

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
MESTRADO INTERDISCIPLINAR EM PERFORMANCES CULTURAIS

ELIENE NUNES MACEDO

A DANÇA DOS CONGOS DA CIDADE DE GOIÁS:
PERFORMANCES DE UM GRUPO AFRO-BRASILEIRO

GOIÂNIA
2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
MESTRADO INTERDISCIPLINAR EM PERFORMANCES CULTURAIS

ELIENE NUNES MACEDO

A DANÇA DOS CONGOS DA CIDADE DE GOIÁS:
PERFORMANCES DE UM GRUPO AFRO-BRASILEIRO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Performances Culturais, da Escola de Música e Artes Cênicas, da Universidade Federal de Goiás, como requisito para obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Prof^a. Dra. Izabela Maria Tamaso

GOIÂNIA
2015

Ficha catalográfica elaborada automaticamente
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob orientação do Sibi/UFG.

NUNES MACEDO, ELIENE
A DANÇA DOS CONGOS DA CIDADE DE GOIÁS:
PERFORMANCES DE UM GRUPO AFRO-BRASILEIRO [manuscrito]
/ ELIENE NUNES MACEDO. - 2015.
CLIX, 159 f.: il.

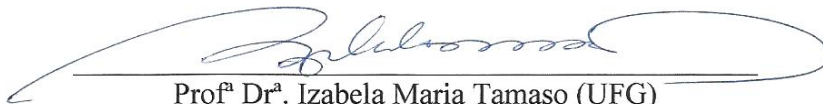
Orientador: Profa. Dra. IZABELA MARIA TAMASO.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola de
Música e Artes Cênicas (Emac) , Programa de Pós-Graduação em
Performances Culturais, Goiânia, 2015.
Bibliografia. Apêndice.
Inclui siglas, fotografias, abreviaturas, tabelas, lista de figuras, lista
de tabelas.

1. PERFORMANCES CULTURAIS. 2. AFRO-BRASILEIRO. 3.
DANÇA DOS CONGOS. 4. CONHECIMENTO ENCORPORADO. 5.
PATRIMÔNIO IMATERIAL. I. MARIA TAMASO, IZABELA, orient. II.
Título.

ELIENE NUNES MACEDO

**A DANÇA DOS CONGOS DA CIDADE DE GOIÁS:
PERFORMANCES DE UM GRUPO AFRO-BRASILEIRO**

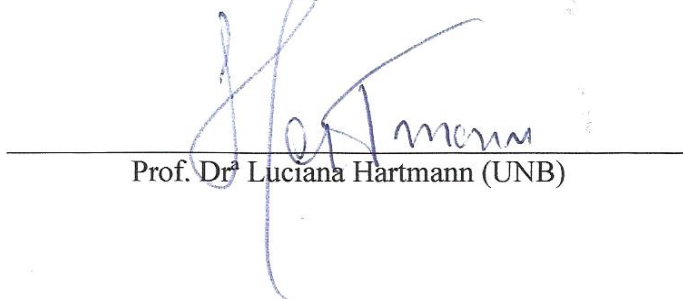
Exame de defesa de mestrado apresentado em 30 de julho de 2015, aprovado
pela Banca Examinadora constituída pelos membros:



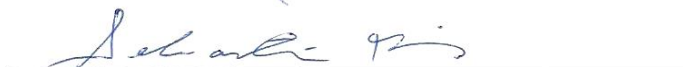
Prof.^a Dr.^a. Izabela Maria Tamaso (UFG)
Orientadora e Presidente da Banca



Prof. Dr. Carlos Rodrigues Brandão (UNICAMP)



Prof. Dr.^a Luciana Hartmann (UNB)



Prof. Dr. Sebastião Rios Corrêa Júnior (UFG)

*Dedico ao meu companheiro Beto e aos meus
filhos Miguel e Isabela Irene que, diariamente,
compartilham comigo a existência performática
da vida!*

AGRADECIMENTOS

À minha mãe Ergínia, todos os agradecimentos possíveis! Ela, com seu jeito sereno, cuidadoso, sábio, amoroso, sempre me conduz durante minhas caminhadas. Ela que sempre esteve comigo em todos os momentos da minha vida, ensinando-me com seus gestos, atos, ações, o verdadeiro e profundo sentido do “amar”.

À Ediane, minha irmã gêmea, que compartilha comigo a eterna alegria de ser gerada, nascer, crescer, viver a incrível experiência de sempre estar bem-acompanhada. Somos nós duas amigas inseparáveis que, de forma recíproca, não medimos esforços para zelar e cuidar da felicidade uma da outra.

Aos meus filhos Isabela Irene e Miguel, pela doce e sempre presença em minha vida. Que nessa caminhada compartilharam comigo, a gratificante experiência de transitar “entre” ser mãe, estudante, pesquisadora, professora, mulher, atuando nessas diversas performances do cotidiano.

Ao meu esposo Humberto Lopes, que sempre esteve ao meu lado, oferecendo apoio e amor pleno. Só você sabe o quanto sua presença é fundamental em minha vida.

A toda a minha Família, em especial, aos que comungam desse amor incondicional, que me ensina, diariamente, o quanto é necessário cuidar daqueles a quem amamos e o quanto é precioso e divino o ato de “ser cuidado”: meu pai José; minhas irmãs Ediane, Ednalva e Edna; meus irmãos Edmilson e Virgínio; minha afilhada Letícia, meus sobrinhos João Victor, Leonardo e Augusto, minha tia Alice; meu primo Pedro Henrique; minhas primas Carla Denise e Iarla Melissa; meus cunhados Jesinébson, Lamark, Weber, Hugo e minhas cunhadas Juliana e Joelma; meu sogro José Antônio. Vocês sabem como, em diferentes momentos e nas mais diversas formas, cada um contribuiu e ainda contribuem para significar, positivamente, a minha existência.

Agradeço aqui, as mãos estendidas dos meus professores e colegas, do mestrado interdisciplinar em performances culturais que, durante as disciplinas, apresentaram diversos autores que me guiaram por vários mundos existentes em um único objeto, possibilitando-me outros olhares.

A Izabela Tamasso pela orientação, o rigor acadêmico, a paciência, a amizade, o

companheirismo, as diversas contribuições realizadas durante toda a caminhada, sendo ela, a principal mediadora desse encontro performático com os congos da cidade de Goiás.

Os braços abertos dos Congos vilaboenses – em especial, a família do seu José de Arruda – que me acolheu, permitindo-me conhecer e dialogar com seus conhecimentos incorporados, aceitando que eu adentrasse nessa maravilhosa dança.

As contribuições dos professores Dr. Carlos Rodrigues Brandão, Dra. Luciana Hartmann, Dr. Sebastião Rios, Dra. Renata Silva, realizadas durante vários períodos da pesquisa, em especial, na qualificação, que me proporcionou momentos intensos de aprendizado, cujo conhecimento advindo destes momentos não comporta nessa dissertação. É pra vida toda.

Ao professor Dr. Robson Corrêa Camargo, pela competência, dedicação, sabedoria com que vem coordenando o programa Interdisciplinar em Performances Culturais.

Ao Frei Marcos Lacerda, pelas contribuições realizadas durante a pesquisa e pelo carinho com que me recebeu no Convento Nossa Senhora do Rosário.

À Sandra Rosa, pela qualificada revisão desta dissertação.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (FAPEG), pela bolsa ofertada durante o período da pesquisa.

À Universidade Federal de Goiás, por ter qualificado a minha trajetória profissional no mestrado.

À Universidade Estadual de Goiás, campus Goiânia – ESEFFEGO, lugar onde me fiz professora de Educação Física e hoje construo minha história como docente. Agradeço também pela licença parcial para qualificação, cedida por essa Instituição durante a realização do mestrado.

À Secretaria de Estado de Educação Cultura e Esporte (SEDUCE), do estado de Goiás, pelo deferimento da licença para aprimoramento.

A todos os amigos, amigas e colegas do Colégio Estadual Juvenal José Pedroso, hoje, nomeado como Centro Educacional de Período Integral (CEPI) Juvenal José Pedroso, onde o sonho do mestrado começou a ganhar contornos expressivos.

À Kiara Karizy, Marília Vaz, Mariana Tagliari, Joverci Alexandre, Elisabete Silva, Thaís Rolin, Lilian Brandão, Renata Carvalho, Reigler Pedrosa, porque a vida sempre nos traz bons motivos para estarmos juntas e compartilhar o delicioso sabor da amizade.

À Warla Paiva e Noeli Batista, minhas amigas, por acreditarem que um dia eu conseguiria percorrer esse longo caminho. Estiveram comigo nesta empreitada desde o início: nos estudos, no projeto, na seleção, no mestrado e, agora também, no final. A ajuda de vocês foi fundamental para que eu chegasse até aqui. Obrigada!

À Ana Paula Teixeira, Juliana Marra, Edlúcia, Samuel, Karine, Marcelo Fecunde e todos os colegas do mestrado, pela amizade e companheirismo que foram sendo construídos durante essa trajetória do mestrado e foram sendo ampliadas para outras dimensões da minha vida.

A todos que participaram dessa pesquisa e contribuíram, efetivamente, para que esta performance etnográfica fosse possível.

A Deus, por ter me dado força, perseverança, sabedoria, serenidade, determinação para seguir em frente.

Enfim, agradeço a todos que, de perto ou de longe, compartilharam comigo esta etapa tão importante da minha vida.

RESUMO

Esta dissertação apresenta a Dança dos Congos que se realiza na cidade de Goiás (Goiás/Brasil) desde a primeira metade do século XVIII. Nesse ritual, é realizada a luta entre mouros e cristãos e constitui-se em uma performance dividida em marchas de rua e embaixadas, executadas por homens afro-brasileiros, possuidores de poucos recursos financeiros, sendo realizada, sobretudo, no Centro Histórico da cidade (reconhecida como patrimônio mundial pela UNESCO), por ocasião das festas do Divino Espírito Santo e de Nossa Senhora do Rosário. Trata-se de uma pesquisa etnográfica, cujo principal objetivo é interpretar as performances do ritual da Dança dos Congos e as complexas relações de significados naquele sistema cultural. Por isso, primeiramente foi realizada uma descrição pormenorizada da estrutura da Dança dos Congos, destacando gestos, oralidade, músicas, indumentárias, dramatizações. Também foram acionados os referenciais teóricos das performances culturais, enquanto categoria analítica, para analisar o conhecimento incorporado na dança e nos dançantes dos congos. Logo em seguida, levantaram-se algumas questões sobre o contexto sócio-histórico e cultural dos congos, trançando reflexões sobre os estudos etnográficos da Dança dos Congos, explorando a possibilidade de uma interlocução entre a etnografia realizada por Brandão (1977) e a que realizei. E por fim, observaram-se as representações e apropriação dessa forma de expressão em relação ao conjunto de bens patrimoniais da cidade de Goiás e as políticas de salvaguardas executadas por seus detentores. Este estudo permitiu identificar que a performance da Dança dos Congos, da cidade de Goiás é a materialização da iconografia de um povo que vive, luta, resiste e permanece.

Palavras-chave: Performances Culturais. Afro-brasileiro. Dança dos Congos. Conhecimento incorporado. Patrimônio Imaterial.

ABSTRACT

This master thesis introduces the Congo dance, which has been performed in Goiás City (Goiás/Brazil) since the first half of the 18th century. In this ritual, we are able to watch the fight between Moors and Christians. The routine is divided into street parades and representations of an embassy mission, performed by poor Afro-Brazilian men, usually at the city's Historical Centre (held as a UNESCO world cultural heritage). The performances generally take place during the Divine Holy Ghost and the Our Lady of the Rosary festivals. This is an ethnographic research project, which aims at interpreting the performances of the Congo dance ritual and its complex meaning relations. Therefore, a detailed description of the Congo dance structure was done, by highlighting its gestures, orality, music, clothing and dramatization. Also, as an analytical category, the theoretical background to such cultural performances was reviewed, aiming at analysing the dance and dancers' embodied knowledge. Furthermore, some questions on the congos' cultural social historical were raised, bringing some comparison among the thoughts on ethnographic studies on the Congo dance and the possibility of an interlocution between Brandão's ethnography (1977) and the one presented in this paper. Eventually, the representation and appropriation of this way of expression towards the whole Goiás City's cultural heritage and how safeguard policy is done were deeply observed. As a conclusion, the study states that the Congo dance from Goiás City is the materialisation of the iconography of people who live, fight, resist and remain.

Key-words: Cultural Performances; Afro-Brazilian; Congo dance; Embodied Knowledge, Intangible Heritage.

SUMÁRIO

Lista de Siglas	11
Lista de Quadros	12
Lista de Figuras	13
INTRODUÇÃO	14
1. ESTRUTURA DA DANÇA DOS CONGOS	21
1.1. COREOGRAFIA E MÚSICA DA DANÇA DOS CONGOS	24
1.2. VESTIMENTAS E INSTRUMENTOS	49
2. DANÇA DOS CONGOS: CONHECIMENTO ENCORPORADO	56
2.1. PERFORMANCES É UMA EXPERIÊNCIA SINGULAR	63
2.2. PONTOS DE CONTATO ENTRE PERFORMANCE E DANÇA DO CONGOS.....	73
3. ONTEM E HOJE: A DANÇA DOS CONGOS DA CIDADE DE GOIÁS	84
3.1 CONGOS E IGREJA CATÓLICA: INTERDEPENDÊNCIAS, PARALELELISMO, NEGOCIAÇÕES, CONFLITOS.....	95
3.2 AS CONGADAS NO BRASIL E A DANÇA DOS CONGOS EM GOIÁS.....	101
3.3 MULHERES NAS PERFORMANCES DA DANÇA DOS CONGOS	111
3.4 A DANÇA DOS CONGOS E A PERSPECTIVA DE ESPETACULARIZAÇÃO.....	118
4. DANÇA DOS CONGOS: PATRIMÔNIO PARA QUEM?	126
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	148
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	151
7. APÊNDICES	158

LISTA DE SIGLAS

DPI	Departamento de Patrimônio Imaterial
ESEFFEGO	Escola Superior de Educação Física e Fisioterapia de Goiás
FICA	Festival Internacional de Cinema Ambiental
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional
PCI	Patrimônio cultural imaterial
PNPI	Programa Nacional do Patrimônio Imaterial
UEG	Universidade Estadual de Goiás
UFG	Universidade Federal de Goiás
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

LISTA DE QUADROS

Quadro 01 – Principais Características da Dança dos Congos de Goiás	23
Quadro 02 – Legenda coreográfica	26
Quadro 03 – Músicas cantadas durante as marchas/cortejo de rua (fig. 01 a 07)	29
Quadro 04 – Músicas “chegando ao local da embaixada” (fig. 08 a 13).....	32
Quadro 05 – Música “de chegada” à embaixada (fig. 14)	33
Quadro 06 – Música “de chegada” à embaixada (fig. 15 a 16)	34
Quadro 07 – Música da embaixada (fig. 17)	35
Quadro 08 – Música de embaixada, quando captura o embaixador (fig. 28)	42
Quadro 09 – Música de quando o Embaixador é aceito pelo Rei (fig. 32)	44
Quadro 10 - Música da embaixada (fig. 33)	45
Quadro 11 – Música da Embaixada (fig. 34)	46
Quadro 12 – Música da Embaixada (fig. 36)	48
Quadro 13 – Música da embaixada (fig.37)	48
Quadro 14 – Música “de saída” da Embaixada	49
Quadro 15 – Música cantada apenas na Festa de Nossa Senhora do Rosário, em 2014	49
Quadro 16 – Comparação entre as etnografias da Dança dos Congos	93
Quadro 17 – As profissões dos dançantes do Congo	109

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 a 07 – Marcha	26
Figura 08 a 13 – Chegando ao local da embaixada	30
Figura 14 – A chegada à embaixada	33
Figura 15 e 16 – Chegada à embaixada	33
Figura 17 a 36 – Embaixada	34
Figura 37 – Saída da Embaixada	47
Figura 38 e 39 – Capacete	51
Figura 40 – Coroa	51
Figura 41 – Vista posterior das roupas	51
Figura 42 – Vista anterior das roupas	52
Figura 43 – Marimba com baqueta	53
Figura 44 – Viola	53
Figura 45 – Espada com bainha	54
Figura 46 – Cetro	55
Figura 47 – Caixa/Tarol	55
Figura 48 – Saída da Serenata do Divino da Casa do Imperador, 2013	70
Figura 49 – Chegada da Romaria do Divino na Igreja Santa Bárbara, 2013	70
Figura 50 – Os conquistas, 1970	84
Figura 51 – Os conquistas, 2013	84
Figura 52 – Marcha dos Congos na Festa do Divino em 2013. Ao lado direito a estrutura da marcha apresentada por Brandão (1977a, p.48)	105
Figura 53 – Embaixada dos Congos na Festa do Divino, em 2013, em frente à Catedral de Sant’Ana. Ao lado direito, a estrutura da Embaixada apresentada por Brandão (1977b, p. 48)	106
Figura 54. Mulheres na casa do seu José de Arruda e dona Divina, arrumando os Congos para a Festa do Divino, em 2013	112
Figura 55 – Embaixada em frente à casa de dona Silvia Curado (sentada na cadeira, na região central da foto)	112
Figura 56 – Relação dos Congos com o Centro Histórico	135
Figura 57 – Congo da cidade de Goiás, 1961	146

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem como propósito contribuir para com a temática das tradições populares e de afrodescendentes do estado de Goiás, partindo do referencial teórico e conceitual dos estudos de performances culturais, em especial, a cultura popular e os rituais tradicionais, para analisar o grupo de congo existente na cidade de Goiás. A Dança dos Congos é uma performance, realizada por afrodescendentes, constituída por marchas de rua e embaixadas e, geralmente, realiza-se no Centro Histórico da cidade (reconhecida como patrimônio mundial pela UNESCO¹), por ocasião da Festa do Divino Espírito Santo e da Festa de Nossa Senhora do Rosário. Seus praticantes acreditam que a Dança dos Congos possui origem africana e acontece na cidade de Goiás (GO) desde a chegada dos primeiros escravos na região, na primeira metade do século XVIII. Os dançantes dessa tradição popular são, em sua maioria, trabalhadores que possuem poucos recursos financeiros e transmitem seus saberes por meio da oralidade e pelas experiências adquiridas no contato direto com o grupo, denominado neste trabalho de conhecimento encorporado. O caminho percorrido para torná-lo objeto de estudo foi bastante interessante, no entanto, cheio surpresas, imprevistos e turbulências.

Tudo começou quando me tornei docente da disciplina Dança, no Colégio Estadual Juvenal José Pedroso, em 2007, e trabalhei com vários elementos da cultura corporal, inclusive a dança, numa abordagem crítica e estética, percebendo-a como uma construção histórica, social e cultural da dimensão humana. Lá, me deparei com o *Projeto Tratos e Retratos de Goiás* e fiquei estimulada com as conexões de várias possibilidades performáticas da cultura tradicional de Goiás e suas múltiplas relações de diálogos na nossa contemporaneidade. Inicialmente, eu tinha como objetivo compreender como as performances realizadas durante o *Projeto Tratos e Retratos de Goiás* influenciavam o olhar dos estudantes

¹ Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura – UNESCO (United Nations Educational, Scientific and Cultural).

sobre a cultura tradicional goiana. No entanto, a escola se tornou de tempo integral, e a nova grade curricular inviabilizou o desenvolvimento dessa pesquisa. Por isso, analisei outras possibilidades de objetos relacionados à cultura popular tradicional, entre elas, a Dança dos Congos na cidade de Goiás. Foi exatamente aqui, que percebi que na vida existem esses encontros inesperados e surpreendentes.

Trilhando o caminho desbravado por Brandão (1977), percorrerei os caminhos da *Dança dos Congos*, na cidade de Goiás, buscando compreender as performances e o ritual desse grupo afrodescendente e perceber os pontos de contatos e a pluralidade existentes nesse processo complexo e dinâmico das tradições culturais brasileiras. Sendo assim, vislumbra-se pensar o processo histórico e cultural desse grupo.

Poucas produções escrevem sobre os Congos na cidade de Goiás e o foco do olhar é bastante diversificado: Monteiro (1974, p. 46), em sua obra, dedicou três parágrafos aos congos e ressalta: “Do 'congo', em outros lugares do Brasil chamado de 'congada' ou 'congado', pouco me lembro”; Sá (2006) faz um relato histórico da origem dos africanos em Goiás e enfatiza as irmandades existentes no local; Lacerda (1977) focou a descrição da estética da dança e as falas existentes nas embaixadas; Mendonça (1981) priorizou a música, inclusive, realizou partitura de algumas delas; Brandão (1977a; 1977b) foi quem mais se dedicou a uma descrição densa, fazendo uma análise antropológica sobre a identidade presente nas relações interétnicas contidas no ritual da Dança dos Congos.

Tendo em vista tais reflexões, percebi a relevância, tanto social quanto acadêmica de interpretar as performances realizadas no ritual da *Dança dos Congos* e as complexas relações de significados naquele sistema cultural. Pois, conforme Ligiéro (2011), é impossível pensar as performances brasileiras tradicionais sem relacioná-las com as práticas performativas afrodescendentes. Então, percebi a possibilidade de trazer à tona algumas reflexões que ficaram pulsantes na academia, tanto na minha atuação como discente, quanto como docente. As inquietações que surgiram, como estudante no curso de Educação Física, foram brotando na minha vida profissional ao atuar como orientadora acadêmica na disciplina “Pesquisa e Ensino em Dança-educação”, no curso de Licenciatura em Educação Física, na Modalidade de Ensino a Distância, da Faculdade de Educação Física da Universidade Federal de Goiás e foram ampliando, durante minha atuação como docente na disciplina Estágio Supervisionado I – modalidade: Danças educacionais, da qual recentemente me tornei professora efetiva na Universidade Estadual de Goiás (UEG), unidade ESEFFEGO. Simultaneamente, essas ideias

foram sendo fomentadas pelas disciplinas do mestrado e ganhando novos contornos e significados, sendo corporificada com meus encontros com os congos.

Durante essa jornada, venho percebendo a minha responsabilidade social de contribuir – mesmo que minimamente – na ampliação do conhecimento e na valorização da riquíssima variedade da nossa cultura popular brasileira. Faz-se relevante apresentar à sociedade a importância de aprendermos a viver num novo pluralismo cultural, para isso, é preciso cultivar as tradições culturais alheias.

Por cultivo quero dizer uma atitude dinâmica, um mergulho e uma aprendizagem constantes das várias tradições, somadas a uma luta sem tréguas contra a homogeneização e a simplificação e a favor da continuidade das manifestações culturais, que se encontram à margem do grande circuito comercial da produção e que oferecem alternativas de expressão e identificação frente à brutalidade excessiva dos produtos culturais oferecidos para consumo. (CARVALHO, 2000, p. 37).

Apesar de não fazer parte do grupo de conguista² em Goiás, não o considero alheio a mim, pois existe uma identificação muito forte, uma vez que sou fruto dessa matriz brasileira afro-ameríndio e nascida em uma classe social, composta por grupos basicamente iletrados, que vive à marginalização advinda de uma sociedade de classe. Esse estudo de um fenômeno próximo ao pesquisador é denominado por Peirano (1999) de alteridade próxima.

Acredito que essa alteridade próxima poderá favorecer reflexões bastante frutíferas a nossa sociedade brasileira, sendo relevante compartilhar com outros grupos os conhecimentos desenvolvidos por intermédio dessa, inclusive, com a comunidade acadêmica, a fim de aprofundar em um estudo reflexivo sobre a *Dança dos Congos* em Goiás: rito e performances de um grupo de afrodescendentes, ampliando, assim, o diálogo sobre a cultura popular tradicional e as performances afrodescendentes enquanto forma de manutenção, transmissão, (re)elaboração, construção de conhecimento de um povo.

A escolha da etnografia como método se deu objetivando a inteligibilidade da temática proposta, pois essa metodologia possibilita uma reflexão sobre como um determinado grupo se compreende e quais os fenômenos (históricos, sociais, culturais) contribuem para a elaboração dos sentidos e significados estabelecidos dentro de sua realidade cultural. Logo, não proponho um estudo das Danças dos Congos como se fosse uma entidade independente,

² Os dançantes do congo se autodeclaram conguistas. Apesar dos estudiosos da área (RIOS, 2006; KATRIB, 2009; Silva, 2012) utilizarem o termo congadeiro para denominar os membros das congadas, optei pelo termo “conguista” construído pelo grupo pesquisado.

separado do seu contexto social e político, ao contrário, objetivo entender suas formas complexas e analisar o contexto em que se manifestam.

Como procedimentos metodológicos: realizarei um registro cuidadoso dos fatos e das situações ocorridas no contexto sociocultural, político e religioso, por meio de um esquema descritivo sobre a organização, a estrutura e os processos dos ritos e das performances da Dança dos Congos apresentada durante a Festa do Divino Espírito Santo, na cidade de Goiás (GO), o Festival Internacional de Cinema Ambiental – FICA, ambas em 2013, assim como a Festa de Nossa Senhora do Rosário, em 2014. Também farão parte deste registro todos os encontros ocorridos durante a pesquisa de campo realizada ao longo desses dois anos, inclusive, os ensaios realizados, mensalmente, aos domingos entre os meses de dezembro de 2013 e julho de 2014; foram realizadas entrevistas semiestruturadas com os dançantes, objetivando ampliar a compreensão das concepções que eles têm de si mesmos, da origem do grupo, das mudanças ocorridas ao longo do processo histórico, a organização e estrutura da dança e como eles se percebem dentro de um contexto, cuja cidade (Centro Histórico) foi reconhecida como patrimônio mundial. Nesse sentido, buscarei uma inter-relação com os congos, interagindo com seu contexto, por meio de técnicas de pesquisa de observação direta no campo, coleta sistemática dos dados (filmagens, fotografias, registros com anotações), conversas informais e formais, entrevistas não-diretivas e reflexivas.

Um dos questionamentos emergidos durante a pesquisa foi a transcrição literária ou não da fala: Silva (2005, p. 28) relata que, devido a desconfortos ocasionados pela transcrição literal, da fala, em pesquisas anteriores, ela decidiu realizar uma triagem e retirar vícios de linguagens, no momento em que seus interlocutores compreenderam que tal procedimento reafirma “o lugar social historicamente delegado às populações negras”. Bauman (2013)³ compreende esse risco originário da transcrição literal do discurso oral, mas ele acredita que, na performance, a língua não padrão é exatamente o que o performer quer transmitir, e esse tipo de transcrição torna-se mais eficiente, pois é capaz de evocá-los. Refletindo sobre essas duas realidades, decidi realizar a triagem e retirar os vícios da linguagem falada da transcrição de algumas entrevistas, mas percebendo o poder da transcrição literal do discurso oral na

³ Palestra no III Simpósio Internacional de Pesquisa Interdisciplinar em Performances Culturais 2013 e XI Seminário em Drama, Performances e suas Antropologias 2013, curso de Mestrado em Performances Culturais, Escola de Música e Artes Cênicas – UFG, Goiânia - GO. Tradução: Deusimar Gonzaga; Supervisão: Robson Camargo.

performance, o mantereí nas descrições das falas existentes no ritual e em momentos muito especiais.

Tal processo metodológico insere-se na abordagem qualitativa, por ser esse um processo de pesquisa deflagrador de reflexões com base na análise do tempo e espaço inseridos num contexto predeterminado das experiências surgidas nesse contexto e dos sujeitos deflagradores de tais experiências. Gaskell e Bauer (2000) explicam que “o pesquisador social está sempre em uma posição de tentar descobrir sentidos em outras pessoas, a partir de outros ambientes sociais, mas, inevitavelmente, tendo como base o autoconhecimento” (p. 482). Nesta perspectiva, estou limitada ao presente etnográfico e à realidade encontrada passa pelo filtro das minhas percepções de compreensão de mundo.

Citando a observação direta, as entrevistas semiestruturadas e reflexivas, as conversas formais e informais e a técnica de descrição etnográfica, em correspondência aos estudos da pesquisa qualitativa, a narrativa desse processo surge por meio de ações interpretativas; na busca pela construção de um espaço de reflexão significativo, tanto para quem investiga quanto para quem dele faz ou passa a fazer parte, no caso os conguitas, que são coparticipantes dessa performance etnográfica.

Nesse sentido, conforme Ferreira (2012), a etnografia é muito mais ampla do que a técnica de olhar, escutar e escrever, ela solicita que o próprio corpo do pesquisador seja um instrumento do exercício etnográfico, pois é no fato de o campo afetar corporalmente o pesquisador que o texto faz sentido. Nessa direção, Royce (1987) compreende a etnografia como uma dupla performance, que envolve a performance do pesquisado e a performance do pesquisador que se dialogam simultaneamente.

Não tenho a intenção de obter resultados objetivos, mas colocar em diálogo as percepções e os saberes do nativo com as dos teóricos das performances culturais. Devo esclarecer que o grupo não compreende a Dança dos Congos como performance nem dialoga com esse referencial, pois, para os dançantes, a Dança dos Congos é uma tradição, que vem passando de geração a geração. Portanto, utilizarei o termo performance como categoria analítica e, nesse sentido, buscarei estabelecer um diálogo entre essa categoria analítica, performances culturais, e a categoria dos nativos, a tradição. Para que esse diálogo seja possível, considerarei tanto os conceitos êmicos, ou seja, que os próprios conguitas produzem, quanto os conceitos éticos que utilizarei de forma analítica sobre os comportamentos observados. Neste estudo, a Dança dos Congos refere-se à execução da

dança propriamente dita, ou seja, envolve as marchas de rua e as embaixadas, enquanto a performance da Dança dos Congos envolverá uma análise mais ampla do ritual que vai desde os contextos que a compõem até outros elementos que a completam.

No primeiro capítulo, será apresentada uma descrição pormenorizada da Dança dos Congos, objetivando um maior detalhamento da estética da dança e possibilitar ao leitor uma compreensão mais profunda dos conhecimentos que serão abordados nos capítulos seguintes. A ausência de leitura do primeiro capítulo não impossibilitará a compreensão dos demais, pois as informações indispensáveis para o entendimento da performance da Dança dos Congos será retomada de forma mais objetiva, nos capítulos seguintes.

Posteriormente, no segundo capítulo, acionarei a performance cultural enquanto categoria analítica para analisar a Dança dos Congos e o conhecimento incorporado. Nessa mesma direção, farei um breve relato histórico da performance, apresentando algumas experiências pessoais obtidas na convivência com o grupo, inclusive, trazendo indícios que demonstram que o corpo do etnógrafo é, antes de construir o conhecimento, o conhecimento em construção. Além refletir sobre os pontos de contato entre performances culturais e Dança dos Congos, enfatizando, como esses pontos de contatos podem ser percebidos na Dança dos Congos. Os estudiosos da performance (CONNERTON, 1998; ZUMTHOR, 2000; LANGDON, 2006, SCHECHNER, 1985, 2011, 2012, 2013; DAWSEY 1998, 2005, 2006, 2007, 2011, 2013) entre outros, serão os norteadores desses diálogos.

