processo de *performance* em dança contemporânea. Dissertação (Mestrado em Artes) – Unicamp, Campinas, 2007. Disponível em: <[file:///C:/Users/Usuario/Downloads/%C3%81vilaCarlaCristinaOliveirade%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Usuario/Downloads/%C3%81vilaCarlaCristinaOliveirade%20(1).pdf)>. Acesso em: jan. 2017.

AKOTIRENE, Carla. *O que é interseccionalidade?* Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2018.

BENTO, Berenice. A (re)construção da identidade masculina. *Revista de Ciências Humanas*, Florianópolis, Ed. UFSC, n. 26, p. 33-50, out 1999.

BERTH, Joice. *O que é empoderamento?* Belo Horizonte: Letramento; Justificando, 2018.

BIÃO, Armindo. A presença do corpo em cena nos Estudos da Performance e na Etnocologia. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 1, n. 2, p. 346-359, jul./dez., 2011. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>. Acesso

em nov.2017.

_____. *Um léxico para a etnocenologia: propostas preliminares. V Colóquio Internacional de Etnocenologia*, Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas; [Organizado por Armindo Jorge de Carvalho Bião]. – Salvador: Fast Design, 2007.

_____. Etnocenologia, uma introdução. In: GREINER, Christine; BIÃO, Armindo (org.). *Etnocenologia: textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1999.

_____. *Ethnoscénologie*, manifeste (Manifesto da etnocenologia). In: *Théâtre-Public* 123, p. 46-48, maio-jun. 1995.

BUTLER, Judith. Corpos que ainda importam. In: COLLING, Leandro (org.). *Dissidências sexuais e de gênero*. Salvador: EdUFBA, 2016.

CAETANO, Aderemi Matheus Jacob Freitas. *O congado nas Festas de Nossa Senhora do Rosário: uma região cultural na Zona da Mata Mineira?*. Monografia (Graduação em Geografia) – Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, 2011. Disponível em: <<http://www.novoscursos.ufv.br/graduacao/ufv/geo/www/wp-content/uploads/2013/05/Aderemi-Matheus-Jacob-Freitas-Caetano1.pdf>>. Acesso em: abr. 2017.

CARNEIRO, Sueli. Negros de pele clara por Sueli Carneiro. *Jornal Correio Braziliense* in GELEDÉS, 2004. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/negros-de-pele-clara-por-sueli-carneiro/>>. Acesso em: fev. 2018.

_____. Mulheres em movimento. *Revista Estudo Avançados* 17, 49, p. 117-132, 2003. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v17n49/18400.pdf>> Acesso em: jun. 2018.

CARTA POLÍTICA DO III ENA – Encontro Nacional de Agroecologia. Disponível em: <<http://www.agroecologia.org.br/files/importedmedia/carta-politica-iii-ena.pdf>>. Acesso em set. 2018.

CARTA POLÍTICA DO IV ENA – Encontro Nacional de Agroecologia. Disponível em: <<http://agroecologia.org.br/files/2018/06/Carta-Pol%C3%ADtica-do-IV-ENA-Versao-Final-da-S%C3%ADntese.pdf>>. Acesso em: set. 2018.

CELESTINO, Marcelly Cristina Mateus. *Marcelly Cristina Mateus Celestino*. Paula Cândido: Airões – Comunidade Córrego do Meio, 2017, 2018. Entrevista concedida a Nara Córdova Vieira.

DAMATTA, Roberto. *A casa e a rua*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997

DANTAS, Georgianna Gabriella. *O plantar o dia: A geo-(r)-coreo-grafia de Urã no chão da rua da Bahia*. Dissertação (Mestrado em Dança) – UFBA, Salvador, 2018.

DAVIS, Angela. *A liberdade é uma luta constante*. Tradução Heci Regina Candiani. Organização Frank Barat. São Paulo: Boitempo, 2018.

_____. *Mulheres, Cultura e Política*. Tradução Heci Regina Candiani. São

Paulo: Boitempo, 2017.

_____. Atravessando o tempo e construindo o futuro da luta contra o racismo. Conferência, Reitoria da UFBA, Salvador, 2017.