Ampliando esses diálogos, no terceiro capítulo exploro a possibilidade de elaborar um estudo comparado entre a etnografia da Dança dos Congos realizada por Brandão (1977a; 1977b) e o conjunto de observações obtidas durante a minha pesquisa realizada, com o mesmo grupo, em 2013 e 2014, buscando uma interlocução entre esses dois momentos da Dança dos Congos. O meu primeiro encontro com a *Dança dos Congos*⁴ ou *Congo Goiano*⁵ foi por meio da etnografia do Brandão, que originou o livro intitulado *Peões, Pretos e Congos, trabalho e identidade étnica em Goiás*, é um estudo denso sobre as relações

⁴ Termo utilizado pelo Brandão (1977) durante sua pesquisa etnográfica em Goiás e também utilizado no catálogo do FICA 2013. Será o termo mais utilizado neste estudo.

⁵ Termo utilizado pelo senhor José de Arruda, atual Rei do congo, durante minha pesquisa em 2013. Ele enfatiza que não é congada, mas Congo Goiano.

interétnicas na cidade de Goiás (GO) e traz contribuições importantes sobre a dança dos congos e sua relação com o trabalho e a identidade local. Após quarenta anos dos estudos do Brandão, buscarei analisar as semelhanças e diferenças existentes ao longo desse processo histórico na cidade de Goiás, mais especificamente, entre 1973 e 2014, ressaltando suas modificações e permanência.

No último capítulo, trago a presença do negro na sociedade vilaboense e relato alguns mecanismos sociais utilizados para apagar a memória do povo negro do “Centro Histórico” da cidade. Igualmente, busco compreender os mecanismos de reprodução da Dança dos Congos, tomando como referência, sobretudo, a memória coletiva e pessoal dos detentores desse bem cultural. Paralelamente, colocarei em diálogo a memória dos conguistas com a dos outros vilaboenses, para entender as várias representações e apropriações dessa forma de expressão em relação ao conjunto dos bens patrimoniais da cidade de Goiás. Diante do exposto também serão avaliadas as formas de salvaguardas desse patrimônio, dialogando com a categoria “patrimônio cultural imaterial” e percebendo os tipos de ações de salvaguardas praticadas pelas agências governamentais e/ou pelos seus detentores.

Enfim, neste primeiro momento, foram destacadas a opção metodológica, alguns procedimentos realizados e as concepções teóricas que, certamente, poderia ser trabalho de forma mais detalhada e exaustiva. No entanto, os estudos da performance nos deslocam para um tempo e espaço bastante desafiador, pois exige do pesquisador a capacidade de atuar nas fronteiras e estabelecer interconexões “entre” as práticas *de inscrição* e as práticas *de incorporação*⁶. Para Connerton (1999), essas práticas são dialéticas e sempre existirá elemento de uma na outra. Nesse sentido, a divisão busca apenas identificar ações em que há predominância de uma em relação à outra, mas a compreensão de ambas deve levar em consideração seu caráter heurístico.

⁶ Connerton (1999) faz uma complexa discussão sobre as práticas de inscrição (alfabeto, desenho, foto, partituras musicais) e as práticas de incorporação (memória corporal, práticas e técnicas corporais). No segundo capítulo, esse diálogo será realizado de forma sistematizado.

CAPÍTULO 1

ESTRUTURA DA DANÇA DOS CONGOS

O cenário geográfico, onde se realiza a performance da Dança dos Congos é a antiga capital do estado de Goiás, fundada em 1727 por Bartolomeu Bueno da Silva (1672-1740) com o nome Arraial de Sant'Anna, que, em 1736, modificou seu nome para Vila Boa de Goyaz. Em 1744, tornou-se Capitania de Goiás e, devido a problemas econômicos, ocasionados pelo esgotamento do ouro e pela migração para a produção agropecuária, Vila Boa teve uma grande redução populacional, que foi fortemente fomentada pela transferência da capital estadual para Goiânia, entre 1930 e 1940, coordenada pelo então interventor do Estado, Pedro Ludovico Teixeira.

A Dança dos Congos se realiza na cidade de Goiás (Brasil) desde a primeira metade do século XVIII. Constitui-se em uma performance dividida em marchas de rua e embaixadas, realizadas por homens afro-brasileiros⁷ possuidores de poucos recursos financeiros, sendo realizada, sobretudo, no Centro Histórico da cidade (reconhecida como patrimônio mundial pela UNESCO), por ocasião da Festa do Divino Espírito Santo e da Festa de Nossa Senhora do Rosário.

É importante destacar que, durante os dois anos de pesquisa, os Congos fizeram três apresentações na cidade de Goiás e não se apresentaram em nenhum outro lugar. Durante esse período estavam previstas quatro apresentações que, por diversos motivos, não foram realizadas: a primeira foi a Festa de Nossa Senhora Sant'Ana (julho, 2013), os Congos informaram que ninguém entrou em contato com eles para conversarem sobre a “ajuda”⁸ e, sem “ajuda”, não tem como sair; a segunda foi a Festa de Nossa Senhora do Rosário (2013), que coincidiu com a Crisma de dois filhos do Zezinho, por isso não houve condições de realizar a apresentação; a terceira foi a Festa do Divino Espírito Santo (2014), quando foi

⁷ Compreendo que a civilização brasileira é a miscigenação de índios, negros e brancos e suas inter-relações. Nesse sentido, ao considerar todo o processo histórico brasileiro, pode-se afirmar que em nossa sociedade contemporânea, “todos são apenas brasileiros” (PRANDI, 2000, p. 58). No entanto, utilizarei o termo afro-brasileiro como forma de ressaltar e valorizar os elementos de descendência africana contidos na Dança dos Congos, assim como o passado ancestral de seus praticantes.

⁸ O termo “ajuda” está relacionado à contribuição financeira.

divulgada na programação a participação dos congos, mas, segundo os congos, o festeiro não os procurou para “acertarem” sobre a apresentação; o quarto foi o Festival Nacional de Cinema Ambiental (FICA-2014), o grupo não foi convidado a se apresentar.

Todas as descrições presentes, desde as características das roupas até as músicas e estrutura coreográfica terão, como principal referência, as apresentações realizadas em 2013 e 2014, no Centro Histórico da cidade de Goiás, durante as seguintes festividades: 142ª Festa do Divino Espírito Santo, na Praça do Coreto, em frente à Catedral de Sant'Ana, em maio de 2013; no Festival Nacional de Cinema Ambiental – FICA, na Praça do Coreto, em frente à Catedral de Sant'Ana, em julho de 2013; A Festa de Nossa Senhora do Rosário, no Largo do Rosário, na Igreja Nossa Senhora do Rosário, em outubro de 2014.

A estrutura completa dos Congos é composta por: família real, denominada por eles como “os de azul” (um rei, um secretário, um príncipe – criança de aproximadamente onze anos – e três fidalgos) e “os de vermelho” (um embaixador, um caixeiro, dois guias, dois contraguias, e seis soldados/culata). Essa estrutura é a ideal, mas, em alguns momentos, os grupos têm dificuldades de completar seus integrantes, existindo, assim, pequenas modificações em suas estruturas. A posição que cada integrante ocupa na dança, geralmente, já é predeterminada e tem como principal referência o mais velho, não tendo como critério o nascimento, mas o período de iniciação e efetiva participação na Dança dos Congos. Em caso de ausência de um dos membros, outro dançante ocupa o lugar e, nessas situações adversas em que tais estruturas precisam ser levemente modificadas, quem define os lugares a serem ocupados pelos dançantes é o seu José de Arruda que, geralmente, respeita os critérios acima citados.

A descrição da estrutura da dança descrita neste capítulo será feita de acordo com a predominância advinda das três apresentações públicas realizadas durante os dois anos de pesquisa (2013 e 2014), ou seja, não corresponderá a uma imagem idêntica de uma nem de outra, mas o que predominou em ambas. Tal situação pode ser exemplificada da seguinte maneira: em duas apresentações, o grupo azul tinha cinco integrantes e, em outras, seis; construirei a apresentação com cinco integrantes do grupo azul. No grupo vermelho, duas apresentações foram realizadas com doze integrantes e uma com dez; construirei a apresentação com doze integrantes. Esses mesmos critérios serão utilizados como referência para a descrição completa da Dança dos Congos.

Quadro 01 – Principais Características da Dança dos Congos de Goiás

CARACTERÍSTICAS	CONGO DA CIDADE DE GOIÁS
Origem e permanência	Vila Boa (cidade de Goiás - GO)
Período de origem	Ciclo da mineração em Goiás (meados do séc. XVIII)
Quantidade de Ternos	01 (um) único terno
Contato com outros congos	Não visitam nem recebem visita de outros ternos de congo.
Relação do líder com os Congos	José de Arruda, rei do Congo, começou aos onze anos, pois, quando criança, correu risco de vida (queimadura grave), e sua mãe prometeu a Nossa Senhora do Rosário que, se salvasse a vida do seu filho, ele cantaria o congo até o fim da sua vida. Há mais de 60 anos, ele vem cumprindo essa promessa.
Irmandade	Não possui irmandade
Santos de Devoção (homenageados)	Nossa Senhora do Rosário Divino Espírito Santo
Compõem as Festas	Nossa Senhora do Rosário e Divino Espírito Santo.
Período de realização das Festas	- 1º domingo de outubro (Nossa Senhora do Rosário); - Em data móvel conforme calendário da Igreja, mas geralmente, corresponde o período entre final de maio e início de junho (Divino Espírito Santo)
Festeiro	- Festa de Nossa Senhora do Rosário: não existe festeiro, os fiéis e seus líderes religiosos que organizam a festa. - Festa do Divino Espírito Santo: o festeiro é o Imperador do Divino que foi sorteado no ano anterior. Ele não participa do ritual da Dança dos Congos, sua participação se restringe à oferta de uma ajuda de custo aos Congos, em contrapartida, os Congos prestam-lhe homenagem por meio de uma embaixada em frente a sua casa.
Participação em outras festas	Geralmente, não participa de outras Festividades.
Estrutura da Dança	Marcha e Embaixadas
Reinado dos Congos	Permanece vitalício, até a desistência ou morte do rei.
Instrumentos musicais	Caixa, viola e reco-reco (marimba). Existe apenas um instrumento de cada, exceto as marimbas (reco-recos) que são tocados por todos os congos da fila, exceto o que toca viola.
Participação de Mulheres	Não há mulheres dançantes. Elas desempenham papéis extremamente importantes para o congo, mas atuam em outras dimensões (preservação, divulgação, organização, oferendas, apoio aos dançantes) da Dança dos Congos.
Participação de crianças	Há apenas um príncipe (criança), sendo que não é autorizado às crianças entrarem na fila.

Todos esses processos que envolvem as festas e a participação dos Congos são bastante complexos. Essa apresentação resumida objetiva demonstrar algumas características bastante expressivas desse terno de Congo, principalmente, quando temos como referência outras congadas, mais conhecidas no território brasileiro. Entre elas, destaco: as Congadas de Uberlândia (MG) que pesquisei em 2013 e foi pesquisada por Silva (2012); a de Catalão (GO) que assisti em 2011 e foi pesquisada por Brandão (1985), Katrib (2009), Paula (2010, 2012); a Congada de Atibaia (SP), apresentada no estudo de Costa (2005) que, inclusive, historicamente, apresentava mais semelhança com a dança dos Congos da Cidade de Goiás, pois até 1982 se realizavam as embaixadas, mas foi se modificando e, atualmente, assemelha-se mais com as outras citadas.

Buscando detalhar os elementos que compõem a Dança dos Congos da cidade de Goiás, serão apresentadas algumas características das vestimentas, dos instrumentos, das músicas, da coreografia. Durante esse período de dois anos de convivência com o grupo, percebi que, tanto as músicas como alguns movimentos coreográficos são nomeados por eles. No entanto, ao conversar com vários membros do grupo, eles não apresentaram interesse em divulgar os nomes dessas músicas e desses movimentos e informaram que eu poderia descrever o que estava vendo e ouvindo, por isso, serão apresentadas somente as letras das músicas e os passes da coreografia, sem denominá-los.

1.1 Coreografia e Músicas da Dança dos Congos

Existem basicamente três divisões de músicas: as que são cantadas nas marchas; as do momento em que os Congos chegam ao local das embaixadas, denominadas por eles de “música de chegada”; e as que são cantadas durante as embaixadas. As músicas aqui apresentadas são frutos da análise de três apresentações: a Festa do Divino Espírito Santo, em maio de 2013; a participação Festival Internacional de Cinema Ambiental (FICA), em junho de 2013, ambas realizadas na Praça do Coreto, em frente à Catedral de Sant'Ana; a participação na Festa de Nossa Senhora do Rosário, em outubro de 2014, na igreja Nossa Senhora do Rosário. Além da análise dos documentos audiovisual e fotográfico dessas três apresentações, as referências bibliográficas (BRANDÃO, 1977a, 1977b; LACERDA, 1977; MENDONÇA, 1981) contribuíram de forma significativa na organização da estrutura aqui apresentada. Ressalto que, mesmo gravando vários momentos, inclusive os ensaios, a assimilação das palavras pronunciadas e das cantadas é bastante difícil. No segundo capítulo,

abordarei a complexidade e dificuldade presentes na transcrição dessas práticas de inscrição e práticas de incorporação.

A estrutura coreográfica da dança é marcada por dois grandes momentos: primeiro é o da marcha, também denominado de cortejo, que se caracteriza pelas evoluções e deslocamentos pelas ruas da cidade (duas fileiras paralelas onde segue a seguinte sequência: na frente, os congos tocando instrumentos, guia, contraguia e os soldados. No final, entre as duas filas, vem o Embaixador dos Congos). Logo atrás, segue o Rei e seu Estado Maior (um Secretário, um Príncipe e três Fidalgos); o segundo são as embaixadas (dramatização da invasão do inimigo e evoluções frente ao Rei e seu Estado Maior) em frente à igreja, à casa do imperador e às casas de moradores que solicitaram com antecedência. No final, em roda, invasores (Mouros, “de vermelho”) e invadidos (Cristãos, “de azul”) dançam e festejam juntos. Os Congos relatam que antigamente eles dançavam (embaixadas), durante toda a semana, nas casas dos moradores da cidade que solicitassem.

A marcha é o momento em que os Congos se deslocam pela cidade de Goiás, onde farão as embaixadas. A distância e o percurso da marcha é variável. Nas três apresentações às quais assisti, a marcha sempre esteve presente. Em alguns momentos, ela é mais curta, como a apresentação no FICA, em 2013, e na Festa de Nossa Senhora do Rosário em 2014, cuja duração foi de aproximadamente 10 minutos, pois o deslocamento até as igrejas foi feito por meio de automóvel; em outros, é mais longa, como foi na apresentação da Festa do Divino Espírito Santo, em 2013, cujo deslocamento foi feito a pé, iniciando na casa do seu Rei e marchando pelas ruas da cidade até chegar à igreja, e durou cerca de uma hora. A distância percorrida entre a casa do Rei (José de Arruda) e a Catedral de Sant'Ana, onde aconteceram as duas apresentações (Divino Espírito Santo e o FICA), é de aproximadamente 2 (dois) quilômetros. Seu José de Arruda, após avaliar algumas variáveis (saúde, acesso a transporte, solicitação de embaixadas), determina como será feito o deslocamento.

Conforme relatos dos próprios conguistas antigamente a marcha era muito mais longa, pois eles se deslocavam por algumas regiões da cidade, durante vários dias da semana. Diversos fatores externos (organização da lógica do trabalho na sociedade contemporânea, acesso aos meios de transportes automobilísticos) e internos (conguistas que moram em outras cidades, saúde dos dançantes) podem interferir no percurso da marcha. Um caso bastante expressivo que pode aqui ser relatado é a saúde do seu José de Arruda que, aos 71 anos, está bastante frágil e, após passar por vários procedimentos cirúrgicos ao longo da vida, tem

dificuldade para deambular, mas continua dançando, pois, para ele, além de ser uma honra, é uma obrigação liderar os Congos.

As figuras de 1 a 7 correspondem à marcha. Essas evoluções vão sendo realizadas durante todo o deslocamento dos Congos. Ao chegar ao local da Embaixada, ocorre uma inversão no ritual, com a passagem do Rei e seu Estado Maior entre as duas fileiras de Congos (fig. 8). Na chegada, os Congos fazem as evoluções (fig. 8 a 16), tendo como referência a estrutura que será realizada durante a embaixada. As figuras de 17 a 47 descrevem uma embaixada, onde eles finalizam e saem marchando novamente pelas ruas da cidade, recomeçando todo o processo, até chegarem à casa do Rei.

Quadro 02 – Legenda coreográfica

GRUPO VERMELHO	GRUPO AZUL
 - Embaixador	 - Rei
 - Guia	 - Secretário
 - Contraguia	 - Príncipe
 - Caixeiro	 - Fidalgo
 - Soldado	
 - Direção Frontal (frente) do corpo humano	

Fonte: Pesquisa de Campo.



Fig. 01 - Marcha

Fonte: Desenhado por Humberto Silva

Início da Marcha: o grupo de vermelho vai à frente, dividido em duas fileiras paralelas, cada uma com 1 Guia, 1 Contraguia e 3 soldados, com o Embaixador atrás, entre as fileiras, somente o Embaixador não porta instrumentos musicais. Todos cantando, marchando, tocando instrumentos

(9 marimbas, 1 viola e 1 caixa), vão se deslocando para frente; o Guia da direita toca marimba, e o da esquerda, viola; o Caixeiro sempre acompanha os Guias (primeiros das filas)

de forma paralela, à direita, tocando a caixa. O grupo de azul segue, formando uma linha reta e não porta instrumentos musicais.

O Rei sempre ocupa posição central, sendo que os dois Fidalgos se localizam a sua esquerda, e o Príncipe e o Secretário, respectivamente, a sua direita. Os movimentos corporais são realizados em nível alto, cabeça elevada, olhar em linha reta, tronco ereto, movimentos fortes e firmes dos pés, mantendo o fluxo contínuo (fig.01).



Fig. 02 - Marcha

Fonte: Desenhado por Humberto Silva

Em marcha, deslocando para frente, os Guias e o Caixeiro iniciam a reverência, cabeça baixa, inclinando o tronco à frente (movimento nível médio). Abrindo pelas extremidades, realizarão um giro de 180º graus e seguem em direção aos de azul; sequencialmente, os demais da fila

fazem o mesmo movimento. Deslocando em direção ao grupo de azul (fig. 02).

Ao ficarem frente a frente com o grupo azul, “os de vermelho” iniciam as reverências ao Rei. Após os dois Guias e o Caixeiro, os outros vão em dupla, sucessivamente, reverenciando o Rei, ou seja, todos deverão reverenciá-lo, quando estiverem frente a frente com ele. Logo após a reverência, eles realizarão um giro de 180º graus, abrindo pelas

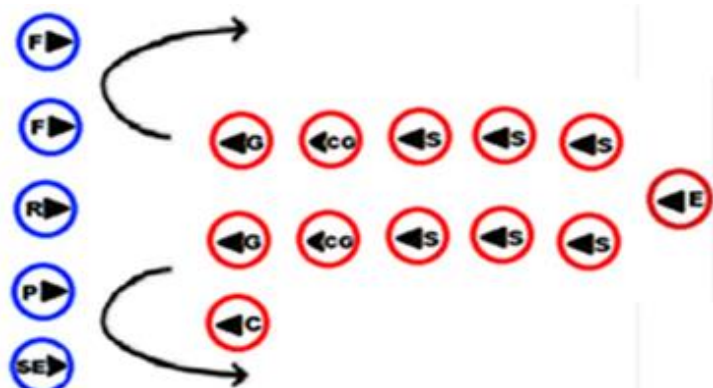


Fig. 03 - Marcha

Fonte: Desenhado por Humberto Silva

extremidades e retomando a sua posição inicial. O fluxo é contínuo, isto é, enquanto um ainda está executando essa ação, outros já estão voltando à posição inicial. Ao serem reverenciados, “os de azul” retribuem todas as reverências prestadas (fig. 03).

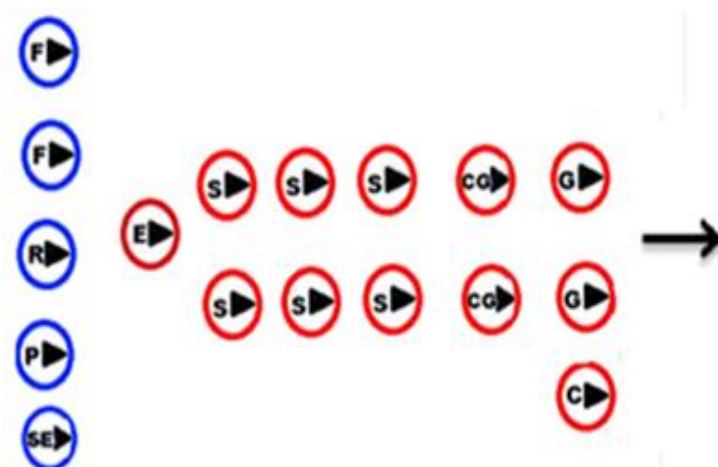


Fig. 04 - Marcha

Fonte: Desenhado por Humberto Silva

Todo o processo contido nas figuras anteriores (01, 02 e 03) é repetido várias vezes. As repetições levam em consideração o deslocamento percorrido pela marcha e são estabelecidas pelos Guias, não existindo um tempo determinado. Após realizarem todas as repetições, eles retornam à posição inicial (fig. 4).

Os “de vermelho” diminuem a intensidade da marcha, marcham no mesmo lugar (sem deslocamento), viram em direção ao congo da outra fileira correspondente, formando duas

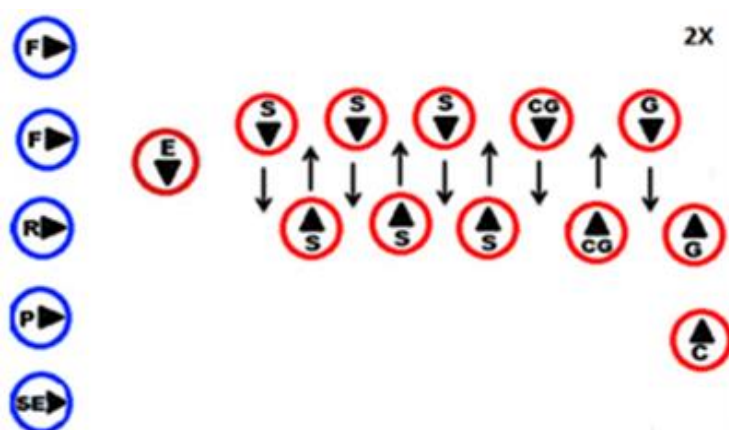


Fig. 05 - Marcha

Fonte: Desenhado por Humberto Silva

colunas, sendo uma de frente para a outra. Posteriormente, passam marchando entre os espaços, mudando de lugar as fileiras; depois, realizam novamente esse movimento, voltando assim para a forma inicial. Os movimentos continuam sendo realizados em nível alto, com movimentação forte dos pés e fluxo contínuo. Em todos

os momentos, os congos seguem cantando, tocando e dançando (fig.05).

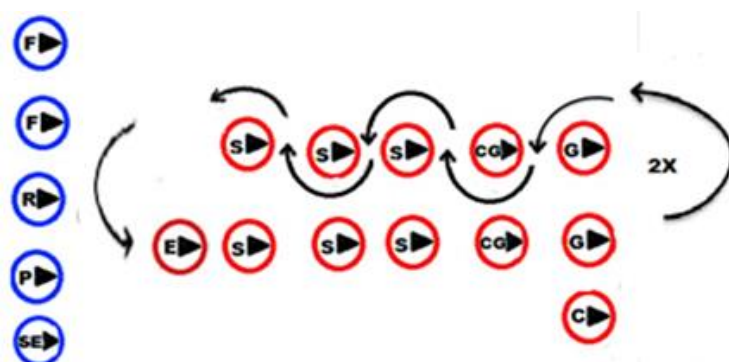


Fig. 06 - Marcha

Fonte: Desenhado por Humberto Silva

Realizando movimento de zigue-zague (serpente), a coluna do lado direito sai em deslocamento, entrando entre os congos da coluna oposta. Esse movimento é realizado duas vezes consecutivas (fig.06).

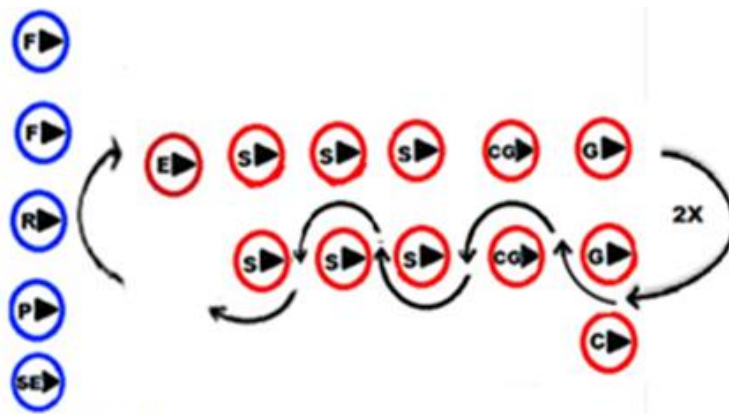


Fig. 07 - Marcha

Fonte: Desenhado por Humberto Silva

Seguindo o mesmo movimento de zigue-zague (serpente), a coluna do lado esquerdo sai em deslocamento, entrando entre os congos da coluna oposta. Essa movimentação é realizada duas vezes consecutivas. Durante as movimentações demonstradas nas figuras 05, 06 e 07, todos “os de

azul” ficam em pé, assistindo às evoluções realizadas pelos “de vermelho” (fig.07).

Quadro 03 – Músicas cantadas durante as marchas/cortejo de rua (fig. 01 a 07)

O ai lê rê, Co ri á (guias)
O ai lê rê, Co ri á (coro)
Dois, três são fidalgos, neste Congo angola
O ai lê rê, Co ri á.

Moça goiana, sai na janela (guias)
Moça goiana, sai na janela (coro)
Venha ver o Congo, que já vai pra guerra (guias)
Venha ver o Congo, que já vai pra guerra (coro)

Ele vai pra guerra, é pra guerrear (guias)
Ele vai pra guerra, é pra guerrear (coro)
Se ele não morrer, tornará voltar (guias)
Se ele não morrer, tornará voltar (coro)

Oi, abre a porta, vem ver a rua (guias)
Oi, abre a porta, vem ver a rua (coro)
Tô no sereno, clarão da Lua (guias)
Tô no sereno, clarão da Lua (coro)

Ai, ai, meu Deus, ô que coisa linda (guias)
Ai, ai, meu Deus, ô que coisa linda (coro)
Jesus, eu morro, eu perco a vida (guias)
Jesus, eu morro, eu perco a vida (coro)

Que Congo é este, que está tocando? (guias)
Que Congo é este, que está tocando? (guias)
É o sino do Rosário, que está me chamando (coro)
É o sino do Rosário, que está me chamando (coro)

Que Congo é este, que está tocando? (guias)
Que Congo é este, que está tocando? (guias)
Tocando marimba, pra Minas Gerais (coro)
Tocando marimba, pra Minas Gerais (coro)

A lê lê a, A lê lê a, é o sino do Rosário, que está me chamando (guia)
A lê lê a, A lê lê a, é o sino do Rosário, que está me chamando (coro)
Oi lê lê a, Oi lê lê a, tocando marimba pra Minas Gerais (coro)



Fig. 08 – Chegando ao local da Embaixada
 Fonte: Desenhado por Humberto Silva

consecutivamente: Rei, Príncipe, Secretário e dois Fidalgos (fig. 08).

Nesse momento, há uma pequena pausa, “os de vermelho” permanecendo com o



Fig. 09 – Chegando ao local da Embaixada
 Fonte: Desenhado por Humberto Silva

tronco ereto, passos firmes e rápidos, o grupo começa a se deslocar em direção “aos de azul”, cantando, tocando e dançando. Geralmente, nas embaixadas, “os de azul” ficam sentados, mas, como muitas vezes não tinham cadeiras disponíveis para todos, na maioria das apresentações analisadas “os de azul” ficaram em pé e somente o Rei e o Caixeiro ficavam sentados (fig. 09).

Esse é um momento muito especial na Dança dos Congos. É o momento de inversão da estrutura do ritual. Essa inversão é realizada quando chegam aos locais onde realizarão as embaixadas. Todos os “de vermelho” ficam em duas colunas, uma de frente para a outra, cantando, tocando e dançando, enquanto “os de azul” passam entre as colunas, em fila,

travando o grupo. Enquanto “os de azul” passam entre as colunas, “os de vermelho” permanecem em suas posições, cantando, tocando e dançando. Geralmente, nas embaixadas, “os de azul” ficam sentados, mas, como muitas vezes não tinham cadeiras disponíveis para todos, na maioria

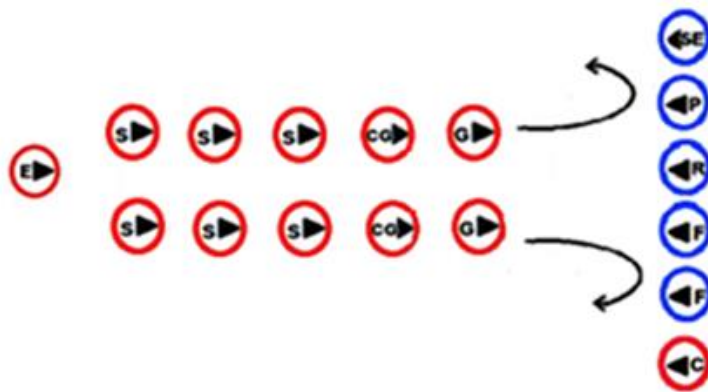


Fig. 10 – Chegando ao local da Embaixada
Fonte: Desenhado por Humberto Silva

nessa posição até o início de uma nova marcha (fig.10).



Fig. 11 – Chegando ao local da Embaixada
Fonte: Desenhado por Humberto Silva

tornando-se duplas. As duplas reverenciam o Rei e retornam pelo centro, caminhando de costas, com o tronco inclinado à frente, cabeça direcionada ao solo, mantendo posição de reverência ao Rei. Nesse momento,

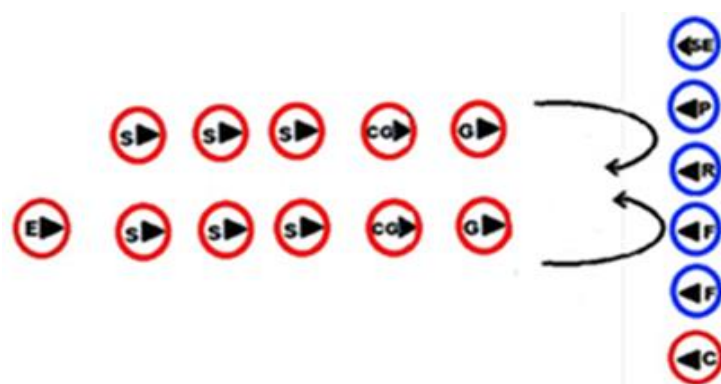


Fig. 12 – Chegando ao local da Embaixada
Fonte: Desenhado por Humberto Silva

O grupo de vermelho continua em direção “ao de azul”, cantando, tocando e dançando. Ao ficar frente a frente com o Rei, presta reverência, seguindo a movimentação descrita na figura 03. Nesse momento, o caixeiro senta próximo ao fidalgo e continua tocando a caixa. Ele permanecerá

Retornando pelo centro, as fileiras continuam mantendo certa distância uma da outra e novamente “os de vermelho” vão ao encontro do Rei. Já “os de azul” continuam todos em pé, exceto, o Rei. (fig. 11).

Ao ficarem frente a frente com o Rei, “os de vermelho” aproximam uma fileira da outra, tornando-se duplas. As duplas reverenciam o Rei e retornam pelo centro, caminhando de costas, com o tronco inclinado à frente, cabeça direcionada ao solo, mantendo posição de reverência ao Rei. Nesse momento, há predominância de movimentos em níveis médios (fig.12).

Sempre cantando, dançando e tocando, “os de vermelho” ficam novamente com o tronco ereto e retornam à posição de duas colunas separadas, uma de frente para a outra.

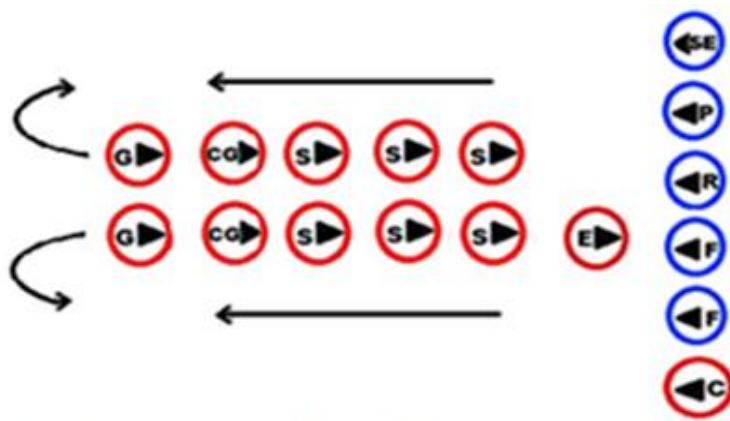


Fig.13 – Chegando ao local da Embaixada
Fonte: Desenhado por Humberto Silva

As músicas cantadas (tabela 04) e as coreografias (figuras 08 a 13) fazem parte da marcha, mas elas são realizadas e cantadas quando os congos estão chegando ao local da embaixada, por isso, aqui é denominada como “chegando ao local da embaixada”.

Quadro 04 – Músicas “chegando ao local da embaixada” (fig. 08 a 13)

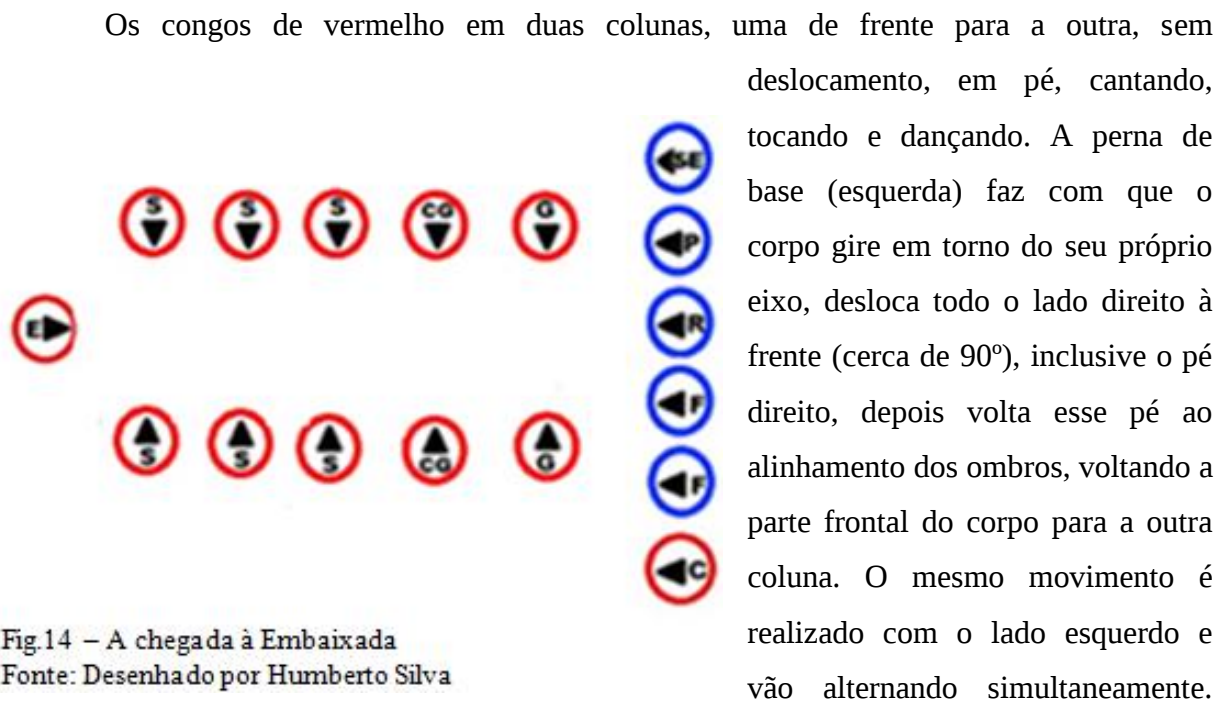
Eu andei, andei, na beira do mar (guias)
Foi procurando a coisa morena não achei por lá (coro)
Foi procurando a coisa não achei por lá (guias)
Andei, andei, andei morena, na beira do mar (coro)

Não sei enganar, não sei enganar (guias)
Não sei enganar, não vi (guias)
Não sei, não sei, não sei enganar não sei (coro)
Não sei, não sei, não sei enganar não sei (coro)

Fui passar na ponte, meu coração tremeu (guias)
Foi água de veneno, de quem bebeu morreu (guias)
Água de veneno, quem bebeu morreu (coro)
Ao passar na ponte, coração tremeu (coro)

Foi, foi, foi lá no céu, embarca na canoa (guias)
Este Congo, ai lê rê (guias)
Foi foi foi lá no céu, embarca na canoa (coro)
Este Congo, ai lê rê (Coro)

Somos pretinhos de Aruanda (guia)
Em louvor de Nossa Senhora do Rosário (coro)
Nós viemos festejar (coro)



Esses são movimentos moderados e curtos. No refrão “o congo vira congo Maria longuê” faz-se uma rotação completa do corpo no mesmo eixo, ou seja, um giro de 360°, continua a música e retorna o movimento descrito anteriormente, até finalizar a música do quadro abaixo.

Quadro 05 – Música “de chegada” à embaixada (fig. 14)

*Oi capim na longuê, oi capim na longuê
Oi capim na longuê, oi capim na longuê
Oi capim na longuê, oi capim na longuê
Oi capim na longuê, oi capim na longuê*

*O congo vira congo Maria longuê
Olha o congo na bataia, é Maria longuê,
O congo vira congo Maria longuê
Olha o congo na bataia, é Maria longuê*

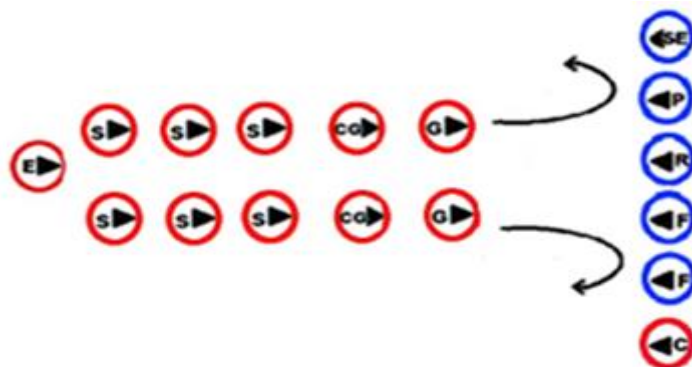


Fig.15 – A chegada à Embaixada
Fonte: Desenhado por Humberto Silva

Nesse momento, “os de vermelho” fazem várias vezes passo para frente e passo para trás. Com ritmo mais lento, vai se deslocando em direção ao grupo de azul. Ao ficar frente a frente com o rei, a

dupla o reverencia e sai, abrindo pelas extremidades. A música transmite uma sensação de melancolia e súplica (fig.15).

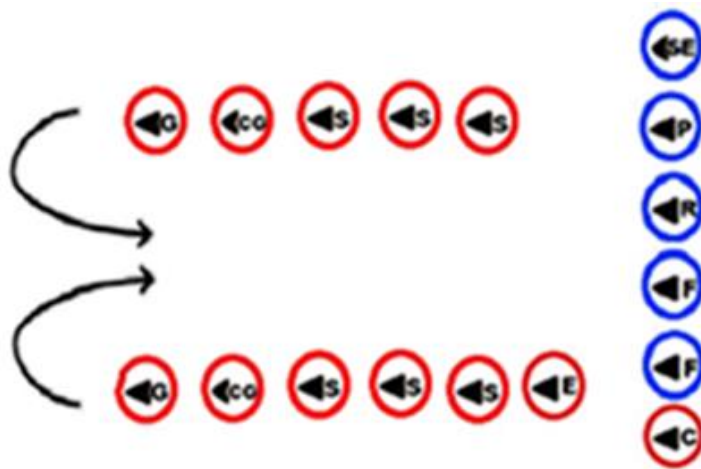


Fig.16 – A chegada à Embaixada
Fonte: Desenhado por Humberto Silva

Retornando pelo centro, “os de vermelho” seguem em direção ao Rei, todos curvados, com tronco e cabeça voltados para baixo, continuam fazendo passos lentos para frente e para trás. Quando os Guias, Contraguias e Soldados retomam a posição inicial, os congos param de deslocar, ficando com os pés

paralelos. Em seguida, levam o pé direito à frente, depois o pé esquerdo, deixando-os paralelos; depois, fazem a mesma movimentação para trás, retornando ao ponto de origem.

Quadro 06 – Música “de chegada” à embaixada (fig. 15 a 16)

Ô vilamê, ô vilamê, o vilamê, ô vilamê, (guias)
Ô vilamê, o vilamê, oi virgem do rosário (guias)
Ô vilamê, ô vilamê, o vilamê, ô vilamê, (coro)
Ô vilamê, o vilamê, oi virgem do rosário (coro)

Oi, chega gente que vem de Cafanga, e também de Guiné (guias)
Também de Cafanga, também de Guiné (guias)
Ê, ê, ê, ê, ê, ê, ê, ê, ê... (coro)
Também de Cafanga, também de Guiné (coro)



Fig.17 – Embaixada
Fonte: Desenhado por Humberto Silva

Todos os congos de vermelho estão agachados, com a cabeça levemente voltada para baixo. O som das marimbas muda completamente, tornando-se sem pausa e muito rápido. Todos cantam juntos a primeira estrofe da música contida no quadro 07. Posteriormente, todos levantam e

começam a cantar a segunda música (“conguerê”) descrita no quadro 07. Durante a música o grupo de vermelho fica em pé e o príncipe faz uma busca contornando externamente o grupo de vermelho. Respeitando a solicitação⁹ grupo, essa parte não será detalhada.

Quadro 07 – Música da embaixada (fig. 17)

Com licença Sinhô-rei, (guias)

Nós viemo dar nossa embaixada (guias)

Rei Pai Sinhô (coro)

Nós também acompanhamos (coro)

Conguerê, ô ai conderê, ai conguerê, ô ai conderê

Oia o andango vai comendo criangu, oia o andango vai comendo criangu

Conguerê, ô ai conderê, ai conguerê, ô ai conderê

Oia o andango vai comendo criangu, oia o andango vai comendo criangu

Conguerê, ô ai conderê, ai conguerê, ô ai conderê

Oia o andango vai comendo criangu, oia o andango vai comendo criangu



Fig.18 – Embaixada

Fonte: Desenhado por Humberto Silva

Após a busca, o Príncipe vira de costas para “os de vermelho” e fica de joelhos (perna da frente flexionada no ângulo de 90 graus e perna esquerda com o joelho no chão), prestando reverência ao pai.

Na posição de reverência, o Príncipe proclama: “**Sinhô meu**

rei, baubimga, o que Vossa Majestade está fazendo tão descansado que não manda esse capiau mumbungo vê que gentes são essa que entra por esse reino a dentro, com tanta buia e matinada, sem respitá essa real coroa?”. O Príncipe se levanta, embainha a espada e retorna ao seu lugar, ao lado do pai. O Rei, sentado, com o cetro na mão, grita raivoso: “**Ó Secretário, onde está tão descansado que não ouve o meu real chamado?”**. Os “de

⁹ Ciente da preocupação demonstrada pelos Congos - durante a pesquisa - sobre como os “outros” poderiam se apropriar da Dança dos Congos, o seu José de Arruda solicitou que não fosse disponibilizada toda a embaixada. Nesse sentido, respeitando a solicitação dos Congos, várias fases da embaixada não serão detalhadas.

vermelho” permanecem em pé, parados, sem tocar, sem cantar, sem dançar, de frente para “os de azul” (fig. 18).

O Secretário desembainha sua espada, coloca-a na posição vertical, com a ponta no chão e segurando no punho com a mão esquerda e, põe-se de joelhos (perna da frente flexionada no ângulo de 90 graus e perna esquerda com o joelho no chão, prestando reverência ao Rei) e responde: **“Pronto pra escutá o vosso reá chamado!”**. O Rei ordena:



Fig.19 – Embaixada

Fonte: Desenhado por Humberto Silva

“Secretário, vai vê que gentes são essas que entra por este reino adentro com tanta bula e matinada sem respeitá esta reá coroa. Se fô gente de paz, faz paz. Se fô gente de guerra, faz guerra. Se fô gente de fundo rebolo traz a oreia desses anãos na ponta do seu cafange. Vai, Secretário!”. O

Secretário responde: **“Fazerei o vosso real mandado”**. Levanta-se e sai em busca dos invasores (fig.19).

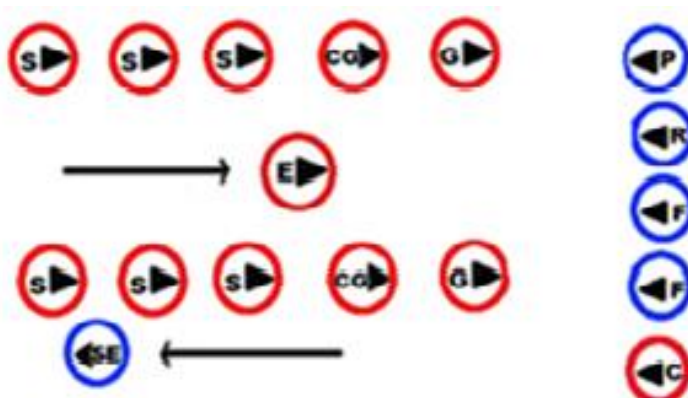


Fig.20 – Embaixada

Fonte: Desenhado por Humberto Silva

embaixador. No entanto, os congos "de vermelho" sempre acompanham seus passos criando uma barreira humana, impedindo que ele visualize o Embaixador, ou seja, a fileira do congo acompanha a movimentação do Secretário. Posteriormente, o Secretário consegue passar pelos congos, mas o Embaixador sempre está deslocando, a ponto de um não visualizar o outro. Fazem várias movimentações, sempre de lados opostos. O grupo de vermelho continua tocando e dançando, com o pé esquerdo fazendo o apoio (fixo) e o pé direito indo à frente e

Perseguição do Secretário ao embaixador. Ao som das marimbas, da viola e da caixa (sem vocal) o Secretário, de frente para os congos, realiza passos ritmados para a direita até chegar em frente ao Caixeiro e depois para a esquerda até chegar em frente ao Príncipe, tentando visualizar o

atrás, com o tronco levemente flexionado para frente. O Secretário, sem capturar o embaixador, fica de frente para os congos e levanta a espada (fig. 20). Logo em seguida o secretário covardemente informa que não irá enfrentar aquela gente e o próprio Rei se dispõe a ir e faz uma súplica.



Fig.21 – Embaixada
Fonte: Desenhado por Humberto Silva

O Secretário volta e se coloca novamente de joelhos em frente ao Rei e proclama (tom de nervosismo e medo): **“Senhô, gente muito como o quê. Corpo grande como corpo de boi, ôio branco regalado, beijo vermelho dependurado. Senhô, meu coração ficou tão desmaiado de ver tanta gente, tanta força que eu sozinho não posso combater”**. O Rei responde furioso: **“Torna, torna Secretário. Cuxia bem cuxiado. Traga a oreia desses anãos na ponta do seu cafange, Secretário. Vai, Secretário!”** A covardia do Secretário é superior à obediência e responde imediatamente, sem hesitar: **“Senhô, eu num vai lá mais não. Se eu for lá, eu que morro engasgado”**. Corajosamente, o Rei responde: **“Ocê não vai, então eu mesmo**



Fig.22 – Embaixada
Fonte: Desenhado por Humberto Silva

vô!”. O Secretário resmunga em voz alta: **“É bom que vá, pra vê o que tem neles”**. O Secretário se levanta e se distancia do Rei. O Rei se levanta do trono, dá um passo à frente e proclama: **“Antes que me vá, vou fazer a minha súplica”** (fig. 21).

O Rei passa o cetro para a mão esquerda, vira de frente para a igreja. Fazendo o sinal da cruz com a mão direita, começando a oração: **“É de cruz, é de na cruz, é de muamba, é de cangaceiro, é de nossa safage, do nosso pai, espírito Santo, amém, meu Jesus”**. O Rei aumenta o tom de voz: **“Ó minha sacrossanta que nessa igreja canta, dai-me um auxílio de clemência pra que eu não saí e nem tributar aos meus deveres caro. Ó virge, ó santo que foram no revel minha**

fortuna, nunca diminuistes as minhas inteligências e nem tampouco as minhas valentias". Enquanto o Rei realiza a prece, o Secretário fica se deslocando de um lado para o outro, preocupado, como se estivesse protegendo o Rei. O rei, em pé, vira de costa para a igreja, ficando de frente para os invasores. Com o cotovelo do braço direito levemente flexionado, segurando o cetro com a mão direita, o Rei movimenta o cetro para o lado direito e depois para o esquerdo e proclama: **"Olá, guarda. Guarda e mais guarda, honra e mais honra. Toca rebate e guerra. Dê rebate degola. Assim como vence em mar, aqui hoje em terra** (o rei enfinca, com força, o cetro no chão). **Verás neste alto continente. Morrerás, todos fidalgo mumbungo**" (fig.22). Posteriormente, há um desentendimento entre o Rei e o Secretário, [Esse momento não será detalhado] que logo se resolve.



Fig.23 – Embaixada
Fonte: Desenhado por Humberto Silva

Imediatamente, o Secretário volta e, ao ficar frente a frente com o Rei, põe-se de joelhos. O Rei chama seu filho: **"Príncipe, minha fia!"**. Logo, o Príncipe responde: **"Rei, pai, senhor"**. Posicionando-se lado a lado com o Secretário, ambos ajoelhados, com as espadas desembainhadas, apoiando a ponta no chão e de cabeças baixas. O Rei pergunta ao Príncipe: **"Cadê o pantuá, soldado guerreiro, que lhe dei pra guardar?"**. O Príncipe, permanecendo na mesma posição descrita acima, responde: **"Macatracá fuá"**. O Rei responde: **"Cala boca, bicho trelento, ninguém tá procurando ocê nada por isso. Você me reponde de um branco de brecaçu, decata de decatú, decavolva** (as quatro últimas palavras são ditas de forma ininteligível e bastante rápidas. As palavras descritas referem-se, em minha percepção sonora: **Dê tal coisa!**"). O Príncipe pega uma embalagem e entrega ao Rei, dizendo: **"Triangular!"**. Enquanto o Príncipe se levanta e volta para sua posição, o Rei fala para o Secretário: **"Secretário, dê cantuá, soldado guerreiro tem muita coisa boa. Tem mocotó de ovelha, carcanhá de pulga, canela de vizim viado e a orelha desse povo tudo** (levanta o braço direito e aponta para a audiência) **e mulher porque giro pagão!"**. Nas três apresentações ocorreram pequenas variações na descrição sobre o que tinha naquela embalagem, entregue pelo príncipe ao rei, existindo um processo de improvisação na fala do rei, favorecendo uma

proximidade com a audiência. O Rei continua: **“Tudo isso é muito bão, mas ocê num firme nisso não! Quando cê vê a coisa apertada, apertada mesmo, calcanhar bate em bunda e fura, Secretário. Vai, Secretário!”** (fig.23).

O Secretário levanta, vira e olhando para o público proclama: **“Antes que eu vá, vou fazer a minha súplica!”**. Volta novamente à frente para a igreja, virando assim as costas para

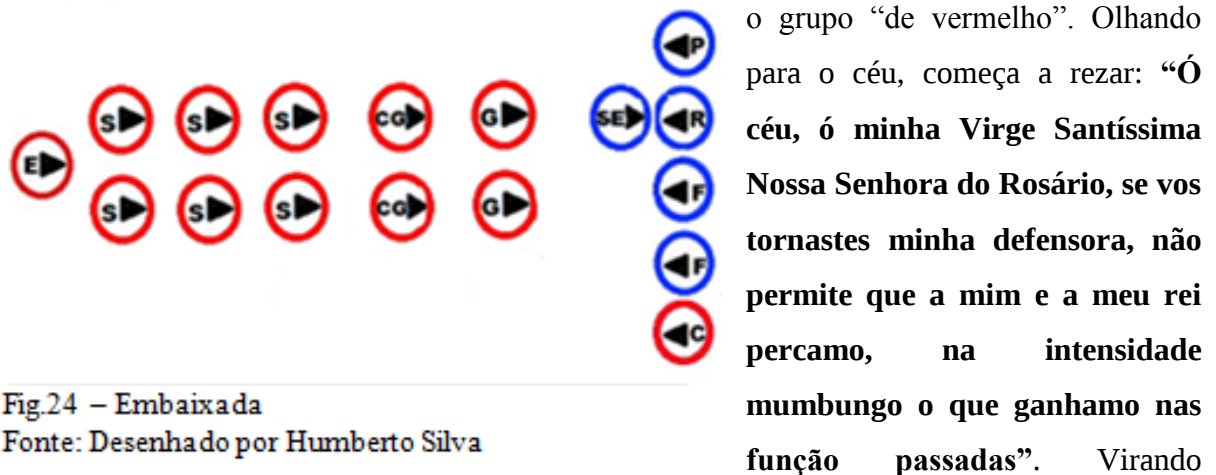


Fig.24 – Embaixada

Fonte: Desenhado por Humberto Silva

novamente para os invasores, exclama: **“Olá cé tê mumbungo. Preparei o espírito da alma, que vai nobre valente Secretário. Filho da Costa da Guiné. Se precisais, ruim serás. Hoje conhecerá os pulsos do meu braço e o golpe da minha durindana. Si com isso vós não disse, toca marimba de guerra que eu vou lhe mostrar”**. Os “de vermelho” começam a tocar as marimbas, a viola e a caixa. Não cantam, ouvem-se apenas sons de instrumentos. No compasso das marimbas, os invasores começam a dançar, deixando o pé esquerdo fixo e deslocando para frente e atrás o pé direito, flexionando levemente o troco em direção ao solo,



Fig.25 – Embaixada

Fonte: Desenhado por Humberto Silva

(fig. 24).

Após a bênção do Rei, o Secretário se desloca em alta velocidade e recomeça a perseguição do Secretário ao Embaixador. Ao som das marimbas, da viola e da caixa (sem vocal) o Secretário, de frente para os invasores, realiza vários passos ritmados e rápidos para a direita e depois para a esquerda, tentando visualizar o Embaixador. Os congos de vermelho, mantendo a estrutura de fila, acompanham seus passos, criando uma barreira humana, ou seja, as duas fileiras de congo acompanham a movimentação do Secretário. Posteriormente, o Secretário consegue passar pelos congos, mas o Embaixador sempre está se deslocando pelo lado contrário, a ponto de um não visualizar o outro. Fazem várias movimentações, sempre de lados opostos. Ambos mantêm o peso corporal no pé esquerdo e, de forma ritmada, realizam abertura lateral e cruzamento frontal com o pé direito. As espadas estão desembainhadas, próximas ao tronco e com a ponta voltada para cima. Os "de vermelho" continuam tocando e dançando, com o pé esquerdo, fazendo o apoio (fixo), e o pé direito indo à frente e atrás, com o tronco levemente flexionado à frente (fig.25).

O secretário, sem capturar o embaixador, fica de frente para os congos, levanta a espada e faz alguns questionamentos [Esse momento não será detalhado]. Logo em seguida, o Secretário risca o chão com a ponta da espada, fazendo barulho e saindo faísca. Os invasores



Fig.26 – Embaixada

Fonte: Desenhado por Humberto Silva



abrem alas, deixando o Secretário passar. Embaixador e Secretário se encontram, cruzam-se as espadas. Começa o desafio, o jogo de forças, Secretário empurra o Embaixador para trás, falando de forma arrogante: **“Quem sois vós, cavalheiro? Que entra por este reino adentro com tanta buia e matinada sem respeitá aquela**

(apontando para o Rei) **reá coroa? Pode expressar, pra que possa falar qualquer murudanga”**. Batem-se as espadas e o Embaixador se dirige em direção ao Rei e enquanto o Secretário se dirige para o final das fileiras do Congo, em silêncio, sempre quando um sobe, o outro desce, movimentando de lados opostos, entre as fileiras "de vermelho". Quando um passa pelo outro, proclamam insultos. O Embaixador fala para o Secretário: **“General varium!”**. Após caminhar até as extremidades, eles voltam, encontram-se novamente, e o

Secretário responde: **“Infâmio!”**. Novamente, vão às extremidades e, ao se reencontrarem, o Embaixador responde: **“Atrevido!”**. Ao se encontrarem pela quarta vez, o Secretário fala: **“Má criado!”**. Nervoso, o Embaixador cruza sua espada com a espada do Secretário e começa o jogo de empurra-empurra. Durante essa movimentação, empurrando para frente e para trás, o Embaixador exclama ao Secretário: **“Cala, cala, Secretário. Medo de ti eu não tenho, nem das suas ameaças, para vós me ameaçar. Se eu viesse em guerra trazia este exército armado para contigo pelejar. Avança, Secretário! Suspende os teus fronte, veja o privilégio que trago, que é da lei de embaixador, governador dessa terra, toda e tudo qual ilumia. Mombique, Mombaça, pelo reboio. Volta, vá falar com esse povo massanganga; si acaso dá licença, que eu quero dar a minha embaixada, que vem enviado do Rei e da Rainha Condensa. E tu, Secretário, em pago desta justa lei que trago, hei de premiá-lo com o pulso do meu braço e o golpe da minha durindana”**. O Secretário empurrando o embaixador responde: **“Eu juro pelo Santo Evangelho, pelo Deus que nos criou. quem sois vós, cavaleiro? Nem um passo daqui sem meu Rei ser sabedô (levanta o braço, mostrando o Rei). Meu Rei há de ficar ciente. Sinhô que tem ciência, no estado esta alta e nobre gente”** (fig.26).

O Secretário passa a espada próxima ao pescoço dos congos invasores, como se estivesse decepando suas cabeças. Ao finalizar a dança, o Secretário levanta a espada, na frente dos invasores e, com a mão direita na empunhadura e a esquerda no meio da lâmina da espada, ele comanda o momento de término da música. [Esse momento não será detalhado].

Posteriormente, o Secretário põe-se de joelhos (perna esquerda flexionada a 90 graus, joelho esquerda apoiado no solo, espada em posição vertical, com a ponta no solo e as duas

mãos sobre o pomo da espada) e proclama sua vitória: **“Sinhô, eu cheguei, em barruó, quis cortar a cabeça e suspendeu. Logo, disse que era ilustre embaixador que dê licença, pede para dar sua embaixada, que vem enviado do Rei e da Rainha Condensa”**.

O Rei, permanecendo sentado, diz:

“Muito me é do meu agrado. Concede mesmo favor?” (fig. 27). Logo em seguida, há um



Fig.27 – Embaixada

Fonte: Desenhado por Humberto Silva

diálogo envolvendo o Príncipe, o Rei, o Secretário [Esse momento não serão detalhado] e todos rendem obediência ao Rei.

Os congos de vermelho, olhando para o Secretário, o Embaixador e o Príncipe



Fig.28 – Embaixada

Fonte: Desenhado por Humberto Silva

começam a tocar, dançar e cantar (quadro 08). A música é lenta e expressa melancolia e tristeza. Realizam-se movimentos curtos e lentos, apenas fazendo transferência de peso entre as pernas direita e esquerda, além de uma leve rotação do tronco. Esses movimentos, assim como a música, são realizadas durante todo o percurso de escolta

prisional do Embaixador. Pouco a pouco, os congos de vermelho vão se aproximando, fechando um pouco o espaço entre as duas colunas e se posicionando novamente de frente para “os de azul” (fig. 28).

Quadro 08 – Música de embaixada, quando captura o embaixador (fig. 28)

Prenda, prenda minha gente! (guias) Au ê, ê, ê (coro)
O nosso rei mandó chamar (guias) Au ê, ê, ê (coro)
Nois vamo preso nosso rei (guias) Au ê, ê, ê (coro)
Nois vai morrer, vai acabar. (guias) Au ê, ê, ê (coro)
Nois vamo preso nosso rei (guias) Au ê, ê, ê (coro)
O nosso congo vai morrer (guias) Au ê, ê, ê (coro)



Fig.29 – Embaixada

Fonte: Desenhado por Humberto Silva

Quando o Embaixador é entregue ao Rei, a música cessa. Dois Fidalgos, o Príncipe e o Secretário escoltam o Embaixador, que foi apresentado ao Rei. Os Fidalgos ficam um do lado direito, e o outro do lado esquerdo. Com as espadas desembainhadas, eles as cruzam,

Quando o Embaixador é entregue ao Rei, a música cessa. Dois Fidalgos, o Príncipe e o

Secretário escolta o Embaixador, que foi apresentado ao Rei, fazendo uma espécie de proteção ao Rei (fig. 29).

O Secretário se aproxima e ajoelha-se em frente ao Rei. Os dois Fidalgos cruzam as



Fig.30 – Embaixada
Fonte: Desenhado por Humberto Silva

lâminas das espadas, criando uma barreira para proteger o Rei. O Secretário exclama: **“Sinhô, esta gente condongueira, esta gente feiticeira, tudo hoje prostra em vosso reá pé”**. O Rei responde: **“Ó Secretário, recompensastes esse grande sopro, amanhã no matadoro, te dou uma sopa de osso”**. O Secretário levanta e compõe o quarteto, que escolta o Secretário (fig.30).



Fig.31 – Embaixada
Fonte: Desenhado por Humberto Silva

Os Fidalgos continuam em pé, com as espadas cruzadas, protegendo o reinado. Então, o Rei, sentado, segurando firmemente com as duas mãos o cetro que está em posição vertical, apoiado no solo, pergunta ao Embaixador: **“E tu, patifão, guardai. Entra com essa pretaíada, raspando essa**

cabaçada toda, sem respeitá esta reá coroa? Tu não tem medo da zabutinga do padre Zuganga, não seu Irmandago? O Embaixador responde, com voz firme: **“Não, senhor!”**. Sentenciando, o Rei continua: **“Tu merece muxingo, amanhã mudango, seu irmandago!”**. O Embaixador, em pé, com tronco estendido, braço esquerdo flexionado atrás do corpo e mão direita na espada, tenta se aproximar do Rei e é barrado pelas espadas entrecruzadas dos fidalgos. O Embaixador exclama: **“Sinhô, sou um falilhão lacato matuto que prostro em vosso reá pé pra rendê obediência a vós!”**. Imediatamente, o rei responde: **“Pula cúrete”**. O Embaixador presta reverência o Rei, com bastante respeito. Durante esse processo (fig. 29 a 31), “os de vermelho” estão parados, em pé, calados, segurando as marimbas, exceto, o Caixeiro que permanece sentado à frente.