_____. *Mulheres, Raça e Classe*. Tradução Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

EVARISTO, Conceição. *Mulher com Palavra*. Palestra, Teatro Castro Alves, Salvador-BA, 2018

_____. Diálogos Insubmissos de Mulheres Negras. Palestra, Festa Literária Internacional do Pelourinho (Flipelô), Salvador-BA, 2017.

_____. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas; Fundação Biblioteca Nacional, 2016.

_____. *Insubmissas Lágrimas de Mulheres*. 2. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2016.

_____. *Ponciá Vivêncio*. Belo Horizonte: Mazza, 2003.

FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: o corpo em experiência. In: *ILINX Revista do LUME* (Núcleo interdisciplinar de pesquisas teatrais da Unicamp: #4, 2013), p. 1-11. Disponível em: <<http://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276>>. Acesso em: nov. 2018.

FANON, Frantz. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Salvador: EdUFBA, 2008.

GOMES, Nilma Lino. Alguns termos e conceitos presentes no debate sobre relações raciais no Brasil: uma breve discussão. In: *BRASIL. Educação Anti-racista: caminhos abertos pela Lei federal nº 10.639/03*. Brasília, MEC, Secretaria de educação continuada e alfabetização e diversidade, 2005. p. 39-62.

GOMES, Núbia; PEREIRA, Edimilson (texto); PEREIRA, Marcelo (foto). *Arturos: olhos do rosário*. Belo Horizonte: Mazza, 1990.

GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo Afro-Latino-Americano. In: *Caderno de Formação Política do Círculo Palmarino*, n. 1, 2011.

GUZMAN, Thulio; MOREIRA, Lucas. *ACASAS*. Salvador, 2018. Prospecto on-line. Disponível em: <<http://www.nascasas.tumblr.com>>; <https://www.facebook.com/pg/nascasas/about/?ref=page_internal>. Acesso em: ago. 2018.

LEPECKI, André. Corpo Colonizado. *Revista Brasileira Gesto*, n. 2, jun. 2003. Disponível em: <<http://omelhoranjo.blogspot.com.br/2006/09/o-sindrome-de-stendhal-i-corpo.html>>. Acesso: mar. 2018.

LUCAS, Glauro. *Os sons do Rosário: o congado mineiro dos Arturos e Jatobá*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LUNA, Luedji. *Asas. Um Corpo no Mundo*, Álbum, 2016.

MACEDO, Roberto Sidnei. *Etnopesquisa crítica, etnopesquisa-formação*. 2. ed. Brasília: Liber, 2010.

MACHADO, Lara Rodrigues. *Danças no jogo da construção poética*. Organização Sara Maria de Andrade. Natal: Jovens Escribas, 2017.

MARQUES, Pedro de Aguiar. *Os processos do processo: (re)apropriações e (re)significações dos direitos pela Comunidade Quilombola de Córrego do Meio/MG*. Dissertação Programa de Pós-Graduação em Extensão Rural – UFV, Viçosa, 2016. Disponível em: <<http://www.posextensaorural.ufv.br/wp-content/uploads/2017/03/Pedro-de-Aguiar-Marques.pdf>>. Acesso em: 2018.

MARTINS, Leda Maria. Entrevista Leda Maria Martins. O que são os estudos da Performance? feita por Diana Taylor, publicada pela Duke University Press. Disponível em: <<http://scalar.usc.edu/nehvectors/wips/leda-martins-portuguese>>. Acesso em: ago. 2018.

_____. Performances da oralitura: corpo, lugar de memória. Língua e Literatura: Limites e Fronteiras. *Periódicos UFSM*, Rio Grande do Sul: Universidade Federal de Santa Maria, 2003. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881/7308>>. Acesso em: jul. 2018.

_____. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (org.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias, territorialidades e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românticas, Faculdade de Letras/UFMG, Pós-Lit, 2002.

_____. *Afrografias da memória: O Reinado do Rosário em Jatobá*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

MATEUS, Maria de Lourdes. *Maria de Lourdes Mateus*. Paula Cândido: Airões – Comunidade Córrego do Meio, 2013; 2017; 2018. Entrevista concedida a Nara Córdova Vieira.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. *Guerreiras de natureza: mulher negra, religiosidade e ambiente*. São Paulo: Sankofa, 2008.