Fig.32 – Embaixada

Fonte: Desenhado por Humberto Silva

O Embaixador ocupa lugar de destaque, à esquerda do Rei, com honras do cargo (embora submisso). Começam a tocar as marimbas e a cantar (quadro 09). Todos dançam, exceto, o Rei e o Embaixador. Permanecendo em seus lugares, em pé, os Fidalgos, o Secretário e o Príncipe seguram as espadas com as pontas no solo (baixando a guarda), fazendo movimentação dos pés direitos à frente, voltam paralelos; os pés esquerdos atrás, voltam paralelos, realizando uma pequena rotação do tronco, levando os ombros para frente e para trás, seguindo a movimentação dos pés. Os congos de vermelho permanecem em fileiras, realizando os mesmos movimentos (Fig. 32). A música é lenta e expressa melancolia.

Quadro 09 – Música de quando o Embaixador é aceito pelo Rei (fig. 32)

O amburé, amburé, Senhora; (guias)
Nos acompanhe, olhai terna glória. (guias)
O amburé, amburé, Senhora; (coro)
Nos acompanhe, olhai terna glória. (coro)
O amburé, amburé, Senhora; (guias)
Nos acompanhe, olhai terna glória. (guias)
O amburé, amburé, Senhora; (coro)
Nos acompanhe, olhai terna glória. (coro)



Fig.33– Embaixada

Fonte: Desenhado por Humberto Silva

Ao finalizar a música, o Embaixador se desloca para a frente do Rei. Os Fidalgos tornam a cruzar as espadas, impedindo uma aproximação maior. O Embaixador, em pé, frente a frente com o Rei, declara que veio de angola e deseja trazer uma carta. O Rei solicita o óculos “**incangaiazim de preto, põe nos fucim pra enxergá o camim**” e lê a carta de erroneamente, provocando risos do público [essa etapa não será detalhada].

O Embaixador volta a ocupar o seu lugar de realza, ao lado esquerdo do Rei. Todos ficam agachados, exceto o Rei, o Embaixador e o Caixeiro. O Estado Maior (Fidalgos, Secretário e Príncipe), formando duas fileiras, uma de frente para a outra, está com as espadas desembainhadas e com as pontas apoiadas no chão. Ao começar a música (quadro 10), o Estado Maior, continuando todos agachados, com a mão direita na empunhadura da espada, seguindo o compasso das marimbas, empurra e volta a espada chapada, sobre a palma da mão direita que está semiaberta. Balança-se a cabeça para a direita e para a esquerda. Os do grupo de vermelho aproximam as duas fileiras, agachados, fazendo movimentos para a direita e para a esquerda com a cabeça, uma fileira oposta à outra, ou seja, as cabeças se encontram e se afastam. A música (quadro 10) é lenta e os movimentos acompanham o ritmo da música (fig. 33).

Quadro 10 - Música da embaixada (fig. 33)

Ô acerê, o nesse dia, dia de Santa Maria (guia)
Ô acerê, o nesse dia, dia de Santa Maria (guia)
Ê, ê, ê, ê, ê! (coro)
Também neste dia de Santa Maria (coro)
Também neste dia de Santa Maria (coro)

Todos continuam agachados, exceto o Rei, o Embaixador e o Caixeiro que permanecem sentados. Ao pararem a música, o Rei se dirige e diz aos soldados: "**Udubá! Por**



Fig.34 – Embaixada
 Fonte: Desenhado por Humberto Silva

que vós não come lombo de zum
falo nem lombo de sangue de
galinha?" O Guia que toca
 marimba, responde: "**Por que,**
endagalhamos?". O Rei fala para
 "os de vermelho": "**Por que vós**
não punta, vós não pururuca,
aquela musiquinha ainda de
carcominho que consola minha
peita? Meu coração ficou tão
jururuuu! Viva Divino Espírito

Santo!” Os soldados respondem: **“Viva!”**. O Rei continua saudando vários santos: **“Viva nossa Senhora do Rosário!”**. Os soldados põem-se todos de pé e respondem: **“Viva!”**.

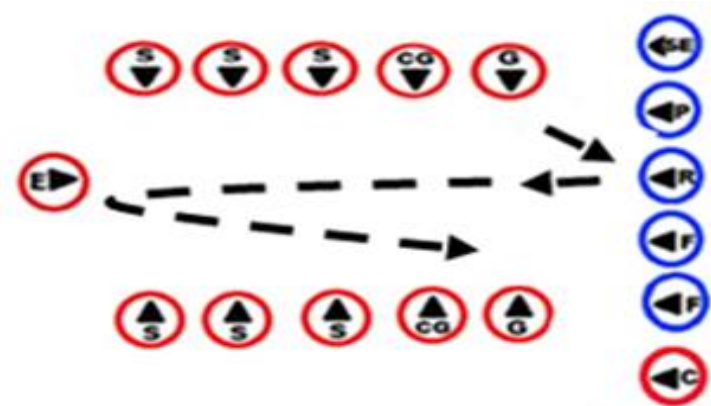
Todos os congos de vermelho se levantam, e o Embaixador passa entre eles, retornando ao seu lugar de origem, atrás, entre as duas fileiras. Todos “os de azul” embainham suas espadas. Os congos de vermelho tocam, dançam e cantam (quadro 11). A música tem sons fortes e rápidos, cuja melodia transmite sensação de alegria e festividade. O Secretário e o Príncipe se juntam à roda. Em círculo, realizam-se movimentos contínuos, ao compasso das marimbas. Todos que estão no círculo dançam com o pé esquerdo sustentando o peso do corpo, enquanto o direito vai à frente e atrás, enfatizando a projeção do lado direito do tronco para dentro do círculo, juntamente com o pé direito. Os Fidalgos permanecem ao lado do Rei, fazendo sua guarda, com as espadas embainhadas e assistindo aos demais.

Quadro 11 – Música da Embaixada (fig. 34)

*Pinduê ê, ê, pinduê, pinduê, esse congo que canto morena;
Pinduê esse congo luar
(coro repete três vezes a estrofe)*

*Não sabe ler não saber escrever
Porque negra mina não sabe ler
(coro repete três vezes a estrofe)*

*Oh, dia de canto! (guias)
Oh, dia de Guerra! (guias)
Oh, dia de canto! (coro)
Oh, dia de Guerra! (coro)
Preparai suas armas (guias)
Preparai suas terras (guias)
Preparai suas armas (coro)
Preparai suas terras (coro)*



De forma individual, os congos cumprimenta o Rei e, com os braços para trás do tronco, seguindo o ritmo da música, apresenta suas habilidades (realizando várias evoluções com as pernas, cruzando-as, pisando à

Fig.35 – Embaixada
Fonte: Desenhado por Humberto Silva

frente e atrás, realizando giros, executando saltitos) para o grupo. Após dançar entre as duas colunas, ele reverência outro congo, que entrará no centro, enquanto ele retorna para o lugar dançando. O primeiro a sair é o Príncipe, depois os Fidalgos, depois o Secretário, depois o Embaixador e, posteriormente, quem terminou sua apresentação, escolhe outro conguista que ainda não se apresentou, até todos terem se apresentado. Nesse momento, a música é alegre, animada, vibrante (assemelha-se a uma bateria de escola de samba). Não há presença de voz, somente o som dos instrumentos é permitido (fig.35).

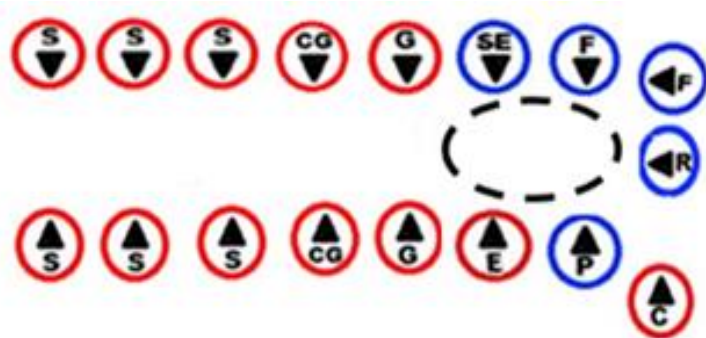


Fig.36 – Embaixada

Fonte: Desenhado por Humberto Silva

O Embaixador passa novamente entre os congos e se dirige ao Estado Maior. Com as espadas desembainhadas, um Fidalgo, o Secretário, o Príncipe e o Embaixador batem as espadas fortemente, uma contra a outra, cantando a estrofe da música do quadro 12. Quando começam a

cantar “Ô juê”, inicia-se um deslocamento, formando uma roda, girando no sentido anti-horário. Ao chegarem novamente na posição inicial, eles proclamam frases: “**Viva Goiás Velho!**”; “**Viva o Congo!**”; “**Viva nossa Senhora do Rosário!**”. E sempre o coro responde: “**Viva!**”. As frases variam de acordo com o público e o evento, por exemplo, no FICA, saudaram também: “**Viva Cora Coralina**”, “**Viva o FICA**”. Na Festa de Nossa Senhora do Rosário, saudaram um conguista, neto do Rei, que falecera no mês anterior. Os conguistas “da fila” tocam e cantam, permanecendo parados no mesmo lugar. Somente seu líder (Embaixador) pode compor o pequeno círculo. As músicas são repetidas várias vezes e entre suas estrofes são proclamadas frases e versos. Os versos são improvisados pelo Secretário e pelo Embaixador que compõem o pequeno círculo. Os versos são bastante variados, mas, geralmente estão relacionados com a vida conjugal. Pode-se citar como exemplos: “**Joguei minha aliança n’água, de pesada foi ao fundo. Meu amor é bunitinha, mas não dá mole pra todo mundo**”. Foi dito também: “**Não encosta na parede que a parede é de vidro. Eu não quero que minha mulher saiba que eu namoro escondido!**”. Repete o refrão “Ô juê” e finaliza.

Quadro 12 – Música da Embaixada (fig. 36)

*Lá no céu tem sete estrelas
Nenhuma cobre a lua
São Benedito no meu Oi-lê-rê
Pra não chegar pra nenhuma
Ô juê, ô juê, ô juá.(Bis)*

Os congos cantam (quadro 13), tocam e dançam em clima de união. O Embaixador compõe o Estado Maior, estando todos com as espadas desembainhadas e entrecruzadas [Essa etapa não será detalhada].

Quadro 13 – Música da embaixada

*Ó Deus te salve casa santa, aonde Deus fez sua morada (guias)
Ó Deus te salve casa santa aonde Deus fez sua morada (guias)
Aonde mora o cálice e a hóstia consagrada (coro)
Aonde mora o cálice e a hóstia consagrada (coro)
Ó Senhora do Rosário, vós é virgem, és santa, és bela
Ó Senhora do Rosário, vós é virgem, és santa, és bela
Tenha dó do pretinho
Enterrar em vossa capela,
Tenha dó do pretinho
Enterrar em vossa capela.*

Na saída da embaixada (fig.37), o Embaixador fica entre “os de vermelho” e “os de azul”, de frente para os “de vermelho”, que já viraram as costas para “os de azul” executando várias evoluções descritas nas figuras 01 a 04 e cantando (quadro 14) seguindo em marcha até a próxima embaixada, onde realizarão, novamente, todo o ritual descrito nas figuras 01 a 37.



Fig.37 – Embaixada
Fonte: Desenhado por Humberto Silva

Quadro 14 – Música “de saída” da Embaixada

Adeus, adeus, adeus, ó jaburê (guia)
Até pro ano se Deus quisé (coro)
Adeus, adeus, adeus, ó jaburê (guia)
Se Deus quisé até clarear (coro)
Adeus, adeus, adeus, ó jaburê (guia)
Se Deus quisé até clarear (coro)

Não sei enganar, não sei enganar, não sei enganar, não vi (guias)
Não sei, não sei, não sei enganar não sei (coro)
Não sei, não sei, não sei enganar não sei (coro)

(Continua as estrofes das músicas descritas na tabela 03, realizando a marcha até chegar à outra Embaixada).

Vale a pena sublinhar que somente na Festa de Nossa Senhora do Rosário em 2013, foi cantada a música “Cambuquira” descrita no quadro 15. Esta música foi cantada antes da música da tabela 13, após a figura 36. Os membros realizaram várias evoluções reverenciando o Rei e depois o público. Assemelham-se aos movimentos realizados durante a marcha, cuja particularidade é o tronco mais flexionado, próximo ao solo. Como esta música foi cantada apenas na Festa de Nossa Senhora do Rosário, não a coloquei na composição total do ritual, elaborado a partir das análises das três apresentações realizadas durante o ano de 2013 e 2014. Porém, considero digno trazê-la aqui, pois ela também foi citada nos estudos de Brandão (1977b), além de ter sido cantada, tocada e dançada em vários ensaios realizados em 2014.

Quadro 15 – Música cantada apenas na Festa de Nossa Senhora do Rosário, em 2014

Olha a Cambuquira, não me pisa nos calcâneos (guias)
Olha a Cambuquira, não me pisa nos calcâneos (guias)
Ê, ê, ê, não me pisa nos calcâneos (coro)
Ê, ê, ê, não me pisa nos calcâneos (coro)

1.2 Vestimentas e Instrumentos

O compartilhamento dos mesmos códigos culturais, inclusive, o modo de se vestir; os instrumentos utilizados são carregados de valores e significados tornando-se partes indissociáveis dos Congos. Nesse sentido, para assumir o seu papel na Dança dos Congos, os dançantes devem fazer uso de vestimentas específicas, sendo essa guardada na casa do Rei.

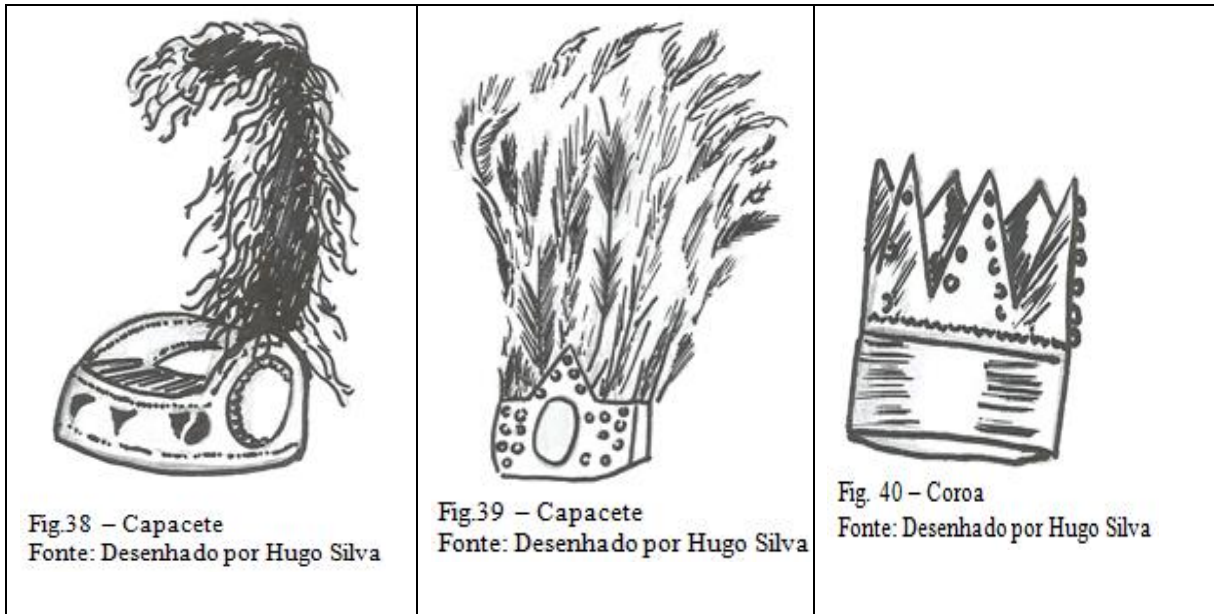
Segundo seu José de Arruda, antes as roupas e o sapato eram de tecido americano branco, que as mulheres tingiam com Guarani, e os enfeites eram feitos de papel brilhoso que vinham na carteira de cigarros. Outros conguitas e familiares lembram como cada papel era coletado, modelado e pregado nas roupas e como eles construíam cada detalhe. Cada conguita custeava e era responsável por sua roupa, mas isso ocasionava graves problemas, pois quando chegava a “hora de sair”¹⁰, alguns conguitas tinham estragado ou extraviado a roupa.

Por isso, após eles ganharem as roupas, ficou definido que elas permaneceriam na casa do Rei. Atualmente, somente os familiares do Rei manuseiam, lavam, passam e guardam essas roupas. Existe todo um cuidado para não estragar. A atual vestimenta tem mais de vinte anos e foi doada pela Prefeitura. Todas as vestimentas atuais foram confeccionadas e bordadas por Maria Veiga Jardim¹¹ e um grupo de voluntárias. Percebe-se que existe um deslocamento no processo de confecção e decoração das vestimentas. Atualmente, os Congos conseguiram verbas para a construção de novas vestimentas e decidiram que as mulheres da família do Rei é que irão confeccioná-las. Em relação às vestimentas atuais, seguem as seguintes características:

- CAPACETE/PENACHO – é uma fita de papelão, onde são colados vários enfeites (pequenas medalhas crucifixos, lantejoulas, rosário), possui uma pequena elevação na parte frontal, onde está bordado um círculo espelhado, logo acima da testa. Serve de base para um penacho feito de penas de ema. Existem dois tipos de penachos: uns possuem uma longa pena acima da testa, sendo o do Estado Maior (Secretário, Príncipe e Fidalgos), azul, e os do Caixeiro e do Embaixador, vermelho (fig. 38); outros se caracterizam por ter a base de papelão coberto com papel laminado vermelho e com penas de ema, cor natural, espalhadas por toda a base, e são usados pelos demais congos de vermelho (fig.39).

¹⁰ O grupo utiliza o termo “hora de sair” como sinônimo de “apresentação pública”.

¹¹ Maria Veiga Jardim é uma vilaboense que, segundo seu José de Arruda, acompanhou os congos desde criança. Ao tornar-se adulta e profissional em artes, dedicou vários momentos da sua vida em função dos congos, inclusive, buscando alguns recursos financeiros para custear a Dança do Congo.



O Rei é o único integrante que não usa penacho, pois utiliza a coroa. Uma coroa feita de papelão, coberto por papel laminado dourado, cuja base contorna toda a cabeça e são feitos vários triângulos na extremidade, formando as pontas da coroa (fig.40).



Fig.41 – Vista posterior das roupas
Fonte: Desenhado por Hugo Silva

- ROUPAS E SAPATOS – Existem diversas particularidades que são expressas nos pequenos detalhes das vestimentas utilizadas por cada grupo. As figuras 41 e 42 demonstram as informações mais gerais das roupas (frente e costas) sendo que a principal diferença está nas cores e na composição entre calça e saia. Nesse sentido, serão descritas detalhadamente cada vestimenta, tendo como principal referência a divisão dos dois grupos que compõem os Congos:

As vestimentas dos cristãos, chamados pela maioria como “os de azul”, são feitas de cetim e a cor predominante é o azul-celeste, mas possuem algumas peças brancas e detalhes brancos. Vestem-se de camisa branca de manga comprida, com colete azul por cima, contendo no peito um bordado de coração espelhado e três capas amarradas no pescoço, sendo a de baixo, mais comprida, de cor branca, retangular, cobrindo as costas e prolonga até a região do joelho; a segunda, de cor azul, sendo mais arredondada nas extremidades, chegando até a região do

quadril; e a terceira é a menor, azul, com formato de um leque cujas duas extremidades cobrem os ombros. Entre o colete e a capa que cobre os ombros, usa-se uma toalha branca retangular pequena no ombro esquerdo. As três capas e a toalha pequena retangular possuem rendas brancas nas extremidades. Utiliza-se calça azul, comprimento abaixo do joelho, seguida de meias brancas que encontra a calça próximo ao joelho e sapato branco. As peças azuis possuem diferentes bordados coloridos (borboletas, corações, triângulos, flores, estrelas, luas), espalhados por toda parte (fig. 41).

O Rei é o único integrante do grupo azul que não usa calça, pois usa duas saias, sendo uma longa, branca, e sobre ela, outra azul; ambas com rendas brancas nas extremidades. Na parte posterior, na capa que cobre os ombros, o Rei possui bordados uma hóstia e um cálice¹², enquanto os outros integrantes, uma pomba branca¹³.

Vestimentas dos Mouros, denominados por eles como “os de vermelho”, também são



Fig.42 – Vista anterior das roupas
Fonte: Desenhado por Hugo Silva

feitas de cetim, com a predominância da cor vermelha, mas possuem algumas peças brancas e detalhes brancos. Vestem-se de camisa branca de manga comprida, com um colete vermelho por cima; no colete, tem um espelho em formato de coração bordado na altura do peito. Tem três capas amarradas no pescoço, sendo a de baixo mais comprida, de cor branca, retangular, cobrindo as costas e prolonga até a região do joelho; a segunda, de cor vermelha, sendo mais arredondada nas extremidades, chegando até a região do quadril; e a terceira é a menor, vermelha, com formato de um leque cujas duas extremidades cobrem os ombros. Entre o colete e a capa que cobre os ombros, usa-se uma toalha branca retangular pequena no ombro esquerdo. As três capas e a toalha pequena retangular possuem rendas brancas nas

¹² A hóstia e o cálice são símbolos do Sacramento da Eucaristia: a hóstia representa o alimento, e o cálice é uma taça onde se coloca o vinho que ao serem consagrados se tornarão, respectivamente, corpo e sangue de Jesus Cristo.

¹³ A pomba para a religião católica representa o Espírito Santo, uma das três entidades mais importantes da Igreja e que compõem a Santíssima Trindade: Pai, Filho e Espírito Santo.

extremidades.

Usam duas saias, sendo a mais longa branca com comprimento um pouco acima do calcanhar, e a outra vem por cima, sendo um pouco mais curta. Na metade da perna, deixando aparecer a saia branca. As meias são marrons, cobrem as pernas e ficam por baixo da saia branca. Os sapatos são brancos. As peças azuis possuem diferentes bordados coloridos (borboletas, corações, triângulos, flores, estrelas, luas), espalhados por toda parte. O Embaixador e o Caixeiro são os únicos que não usam saias. Eles usam calças vermelhas, com comprimento na metade da perna. As meias marrons cobrem as pernas e ficam por baixo da calça, sapatos brancos. Na parte posterior, na capa que cobre os ombros, o Embaixador possui bordado um cálice, enquanto os outros dançantes não possuem.

- INSTRUMENTOS – O instrumento que mais caracteriza os Congos da cidade de Goiás é a marimba. Além das marimbas, outros instrumentos compõem a Dança dos Congos:

As Marimbas¹⁴: são instrumentos musicais feitos de cabaças compridas, com cortes

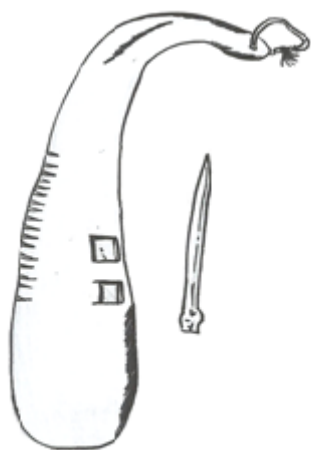


Fig.43 – Marimba com baqueta
Fonte: Desenhado por Hugo Silva

horizontais, paralelos, abertos a canivete na parte da frente e possuem dois furos atrás para os tocadores colocarem a mão dentro (fig. 43). Atualmente, todas são construídas por seu José de Arruda. Segundo seu filho, Zezinho, o pai planta as cabaças na fazenda de um amigo, depois colhe e trabalha-as manualmente, fazendo pequenos cortes horizontais, depois as pinta. É utilizado um palito (baqueta) de aroeira para passar sobre as marimbas, produzindo, assim, um

som “chach...chach”, ao subir e descer o palito esfregando-o nos cortes da cabaça. Todos os Soldados, Contraguias e o Guia que comanda a fileira da direita tocam marimbas.



Fig.44 – Viola
Fonte: Desenhado por Hugo Silva

¹⁴ As marimbas são nomeadas de diferentes formas, por diversos autores. Lacerda (1977) a denominou cracaxás, e Monteiro (1974) de caracaxás.

A viola: é um instrumento de corda muito semelhante e menor que o violão, feito de madeira e cordas. Possui dez cordas, dispostas em cinco pares, é um instrumento de origem portuguesa. Existe apenas uma viola que é tocada pelo guia que comanda a fileira esquerda. Essa viola possui adesivos de santos colados (fig. 44).

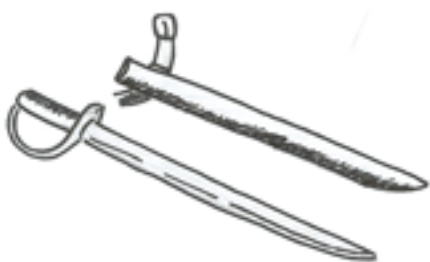


Fig.45 – Espada com Bainha
Fonte: Desenhado por Hugo Silva

la no chão, produz um efeito todo especial para o ritual (fig. 45).

O Cetro: é um objeto que somente o Rei utiliza. É um tipo de bastão longo, pouco menor que o Rei, pintado de azul e com uma pequena coroa de ouro (pintada de dourado) na sua extremidade. É um símbolo do poder real e, durante todo o percurso das marchas de rua e das embaixadas, é conduzido por Sua Majestade (fig. 46).



Fig.46 – Cetro
Fonte: Desenhado por Hugo Silva

A Caixa/Tarol: é um tipo de tambor composto por um corpo cilíndrico de pequena seção, com duas peles fixadas e

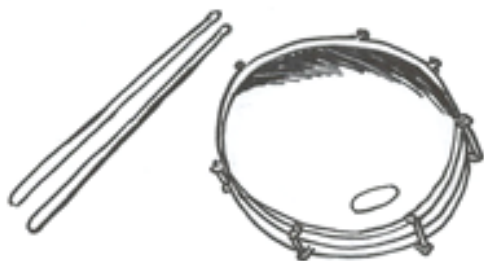


Fig.47 – Caixa/Tarol com baquetas
Fonte: Desenhado por Hugo Silva

tensionadas através de aros metálicos, uma esteira de metal que vibra através da ressonância produzida sempre que a pele superior é percutida, produzindo um som repicado (fig. 47). Esse som é bastante característico das marchas militares. É tocada pelo Caixeiro, que possui lugar de destaque no ritual, sendo o único conguista que toca, mas não dança.

Enfim, essa descrição pormenorizada da Dança dos Congos, detalhando a coreografia, as músicas, a dramatização, as roupas, os instrumentos, algumas expressões é bastante significativa para compreendermos a estética desse ritual e, a partir disso perceber como essas narrativas das dimensões visuais, sonoras, gestuais são estabelecidas ao longo da dança.

CAPÍTULO 2

DANÇA DOS CONGOS: CONHECIMENTO ENCORPORADO¹⁵

VIDA DE AGORA¹⁶

*Trinta raios rodeiam um eixo,
mas é onde os raios não raíam
que a roda roda.*

*Vaza-se a vaza e se faz o vaso,
mas é o vazio que perfaz a vasilha.
Casam-se as paredes e se encaixam portas,
mas é onde não há nada que se está em casa.
Falam-se palavras e se apalavram falas,
mas é no silêncio que mora a linguagem.
O ser faz a utilidade,
mas é o não-ser que perfaz o sentido.
do Tao-te King, de Lao Tsé
tradução de Emmanoel Carneiro Leão*

Ao analisar o processo histórico da performance, pode-se perceber que é um campo interdisciplinar relativamente novo, tanto no cenário internacional quanto no cenário nacional, que vem crescendo nos últimos anos. Segundo Jean Langdon (2007), a partir de 1990 esse crescimento foi fomentado em grande parte pelo retorno de pesquisadores que desenvolveram seus estudos no exterior. A autora ainda ressalta que, Victor Turner e Richard Schechner são os teóricos mais utilizados no Brasil. Compreendendo a influência desses autores para os estudos das performances culturais brasileiras, analisarei a Dança dos Congos da cidade de Goiás, mais especificamente, a partir das contribuições de Schechner, mas estabelecendo diálogos com outros autores que vêm contribuindo muito para o debate em questão.

O termo performance, atualmente, é amplamente utilizado na sociedade contemporânea e vem ganhando “corpo” no mundo globalizado. Ele parece nos conduzir para

¹⁵ O termo incorporado é utilizado por alguns autores norte americanos, estudiosos da performance, entre eles Diane Taylor (2013) e Schechner (2013). Na obra “antropologia e performance, ensaios na pedra” (p.10) o revisor de tradução, na nota de rodapé, informa que utilizaram o neologismo incorporado/a para a tradução da palavra *embodied*, como forma de distingui-las das palavras afins: *incorporated*, corporeal etc. Esta palavra corresponde ao termo incorporado, do nosso em português.

¹⁶ Texto extraído do Portal Carlos Rodrigues, Brandão, Sítio da rosa dos ventos. Site: http://sitiodarosadosventos.com.br/carlos/index.php?option=com_content&view=article&id=15.

um espaço onde acontecem os encontros, desde os previsíveis e planejados até o mais casual. Esse encontro nos põe em relação constante com a diversidade, que nos proporciona estranhamento e, paradoxalmente, nos parece tão familiar, obvio, complexo e tão essencial. Ancorada nas próprias redes da estrutura social contemporânea, a performance se manifesta na “antiestrutura” (TURNER, 1974)¹⁷ e estabelece diálogos reflexivos “entre” ciência e arte (SILVA, 2005)¹⁸, emoções e razão (DAMÁSIO, 2010)¹⁹, matéria e espírito (FERREIRA, 2009)²⁰.

No livro “Performance: uma introdução crítica”, do autor Marvin Carlson, publicado no Brasil em 2010, o autor trás contribuições importantes para a compreensão do processo histórico da performance, além de pontuar vários elementos constituintes da sua complexidade conceitual. Ao refletir como esse termo vem sendo utilizado das mais variadas formas na sociedade contemporânea, Carlson (2010, p.13) relata que “Performing” e “performance” são termos tão recorrentemente encontrados em contextos tão variados que pouco ou nenhum campo semântico comum parece existir entre eles.”

A amplitude de possibilidades de diálogos reflexivos favoreceu a multiplicidade de seus significados que foi permeando e tecendo várias áreas de conhecimentos em diferentes abordagens (antropológicas, sociológicas, psicológicas, linguísticas, históricas, artísticas, culturais), inclusive, elaborando conceitos mutantes, sobrepostos e até mesmo antagônicos. Mas, isso não é um problema para a performance, ao contrário, é uma de suas características que a torna um objeto interdisciplinar e que deve ser pensada no diálogo “entre” as várias áreas disciplinares. Nesse sentido, os estudos da performance são “constitutivamente incompletos, abertos, multivocais e autocontraditórios.” (TEIXEIRA, 2010, p. 29) e não buscam elaborar um campo próprio, unificado, mas que pretende enriquecer as diversas áreas da atividade humana. Como descrito por Carlson (2010) é somente por meio desses diálogos

¹⁷ Victor Turner considera que a antiestrutura são momentos extraordinários, definidos pelos “dramas sociais”, nos quais normas sociais estão em suspensão, isso possibilita um distanciamento da estrutura social (representa a realidade cotidiana) e, dialeticamente, possibilita uma reflexão sobre si mesmo e posteriormente pode contribuir para a revitalização da estrutura social.