NOGUEIRA, Conceição. *Interseccionalidade e psicologia feminista*. Salvador: Devires, 2017.

NOSSA CULTURA NA ROÇA. Festa de Nossa Senhora do Rosário no Quilombo Córrego do Meio – Tradição, Ancestralidade e Religiosidade. n. 2, out. 2018.

PANIAGO, Maria do Carmo Tafuri. *Viçosa – Tradição e Folclore*. 2. ed. Viçosa, UFV, Imprensa Universitária, 1983.

PEREIRA, Edimilson. Entrevista realizada com Edimilson de Almeida Pereira em Literafro Entrevista TV UFMG, 27 ago. 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=f9PXoq2G3Uo&t=1722s>>. Acesso em: ago. 2018.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RIBEIRO, Djamila. *Quem tem medo do feminismo negro?* São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

_____. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. *Bailarino-pesquisador-intérprete: processo de formação*. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2005.

SANTOS, Inaicyrá Falcão dos. *Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação*. 2. ed. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

SILIPRANDI, Emma. *Mulheres e agroecologia: transformando o campo, as florestas e as pessoas*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015.

SILVA, Renata de Lima; FALCÃO, José Luiz Cirqueira. Cultura popular: seus contornos, desdobramentos e materializações. *Rascunhos*. Uberlândia, v. 3, n. 2, p. 7-20, dez. 2016. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/35658>>. Acesso em: 2018.

SILVA, Renata de Lima; LIMA, Marlíni Dorneles de. Entre raízes, corpo e fé: poenografias dançadas. *Moringa*. João Pessoa, v. 5, n. 2, jul.-dez./2014.

SILVA, Renata de Lima; *Corpo limiar e encruzilhadas: processos de criação na dança – Goiânia*: Editora UFG, 2012.

SILVA, Renata de Lima; *Corpo que ginga. VI reunião científica da ABRACE – Porto Alegre*, 2011. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vireuniao/estudosperformance/6.%20SILVA,%20Renata%20de%20Lima.pdf>>. Acesso em: ago. 2018.

SOARES, Dalva Maria. *Salve Maria(s): Mulheres na tradição do Congado em BH, MG*. Dissertação (Mestrado em Economia Doméstica) – UFV, Viçosa, 2009. Disponível em: <<http://locus.ufv.br/bitstream/handle/123456789/3322/texto%20completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: mai. 2017.

SOUZA, Marina de Mello e. *Reis negros no Brasil escravista: História das festas de coroação de Rei Congo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

TAYLOR, Diana. Encenando a memória social: Yuyachkani. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (org.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias, territorialidades e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românticas, Faculdade de Letras/UFMG, Pós-Lit, 2002.

TIBURI, Márcia. *Feminismo em comum: para todas, todes e todos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

_____. *Como conversar com um fascista*. 12. ed. Rio de Janeiro: Record, 2018.

_____. *Como nos tornamos quem somos*. Palestra de encerramento da programação SGP/COEDE 2016 realizada no auditório do TRE-BA, em 28 nov. 2016.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fIoQ2KkzP_I>. Acesso em: ago. 2018.

TRAVAGLIA, Lúcia Goulart. *Tradição e modernidade no congado de Airões*, Paula Cândido – MG. Monografia (Graduação em História) – Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, 2011.

VIEIRA, Nara Córdova. “*Com licença povo do congo pros tambores no baque zoar*”: a participação do Bloco na Festa de Nossa Senhora do Rosário. Monografia (Graduação em Dança) – UFV, Viçosa, 2013.

VILAÇA, Aline Serzedello; ASSIS, Ananda; GRUPIONI, Rafaella. Persona de vozes caladas por outrem: Processo de criação cênico/corporal, inundado de oralidade, sabedoria fantástico-popular e memória. *II Seminário e Mostra Nacional de Dança Teatro*. Coleção Caminhos da Dança Teatro no Brasil/Organização Solange Pimentel Caldeira. Viçosa: Tribuna, 2011.