¹⁸ Em seu artigo intitulado *Entre “Artes” e “Ciências”: noção de performance e drama no campo das ciências sociais* o autor Rubens Alves da Silva faz reflexões teóricas sobre as formas expressivas, focalizando a noção de performance e drama no campo das ciências sociais.

¹⁹ O neurocientista, Antônio Damásio, em seu livro *O mistério da Consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si*, relata que as emoções são indispensáveis para nossa vida racional.

²⁰ A antropóloga Francirosy Campos Barbosa Ferreira, trás a tona a unidade que compõe espiritualidade e matéria em seu texto “A teatralização do Sagrado Islâmico: a palavra, a voz e o gesto”.

entre posições opostas e similares é que será possível estabelecer uma compreensão mais completa da riqueza conceitual da performance.

Percebendo a amplitude da temática, limitarei neste espaço o estudo das performances culturais. Segundo Marvin Carlson (2010, p. 25) esse termo “performance cultural” foi cunhado por Milton Singer, em 1954. E acrescenta que, para Singer, as performances culturais eram as unidades concretas mais observáveis de estrutura cultural, cujas características são: um espaço e tempo definido e limitado, um princípio e um fim, uma organização própria de estabelecimento das atividades, um conjunto de performers, uma audiência e um lugar e uma ocasião de performance.

Utilizando a lente das performances culturais, vale a pena sublinhar que conforme Bosi (1992), as “culturas brasileiras”, são formadas por uma diversidade cultural que impossibilita a compreensão da nossa sociedade como sendo uma única cultura, uniforme e homogênea. A sociedade brasileira foi construída por meio de uma mistura de várias culturas, cuja base são as indígenas, africanas e portuguesa. Levando em consideração a “circularidade da cultura” (GINZBURG, 1987)²¹, o “hibridismo cultural” (CANCLINI, 1998)²² e o sincretismo brasileiro (ARANTES, 2004; PRANDI, 2004)²³, pode-se perceber que a ação performática da Dança dos Congos assemelha-se ao conceito metafórico de palimpsesto desenvolvido no teatro por Camargo (2006), pois ele discorre sobre a relação dinâmica entre textos simultâneos, paralelos, que pode ou não está aparente e, inclusive, pode não está relacionado. O complexo processo de construção da sociedade brasileira, a miscigenação, contribui para que ocorram diferentes interpretações das manifestações afro-brasileiras.

Conforme Arantes (2004) a terminologia racial, assim como os outros sistemas de classificação social, é altamente situacional e, em diferentes situações as pessoas se declaram como negro, preto, moreno, escuro, neguinho, pardo, sendo que essas determinações estão mais ligadas aos valores simbólicos atribuídos, do que as características biológicas. Por isso,

²¹ O termo circularidade da cultura foi abordado por Carlo Ginzburg (1987) ao defender que na Europa pré-industrial existiu uma influência cultural recíproca, circular, entre a cultura das classes dominantes (de cima para baixo) e a das classes dominadas (de baixo para cima).

²² O termo Hibridismo Cultural utilizado Néstor García Canclini (1998) refere-se a um processo de “mistura” entre culturas, cujo processo se caracteriza por formas diferentes de cultura, que existiam separadamente e, posteriormente, combinam-se gerando novas estruturas, objetos e práticas.

ciente da complexidade dos diversos fatores que envolvem o processo de miscigenação brasileiro e da diversidade resultante desse processo, utilizarei o termo afro-brasileiro como categoria analítica para denominar esses brasileiros, que na situação de conguinta, celebram, por meio da Dança dos Congos, elementos desse encontro entre europeus e africanos, pois, para Prandi (2000, p. 65), “ainda que o passado ancestral perdido seja a África pluriétnica, multicultural, o passado recuperável é aquele que o Brasil logrou incorporar na construção de uma nova civilização”, que constitui o Brasil contemporâneo.

Portanto, considero que esse enfoque proporcionará reflexões interessantes para compreensão da Dança do Congo enquanto performance tradicional afro-brasileira. Além de contribuir – mesmo que minimamente – para a temática em questão. Na opinião de Ligiéro (2011) para se pensar as performances brasileiras tradicionais é indispensável considerar os intensos diálogos existentes com as práticas performativas afrodescendentes. Cabe aqui por em relevo que, como descrito por Giddens (1991) a tradição é algo dinâmico e interconectado com o mundo globalizado, que resiste aos avanços tecnológicos, mas é também o que influencia e é influenciado por ele.

E é imerso nesse universo performático contemporâneo e tradicional que acionarei a categoria analítica “performance” para analisar a Dança dos Congos, pois como afirma Schechner (2011), a performance é forma, processo e ação que, dialeticamente, é aprendida e mantida por meio da tradição no convívio social e, a todo momento, existem partes destas que estão em constante transformação. E, como acrescenta Zumthor (2000, p.29) “a regra da forma é a todo instante recriada, existindo apenas na paixão do homem que, a todo instante, adere a ela, num encontro luminoso” a natureza da performance é a forma inacabada.

Para Taylor (2013) essa intraduzibilidade da forma é algo positivo, pois nos faz lembrar que independente do local onde estamos e as referências que utilizamos, não é possível compreendermos uns aos outros de maneira fácil. E quando se trata das performances afro-brasileiras pode-se afirmar que são ainda mais difícil, pois durante a construção social, histórica e cultural dessas performances, vários elementos foram permeados por reinterpretções, incorporações, paralelismo, negociações, relações justapostas, tornando-se um grande caleidoscópio.

Ao estudar o Congo na cidade de Goiás e iniciar minha caminhada pelas trilhas da antropologia, ocorreram vários questionamentos sobre as fronteiras teóricas estabelecidas entre ritual e performance. Tais reflexões foram fomentadas por Peirano (2006) ao elaborar

vários questionamentos sobre os estudos da performance na antropologia e em que medida, o campo das performances, estimulado pela sociedade ocidental contemporânea, avança ou se distancia dos estudos de ritual. Dentre os questionamentos apresentados surge a questão elementar: o que é performance?

A maioria dos estudiosos (TAYLOR, 2013; SCHECHNER 2002, 2003, 2011, 2012, 2013; 2006; TURNER 1974; 2005, 2011; DAWSEY 2005, 2011, 2013) em performance, a considera um campo aberto, cuja característica efêmera, flexível, dinâmica não possibilita sistematizá-la em forma de conceito, pois ao tentar estabelecer um único conceito, corre-se o risco de limitar, ou até mesmo endurecer, a maleabilidade da sua ação exercida “entre” as disciplinas. Essas ações são nomeadas por alguns como área multidisciplinar, para outros, interdisciplinar, transdisciplinar e até mesmo fala-se em antidiplina. (DAWSEY, 2007).

Então, tudo é performance? De acordo com Schechner (2012) performance é uma categoria universal, que contempla desde atos não humanos, até atividades da vida cotidiana e momentos extraordinários da humanidade, consequentemente, tudo “*pode ser*” lido como performance, desde que os contextos social e histórico, a tradição, a convenção e as especificidades da cultura a estabelece como tal, pois para este autor “toda ação é performance”. Nessa mesma direção, Dawsey (2007) ressalta que a performance proporciona um desvio metodológico e um deslocamento do lugar olhado, sentido e ouvido das coisas.

Exatamente nesse deslocamento do olhar, que Jean Langdon (2007) argumenta que a diferença entre os estudos clássicos dos ritos e a performance não se caracteriza pelos eventos a serem analisados, mas pelos questionamentos levantados; pois, enquanto a primeira prioriza em suas análises a interpretação dos conteúdos semântico dos símbolos, a segunda se preocupa com o temporário, o emergente, a poética, as fissuras, as negociações de expectativas e a sensação de estranhamento do cotidiano, onde se produz momentos em que a experiência está em relevo.

Objetivando responder aos desafios apresentados por Peirano (2006) e pensar a performance como paradigma conceitual, mas ciente das diversidades de suas abordagens, Jean Langdon (2007) sistematiza cinco (05) qualidades inter-relacionadas, compartilhadas pelas abordagens contemporâneas de performance e que compõe os diversos eixos dos usos do termo performance: 1) a experiência em relevo, ou seja, de experiência ressaltada, pública, momentânea e espontânea, caracterizado como comportamento intensificado, cujo foco é a expressão estética; 2) a participação expectativa, pois não é uma ação puramente normativa,

nem de leitura semântica do símbolo, mas trata-se de uma participação de todos os presentes e o significado emerge do contexto, sendo o contexto essencial para dar sentido ao evento; 3) é uma experiência multissensorial e, como tal, a experiência da performance se localiza na sinestesia, com experiências simultâneas de vários receptores sensoriais, recebendo os ritmos, as luzes, os cheiros, a música, os tambores e os movimentos corporais, numa experiência emotiva, expressiva e sensorial; 4) o engajamento corporal, sensorial e emocional – a corporificação (*embodiment*) – também faz parte da análise da performance, que visa compreender as possibilidades de transformação fenomenológica no nível mais profundo do corpo e rejeitando a visão cartesiana de experiência; 5) a significação emergente, pois o modo de expressar se localiza no centro da performance. Além do significado semântico clássico a performance implica na experiência imediata, emergente e estética. Outra faceta levantada por Langdon (2007) e bastante pertinente a contribuição da performance para a antropologia são as reflexões e as preocupações sobre como inscrever em textos fixos mecanismos poéticos das performances orais-gestual-corporal, ou seja, como traduzir em textos fixos os variáveis elementos sinestésicos.

Nesse sentido, cabe aqui também outro questionamento: afinal, o que é ritual? “rituais são tipos especiais de eventos, mais formalizados e estereotipados e, portanto, mais suscetíveis à análise porque já recortados em termos nativos” (PEIRANO, 2001, p.8). Nesse sentido, a autora ressalta que não compete ao antropólogo definir o que são rituais, mas desenvolver a sensibilidade de detectar esses eventos especiais para os nativos.

Para Schechner (2012), o ritual está presente tanto em seres humanos, como em outros animais. No entanto, no ser humano o ritual é memória em ação, ou seja, é uma forma de lidar com as memórias coletivas e individuais dos grupos, além de se constituir como mecanismos eficientes para lidar com o comportamento e as nuances sociais.

Portanto, partindo dos referenciais conceituais de Peirano (2001), a Dança dos Congos na cidade de Goiás é um ritual, pois os nativos a compreendem com um tipo especial de evento, isto pode ser comprovado tanto em atos e atitudes, quanto na própria fala dos dançantes: “ A gente dança o congo desde criança e já vem dos tempos dos nossos pais, é tradição que vem passando de geração pra geração.”²⁴.

²⁴ Fala de um membro da família Noronha, entrevista realizada dia 05/01/2015.

Tendo como referência os “dramas sociais”, apresentados por Turner, e as relações dinâmicas entre estrutura social e antiestrutura social, a performance tradicional da Dança dos Congos pode ser entendida como uma representação dramática de resistência de um grupo de negros que se uniram, criando estratégias e táticas para conseguir viver, mantendo, armazenando e reconstruindo os seus saberes, dentro de uma estrutura de sociedade escravocrata e, posteriormente, preconceituosa, cheia de injustiças e desigualdades sociais.

O ritual e a performance da Dança dos Congos presente na cidade de Goiás, desde meados do século XVIII e que vem se mantendo até os dias atuais apresentam dois elementos bastante expressivos: o primeiro é o caráter rígido e repetitivo do ritual; o segundo a qualidade de reiterabilidade da performance, pois para Zumthor (2000) essa características faz com que a pode ser vista várias vezes sem ser sentida como redundante. Essa reiterabilidade da performance da Dança dos Congos e, paradoxalmente, o caráter rígido e repetitivo do seu ritual, penetra no espírito do seu participante e afirma suas identidades.

A propósito, faz-se conveniente ressaltar que conforme Hall (2006) a identidade do sujeito pós-moderno não é fixa, nem permanente, ao contrário, é móvel e variável, sendo formada e transformada, continuamente, de acordo com os sistemas culturais os quais pertence.

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas (HALL, 2006, p.13).

Hall (2006) acrescenta que os impactos da globalização sobre as identidades são constantes e tendem a deslocar e contestar as identidades, tendo um efeito pluralizante. Esse novo panorama global cria situações bastante contraditórias: de um lado há a homogeneização das identidades nacionais, que estão se desintegrando e entrando em declínio, enquanto há também um aumentando de novas identidades híbridas e, paradoxalmente, as identidades “locais” ou particularistas estão sendo reforçadas como forma de resistência à globalização.

Essas identidades são expressas pelo corpo em performance, ocupando um espaço de representação e atuação no mundo. As performances afrodescendentes são determinantes e constituintes das identidades brasileiras, que é plural, devido à imensa variedade de conexões culturais que forma nosso povo (LIGIÉRO, 2011). É exatamente, na Dança dos Congos, que consigo identificar essa resistência identitária ao mundo globalizado, no qual as identidades

“locais”, afro-brasileira vilabelense, estão continuamente sendo deslocadas, mas que, simultaneamente, também é a amálgama dessa identidade. Arantes (2004) relaciona as referências culturais como, as bases profundas de referências pessoais e fundamentais que possibilita que o ser humano se localize no mundo.

Nesse mesmo sentido, o olhar performático está deslocado para o conhecimento corporificado (BAUMAN, 2008; DAWSEY 2007; HATMANN, 2005; LANGDON, 2007; SCHECHNER 2011, 2012) e suas intrínsecas relações com as suas dimensões cultural, social e histórica, pois a dança dos congos funciona como “atos de transferências vitais, transmitindo conhecimento social, memória e senso de identidade por meio de comportamento reiterados – ou duplamente comportados” (TAYLOR, 2013, p.09).

2.1 Performance é uma Experiência Singular

Por não serem, por muito tempo, detentores da escrita e nem fazerem parte dos grupos privilegiados economicamente dominantes, os Congos, historicamente, se mantiveram no anonimato da escravidão, distante da história oficial da cidade “Patrimônio Mundial”, cujo título foi atribuído pela Unesco em 2001. Pode-se perceber que, se antes os negros eram escravizados, hoje, são vítimas das desigualdades sociais, dos preconceitos e continuam marginalizados no mundo do trabalho.

Essas más condições de vida impostas aos africanos e, posteriormente, aos afro-brasileiros não os impediram de armazenar e transmitir seus saberes por meio das performances. Conforme Schechner (2012), performance é memória individual e coletiva em ação. Por isso acredito que provavelmente, a Dança dos Congos, seja a forma mais eficiente de preservação dessa história, que vem sendo corporificada, na vida de cada conguista vilaboense.

Se de um lado a Dança dos Congos pode ser compreendida como um ritual rígido e repetitivo, por outro é perceptível que ela também é aberta e “passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração em sua irreproduzível singularidade” (ECO, 2005, p. 40).

A própria dramatização ocorrida nas embaixadas é um estimulador de diferentes interpretações. Existem olhares que a compreendem como uma cerimônia que legitima a superioridade do catolicismo sobre manifestações religiosas africanas, pois os invasores

(africanos) se convertem em cristãos, sendo considerada como uma dança de submissão. Outros olham para a história dos reinados congos na África, as suas interconexões com a realidade do africano no Brasil, a trajetória dos guardiões desses saberes, o sincretismo afro-ameríndio e a compreendem como uma dança de negociação. Colocando a lente de análise dos complexos sistemas de relações das sociedades globalizadas, essa cerimônia que mantém os saberes e costumes de um grupo afro-brasileiro vilaboense, por meio de suas práticas corporais, pode ser visto também como um grupo que resiste a modernidade globalizante (GUDDENS, 1991).

Essa performance tradicional afro-brasileira, presente na sociedade contemporânea é também o “local de encontro e cruzamento de textos co-existent e pré-existent, ocultos ou emergentes, justapostos, onde o tablado, a cena, é o meio que os carrega e os exhibe, em seus vários e diferentes textos, num diálogo de imagens.” (CAMARGO, 2006, 04), expressa por meio da atitudes do corpo, das falas, dos gestos, dos movimentos.

Esses leques de interpretações abrangem origem, histórias, estrutura, entre outros. Por isso, considero conveniente destacar que a mesma situação pode ser vista de diferentes formas, por isso destacarei aqui duas situações específicas sobre a singularidade da performance da Dança dos Congos. Primeiramente, trata-se do posicionamento dos congos em relação à dança. A maioria dos dançantes compreendem-na que ela é a mesma, e que não houve alteração ao longo do processo histórico, pois eles a compreende de forma sincrônica. Nesse sentido, as únicas mudanças admitidas são alteração de dançantes e de roupas. Em segundo lugar, como entendo que o contexto da performance também a compõe, analisarei de forma diacrônica, relatando mudanças mais amplas e não reconhecida pelos congos.

Logo, eles compreendem que a mesma dança é apresentada várias vezes e eu farei uma discussão analítica de três propostas: a mesma performance em contexto diferente, ou seja, três contextos de uma mesma performance, que também pode ser compreendido como três performances. Os três contextos ao qual me refiro é a 142ª Festa do Divino Espírito Santo, o Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental (FICA) e a Festa de Nossa Senhora do Rosário. Destacarei a singularidade presente em cada uma delas, enfatizando os fatores variáveis e invariáveis. É importante ressaltar que esses elementos invariáveis em determinados momentos históricos se tornam variáveis e vice-versa, por exemplo, há vinte e um anos, as roupas eram outras (apesar de serem muito parecidas com a atual) e possuíam

detalhes diferentes, inclusive, o próprio processo de produção da roupa foi alterado, conforme descrito no primeiro capítulo.

Então, considerando os três contextos da performance da Dança dos Congos ocorridas em 2013 e 2014, pode-se perceber que a maior parte é invariável: as roupas, as letras das músicas, os ritmos, os instrumentos utilizados, sapatos, penachos, os passos, as marchas e as embaixadas que dramatizam o desafio/invasão, luta/derrota e conciliação/homenagem, a maioria das falas pronunciadas durante as embaixadas. Sendo que as pequenas variações estão expressas na mudança de três dançantes, na improvisação de algumas falas durante a embaixada, nos pequenos detalhes de algumas posturas corporais, nos locais onde aconteceram as performances, pequenas variações nas sequências dos passos, o público, o objetivo do evento, a homenagem aos Santos. Convém sublinhar que, apesar das semelhanças, cada performance é única não porque ela possui variações de determinadas características, mas porque ela é o complexo de experiências, cujos encontros e interações entre todas elas a torna singular.

A própria formação da cultura brasileira desenvolveu a capacidade de viver “entre” as coisas. E é “entre” esse manancial de manifestações populares brasileiras que se encontra a Dança dos Congos na cidade de Goiás, expressão de conhecimentos afro-brasileiros corporificado.

Esses conhecimentos constituem e são constituídos pelo próprio corpo²⁵ do dançante, sendo este o seu principal e, provavelmente, único arquivo oficial de suas histórias, de suas memórias, de suas experiências individuais e coletivas, pois o grupo não apresenta interesse em mantê-los de outras formas que não sejam em si próprios.

Ao adentrar nesse conhecimento encorporado, construído ao longo das experiências individuais e coletivas, percebi que mesmo sendo o corpo o primeiro e mais natural instrumento da humanidade (MAUSS, 2011) a busca por compreendê-lo suscita grandes desafios, pois envolve infinitas possibilidades de movimentos, de sentidos, de expressões, de técnicas, de imagens, de performances e as complexas interconexões existentes entre ambas. Isto é, abrevio aqui algumas reflexões sobre o corpo enquanto detentor de um conhecimento dialético entre “saber-fazer” e “fazer-saber”.

²⁵ O corpo aqui está sendo compreendido em sua totalidade, considerando todas as suas dimensões biológica, social e cultural. Sendo esses três processos dinâmicos e que estão constantemente em movimento e, conseqüentemente, se modificando e se ressignificando.

Conforme Connerton (1999, p.07), todas as formas de conhecimento advêm das nossas experiências. Por isso, o autor argumenta que o conhecimento para ser inteligível é necessário considerar que “antes de qualquer experiência isolada, a nossa mente já se encontra pré-disposta com uma estrutura de contornos, de formas conhecidas de objetos já experimentados”, logo, “o mundo do inteligível, definido em termos de experiências temporal, é um corpo organizado de expectativas baseados na recordação”. Objetivando a inteligibilidade da temática proposta, compreendo que seja relevante relatar como a Dança dos Congos na 142ª Festa do Divino Espírito Santo foi sendo construída em mim a partir das minhas expectativas e, conseqüentemente, dialogando com minhas experiências anteriores.

Nesse sentido, desejo informar que em três momentos da minha vida conheci três cidades de Goiás²⁶: o primeiro momento corresponde às idas à cidade entre 1995 a 2005, quando fui como turista, contemplei as arquiteturas, apreciei a culinária local e as cachoeiras da região; o segundo momento, em 2012, fui como professora, acompanhando um grupo de estudantes em uma pesquisa de campo, oriundo do projeto intitulado “Tratos e Retratos de Goiás”²⁷, visitamos vários espaços na cidade, enquanto o guia local ia explicando o contexto histórico, inclusive, os estudantes e eu participamos de pequenas dramatizações históricas²⁸ ocorridas dentro do Palácio Condes dos Arcos; o terceiro momento foi em 2013, cujo objetivo era pesquisar a Dança dos Congos.

Como pesquisadora, chegando à cidade de Goiás, fui para igreja de Nossa Senhora Rosário. Ao adentrar na cidade e, em especial, no Convento do Rosário, fiquei bastante impressionada com a sonoridade, o cheiro e a visualidade harmoniosa que aquele espaço proporcionava. Os gorjeios dos pássaros iam me acompanhando ao encontro do meu primeiro interlocutor e percebi que estava adentrando em outra temporalidade, característica das cidades do interior e distante da dinâmica das grandes metrópoles.

²⁶Zumthor (2000, p.54) relata que nossas experiências fazem com que não sejamos nunca os mesmos e modifica nossa forma de compreender o mundo, pois “Amanhã, retornando o mesmo texto, eu o acharei um outro.”

²⁷Este projeto era desenvolvido pelo corpo docente e discente do Colégio Estadual Juvenal José Pedroso, na cidade de Goiânia (GO).

²⁸Ao Chegar ao Palácio Conde dos Arcos (antiga sede do governo do estado de Goiás) com os estudantes, o funcionário recebeu todo o grupo e começou a nomear pessoas com nomes de autoridades históricas, que conviveu naquele espaço. Adentrando no espaço ele vai contando a história e fazendo pequenas dramatizações, apontando para as pessoas como se fossem as autoridades e permitindo que apenas as pessoas que ele nomeou ocupassem espaços específicos dentro do palácio, exemplo, por ter sido nomeada Baronesa, eu ocupava vários espaços no palácio que os demais integrantes do grupo não poderiam ocupar, entre eles, sentar a mesa.

Em vários relatos antropológicos é notório que, o corpo do antropólogo é um corpo performático. Por isso, mesmo não utilizando o termo “performances” os clássicos da antropologia sempre descreveram a intensas relações de afeto²⁹ suscitado entre o “eu” e o “outro” que só pode ser estabelecida por meio do corpo que constrói e é construído, mutualmente, nas relações social, cultural e histórica. Não posso deixar de lembrar que, de acordo com Damásio (2010) as emoções são partes indispensáveis da nossa vida racional, pois são as emoções que possibilitam o equilíbrio das decisões. E como parte essencial da vida racional também faz parte do conhecimento etnográfico.

Nessa perspectiva Ferreira (2012, p. 280) acredita que “a premissa da etnografia não é só olhar, escutar e escrever; é, também, fazer do corpo instrumento do exercício etnográfico” e acrescenta: “É porque o campo me afeta, e me afeta corporalmente, que este texto cria sentido”. Nessa direção é possível afirmar que o corpo do etnógrafo, antes de produzir conhecimento, é o próprio conhecimento em produção. Cito aqui um exemplo antropológico clássico, de Clifford Geertz, quando ele relata sua decisão de vivenciar a realidade “ilegal” dos participantes da Briga de Galos Balinesa, sendo este o momento de real aceitação por parte do grupo e um divisor de águas em sua pesquisa.

Para eles, e até certo ponto para nós mesmos, éramos não-pessoas, espectros, criaturas invisíveis [...] quando minha mulher e eu decidimos, alguns minutos mais tarde que o que tínhamos que fazer era correr também [...] na manhã seguinte a aldeia era um mundo completamente diferente para nós. Não só deixamos de ser invisíveis, mas éramos agora o centro de todas as atenções [...] (GEERTZ, 1989, p.278-282).

Royce (1987) compreende a etnografia como uma dupla performance que, simultaneamente, dialoga a performance do grupo pesquisado e a performance do pesquisador, numa relação de audiência e performer que constantemente vai sendo alternado. Essa relação é bastante transformadora, pois o tempo todo você olha e é olhado, observa e é observado, analisa e é analisado, interpreta e é interpretado. Assim, os sujeitos envolvidos, são coparticipantes nesta performance etnográfica.

Retrato aqui, minha performance enquanto pesquisadora, que, cuidadosamente, me fazia planejar cada detalhe: a escolha das roupas, do sapato, do perfume, a postura corporal mais adequada, a forma que deveria abordar determinados assuntos, as possíveis respostas

²⁹ O texto “Ser Afetado” de Jeanne Favret-Saada (2005), traduzido por Paula de Siqueira Lopes, informa como a experiência da participação na pesquisa de campo foi indispensável para a produção do seu conhecimento.

geradoras de outras perguntas. Enfim, como todo encontro especial, eu tentava desenvolver, por meio dessa interação, uma competência comunicativa (BAUMAN, 2006).

Desses encontros, desejo ressaltar um muito especial – o rito de passagem³⁰ – quando o grupo me aceitou efetivamente e demonstrou uma relação de confiança. Em janeiro de 2014, após vários encontros, eles me honraram ao me convidar para entrar na dança durante o ensaio. Segundo Zezinho essa é uma forma de eles agradecerem meu interesse de estar sempre acompanhando o grupo. Antes, na Festa do Divino em 2013 eles me apelidaram de “a repórter”, devido às nossas conversas e à quantidade de fotos que eu tirava do grupo. Com o passar do tempo, fui observando que iam permitindo mais proximidade, pois eles já não me consideram completamente estranha e agora, naturalmente, já me identificam como “Eliene do Congo”.

Considero conveniente destacar que, mesmo ouvindo do grupo “vem, você agora é do congo”³¹ não sou ingênua de imaginar que realmente faço parte do grupo, pois continuo sendo “a pesquisadora” e a minha presença performática em vários momentos altera a performance deles e vice versa. Desejo sublinhar que, não existe a presença de mulheres dançantes, a minha participação na dança é uma forma utilizada por eles, de agradecer a minha participação com o grupo. A partir desse momento essa performance etnográfica foi ficando cada dia mais desafiadora e interessante, pois fui percebendo que tudo é possível quando eu vou ao encontro do outro.

Apresentarei as performances realizadas durante a Festa do Divino Espírito Santo, em 2013. Nessa festa acontecem várias performances e o contexto no qual elas estão inseridas é fundamentais como compreendê-las. No entanto, ciente que no próximo capítulo será apresentado o contexto histórico, me atentarei a descrever com mais detalhes sobre as performances que participei.

Convém destacar que a festa possui uma programação bem mais ampla. Porém, começarei pelos momentos mais divulgados da festa, então começarei pela “Serenata do Divino Espírito Santo”. No dia 17 a partir das vinte e três horas (23h00), várias pessoas se

³⁰ VAN GENNEP. Os ritos de passagem. 2011.

³¹Fala de um dançante, me convidando a lancha com eles durante um dos ensaios.

reuniram, na rua, em frente à casa do Imperador para iniciar a “Serenata do Divino Espírito Santo”. A fachada da casa do Imperador tornou-se um altar, no qual predominava as cores brancas e vermelhas e diversos símbolos do Catolicismo (A pomba branca representando o Espírito Santo, a coroa dourada com vermelho e as Bandeiras). Algumas pessoas se aproximavam, tiravam fotos (inclusive eu), enquanto outras se aproximavam e beijavam a bandeira do Divino, como ato de devoção. Enquanto aguardava, a multidão que se deslocava agindo, simultaneamente, “entre” o ser público e performer. As pessoas participavam de forma diferente desse encontro, uns aparentemente muitos religiosos, rezavam e demonstravam muita devoção, outros, expressando bem menos devoção, visivelmente se divertiam, enquanto existiam também os que oscilavam entre esses dois comportamentos.

A relação, dialética, entre o sagrado e o profano³² existia tanto na própria Serenata (alguns brincavam, contavam piadas, falavam sobre seus problemas pessoais) quanto em espaços aonde a serenata ia passando: na Praça do Coreto e nas ruas próximas a ela, existiam grupos de pessoas, utilizando bebidas alcoólicas, cigarros, ouvindo e dançando variados estilos de música (volume extremamente alto), ou seja, muito alheio a tudo que estavam acontecendo ao seu redor, o inverso também parecia verdadeira.

A Serenata foi bastante longa, percorreu a casa de todos os Capitães do Mastro, além de várias igrejas. Em todas as paradas cantavam-se o “Hino do Divino” e os donos da casa nos recepcionavam com bebidas, comidas e vários presentes (fig.48). Devido o meu corpo ter sido treinado e ser possuidor desses conhecimentos praticados nos rituais da igreja católica, em vários momentos a performance da pesquisadora era mediada por um corpo que crê (PIMENTA, 2013). A Serenata finalizou por volta de duas horas (02h00) da manhã, com o descontentamento de alguns, que saudosamente lembrava-se do tempo que a Serenata terminava por volta das cinco horas (05h00).

Outra performance bastante expressiva que aconteceu na Festa foi a IX Romaria do Divino Espírito Santo, que chegou no dia 18 de maio de 2013, por volta das dezesseis e trinta (16h30) na Igreja Santa Bárbara e seguiu o desfile dos cavaleiros pela cidade (fig. 49). Cabe aqui ressaltar a preocupação do líder da cavallhada em manter a concepção religiosa da festa, pois ao chegar à Igreja de Santa Bárbara vários cavaleiros – que não participaram de todo o

³² Vários estudiosos (Da Matta,1981; Brandão, 1989; Schechner, 2012) já debruçaram e dialogaram com essa temática, pois em vários momentos o sagrado e o profano, paradoxalmente, apresentam-se como antagônicos e ao mesmo tempo possuem uma profunda relação dialética de complementaridade.

percurso – juntaram-se a eles para o desfile no Centro Histórico. Antes da saída, um dos líderes ressaltou:

Nós já estamos há dois dias na estrada, pela fé que temos no Divino Espírito Santo, por isso desejo informar a todos os que estão se unindo a essa cavalhada, que este não é um desfile de pecuária, mas sim uma expressão de fé! Por isso, peço aos cavaleiros que não nos acompanhem com latinhas de cervejas e algazarras. (CADERNO DE CAMPO, 2013)

O líder organizou as bandeiras do Divino e saiu em direção ao centro histórico. Também deslocou uma quantidade grande de carros. Poderia até dizer que junto com os desfiles dos cavaleiros pela cidade, havia uma carreata.



Figura 48 - Saída da Serenata do Divino da Casa do Imperador, 2013.



Figura 49 – Chegada da Romaria do Divino na Igreja Santa Bárbara, 2013.

Nesse mesmo dia, por volta das dezenove horas (19h00min) aconteceu outra performance, a Procissão da Bandeira, seguida da Missa e do levantamento do Mastro na Catedral de Sant'Ana. Essa procissão começou na casa do Alferes da Bandeira e seguiu até a Igreja de Sant'Ana. Apesar do meu interesse, eu não participei desses momentos.

A minha ausência se deu em função do ensaio dos Congos que estava programado, na casa do seu José de Arruda, para as dezoito horas (18h00). Como toda escolha acarreta uma renúncia e sendo meu foco central a Dança dos Congos, optei por acompanhá-los. Dawsey (2007) entende que essas escolhas são formas de calcular o lugar olhado e sentido das coisas.

A minha entrada na Dança do Congo foi na chegada, na casa do seu José de Arruda, sendo uma hora antes da apresentação pública. Posteriormente, acompanhei os ensaios realizados, mensalmente, entre dezembro de 2013 a julho de 2014. Segundo seu José de Arruda quase não acontece ensaios, pois a maioria do grupo é dançante velho e já sabe o que deve fazer. Nesse sentido, presenciei apenas o aquecimento da performance que foi realizada

na 142ª Festa do Divino Espírito Santo. Minha presença contribuiu para pequenas alterações no momento da “chegada” dos dançantes.

Os primeiros dançantes chegaram por volta das dezenove horas na casa do seu José de Arruda e da dona Divina, os congos entraram na sala, dirigiram-se ao quarto e saíram semivestidos. Posteriormente, as mulheres auxiliaram nas vestimentas e na maquiagem. O clima era de total descontração e alegria, surgiram assuntos variados, com predominância das piadas. Seu José de Arruda reforçou que o Congo é uma família³³. A todo o momento o Rei³⁴ e sua família estavam servindo os congos, buscando sapatos, organizando roupas, fazendo maquiagem, disponibilizando instrumentos. O Rei foi o último a se vestir. Após todos prontos para “sair”, o Rei verificou os presentes e reorganizaram as funções que cada Congo iria ocupar na dança, geralmente, as funções já são estabelecidas, as pequenas alterações são feitas em decorrência da ausência de algum Congo. Meia hora antes da “saída” aconteceu um breve aquecimento.

Os Congos saíram marchando pelas ruas da cidade de Goiás (fig. 53). Os sons das marimbas, da viola, acompanhados por passos firmes ritmados pela caixa e realçados pelo som fortes das vozes expressa pelo canto, tomaram conta das ruas onde passavam. Havia poucos espectadores (que de certa forma também é performer) pelas ruas, a maioria aplaudia e expressava total admiração³⁵, uns apenas “passavam” pela rua, enquanto outros ficavam em suas casas, assistindo pela janela. Assistir aos congos pela janela faz parte do ritual, inclusive, uma das principais músicas do congo “*Moça goiana sai na janela, / vem ver o congo que vai*

³³ Segundo Rios (2006) e Silva (2012) a congada é originária dos povos africanos bantus. Rios (2006) ao dialogar com os estudos de Nei Lopes relata que, para um grupo específico um povo, denominado de forma genérica de bantus, família é o que comem juntos. É muito comum a presença de alimentos nas reuniões dos Congos e em toda a Festa do Divino. Esse é um momento muito especial para os Congos e um dos membros do grupo ressalta: “O grupo é uma família. Quando ele [o rei] fala que vai ter uma apresentação, é um meio da gente reunir. Depois da dança a gente toma uma cerveja, conversa, é aquela amizade, dança até forró...é desse jeito. Graças a Deus, é bom de mais essa confraternização!” (José Mendes, entrevista, 15/12/2013).

¹² Conforme Rios (2006) e Ferreti (2013) os bantus considera o líder como o detentor de poder que media as forças sobrenaturais e as terrenas. Essa ligação é mediada pelo Rei na organização social, assim como o pai na estrutura familiar. Nos congos existe essa preocupação em agradar o patriarca: “eu faço porque eu gosto, eu faço para poder vê meu pai feliz” (José Mendes, entrevista, 15/12/2013).

³⁴ Durante as marchas existe uma interação entre espectadores e performer, sendo comum visualizar alguns espectadores prestarem reverência ao Rei e o mesmo retribui reverenciando-os também. (Caderno de Campo, 2013).

³⁴ Citada nos estudos, entre eles, Lacerda (1977), Brandão (1977a;1977b); Mendonça (1981).

pra guerra” é a que mais fica retida na memória de seus expectadores, sendo relatada por estudiosos³⁶, turistas e moradores da cidade.

Chegando à Praça do Coreto, em frente à Catedral de Sant’Ana, várias pessoas aguardavam a chegada do congo. O congo chegou marchando, cantando e dançando. Esse é o momento de uma das embaixadas. Podemos resumir esse momento da seguinte forma: 1) de forma teatral, um grupo invasor entra desafiando os cristãos; 2) os cristãos vão à luta e derrotam os invasores; 3) os invasores se rendem e se juntam aos cristãos, depois dançam juntos. Brandão (1977) caracteriza esse momento como três fases: desafio e invasão; luta e derrota; conciliação e homenagem.

Por se tratar de uma performance cujo palco é a rua e não tinha recursos multimídias, pode se perceber que o nível de entendimento da performance é diferenciado, inclusive, os espectadores mais distantes não conseguiram ouvir o texto dramatúrgico pronunciado pelos performers. Posteriormente, os congos seguem marchando para outra embaixada. Alguns espectadores os seguem até a casa da vilabelense³⁷ Silvia Curado, onde ocorrerá outra embaixada. Durante a embaixada se percebe que, o público agora é menor e a interação entre performer e espectadores aumenta de forma significativa³⁸. Após a embaixada o congo marcha em direção à casa do Rei.

A finalização desse momento acontece na casa do Rei. Em 2013, eu não presenciei esse encerramento, pois observei que era um momento íntimo, festivo e familiar e não me convidaram para festejar com eles. Desejo ressaltar que, apesar de ter sido muito bem recebida pelo grupo, percebi que eu ainda era uma pessoa estranha para o grupo e não seria conveniente eu me autoconvidar para essa festa familiar. Posteriormente, os próprios congos relataram que esse é um momento íntimo, mais familiar, onde eles comentam sobre a apresentação, bebem uma cervejinha, comem uma carinha assada e até dançam forró. Em 2014, na festa de Nossa Senhora do Rosário, pude compartilhar com eles desse momento festivo. Posteriormente, os desdobramentos dessa performance vão sendo tecidos pelas transformações que ocorrem em cada congo (performer) e em cada espectador.

³⁷ Vilaboenses são os nascidos na cidade de Goiás, cuja nomenclatura refere-se ao antigo nome da cidade.

³⁸ Na conciliação entre Mouros e Cristãos é realizado uma dança cujos guerreiros apresentam-se dançando, individualmente, no centro do grupo (que estão distribuídos em duas fileiras). O gesto para chamar o próximo é feito com a inclinação da cabeça para frente (semelhante à reverência). Nesse momento, um dos filhos da moradora – que os convidou para eles dançarem na cada dela – foi convidado a entrar na dança, e ele aceitou.

2.2 Pontos de Contato entre Performance e Dança dos Congos

Na trajetória dos Congos, é possível considerar que, ao participarem da Dança, eles passam por transformações permanentes, pois a maioria dos envolvidos a tomam como parte inseparável do seu ser³⁹. Um bom exemplo é seu José de Arruda (atual Rei do congo) e, basicamente, todos os seus descendentes que após a iniciação continua se dedicando aos congos. O sentimento de pertencimento ao Congo e de identificação é reforçado por todos os participantes, em diferentes intensidades. O Secretário (José Mendes) relata a sua relação com o congo da seguinte forma: “Isso (o congo) pra mim e pra ele (Rei) é questão de vida. Eu tenho certeza que se esse grupo parar, meu pai não dura muito tempo não. Ele é apaixonado por esse grupo”⁴⁰.

Ao relatarem que o Congo “é minha vida” os conguistas assumem que a relação existente entre as várias dimensões de sua vida e a sua participação na Dança dos Congos são realidades indissociáveis. Nesse sentido, ao incorporarem as técnicas corporais e os saberes específicos da dança, eles sempre estarão atuando “entre” negativo e duplo negativo. Para Schechner (2011) todas as performances eficientes têm em comum esta qualidade “*não – não não*” (*not – not not*), pois a atuação está entre a negação de ser o outro (= *Eu sou eu*) e a negação de não ser o outro (= *Eu*). Durante a dança dos congos os conguista não transformam em outra pessoa, mas si permiti atuar entre as duas identidades. Nessa performance da Dança dos Congos os trabalhadores braçais (pedreiros, auxiliar de serviços gerais, vigilante, militar, lavradores), tornam-se Rei, Príncipe, Fidalgos, Secretário, Embaixador, Guias, Contraguias, Culatas (Soldados). Assim, os atores sociais – que representa personagens de classes sociais dominantes – assume o papel “liminar” e a condição inerente à ambiguidade do “*não eu*” e *não não-eu*”. Analisando a dimensão da classe social, pode-se ter como exemplo o seu José de Arruda, que neste instante permeia “entre” *não-eu* (Rei) ao mesmo tempo vive o *não não-eu* (pedreiro, pobre, negro).

Desejo ressaltar que, ao entender “o homem é um animal amarrado à teia de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise”

³⁹ Richard Schechner (2011b) em seu texto “Performers e Espectadores – Transportados e Transformados” elabora com profundidade a relação existente entre esses termos.

⁴⁰ José Mendes, conhecido no grupo como “Zezinho”, entrevista realizada dia, 15/12/2013.

(Geertz, 1989, p. 15), logo, o *não eu* e o *não não-eu*, em momento, algum reforça a dicotomia entre o real e o imaginário, e sim, realça a capacidade do ser humano tem de atuar “entre” duas ou mais identidades. Quando eu procurei o seu José de Arruda para conversar sobre os congos, ele estava trabalhando em sua casa, como pedreiro, mas naquele momento eu estava falando com o pedreiro, o Rei do congo e com suas várias outras dimensões humanas indissociáveis.

Durante a performance da dança dos congos, geralmente, acontecem dois momentos distintos e complementares: o primeiro está relacionado à marcha (fig. 63), onde os performers (conguistas) andam marchando pelas ruas tocando, dançando, nesse momento são os performers que se deslocam pela cidade; o outro momento são as embaixadas (fig.64) – dramatização - que ocorrem em um local pré-definido, onde vários espectadores se deslocam para assistir os congos. Nessa relação de interação entre performer e espectador há diferentes níveis de transformações envolvidas. A dança, a dramatização, a música, os gestos corporais, o cenário do Centro Histórico da cidade de Goiás, são elementos indispensáveis para compreender a intensidade dessa performance e, sobretudo, sua expressão estética.

Esse “intensidade da performance” (Schechner, 2011), está diretamente ligada com o rigorosa “fluxo” da performance. Dawsey (2006) tendo como referência Turner e Caikszeentmihaly, relata que a experiência de *Flow* (fluxo) trata-se de um estado somático no qual as ações parecem que vão se organizando de acordo com uma lógica interna sem a necessidade de qualquer intervenção consciente de nossa parte. Por esse ser um momento energizante, de envolvimento total da pessoa com aquilo que ela faz, ocorre uma eliminação da separação entre ação e consciência, produzindo em quem age uma sensação holística. Em momentos de maior intensidade ocorrem estados de “fluxo” entre performances e públicos se sentem indivisíveis.

Presenciei essa indivisibilidade entre públicos e performers de forma bastante expressiva na Festa de Nossa Senhora do Rosário, em 2014. Durante a missa, na hora do ofertório, os congos entraram cantando, dançando, tocando dentro da igreja. Todos os membros da igreja ficaram em pé, pra recebê-los. Após uma breve embaixada no altar, eles ficaram sentados em bancos reservados, ao lado do altar, até o final da missa. Quando acabou a missa e eles começaram a se deslocar marchando pra fora da igreja, mas antes eles foram reverenciar a D. Silvia Curado que estava sentada, em um dos bancos da igreja. Alguns dias depois resolvi procurá-la para entender melhor aquele momento. Ao dialogar com D. Silvia,

ela utilizou a seguinte expressão: “Eu me senti a própria rainha! Eu tenho recebido muitas homenagens, mas aquela foi a mais linda de todas”⁴¹

Schechner (2011), demonstra que de acordo com a sua intensidade a performance pode ser considerada: a *intensidade totalmente baixa* que se caracteriza pela diminuição do batimento cardíaca e da pressão sanguínea, pupilas contritas, eletrocardiograma (ECG) sincronizado e tende a transe e a sonolência; em direção contrária, caminha a performance com *intensidade totalmente alta* que são ergotróficas, eleva os batimentos cardíacos e a pressão sanguínea, dilatam as pupilas, eletrocardiograma (ECG) dessincronizada, existindo um nível elevado de excitação.

Desse mesmo modo, a intensidade performance tendo como referência a recepção e a transmissão poética de forma oral e de forma escrito, Zumthor (2000) relata que a diferença está na intensidade da presença: intensidade alta: é a performance completa performance, com audição acompanhada de uma visão global da situação de enunciação; intensidade média: falta de um elemento de mediação, ex.rádio; intensidade baixa: leitura solitária e puramente visual. No entanto, Zumthor (2000), nos alerta sobre a necessidade de observar as especificidades dos fatos que estão “entre” os opostos demarcados. Nesse sentido, Silva (2012, p.50) ressalta que “quando as polaridades e não as encruzilhadas são priorizadas, o risco de perder a dimensão da fluidez das práticas e das relações humanas é bem maior”.

Diante de tal pensamento sobre a intensidade da performance da Dança dos Congos, pode-se perceber que ela se caracteriza como uma performance, predominantemente, de alta intensidade, tanto na perspectiva apresentada por Schechner (2011) quanto na de Zumthor (2000). Essa intensidade também é notória no depoimento de um dos dançantes: “Tem gente que chega chora, quando vê o congo dançar. Principalmente, aquelas pessoas mais antigas, que se lembra de alguma pessoa do passado, que dançava conosco e que também a gente dança pra ele”⁴². Outro exemplo, é a alegria de uma moradora, que grita durante a performance “ Eu queria ter dinheiro para construir um palco para vocês dançarem.”

Entretanto, é relevante mencionar que devido se tratar de uma performance que desloca pelas ruas, a performatividade de sua audiência varia, pois alguns os acompanham

⁴¹ Entrevista cedida à autora dia 07/01/2015. Apesar da relação profunda existente entre a entrevistada e os Congos, não é possível deixar de refletir sobre a relação de poder existente nessa performance, tendo como referência a origem dos ancestrais dos Congos e a elite vilaboense, cuja entrevistada faz parte.

⁴² Entrevista realizada com um dos dançantes, em dezembro de 2013.

desde as marchas, outros (a maioria) aguardam sua chegada nas embaixadas, além de existir aqueles espectadores que, acidentalmente, estavam passando pela rua e assiste parcialmente a performance. Considerando toda a complexidade deste contexto e a sua dinâmica e desdobramentos muitas vezes (im) previsíveis, fica impossível fazer um exame detalhado de todos os participantes envolvidos na performance.

Nessa mesma direção, mas fazendo um pequeno deslocamento de olhar para a experiência sinestésica dessa performance, também é possível identifica-la como intensidade totalmente alta, pois ocorrem experiências simultâneas de vários receptores sensoriais: os ritmos fortes e intensos das marimbas, o som marcante da viola e da caixa; as luzes reflexiva das espadas que representam a luta/guerra entre diferentes povos, que resulta em uma conciliação, mas que não deixa de refletir e emergir vários elementos e nuances dessas relações entre classe; os cheiros e os odores presentes em cada rua; a música de difícil compreensão semântica, mas que possui uma penetrabilidade corporal impressionante; a beleza dos penachos; os vários símbolos brilhantes existentes nas roupas vermelhas e azuis; de transgressão de um corpo dedicado ao trabalho braçal que de forma harmônica e conflituosa, se transformaram em dançantes e guerreiros (Rei, Príncipe, Secretário, Fidalgos, Embaixador, Guia, Contraguia e Soldados) sendo corpos expressivos, visível, aplaudido, simultaneamente, vivendo a intensa experiência da dupla negação do “não eu” e do “não não eu” (SCHECHNER, p.2012), numa experiência sinestésica, emotiva, temporal, espacial, expressiva e sensorial.

Para Langdon (2007) esse engajamento corporal, sensorial e emocional favorece a corporificação (*embodiment*) que também faz parte da análise da performance, no momento em que se visa compreender as possibilidades de transformação fenomenológica no nível mais profundo do corpo e rejeitando a visão cartesiana de experiência. Schechner (2011b) divide essas possibilidades de transformação em temporária (transportado) e permanente (transformado).

A estética da Dança dos Congos reflete os “dramas sociais” emergidos da realidade complexa da estrutura social brasileira e desdobra o sofrimento dos grupos afro-brasileiros que em um movimento de barbárie teve que se render a doutrinas religiosas alheias e que por meio de reinvenção de significados (e não de fingimento) criou seu modo de agir e viver no mundo. Toda vez que saem na rua, os congos denuncia seu drama social da diáspora africana.

Considerando as etapas de drama social elaborado por Turner (2005) - tendo como referências os estudos de Van Gennep – e pensando na relação dinâmica existente entre estrutura e antiestrutura social, as embaixadas do congo contemplam todas as etapas de um drama social, sendo elas: ruptura (separação), quando ocorre o estranhamento dos dois grupos, no primeiro momento, eles marcham juntos pelas ruas e ao chegar ao local das embaixadas ocorre o estranhamento dos Cristãos em relação aos Mouros; na crise e intensificação da crise, é quando acontece a luta e o desentendimento na batalha; a ação reparadora é notória quando ocorre a derrota dos mouros e a vitória dos Cristãos, ocorrendo assim, a conciliação entre os dois grupos; desfecho, é quando os congos (mouros e cristãos) se unem e homenageiam um ao outro, dançando e cantando juntos, ou seja, uma festa.

As vezes que esses trabalhadores afro-brasileiros saem às ruas, para guerrear contra o desconhecido, com seu Rei coroadado, sendo Fidalgos, Príncipe, Embaixador, Secretário, Soldados, emerge todas as nuances típicas de uma sociedade de classes, pois segundo Connerton (1999, p.11) “um rito que revoga uma instituição só faz sentido se evocar, de forma invertida, os outros ritos que até então a confirmavam”. Assim, desde o cenário vivo, o palco móvel construído na cidade de Goiás com suas ruas de pedras, seus becos, seus casarões, seus prédios públicos, entre outros, frutos do trabalho escravo ou subalterno, até na posição que hoje os Congos ocupam na sociedade vilaboense, pois continuam em áreas periféricas e desprovidas de direitos humanos básicos, evocam na performance da Dança dos Congos a memória de um povo afro-brasileira que vive vários dramas sociais.

Pensando na performance enquanto totalidade do evento, Schechner (2011) destaca dois tipos de públicos: os “públicos integrais” e os “públicos acidentais”, nessa direção, analisarei os espectadores da performance da Dança dos Congos utilizando a lente dessas duas perspectivas.

Os públicos integrais são pessoas que possuem um amplo conhecimento, devido ao longo convívio e a experiência de assistir de perto e possui um envolvimento com o Congo. Essas pessoas conhecem, acompanham e participam de vários momentos da performance, dentre eles, estão os familiares, amigos, líderes religiosos, moradores da cidade. Para Silva (2005) a performance – nesses espectadores – evoca em suas memórias muitas coisas suprimidas fazendo aflorar os elementos residuais e significativo ao movimento gerador da consciência crítica, ou seja, a performance reflete o real e provoca reflexões sobre esse real, inclusive, é comum relatos de moradores que relacionam as performances do Congo com

momentos especiais de suas vidas. Já os públicos acidentais são os visitantes ou turistas que são muito comuns em Goiás, por se tratar de uma cidade tombada como “Patrimônio Mundial”. Esse tipo de público prevalece em eventos que possui uma dimensão voltada para o turismo e o entretenimento, trata-se de um público que busca diversão e não possui nenhum tipo de afinidade eletiva com o performer, assim como também não tem interesses de criar laços de relações sociais.

É importante ressaltar que, tanto os “públicos integrais” quanto os “públicos acidentais” estão presentes nas performances das Danças dos Congos em Goiás, o que difere é que em determinado tipo de evento existe a prevalência de um, em relação a outro. Por exemplo, nas três apresentações realizadas em 2013-2014, pôde-se perceber a prevalência dos públicos integrais na festa do Divino Espírito Santo e de Nossa Senhora do Rosário e, de públicos acidentais no Festival Internacional de Cinema Ambiental – FICA.

Nesse sentido, tanto para Bauman (2008) quanto para Zumthor (2000), toda performance é única e o significado e o sentido da performance emerge do seu contexto e é nesse sentido que Schechner (2011, p. 222) argumenta que as “mudanças na audiência, levam a mudanças na performance”, sendo essa relação de inacabamento o fio energizante da performance; no entanto, o autor relata que essas mudanças sem limites podem matá-la, pois há um limite de mudanças que um gênero pode absorver para não deixar de ser si mesmo.

A “transmissão do conhecimento performático, para Schechner (2011), é realizada por meio de processo, sendo que a aprendizagem varia de acordo com a modalidade particular de cada performance e o contexto social no qual está inserido. Vale a pena destacar que compreensão do conhecimento incorporado, assim como sua transmissão, provavelmente é uma das mais complexas devido às multiplicidades de sistemas semióticos desenvolvidos pela sociedade (GLUSBERG, 2009).

Connerton (1994) compreende que a transmissão desse conhecimento performático é feita por meio de cerimônias comemorativas e práticas corporais. Por esses dois meios os grupos confiam no “automatismo corporais os valores e as categorias que querem à viva força conservar. Eles saberão como o passado pode ser bem conservado na memória por uma memória habitual sedimentada no corpo (p.117)”. Essa transmissão é perpetuada pelas práticas de inscrição e pelas práticas de incorporação, sendo respectivamente, o alfabeto e a memorização de posturas corporais, bons exemplos. Apesar de existir uma predominância, na sociedade contemporânea, de uma transição de uma cultura oral (práticas de incorporação)

para a escrita (práticas de inscrição) a Dança dos Congos, cujos membros são basicamente iletrados, permanece com as práticas de incorporação. Apesar da análise separada das duas práticas, é importante sublinhar a relação dinâmica e interdependente existente entre ambas. O parágrafo abaixo transcrito é extremamente esclarecedor a respeito:

Muitas práticas de inscrição contêm um elemento de incorporação e nenhum tipo de inscrição seja de todo concebível sem algum componente de incorporação. Todavia, uso a distinção entre práticas de incorporação e prática de inscrição, busca-se distinguir entre ações nas quais uma ou outro predomina, ou seja, a classificação é concebida como um dispositivo heurístico (CONNERTON, 1999, p.91).

Compreendo que vários elementos contribuem para a permanência das práticas de incorporação, citarei aqui algumas hipóteses originárias das situações mais evidenciadas: o fato do grupo não dominar a escrita, sendo assim, as informações transcritas no papel não poderão ser compreendidas e avaliadas por eles. Essa realidade foi, inclusive, identificada e narrada por Brandão (1977) ao relatar a fala de um Negro, Congo e Peão da lavoura em Goiás: “[...] eu não dou conta de saber o que vai sair aí desse serviço [pesquisa] seu. [...] a gente falou isso tudo aí, mas não entende o uso. [...] o senhor escreve. Quem viveu e contou não vai saber ler [...]”⁴³. Quarenta anos depois, é notório que os congos demonstram afeição e admiração pelo livro⁴⁴ do professor Carlos Rodrigues Brandão sobre a Dança dos Congos em Goiás, mas ainda não dominam completamente os signos e significados que estão ali estabelecidos, logo, não se constitui um veículo efetivo de transmissão de conhecimento para os congos e sim, para uma elite branca, letrada. O próprio Brandão (1985, p.09) define essa realidade como “coisa de preto escrita por branco”.

Outra reflexão bastante importante sobre essa teia de significados é o que a Gagnebim (2006) chama de *fragilidade* do rasto, ela defende que as palavras remetem as coisas na medida em que assinala sua ausência, o signo escrito são rastos de uma ausência dupla, pois falta a palavra pronunciada (do fonema) e a presença do “objeto real” a que ele significa.

A fragilidade do rasto do signo escrito é algo que me gerou desconforto e compreensões mais amplas do grupo. Nas poucas literaturas que consta a descrição do congo,

⁴³ Esse diálogo é apresentado no verso da capa do livro “Peões, Pretos e Congos: trabalho identidade étnica em Goiás”, do professor Carlos Rodrigues Brandão e demonstra o grau de insegurança que a escrita desperta nos Congos.

⁴⁴ Segundo seu José de Arruda o autor, entregou pessoalmente, dois exemplares do livro para os congos, sendo uma para ele e outro para sua mãe.

a mesma música aparece de forma diversa. Eu, em dois anos com o grupo, participando de todos os ensaios, não consegui transcrever, de forma satisfatória as músicas e as falas das embaixadas. Gravei todos os ensaios, ouvi várias vezes, mas não foi possível compreender a semântica completamente. Somente após dois anos de convivência e uma exaustiva análise de vários registros fotográfica, audiovisual, visual, referências de outros autores, me senti encorajada e apta a realizar a descrição da Dança dos congos contida no primeiro capítulo desta dissertação. Em menor, ou maior proporção, a dificuldade na compreensão semântica e da fonética das palavras contemplava vários dançantes, inclusive, aqueles que já pertencem ao grupo há mais de quinze 15 anos.

Os primeiros anos dá trabalho pra gente aprender, porque as palavras são muito difíceis! Até hoje a gente não sabe direito a música, os que dançam até hoje não sabem as músicas completas. Então, nós só fazemos (risos e apresenta a melodia) e dançam”. (ENTREVISTA, 14/12/2013)

É notório que as vozes fortes, dialogando com os sons das marimbas, da caixa e da viola, priorizam os ritmos das músicas e não sua fonética. Todos os dançantes sabem os ritmos e muitos utilizam de aproximações para ressoarem as últimas letras que compõe a melodia. O efeito coesivo do ritmo evoca laços que ligam fortemente, o grupo, o canto, os gestos, os movimentos, os afetos, assegurando uma harmonia que os transcende.

Conforme Connerton (1994, p.88) “os ritmos da poesia oral são os mecanismos privilegiados de recordação, por que o ritmo inclui a cooperação de toda uma série de reflexos motores corporais no trabalho de recordação, mas o ritmo impõe limites drásticos à disposição verbal daquilo que pode ser dito e pensado”. Um dos fatores que, possivelmente, pode contribuir para isso é a distância geográfica dos membros do grupo, pois moram em várias regiões e, ao se encontrarem, passam rapidamente o ensaio e não têm muitos encontros.

Se “nas culturas orais, a maior parte da recordação formal dos acontecimentos assume a forma de performances recitadas repetidamente pelos guardiões da memória para aqueles que ouvem falar dele” (Connerton, 1994, p.87). Se considerar que prevalece a cultura oral na Dança dos Congos, esse será um dificultador de suas práticas. Os pouquíssimos novatos existentes tem que ir incorporando as práticas corporais e pronunciando as palavras conforme ele ouve. Não existe um momento separado, específico, para ensinar e aprender. Nesse sentido, compreendo que a aprendizagem é mais mediada por gestos, toques, expressões, convivência, do que pela oralidade em si.

Após várias tentativas, o Rei do congo informou que não tinha condições de me auxiliar na transcrição do congo, logo me respondeu: “Eu não tenho cabeça pra isso não, você está gravando tudo, então está tudo aí filmado.” Quando pedi ajuda ao Guia (o que maior domínio das músicas) ele falou que eu tinha que pedir autorização para o seu Zezé (Rei), mas o Secretário logo me alertou que era melhor esperar a vontade de seu pai (Rei). Enfim, não foi possível fazer a transcrição com a ajuda dos congos. A ausência de informações orais discursivas, objetivando escrevê-las vem reforçar duas situações: uma é a relação de poder tendo como eixo o conhecimento, pois constantemente eles me alertavam que quaisquer informações deverão se obtidas por eles (rei e Secretário); segundo, tais situações reforçam que o conhecimento no congo não é transmitido, prioritariamente, pela oralidade e sim, por incorporação:

A ambiguidade de significado das duas palavras “constituído” e “construído” tende a ser menosprezada, privilegiando um dos sentidos a expensas do outro. Todavia o corpo é socialmente constituído num duplo sentido, pelo que defender a importância das performances e, em particular, das performances habituais na transmissão e na conservação da memória é entre outras coisas insistir nessa ambiguidade e na importância do segundo termo do seu significado. (CONNERTON, 1994, p.119)

Como a convivência cotidiano do seu José de Arruda com sua família biológica⁴⁵ é mais intensa, é muito comum vê-los mencionando histórias do congo que eles vivenciaram. Todos os descendentes (os filhos, netos, sobrinhos) do Rei reconhecem, em seus atos, que algo maior que suas pequenas experiências individuais particular, passando de geração em geração.

Uma das preocupações observadas em alguns moradores é a falta de criança na Dança dos Congos. Diferente de outras manifestações afro-brasileiras, o congo é praticamente composto por adultos, com exceção do Príncipe, que geralmente é uma criança. A participação atualmente das crianças é muito pequena, dona Zica (esposa) e seu José de Arruda recorda com certo saudosismo da época em que as crianças os acompanhavam e na dança até de madrugada e depois eles passavam devolvendo-as aos pais. Eles não sabem como aconteceu esse distanciamento, mas conta que antigamente eles, juntamente com as crianças do bairro, recolhiam na rua os papéis laminados de carteira de cigarros para enfeitar

⁴⁵ Segundo seu José de Arruda os congos não são só amigos, são todos uma única família! (caderno de campo, 2013).

as roupas. Há indícios que, após eles terem conseguido a roupa pronta (há 22 anos), as crianças perderam sua função no ritual e deixou de participar.

Nas duas apresentações em 2013, os Príncipes tinham 17 anos, mas nos últimos ensaios entraram dois meninos de, aproximadamente 10 anos, para serem os Príncipes. O Rei relatou que tinha “dór” de enviar os netos para a fila. Na apresentação de 2014, uma das crianças compôs o reinado (vestiu-se e acompanhou o grupo), mas quem ainda exerceu a função de Príncipe (executou gestos e falas) durante a performance foi o adulto que atuou na apresentação da Festa do Divino em 2013. Após adulto, se o lugar de Fidalgo estiver ocupado, o Príncipe fica sem função na família real e se desloca para o grupo “de vermelho”. Durante os ensaios tem uma criança que está se preparando para sair como Príncipe. O primeiro critério para seleção é ser criança, pertencer à família do congo, preferencialmente, a do seu José de Arruda, depois a cor da pele (preferencialmente negro). A hierarquia dos congos é muito bem estabelecida. O Rei é quem tem a palavra final, seguido do apoio do Secretário⁴⁶.

Além da oralidade, é muito comum vê os gestos e os toques, a condução verbal, norteando os processos de aprendizado. Corroborando com Connerton (1999) é perceptível que essas memórias sociais são transmitidas por meio das cerimônias comemorativas e pelas práticas corporais. Após relatar estudos sobre complicadas conexões neurais que conectam seres humanos entre si, Schechner (2013, p.59) conclui que “Nosso corpo não acaba na nossa pele. Ele vai além, chegando até os cérebros dos outros”. Portanto, a performance da Dança dos Congos é a forma e o meio mais eficaz de manter “viva” a memória coletiva do Congo na cidade de Goiás, inclusive, porque historicamente eles não dominam a escrita.

Durante a festa do Divino Espírito Santo muitas pessoas elogiaram, outras mantiveram o silêncio e poucas comentaram entre si, como se não tivessem entendido o que aconteceu. Os próprios guardiões dessa tradição performática, aparentemente, não se preocupam com esse

⁴⁶ Uma função bastante particularizada é destinada ao Zezinho, filho mais velho do seu José de Arruda cuja função poderíamos denominar de “agente cultural”⁴⁶ do grupo. Ele atualmente exerce a função de mediador entre os congos e outros agentes institucionais e religiosos. Geralmente, ele é o responsável para chamar (ligar) para os congos, mediar diálogos com grupos que ofertará “ajuda” aos Congos. Apesar de ser o mediador entre os congos e outros agentes sociais, todas as decisões são tomadas após aprovação do seu pai. A palavra final é sempre do Rei, tanto durante a ritualização da Dança dos Congos como em outros momentos extraordinários nos quais eles se encontram, inclusive, nos ensaios.

processo de avaliação, mas acreditam que as pessoas antigas da cidade valorizam e gostam mais da performance.

Ao realizar esse deslocamento do olhar sobre a Dança dos Congos, à luz dos estudos das performances culturais e dos saberes construídos pelos próprios conguitas, é notório a ampliação da compreensão do objeto. “a performance constitui um repertório de conhecimento incorporado, uma aprendizagem no e através do corpo, bem como um meio de criar, preservar e transmitir conhecimento” (SCHECHNER, 2013, p.40). Esses conhecimentos incorporados são como espelhos que refletem os dramas sociais e vice-versa. É bem provável que esse espelho mágico, dramatizado pelos congos (cujo final é a união entre os dois grupos), busca refletir os sonhos de uma sociedade mais justa e expressa, sobretudo, o sonho de uma humanidade que seja capaz de, juntos, festejar e homenagear a vida. Hoje, provavelmente, esse diálogo se estende na busca dos direitos sociais dos grupos afro-ameríndios no Brasil.

CAPÍTULO 3

ONTEM E HOJE: A DANÇA DOS CONGOS NA CIDADE DE GOIÁS

Neste capítulo, busco traçar algumas reflexões sobre os estudos etnográficos da Dança dos Congos, na cidade de Goiás (GO), explorando a possibilidade de elaborar um estudo comparado entre a etnografia realizada por Brandão (1977a; 1977b) e o conjunto de observações efetuadas a partir de dados etnográficos obtidos durante minha pesquisa, realizada com o mesmo grupo, em 2013 e 2014. Nesse sentido, busco uma interlocução entre esses dois momentos da Dança dos Congos. Convém ressaltar que, mesmo tendo como referência o mesmo objeto de estudo, trata-se de um grupo que sofreu mudanças e alterações internas (falecimentos, desistências de alguns e entradas de outros novos conguistas) e externas (outro contexto histórico, social, econômico, cultural) ao longo desse período de quarenta anos (figuras 50 e 51). Sendo, também, outra forma de interpretação, cuja diferença significativa dessa análise será o referencial teórico que, à luz dos teóricos contemporâneos e dos saberes populares desse grupo, podem possibilitar outro olhar sobre a atual Dança dos Congos.



Fig. 50 – Os conguistas, 1970.

Fonte: Arquivo pessoal da Família de José de Arruda



Fig. 51 – Os conguistas, 2013

Fonte: Arquivo Eliene Nunes (2013)

Nessa análise comparativa entre a etnografia de Brandão e a que estou realizando hoje, objetiva-se uma relação de complementaridade, pois compreendo que esse trabalho

comparativo pode me permitir adentrar em uma dança muito especial. Essa é uma dança que está constantemente “aberta às trocas” e, como processo e produto cultural, também está sendo tecida de movimentos sociais, econômicos e culturais, cujas possibilidades de combinações são infinitas, permitindo, assim, várias interações e novas conexões (DA MATTA, 1981).

Buscarei compreender, de forma mais densa, a Dança dos Congos, analisando as semelhanças e diferenças existentes ao longo do processo histórico na cidade de Goiás, mais especificamente, entre 1973 e 2014. Ou seja, analisarei a Dança dos Congos, com ênfase no período entre a etnografia feita por Brandão até o presente etnográfico, ressaltando suas modificações e permanências. Considero relevante sublinhar que, conforme Brum (2010) existem subjetividades que são incomparáveis.

Apesar de serem incomparáveis, essas subjetividades são indispensáveis para a compreensão de como os Congos veem e se relacionam com o mundo. Cavalcanti (2002) ressalta a importância de se dialogar com esse universo simbólico que abrange, simultaneamente, linguagem, pensamento e mundo.

A pesquisa realizada por Brandão, durante o seu Mestrado em Antropologia Social, originou o livro *Peões, Pretos e Congos, trabalho e identidade étnica em Goiás*, publicado em 1977. Trata-se de um estudo bastante denso sobre as relações interétnicas na cidade de Goiás (GO) e traz contribuições importantes sobre a dança dos congos e sua relação com o contexto social, político, religioso e suas conexões com a identidade local.

Esse trabalho de Brandão é uma etnografia clássica da Antropologia que descreve e faz reflexões sobre a estrutura de classe e raça na cidade de Goiás e, para o autor, “o objetivo da análise da dança dos congos é tão-somente a pesquisa de estruturas de identidades presentes no ritual” (BRANDÃO, 1977b, p. 183). Convém frisar que a descrição sobre a estrutura do ritual possui uma riqueza impressionante de detalhes, fato que a tornou o alicerce para minha compreensão inicial da estrutura da Dança dos Congos, sendo essa descrição indispensável para o diálogo que pretendo estabelecer com as performances da Dança dos Congos realizada, atualmente, na cidade de Goiás. Além desse livro mencionado, várias outras publicações do autor serão utilizadas como forma de aprofundamento da temática abordada.

Outro fator que desejo salientar é a grande contribuição – nessa obra – dos estudos de Brandão para a compreensão da Estrutura de Classe e suas relações interétnicas com o

trabalho na cidade de Goiás. No entanto, esse não será o foco desta pesquisa, pois buscarei interpretar o processo histórico da Dança dos Congos a partir da comparação entre os dois momentos da dança: 1973 e 2013-2014, da dança enquanto um ritual à dança enquanto performance⁴⁷.

A Dança dos Congos é um ritual realizado por um grupo afro-brasileiro. Segundo seus praticantes, essa manifestação religiosa e cultural acontece na cidade de Goiás desde a chegada dos primeiros escravizados⁴⁸ na região, no século XVIII. Os dançantes dessa tradição popular são, em sua maioria, trabalhadores afro-brasileiros que possuem poucos recursos financeiros e transmitem seus saberes por meio da oralidade e pelas experiências de práticas corporais adquiridas no contato direto com o grupo. Além da oralidade, é muito comum ver gestos e toques norteados os processos de aprendizado. Apesar de possuir poucos recursos financeiros, os conguistas são detentores de um riquíssimo capital simbólico e cultural.

Basicamente, não existem registros históricos oficiais sobre a Dança dos Congos. Provavelmente, esse pouco interesse por esses tipos de manifestações está relacionado ao fato de se tratar de um grupo que, mesmo compondo a base da sociedade brasileira e vilaboense, foi fruto de uma inclusão escravista perversa, cuja história, valores e costumes vêm sendo negligenciados pela classe letrada dominante.

É sabido que existiu, na cidade de Goiás, a irmandade Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos. Essa irmandade festejava Nossa Senhora do Rosário e São Benedito. Tudo indica que nessa festa existia um ritual complexo, que envolvia a maioria das pessoas da cidade, com desfiles das mucamas (damas) e seus cavalheiros, banda de música, embaixada dos congos, presença de rei e rainha, que culminava na igreja e no largo do Rosário (CURADO, 1989; CARVALHO, 2008).

Curado (1989, p. 129-130), em seu livro *Memórias Históricas*, descreve da seguinte forma a Festa do Rosário: “Tão logo chegado o préstito à Igreja do Rosário, era recebido pela autoridade eclesiástica, que vinha à porta, conduzindo, depois, o rei e a rainha às poltronas adrede preparadas. Enquanto isso, a Congada dava uma embaixada à porta da Igreja”.

Carvalho (2008), em seus estudos, descreve a devoção rosarina dos pretos entre 1881 a 1930, por meio das lembranças sobre as práticas religiosas descritas por Anna Joaquina

⁴⁷ As reflexões sobre a Dança dos Congos enquanto performance foram realizadas no segundo capítulo.

⁴⁸ Jacino (2012) considera mais adequada a utilização do termo escravizados, pois acredita que ninguém era escravo, mas foi submetido àquela situação por várias condicionantes históricas.

Marques em seu memorial, trazendo uma reconstrução histórica das práticas religiosas, por meio da micro-história. Conforme o autor, Anna Joaquina relata em seu memorial a Dança dos Congos e a Entrada da Rainha em 1882, 1883, 1886, 1887, 1989. A partir de 1900, não há mais referência ao reinado ou à entrada da Rainha, mas continua a referência aos Congos. Posteriormente, após 1910, a ausência do negro se consolida e Anna Joaquina não cita mais as práticas dos negros como antes; em seu lugar, registra práticas do catolicismo renovado, ultramontano, como a devoção ao Coração de Jesus.

Apesar de Carvalho (2008) relatar a ausência dos negros no diário de Anna Joaquina, outros estudiosos como Monteiro (1974), em sua obra *Reminiscências: Goiás de Antanho, 1907 a 1911*, de forma bastante resumida, relata a presença dos Congos nas festas religiosas de Goiás:

Do “congo”, em outros lugares do Brasil chamado “congada” ou “congado”, pouco me lembro.

Sei que era dança de origem africana em que os negros, cantando e dançando, representavam uma embaixada de um rei Congo a um Cristão.

De trajes vermelhos, os mouros, com muitos enfeites dourados e barrete da mesma cor ornado de misangas e pedacinhos de espelho, tocavam Caracaxá. Este feito de cabaça comprida, era cheio de denteados abertos a canivete. Com um pau esfregavam a cabaça produzindo um som característico: “crach... crach”. Os cristãos se trajavam de azul (MONTEIRO, 1974, p.46).

Ao analisar vários documentos da época, Carvalho (2008) identificou que a irmandade dos Pretos era bastante organizada e discorre sobre a forma como a igreja Católica agiu para extinguir a irmandade, dispondo seus bens aos Dominicanos franceses. Essa irmandade foi quem construiu a igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos que, posteriormente, foi demolida e reconstruída com uma nova estrutura, inclusive, mudou o nome para igreja Nossa Senhora do Rosário, extinguindo o “dos pretos”. O autor acredita que foi nesse período, início do século XX, que as antigas práticas religiosas realizadas na cidade de Goiás deixaram de ser entendidas como práticas religiosas populares e, sim, como expressões folclóricas⁴⁹, ou seja, foi deslocada do campo da religiosidade.

⁴⁹ Brandão (2006, p. 56-57) compreende o folclore como “uma situação da cultura. É um momento que configura formas provisoriamente anônimas de criação: popular, coletivizada, persistente, tradicional e reproduzida através dos sistemas comunitários não-eruditos de comunicação do saber”, apropriado pelo povo que, por sua vez, o modifica e o transforma, emergindo inúmeras variantes.

Esse deslocamento é notório nos meios públicos que divulgam a Dança dos Congos na sociedade vilaboense. Ao descrever as cerimônias que compõem a Festa do Divino Espírito Santo na cidade de Goiás, o próprio Boletim Bimestral da Paróquia de Sant’Ana o relata da seguinte forma: “Na sequência, ocorre a apresentação dos grupos folclóricos dos Congos e Tapuio [...] O Congo é um folguedo folclórico, onde os componentes vestem-se com esplendor” (*Profecia*, 2013, p. 08). Além do boletim, vários outros materiais de divulgação sobre a Festa do Divino referem-se aos Congos como manifestação folclórica e, apesar de compor a festa, não mencionam seu caráter religioso.

Esse deslocamento é visível e expresso em outros momentos religiosos. Durante a apresentação dos Congos na Festa de Nossa Senhora do Rosário, em 2014, o padre reforçou que se tratava de uma apresentação cultural proclamando: “Faz parte da nossa cultura [...] é a parte festiva”. E exclamou: “O pessoal vai fazer o último número aí?”. Ao finalizar a apresentação, outro padre ressalta: “Bom, gente, é uma apresentação cultural que nós devemos preservar [...]”.

Esse discurso que os localiza como manifestação folclórica e não como expressão religiosa, elaborado e disseminado por alguns agentes sociais vilabolenses e internalizados pela minoria dos conguistas, não é compartilhado por vários integrantes do Congo, pois, ao serem questionados sobre o quê é os Congos, eles ressaltaram a importância religiosa da dança: “O Congo pra mim não é diversão não, o Congo pra mim é devoção”⁵⁰⁵¹; “É uma dança que a gente se aproxima mais de Deus”⁵², como se eu estivesse assim, rezando”⁵³.

Essa relação simbólica entre sagrado e profano da Dança dos Congos é contraditória e complementar, pois, durante a Festa de Nossa Senhora do Rosário, nota-se, por parte de alguns fiéis e religiosos, a noção de complementaridade e pertencimento que a presença dos congos constitui nas festas religiosas da cidade. Durante a festa de Nossa Senhora do Rosário, em 2014, era comum ouvir alguns fiéis comentarem alegremente: “Resgataram os Congos”; “Nossa... são os Congos, que bom que os Congos voltaram!”. Nesse sentido, os Congos acreditam que os vilaboenses – principalmente os mais velhos – gostam e os valorizam.

⁵⁰ *PROFECIA*. Boletim bimestral da Paróquia de Sant’Ana. Ano. IV - nº. 15. Abr/Maio 2013, p. 8.

⁵¹ Fala do seu José de Arruda, rei do Congo, dançante do Congo há 61 anos. Entrevista concedida no dia 10/09/2013.

⁵² Fala de Valdeir Medeiros Peixoto. Dançante do Congo há 45 anos. Entrevista concedida no dia 10/09/2013.

⁵³ Fala de José Mendes Peixoto. Dançante do Congo há 43 anos. Entrevista concedida no dia 15/12/2013.

Algumas obras (MONTEIRO, 1974; CURADO, 1989; CARVALHO, 2008) narram que, tanto na festa dedicada a Nossa Senhora do Rosário, em outubro, quanto nas festividades do Divino Espírito Santo, em Pentecostes, constam a presença dos Congos. Essa informação está também na memória coletiva do grupo, pois, em seus estudos, Brandão (1977b, p. 22) informa que “os mais velhos sempre afirmam ter ouvido de seus pais e dos seus avós que, 'desde quando existe a cidade', já os Congos saíam às ruas por ocasião das festas do Divino Espírito Santo e de Nossa Senhora do Rosário”. Nessa mesma pesquisa, Brandão (1977) apresenta o seu Arédio⁵⁴, dançante do congo desde 1915, relatando que eles sempre dançaram para Nossa Senhora do Rosário e para o Divino Espírito Santo.

A declaração de seu Arédio vem ao encontro de alguns estudos (CURADO, 1989; CARVALHO, 2008) que fazem referências históricas sobre a participação da irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, da entrada da rainha e das embaixadas dos Congos na Festa do Rosário e do Divino Espírito Santo, desde a segunda metade do século XIX. Cabe aqui ressaltar que, mesmo narrando a participação dos Congos, dançando na Festa de Nossa Senhora do Rosário e a Irmandade também ser especificamente de povos negros, não foram encontrados indícios documentais nem declarações de seus membros que relatem a existência de uma relação de interdependências entre os Congos e essa Irmandade, já extinta. Cabe destacar que os meus interlocutores conguistas, em nenhum momento, relatam envolvimento dos Congos com alguma irmandade.

Um dos estranhamentos que senti na leitura do livro *Peões, Pretos e Congos, trabalho e identidade étnica em Goiás*, devido à ausência de fotografia e de outros recursos visuais, foi a minha construção distorcida sobre as imagens de como era a estética da dança, pois esse – conforme já mencionado – não era o objetivo do autor. Essa dificuldade em construir a compreensão estética da dança foi fomentada pela minha vivência com as congadas de Catalão (GO)⁵⁵ que apresenta uma organização, uma estética e uma estrutura diferente da Dança dos Congos da cidade de Goiás. Desejo colocar em relevo que reconheço as dificuldades de tradução da performance para o texto escrito, sendo, por isso mesmo, uma proposição desafiadora.

⁵⁴ O mais velho dançarino do Congo da cidade de Goiás, entrevistado por Brandão (1974b, p. 24).

⁵⁵ As congadas de Catalão estão descritas de forma detalhada no livro *A festa do santo preto*, do autor Carlos Rodrigues Brandão, publicado pela Editora UFG, em 1985.

O primeiro passo dessa dança busca dialogar com o cenário, ou seja, com as mudanças significativas ocorridas no contexto no qual a Dança dos Congos está inserida, pois, segundo Zumthor (2007) e Bauman e Briggs (2006), o contexto também compõe a performance; e a eficácia da performance está relacionada diretamente com a sua recepção, sendo esse um momento realmente privilegiado em que o enunciado é recebido pelas vias sensoriais e nos provoca transformações fisiológicas e psicológicas. Essa fricção com o contexto social faz com que toda performance seja única, pois performance é forma e “a regra da forma é a todo instante recriada, existindo apenas na paixão do homem que, a todo instante, adere a ela, num encontro luminoso” (ZUMTHOR, 2007, p. 29).

A sociedade vilaboense também se viu obrigada a recriar sua forma, pois, além da perda da capital, Tamaso (2007) ressalta que vários outros fatores interferiram, significativamente, na organização e na estrutura da cidade de Goiás, dentre eles a perda do território, ocasionada pela emancipação de alguns distritos que se tornaram município. Nesse sentido, para a antiga capital de Goiás, ficou o legado de conservar a história e a memória de seu povo.

Um dos meios adotados por alguns agentes culturais da região para conservar sua memória e sua história foi buscar a patrimonialização dos seus bens culturais da área urbana, também denominada de *Centro Histórico*. Conforme Tamaso (2007), o Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional (IPHAN)⁵⁶ realizou tombamentos isolados e de um pequeno conjunto urbano, em 1950, e em 1978, tombou o Roteiro Turístico e Arquitetônico da cidade de Goiás, como *Patrimônio Nacional*.

Percorrendo esse caminho até os dias atuais, várias nuances históricas, sociais, econômicas e culturais foram tecendo a relação dos vilaboenses com a cidade de Goiás, em especial, com o *Centro Histórico*. Durante esse período, ocorreu a busca pelo título de *Patrimônio Mundial*, motivada, a princípio, pela restituição simbólica da perda da capital⁵⁷ e almejando os benefícios advindos do desenvolvimento econômico provocado pelo aumento do turismo histórico e patrimonial (TAMASO, 2007, p. 5).

⁵⁶ Conforme Tamaso (2007), esse órgão já alterou várias vezes suas denominações e siglas.

⁵⁷ Essa restituição simbólica, também é fomentada durante a transferência simbólica da capital do Estado para a cidade de Goiás, na semana que compreende o dia 25 de julho, instituída pela Lei nº 9.314, de 21 de junho de 1983.

Hoje, a cidade de Goiás é *Patrimônio Mundial*⁵⁸, reconhecida em 2001 pela UNESCO. No entanto, os dançantes dos Congos compreendem que esse título não alterou, não interferiu nem contribui – de nenhuma forma – para a manutenção da Dança dos Congos. Criando, inclusive, um certo grau de decepção, pois houve um distanciamento entre a expectativa de pertencer a um grupo tradicional de uma cidade *Patrimônio Mundial* e a realidade encontrada após a obtenção do título. Esse distanciamento é mencionado pela maioria dos dançantes ao declarar: “[...] eu particularmente esperava mais, por ser um grupo de tradição aqui de Goiás”⁵⁹, “Eles nunca ofereceram nada pra nós, eles nunca ajudaram nós em nada”⁶⁰. Apesar das frustrações dos Congos, ao perceber que tal titulação não ocasionou grandes benefícios para o grupo, é notório que “a cidade é para o vilaboense tradicional, tal qual um antepassado, cujo legado recebido deve ser cuidado e transmitido” (TAMASO, 2012, p. 239).

Esse legado no Congo possui uma característica muito peculiar, pois o meio de conservação e transmissão dessa tradição está no próprio corpo do dançante (CONNERTON, 1999). Corpos esses que são construtores de pensamento, de identidades, de linguagem, de valores, de mundo, pois, conforme Zumthor (2000, p. 77) o “discurso que alguém me faz sobre o mundo (qualquer que seja o aspecto do mundo de que ele me fala) constitui para mim um *corpo-a-corpo* com o mundo”.

É nesse cenário de complexas interações sociais, econômicas, políticas, religiosas, culturais que o ritual da Dança dos Congos “se conserva e realiza em uma circunstância definidamente interétnica e dentro de uma contradição evidente” (BRANDÃO, 1977b, p. 171). Imerso nesse universo de experiências performáticas coletivas e individuais, busquei compreender como está atualmente esse imenso campo de interação social, cujos saberes estão em constante movimento.

Considero relevante apresentar, no quadro abaixo, algumas particularidades em relação aos estudos apresentados por Brandão (1977), bem como aos que estou realizando. Apesar de serem bastante resumidas, tais informações possibilitarão perceber que a Dança dos Congos, inserida em um espaço e tempo diferentes, possibilita identificar elementos

⁵⁸ Maiores informações, sobre esse assunto, consultar a Tese de Doutorado de Izabela Maria Tamaso, intitulada “Em nome do patrimônio: representação e apropriações da cultura na cidade de Goiás”.

⁵⁹ Fala do secretário do Congo, José Mendes Peixoto.

⁶⁰ Fala do rei do Congo, José de Arruda Peixoto. Ao mencionar “Eles”, o grupo está se referindo aos gestores de instituições públicas e privadas que fomentam os bens culturais na cidade de Goiás, inclusive, a administração pública (prefeito e governador).

invariáveis e outros variáveis. A estrutura da dança é a mesma, no que se refere a sua apresentação pública, porém, modifica-se o grau de autonomia dos envolvidos. Com relação aos dados apresentados (quadro 16), a pesquisa “A” refere-se à pesquisa apresentada por Brandão (1977), e a pesquisa “B”, à que realizei em 2013 e 2014.

Quadro 16 – Comparação entre as etnografias da Dança dos Congos
(Continua)

DADOS DA PESQUISA	PESQUISA – A (Brandão – 1973/75)	PESQUISA – B (Macedo, 2013-2015)
Festa analisada	Festa de Nossa Senhora do Rosário em 1973.	Festa do Divino Espírito Santo, em 2013; Apresentação no Festival Internacional de Cinema Ambiental (FICA), em 2013. Participação na Festa de Nossa Senhora do Rosário, em 2014.
Título	Peões, Pretos e Congos: trabalho e identidade étnica em Goiás.	A Dança dos Congos na cidade de Goiás: performances de um grupo afro-brasileiro.
Objetivo da pesquisa	Pesquisar as estruturas de identidades presentes no ritual.	Interpretar as performances da <i>Dança dos Congos</i> e as complexas relações de significados naquele sistema cultural.
ESTRUTURA DO RITUAL		
Quantidade de dançantes	Quantidade insuficiente para completar duas alas.	Existem vinte e dois (22) ⁶¹ dançantes, mas com dificuldade em reuni-los, devido a alguns residirem em outras cidades.

⁶¹Em 2014, percebe-se um pequeno aumento no número de dançantes, motivados pelo “Projeto Ponto de Cultura”. Durante os ensaios no Convento Nossa Senhora do Rosário, é comum ouvir o frei Marcos perguntando ao “Zezinho” e ao seu “Zezé” se chegou gente nova. Existe uma preocupação na ampliação do grupo por parte do frei, preocupação essa que nem sempre é compartilhada com o rei do Congo, que visa à manutenção de um grupo familiar. A concepção de família apresentada pelos Congos refere-se mais aos laços afetivos do que aos laços sanguíneos. Nas falas dos dançantes, é muito comum ouvi-los declarando que é “uma família”, inclusive, alguns se declaram primos do rei, mesmo sem ter nenhum grau de parentesco oficial.

Quadro 16 – Comparação entre as etnografias da Dança dos Congos
(Conclusão)

DADOS DA PESQUISA	PESQUISA – A (Brandão – 1973/75)	PESQUISA – B (Macedo, 2013-15)
Como os negros concebem sua relação com os brancos	Submissão.	Negociação.
Origem – de acordo com a concepção dos Congos.	Não há consenso, existem explicações diversas e uma predominância no "tempo dos escravos".	Não há consenso, a maioria declara não saber sobre a história, outros relacionam ao "tempo dos escravos", e a minoria acredita que começou com a família do seu José de Arruda.
Significados e posições entre outros rituais populares da região	Alguns a compreendem como tendo uma posição empobrecida em relação a outras referências culturais. A dança dos congos consta num lugar desvalorizado em relação aos festejos anuais da cidade. As autoridades têm priorizado o festejo da Semana Santa.	A dança dos congos continua num lugar desvalorizado em relação aos festejos anuais da cidade. As autoridades têm priorizado o festejo da Semana Santa que, hoje, ocupa um lugar de destaque nacional.
Negros e Brancos: Relação no ritual	Promoção e comando das festividades do Espírito Santo: padres e associações religiosas da igreja católica; festeiro anualmente escolhido coordena e promove parte da festa (Imperador); autoridades civis, a prefeitura e delegado.	Promoção e comando das festividades do Espírito Santo: padres e associações religiosas da igreja católica; festeiro anualmente escolhido coordena e promove parte da festa (Imperador); os Congos negociam sua participação no festejo.
Brancos e Negros	Não há predominância de pretos ⁶² .	Há predominância de afro-brasileiro.
	O lugar dos negros é tão somente os ensaios na casa do rei.	Devido ao Projeto Ponto de Cultura, os ensaios acontecem no salão do Convento Nossa Senhora do Rosário.
Estrutura da dança	Marchas na rua e embaixadas.	Marchas na rua e embaixadas.
FINANCIAMENTO		
Manutenção do Grupo	Ajuda do festeiro.	Ajuda do Festeiro e, raramente, de outras instituições.
TRABALHO		
Relação com o trabalho	Predominância de trabalho subalterno.	Predominância de trabalho subalterno.

⁶² Brandão (1977b, p.166) classifica os membros da dança dos congos como preto, mulato-escuro e mulato-claro, tendo como principal referência a “cor da pele”.

Uma das mudanças, no que tange ao financiamento é que, hoje, o grupo negocia com categorias como Patrimônio Mundial e Cultural imaterial e tenta acionar recursos local e nacional, a partir disso. No entanto, é notório que o grupo não possui conhecimento técnico para buscar esses recursos e sempre fica dependente de outras pessoas que têm interesse em ajudar. Nesse sentido, cria-se um ambiente melindroso: de um lado, existem pessoas com interesses diversos na Dança dos Congos; do outro, os Congos necessitam de ajuda, mas ficam receosos com o interesse “alheio”, inclusive, um dos fatores que geram desconfiança é o fato de não terem consciência do processo burocrático que envolve essas verbas públicas. Silva (2012) aborda essa negociação ocorrida entre categoria patrimônio imaterial e como a cultura popular aciona esses recursos no âmbito local, nacional e mundial.

Ainda contextualizando o cenário, farei um breve relato histórico – mesmo que incompleto – sobre a Festa do Divino na cidade de Goiás. Segundo o Boletim Bimestral da Paróquia de Sant’Ana, de abril/maio de 2013, o culto ao Divino iniciou em 1834, contudo, somente em 1871 o vigário geral, Cônego José Iria Xavier Serradourada, organizou o sorteio dos cargos que oficialmente são responsáveis pela organização da festa (Imperador, Alferes da Bandeira, Capitães do Mastro e Mordomos da Fogueira). Atualmente, não existem os cargos de Mordomos da Fogueira e, em 1950, introduziram-se os cargos de Novenários. O sorteio continua sendo realizado anualmente, após a missa de Pentecostes.

Em 2013, presenciei o sorteio realizado após a missa de Pentecostes na Paróquia de Sant’Ana. Sorteava-se primeiro o nome, depois o cargo que essa pessoa iria ocupar na festa do Divino em 2014. Ao contrário da realidade encontrada por Brandão (1977a), tal procedimento demonstrou bastante transparência e não houve questionamento sobre os resultados, nem suspeitas de possível privilégio por parte dos devotos. Cada nome e cargo que saíam, geravam uma explosão de alegria. Muitos choravam, abraçavam-se uns aos outros e, no meio da multidão, ouvia-se alguém falar, chorando de felicidade: “Será a melhor festa que o Divino já viu, quero iluminar essa cidade com foguetes”⁶³.

A Folia do Divino também compõe a Festa e é formada por devotos, que carregam as insígnias, cetros e as salvas, trajando roupas nas cores branca ou vermelha, e percorrem trajetos preestabelecidos arrecadando donativos para a festa. A festa é precedida de pré-

⁶³Ocupar cargos importantes na Festa do Divino representa uma Graça alcançada por seu devoto, mas também existe uma relação de poder. Segundo uma vilaboense tradicional: “Cada um quer ser melhor que o outro, ninguém quer ficar pra trás” (*Diário de Campo*, 2013).

novenas (rezas na comunidade) que preparam os devotos para a novena (rezas na igreja), as oferendas arrecadadas durante a pré-novena são entregues à comunidade por meio de cestas⁶⁴. Após a novena e a missa, parte da casa do Alferes da Bandeira a procissão do Mastro que é erguido em frente à Catedral. Depois, acontece a apresentação de manifestações tradicionais: Congos e Tapuios. A programação da Festa é bastante extensa e se encerra no 50º dia após a Páscoa, ou seja, com a celebração de Pentecostes⁶⁵.

3.1 Congos e Igreja Católica: interdependências, paralelismo, negociações, conflitos

A relação entre a Igreja Católica e as crenças africanas, ao longo do processo histórico brasileiro, sempre foi permeada por negociações, paralelismo, relações justapostas, incorporações, trocas, reinterpretação. A miscigenação da cultura brasileira e os contornos sociopolíticos e religiosos construíram um caleidoscópio de manifestações afro-brasileiras.

A composição da cultura brasileira é caracterizada, principalmente, pela miscigenação entre povos europeus, africanos e indígenas. Essa miscigenação construiu infinitas conexões em todas as esferas do nosso corpo social. Nesse momento, tratarei, brevemente, de alguns pontos relevantes que mencionam a inter-relações entre o Congo na cidade de Goiás, a religião católica, as crenças africanas e as igrejas pentecostais. A referência religiosa central serão as crenças afro-brasileiras, que são religiões sincréticas, por excelência, crenças essas que estão incorporadas na Dança dos Congos em Goiás.

Para Ferretti (1995), esses contatos entre diferentes povos e, consequentemente, diferentes crenças, originou o sincretismo religioso e tornou-se um marco da nossa cultura, sendo expressa, sobretudo, pela capacidade de relacionar coisas que parecem opostas. Esse é um tema complexo e bastante debatido, pois, para o autor, todas as religiões são sincréticas, pois são originárias de contatos múltiplos entre culturas (apesar de cada religião se autoproclamar como única e pura).

Por se tratar de um ritual que envolve grupo étnico, é relevante mencionar que o último censo detectou que 49,93% da população se declararam pardos; 36,42%, brancos;

⁶⁴ Geralmente, os Congos também recebem cestas, eles receberam em 2013.

⁶⁵ A Festa de Pentecostes rememora a descida do Espírito Santo sobre os apóstolos e, iconograficamente, é representada por uma pomba branca e línguas de fogo possuidores dos dons (sabedoria, entendimento, ciência, conselho, fortaleza, piedade e temor de Deus).

10,99%, pretos; 2,01%, amarelos; e 0,64%, indígenas. Mesmo sabendo das limitações dos dados apresentados, é relevante perceber que, assim como no estudo de Brandão (1977a; 1977b), os negros ou pretos⁶⁶ continuam sendo minoria na sociedade vilaboense.

Outro dado populacional que vem ao encontro do contexto pesquisado por Brandão é o aspecto religioso. Segundo o censo do IBGE de 2010, a maioria da população da cidade continua se declarando católica. Do grupo minoritário da cor ou raça preta, 1.847 pessoas residentes em Goiás se declararam católicas apostólicas romanas; 589, evangélicas; 39, espíritas; e 22, de umbanda e candomblé. Sendo a Dança dos Congos fruto do sincretismo da religião católica com outras religiões africanas, geralmente, dançadas por afro-brasileiros.

Ao analisar esses dados do IBGE, é importante destacar que vários contextos dialogam com essas referências, inclusive, um líder de um grupo afro-brasileiro da cidade de Goiás compreende que essa informação não corresponde à realidade e declara: “Esse censo só demonstra o tamanho do preconceito e como ele está enraizado em nós – o povo em geral –, e o pior, naqueles das religiões afro-brasileiras”. Conforme Prandi (2004), dois fatores contribuem para que na estatística esses números sejam subestimados: um está relacionado às circunstâncias históricas da formalização dessas religiões no século XIX, quando a religião católica era a única tolerada e a fonte básica da legitimidade social; outro está ligado aos ataques atuais das religiões pentecostais, principalmente, as neopentecostais que travaram uma luta aberta contra as religiões afro-brasileiras.

Essa relação de poder existente nas religiões brasileiras reflete a luta (desigual) cotidiana de resistência dos afro-brasileiros, desde o período colonial até os dias atuais. Silva (2012) e Prandi (2004) relatam que, após um longo período de discriminação, em meados do século XX, as religiões afro-brasileiras começaram a conseguir legitimidade social, motivada pela busca brasileira de uma identidade nacional desenvolvida pela Era Getúlio Vargas. Essas políticas nacionalistas, de 1950, favoreceram a diminuição da perseguição das religiões afro-brasileiras e a busca pela elite intelectual branca por essas religiões nas décadas seguintes. Em 1970, aumenta os interesses pelas tradições de origem, favorecendo o deslocamento físico e simbólico de muitos adeptos do candomblé para o continente africano, possibilitando a

⁶⁶ Desejo ressaltar que, na sociedade brasileira, devido à miscigenação, é extremamente complexo identificar elementos que caracterizam se uma pessoa é negra ou não. A opção pelos dados do IBGE foi compreendendo que eles avaliam “como a pessoa se declara”, ou seja, parte de como ela se percebe.

construção de uma nova história africana e fomentando políticas contra a intolerância religiosa.

No entanto, infelizmente, essa realidade começou a ser alterada. Para Prandi (2004), o declínio da igreja católica e o crescimento exacerbado das igrejas neopentecostais (extremamente intolerantes às crenças afro-brasileiras) vêm contribuindo para a diminuição dos adeptos a essas religiões, em especial, a umbanda. Pensando em todos esses enfrentamentos religiosos, é importante destacar que, além de nos possibilitar formas de pensar, a religião exerce um poder extremamente forte nas nossas ações, determinando modos de agir e estabelecendo formas de viver.

Diferente de outros grupos de Congadas,⁶⁷ que declaram participar de outras religiões afro-brasileiras e apresentam vários elementos físicos e simbólicos dessas crenças em seu cotidiano, nenhum conguista da Dança dos Congos declarou ou apresentou vestígios de participação, atual, em alguma religião afro-brasileira.

No entanto, vale a pena considerar que, apesar de o grupo se apresentar distanciado das religiões originárias da matriz africana, pode-se perceber que, nos relatos dos familiares do seu José de Arruda, na pesquisa de Brandão (1977a; 1977b) e no depoimento de frei Marcos, a presença de dona Nega como uma benzedeira muito respeitada na região e que exerceu um papel fundamental para a manutenção do Congo, traz vestígios de que seus ancestrais possuem uma íntima relação com as crenças, os mitos, os valores e saberes africanos. O próprio Ritual do Congo com seus ritmos musicais, tocados com suas marimbas, as falas dramáticas que relatam feitiçaria e, sobretudo, suas expressões corporais, demonstram que as práticas afro-brasileiras, presentes na Dança dos Congos, estão muito mais incorporadas em sua performance do que em seus discursos verbais.

Tratarei, nesse momento, da intrínseca relação entre os Congos e frei Marcos, pois compreendo que ele é o líder religioso que possui maior proximidade com o grupo. Frei Marcos é um religioso que há quarenta anos atua como frei na cidade de Goiás. É um vilaboense que participa ativamente das decisões religiosas, econômicas e políticas da cidade. Essas experiências em várias esferas da vida social favoreceram que ele desenvolvesse uma visão bastante peculiar sobre a relação entre a cultura popular vilaboense e a Igreja Católica.

⁶⁷ Aqui me refiro aos grupos de congada de Uberlândia (MG), no qual fiz pesquisa de campo em 2013. Outros pesquisadores realizaram pesquisas nas Congadas em Minas, entre eles, Silva (2012).

Ele relatou como a cultura popular foi se manifestando na cidade e as dificuldades enfrentadas no período de Romanização⁶⁸, destacando os reflexos dessas ações na cultura popular da cidade de Goiás. Para ele, a Romanização da igreja, iniciada em 1808, acabou diminuindo a participação da cultura popular dentro da Igreja e ainda acrescenta que, em 1980, Dom Tomás⁶⁹ autorizou a organização das folias populares que estavam proibidas até então.

Desejo aqui sublinhar que a figura de Dom Tomás Bulduíno é bastante polêmica na cidade de Goiás e, conforme Tamaso (2011), vários vilaboenses tradicionais acreditam que Dom Tomás, pautado no discurso da Igreja Católica Progressista de justiça social e, contrapondo aos valores culturais tradicionais estabelecidos historicamente, não acabou com as tradições em Goiás porque o povo resistiu. Pois, para os vilaboenses:

Não havia como negociar e ceder para a chamada música de raiz ou música de protesto, pelo fato de que ela não era a referência identitária do vilaboense tradicional. Ele tinha à sua disposição as músicas sacras, compostas há um século e meio pelos seus conterrâneos. É por meio delas que estabelecem a relação entre passado e presente. Quando as cantam, reforçam os laços sociais (TAMASO, 2011, p. 09).

Para além dessa discussão, frei Marcos compreende que “não existe um catolicismo popular⁷⁰, pois acredita que o catolicismo é único. O que existe são diferentes formas de liturgia popular”. Quanto à participação dos Congos na liturgia, o frei informa que, geralmente, eles entram na procissão e cantam durante a missa. Ele resume a participação da seguinte forma: “Os Congos não integrando, mas encaixando na liturgia”. Essa fala nos possibilita algumas reflexões sobre o atual lugar que a cultura popular ocupa na igreja católica da cidade de Goiás.

⁶⁸ Aquino (2011) relata a complexa relação entre a Romanização e as tensões sociais no Brasil.

⁶⁹ Dom Tomás Balduíno (1922-2014) pertenceu à Ordem dominicana, tendo um papel de destaque na Igreja Católica em relação à reforma agrária e aos direitos de grupos indígenas. Era bispo emérito da Diocese da cidade de Goiás e assessor da Comissão Pastoral da Terra (CPT). O Decreto nº 8.153, de 05 de maio de 2014, declara luto oficial de três dias, pelo seu falecimento ocorrido no dia 02 do referido mês. O antropólogo Carlos Rodrigues Brandão militou no Movimento Educação de Base (MEB) de 1968 até por volta de 1990, juntamente com Dom Tomás Balduíno, em prol da educação popular, especificamente, na zona rural.

⁷⁰ O Termo catolicismo popular é utilizado por vários estudiosos da área e se refere ao sincretismo existente entre a religião católica e outras crenças africanas e indígenas, sendo marcado por uma série de trocas, negociações e incorporações.

Apesar de frei Marcos apoiar e incentivar projetos que fomentam a cultura popular⁷¹, ele não a compreende como algo que completa, que integra a igreja, mas como algo externo, que é colocado dentro do ritual da igreja, ou seja, um encaixe. Na festa do Divino Espírito Santo, esse “encaixe” ainda é mais ressaltado, a embaixada dos Congos acontece em frente à Paróquia de Nossa Senhora Sant’Ana, do lado de fora, no final das festividades. A resposta dos Congos também não é diferente, eles dançam em frente à igreja, mas o rei e toda a família real ficam de costas para a Igreja e de frente para a rua⁷². Acredito que, apesar de a maioria se declarar católica participante, os Congos da cidade de Goiás, atualmente, também não “integram” as doutrinas da Igreja Católica Apostólica Romana, mas as “encaixam”, parcialmente, em seu ritual.

Ferretti (1999) acredita que essa influência recíproca entre as diferentes culturas, o sincretismo brasileiro, foi um meio de adaptação objetivando a sobrevivência do negro na sociedade colonial católica dominante. Essas séries de trocas e negociações é uma característica brasileira de relacionar coisas que parecem opostas, de criar pontes entre espaços, de unir tendências separadas por tradições distintas, ou seja, de viver “entre” as diversas realidades construídas no cotidiano da vida. No entanto, ressalta que essas adaptações não favoreceram uma complementaridade, mas a convivência simultânea de duas coisas separadas. Nesse sentido, essas manifestações são compostas por “trocas e reinterpretações nas quais predomina um paralelismo de sentido” (RIOS, 2006, p. 73).

Essa convivência simultânea aflora, constantemente, o caráter político da cultura popular tradicional, no qual faz parte do caráter ritualístico da Dança dos Congos todas as negociações individuais e coletivas que ocorrem antes, durante e após os festejos. O Rei, juntamente com o Secretário da Dança dos Congos da cidade de Goiás, é quem decide se os congos participarão ou não de um determinado evento. Tanto em 2013, na Festa de nossa Senhora do Rosário, quanto em 2014 na Festa do Divino Espírito Santo, mesmo após a

⁷¹ Em 2013, a Dança dos Congos, as folias e a capoeira, ensaiaram no Convento do Rosário, pois foram contemplados pelo Programa “Pontos de Culturas” do Ministério da Cultura, maiores informações sobre o programa constam disponíveis no site: <http://www.cultura.gov.br/pontos-de-cultura>. Na Cidade de Goiás, frei Marcos é um dos responsáveis pelo “Ponto de Cultura” e informa que o Zezinho é o representante da Dança dos Congos, cuja função é articular e desenvolver a Dança dos Congos, sendo responsável também por ensinar aos mais novos a dança. Convém ressaltar que o Largo do Rosário é um espaço que recebe vários outros eventos populares.

⁷² Observei esse posicionamento durante as embaixadas, sendo comum também nos estudos de Brandão (1977), mas eles não mencionaram, em nenhum momento, que dão as costas para a igreja.

solicitação do Festeiro e do líder religioso católico, o rei dos congos, alegando falta de recursos, decidiu que não haveria apresentação, o que de fato se confirmou⁷³.

Para compreender essa capacidade afro-brasileira, desenvolvida ao longo da história, de viver “entre” as coisas, é preciso “levar em consideração que cada parte envolvida traduz, a partir de seus mundos de significados, os conteúdos e as formas da interação” (SILVA, 2012, p. 42). Nesse sentido, se naquele momento, para Brandão (1977b p. 170)⁷⁴, a Dança dos Congos se apresentava como um ritual “dos pretos”, que se caracterizavam pela submissão em relação aos brancos, hoje, encontra-se muito mais no campo das negociações, pois percebo que esse ritual é uma expressão de intensas negociações simbólicas e concretas “entre” escravizados e escravocratas, no momento em que os escravizados foram capazes de manter certos valores culturais, articulando diálogos com outras culturas.

Além dos fatos relatados, presenciei outros momentos de interações entre a Igreja Católica e as crenças afro-brasileiras. Na quermesse da Festa do Divino Espírito Santo, encontrei frei Marcos que conversou sobre vários assuntos relacionados à cidade e me apresentou um membro do Congo, “João Coxinha”⁷⁵. No decorrer da conversa, ele falou com bastante respeito do Afoxé⁷⁶, que estava acontecendo na cidade. Fui ao encontro do Afoxé. Ao chegarmos ao Largo do Rosário, encontramos a Igreja fechada, mas frei Marcos estava em frente à igreja recepcionando o grupo, que dançou, cantou e tocou a beleza afro-brasileira, invocando alegria para Goiás e para o mundo.

Após presenciar vários momentos de convivência entre os líderes católicos e os membros das manifestações afro-brasileiras na cidade de Goiás, mais especificamente, os

⁷³ Segundo os participantes da 143ª Festa do Divino Espírito Santo, os Congos solicitaram uma ajuda de custo de R\$1.400,00 (Um mil e quatrocentos reais) para dançar na Festa do Divino, como o festeiro não dispôs do valor, não houve apresentação.

⁷⁴ Ao contrário do olhar romântico dos folcloristas, Brandão (1977) ampliou a compreensão da congada ao dialogar com o contexto no qual ela está envolvida, relacionando-a com o complexo sistema de trocas de ações e de serviços existentes.

⁷⁵ A forma como cada membro do congo participa na igreja católica é amplamente variada. O “João Coxinha” foi o único membro do Congo que presenciei participando de vários momentos da Festa do Divino em 2013. O seu Domingos fez parte da Folia do Divino, mas mora em uma fazenda no município da cidade. Os demais se declaram católicos praticantes, mas participam na atual cidade em que residem, não existindo um vínculo mais profundo com a comunidade religiosa local. Outros não participam de nenhum evento e existe até o que se declarou ateu.

⁷⁶ O Afoxé Ayó Delê, conforme o folder de divulgação de março de 2011, escrito por Robson de Odé Alofoxé, faz parte do projeto social, educativo e cultural do Espaço Cultural Vila Esperança da Cidade de Goiás. Foi criado em 2000 e se considera uma ação afirmativa, sendo uma forma atual de luta e resistência, além de se caracterizar como uma homenagem aos antepassados africanos.

Congos, percebi que essa relação entre ambos é tecida por interdependências e, paradoxalmente, cheia de fissuras e abalos subterrâneos.

3.2 As Congadas no Brasil e a Dança dos Congos em Goiás

Ciente da complexidade da origem das congadas no Brasil e em Goiás, realizarei um breve relato histórico desse ritual. Não tenho como prioridade conceituar o que é a Dança dos Congos, mas trazer para o diálogo diversos elementos que possibilitem refletir sobre sua origem, estrutura, transmissão, e como estudiosos da área e os próprios dançantes a compreendem.

Segundo Silva (2012), as práticas afro-brasileiras podem ser divididas em dois grandes grupos: a banto e a sudanesa/yoruba, mas alerta para a complexidade de definição da origem dos africanos escravizados no Brasil. Nesse sentido, Prandi (2000, p.55) ressalta que “os termos 'banto' e 'sudanês' são referências muito gerais, englobando, cada uma dessas classificações, dezenas de diferentes etnias ou nações africanas”, além de ter como principal referência os portos de embarque e não a origem desse povo.

Nessa direção, Sá (2006) em sua dissertação “Negros em festa na capitania de Goiás e em Cuba”, não há consenso entre os estudiosos sobre a origem da população negra em Goiás. No entanto, fortes vestígios levam a acreditar numa presença expressiva dos povos africanos banto, devido aos elementos típicos da cultura desses povos ainda estarem presentes na sociedade contemporânea, como, por exemplo, a forte ligação com o sagrado, que faz com que a religião seja elemento fundamental da cultura e da sua vida cotidiana e como eles expressam essas religiosidades em suas manifestações. Outro elemento cultural é a coroação de reis congos, a congada.

A coroação de reis congos é uma dessas práticas fruto da diáspora africana por toda a América Ibérica, com um toque suave de outras culturas negras e indígenas, mas é predominantemente de origem banto. A sua origem está intimamente ligada à conversão do reino do Congo ao Catolicismo, no final do século XV, formando o cristianismo africano. Essa manifestação se caracteriza por uma série de trocas, de negociações, de incorporações e de reinvenção de significados. A circularidade de crenças entre diversas culturas possibilitou a analogia entre vários símbolos religiosos, acarretando diferentes reinterpretações e identificação com suas necessidades e interesses, um exemplo é a simbologia da cruz que

representa para os africanos a intersecção espiritual e físico entre o céu e a terra, outro exemplo é a Festa de Pentecostes que faz analogia com a possessão mediúnica por entidades sobrenaturais (FERRETTI, 1995; SOUZA, 2002; RIOS, 2006; SILVA, 2012).

Segundo os seus praticantes, o Congo Goiano ou a Dança dos Congos possui origem africana e acontece na cidade de Goiás desde que os primeiros escravizados foram trazidos para a região. Conforme já foi dito em meu primeiro contato com o rei do Congo, fui logo alertada: “Não é Congada, é Congo Goiano! As músicas, as danças, as roupas são muito diferentes. A Congada é mineira, o nosso é Congo Goiano”⁷⁷. A diferenciação entre Congada e Congo Goiano é reforçada por outro integrante: “O povo acha que é só Congada que existe, mas o nosso Congo, o Congo Goiano, é totalmente diferente”⁷⁸. Ele assemelha mais a Dança dos Congos com as cavalcadas de Pirenópolis (GO) do que com as Congadas de Catalão. Tal aproximação pode ter indícios históricos. Monteiro (1974) informa que o Campo das Cavalcadas localizava-se no bairro João Francisco, local onde mora a maioria dos dançantes do Congo, a análise das roupas dos cavaleiros descritos por Lacerda (1977) e a dos Congos possuem extremas semelhanças, além de ambos simularem a luta entre Mouros e Cristãos.

Para seu José de Arruda, o Congo é Goiano porque não veio de outra região do Brasil e, sim, da própria África. Segundo ele, duas ou quatro pessoas africanas, no tempo da escravidão, vieram para Goiás e montaram o Congo Goiano⁷⁹. Ao relatar sobre a história do Congo em Goiás, ele faz referência à presença da princesa Isabel na África, a interpretação das cavalcadas de Pirenópolis como congada, a guerra entre alemães e africanos. Dessa forma, ele vai misturando, simultaneamente, fatos históricos distintos.

Nesse ponto, tanto em Brandão (1977) quanto nos meus estudos, é notório que os dançantes possuem pouca compreensão da história dos Congos, inclusive, alguns acreditam que foi a família do atual rei – José de Arruda – que criou a Dança dos Congos: “Quando eu

⁷⁷ Além da estrutura da Congada Mineira, construída no imaginário do seu José de Arruda, possuir elementos (músicas, roupas, instrumentos, rainha, dança) totalmente diferentes do Congo Goiano, outro fato que, provavelmente, contribuiu para a ênfase na diferenciação foi a tentativa de criação de um grupo de Congada na cidade de Goiás. Tanto frei Marcos como o rei do Congo reportaram e fizeram reflexões diferentes de um episódio ocorrido em meados de 1970. Segundo eles, um militar de Goiás começou a montar um grupo de Congada Mineira na cidade de Goiás, motivado pela igreja. No entanto, acabou se desfazendo por falta de recursos financeiros. Para frei Marcos, a presença desse grupo foi bastante positiva, pois os congos se sentiram ameaçados e fortaleceu a permanência do ritual dos congos, que até então estava bastante enfraquecida. Para o rei do congo, a Congada Mineira mostrou para a igreja que não é possível manter um grupo sem ajuda de custo.

⁷⁸ Entrevistas realizadas em 10/09/2013.

⁷⁹ A ideia de autenticidade e cultura será desenvolvida em outro momento.

era criança, eu ouvia falar do Congo, mas eu não sabia quem era que tinha trazido. Depois eu fiquei sabendo que foi a família do rei que trouxe, a família do seu Zezé”⁸⁰. Também presenciei o momento em que, numa apresentação pública do grupo, na Praça do Coreto, em Goiás, a apresentadora do evento solicitou rapidamente a origem do grupo e divulgou, erroneamente, ao público, que o grupo foi fundado há 60 anos por seu José de Arruda, proliferando de forma equivocada, ou mesmo incompleta, a história da Dança dos Congos. Cabe ressaltar que a maioria, apesar de não saber detalhes da história, acredita que a Dança dos Congos veio da África no período da escravidão.

Segundo seu José de Arruda, a Dança dos Congos representa a guerra que aconteceu antigamente, na África, entre os alemães (azuis – Cristãos) e os africanos (vermelhos – Mouros), sendo uma dança em homenagem a Nossa Senhora do Rosário⁸¹. “Os de vermelho” invadem “os de azul”⁸², começa a batalha; “os de azul” ganham e, para não serem inimigos, os dois grupos se juntam, e forma-se um terno, iniciando-se aí a apresentação dos Congos. Ele ainda acrescenta: “As palavras, tudo, as músicas, tudo é colocado no lugar certinho. Não pode errar, se errar atrapalha todos os outros lá atrás”⁸³.

Outra característica muito comum nas congadas brasileiras que foi relatada por vários estudiosos (BRANDÃO, 1985; RIOS, 2006; SILVA, 2012) e que também não foi mencionada pelos Congos da cidade de Goiás é a relação da criação do grupo com o mito fundador da Congada.

As congadas e a coroação de reis congos encontram-se espalhados por várias regiões brasileiras, com suas singularidades e variações. E, assim como a maioria das manifestações da cultura popular brasileira, as Danças dos Congos não possuem uma sistematização histórica por meio da escrita, devido ao fato de os dançantes dessa tradição popular serem, em

⁸⁰ Fala de um dançante que tem vinte anos que participa dos congos. Ele acredita que foi com a família do atual rei que a dança começou a ser praticada na cidade de Goiás. Não sabe de onde veio. O seu José de Arruda é popularmente conhecido como “Zezé”. Entrevista realizada em 15/12/2013.

⁸¹ Referenciando o fato de dançarem atualmente mais na Festa do Divino Espírito Santo, devido à “ajuda” financeira recebida, o rei chega a mencionar que a festa *era* de Nossa Senhora do Rosário e que *está sendo* mais do Divino. Ressalta, ainda, que fica até se sentindo mal por não apresentar para Nossa Senhora do Rosário, mas sem “ajuda” não tem jeito, porque as despesas “para sair” (expressão utilizada para designar o momento da apresentação pública) são muito altas.

⁸² Os termos “os de azul” e “os de vermelho” são os mais utilizados para caracterizar os dois grupos. Raríssimas vezes os termos Cristãos e Mouros foram utilizados.

⁸³ Entrevista realizada dia 10/09/2013, com o seu José de Arruda.

sua maioria, trabalhadores afro-brasileiro, que possuem poucos recursos financeiros e materiais, além de possuírem pouco domínio da língua escrita.

A falta de registro histórico tende a instigar duas reflexões sobre a realidade social brasileira: de um lado, temos um povo não letrado, incapaz de registrar por meio da escrita sua própria história; por outro, temos os estudiosos da elite brasileira, do início do século XX, que, tendo as palavras preservação e autenticidade como norteadoras de seus discursos acadêmicos, compreenderam as práticas de origem banto (capoeira, maracatu e congada) como inferiores. Para esses estudiosos, os bantos – mesmo sendo maioria – eram rudes e sem habilidades particulares e possuidores de práticas menos autênticas, pois não conseguiram preservar suas culturas. Enquanto, os sudaneses eram interpretados como representantes de culturas nobres e complexas, pois conseguiram preservar suas práticas culturais, em especial, o candomblé jeje da Bahia (SILVA, 2012).

Há poucos escritos sobre os Congos da cidade de Goiás, sendo alguns de forma mais superficial, e outros, mais aprofundados. Dentre eles, vários são textos produzidos por vilaboenses, como é o caso de Monteiro (1974); Mendonça (1981); Lacerda (1977), sendo que Brandão (1977a; 1977b) é o único autor que é exógeno à cidade e realiza uma reflexão antropológica sobre a dança.

O ritual da Dança dos Congos é o principal veículo de manutenção e transmissão de valores, costumes, crenças e saberes tradicionais, que estão encorporados na prática cotidiana e em momentos extraordinários dos Congos. Nesse sentido, esse ritual de celebração mantém viva e incorporada – em cada dançante afro-brasileiro – por meio da memória coletiva e práticas corporais. O fato de serem praticamente iletrados contribui para que seus saberes sejam transmitidos, principalmente, por meio da oralidade e das experiências adquiridas através da inserção e convivência dos envolvidos no grupo. (CONNERTON, 1999).

A transmissão desses saberes é legitimada pela tradição por meio de rituais/celebrações, ou seja, “o conhecimento se exerce através da própria prática (LIGIERO, 2011, p. 113) e a promoção de cargo dentro do ritual está relacionada com a participação efetiva de seus membros. Segundo seu José de Arruda, é através do convívio que um vai aprendendo com o outro e, quando um falta (morte ou desistência), outro ocupa o lugar

:

Minha mãe já era rezadeira e era amiga dos conguistas velhos. Ela me colocou, falou com eles, e eles me puseram como Príncipe, porque eu tinha 11 anos. Como eu era criança, me puseram de Príncipe, passei uns anos dançando de Príncipe, depois

passei pra Fidalgo, depois passei pra Secretário, depois pra Rei, depois voltei pra Secretário outra vez, depois eu me tornei Rei e estou até hoje. Os Reis mais antigos foram falecendo e também os que dançavam com eles. Eu participei dessa dança com cinco ou seis Reis. Foram morrendo tudo, e a gente foi ficando no lugar, substituindo a falta e estou até hoje (Entrevista, 2013).

Conforme o entrevistado, o motivo que o fez assumir o reinado e depois voltar a ser Secretário está relacionado ao fato de o Rei anterior apresentar problemas de alcoolismo e, devido a isso, não organizava mais os grupos. Então, os dançantes o destituíram do cargo. José de Arruda assumiu temporariamente o reinado, e depois, o Rei que tinha antecedido esse que teve problemas, voltou, e ele (José de Arruda) retornou ao cargo de Secretário. Em sua memória, constam os seguintes reis: Negro Silvestre (era antes dele, ele apenas ouviu falar), Francisco Pereira (Chicão), Firmino, Agenor, Acari, Geraldo Ferreira, Luiz Pinheiro, José de Arruda (Rei por uns dias), Geraldo Ferreira (retorna ao reinado) e novamente José de Arruda (atual Rei do Congo).

Hoje, a Dança dos Congos é organizada pela família do senhor José de Arruda – atual Rei do Congo. A sua determinação no Congo é fruto de uma promessa, pois, quando criança, ele queimou todo o corpo, e sua mãe prometeu a Nossa Senhora do Rosário que, se ela o salvasse, seu José de Arruda iria homenageá-la com o Congo até o fim da sua vida. E ele disse que, graças a Deus, há 60 anos, vem cumprindo essa promessa.

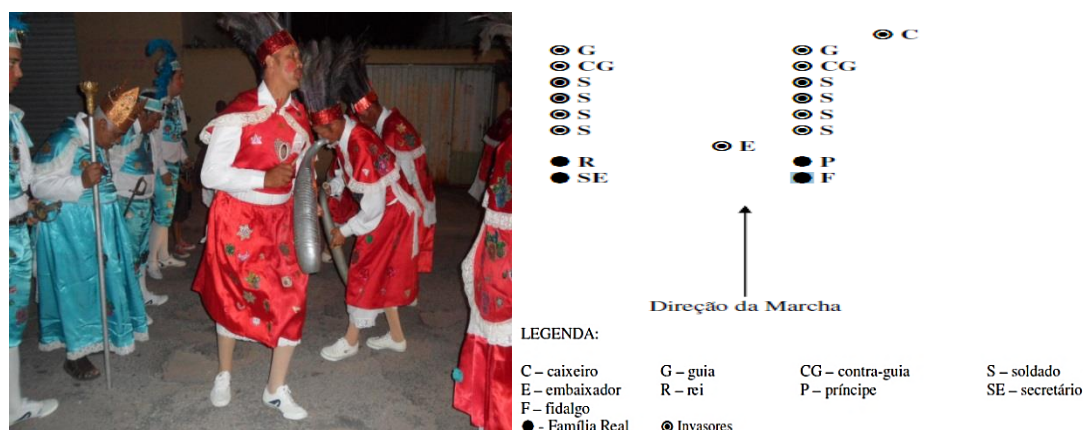


Fig. 52 – Marcha dos Congos na Festa do Divino em 2013. Ao lado direito, a estrutura da marcha apresentada por Brandão (1977a, p.48).

A Dança dos Congos, conforme Brandão (1977a ; 1977b), se divide basicamente em dois grandes momentos: as marchas de rua e as embaixadas. As marchas de rua são caracterizadas por deslocamentos e reverência à família real. Nota-se que atualmente houve uma pequena modificação na disposição da família real, pois, se antes o Rei e o Secretário

ficavam na frente, hoje, mantém-se uma coluna, e eles ficam no centro (fig. 64). Nos seus estudos publicados na revista *Folclore*, Brandão (1997b, p. 94) relata que assistiu à apresentação conforme ele esquematizou (fig. 63), mas seu José de Arruda informou que a Família Real marcha alinhada.

Essa pequena modificação também é percebida durante as embaixadas (parte dramática do ritual) que é constituída por sequências de desafio/invasão, luta/derrota e conciliação/homenagem (figura 53). Em relação ao posicionamento dos membros na embaixada, Brandão (1977a, p. 94) relata que, em 1973, ele visualizou a estrutura esquematizada abaixo (fig. 64) e que todos ficavam em pé, exceto o Rei, que seu José de Arruda relata que todos ficam sentados e em linha. Presenciei tanto o posicionamento relatado por José de Arruda quanto os vistos por Brandão em sua pesquisa em 1973, além de presenciar uma embaixada que todos ficaram em pé, inclusive, o Rei. Observa-se que o ideal, na embaixada, seria que todos ficassem sentados, mas geralmente os organizadores do evento disponibilizam cadeira apenas para o Rei e, raramente, para o Caixeiro. Brandão (1977b) ressalta que a estrutura das embaixadas é muito comum nas manifestações de origem ibérica. Essas embaixadas acontecem em locais fixos e preestabelecidos⁸⁴. Apesar de pequenas variações, essa sequência da dança ainda permanece inalterada até os dias atuais.



Fig. 53 – Embaixada dos Congos na Festa do Divino, em 2013, em frente à Catedral de Sant’Ana. Ao lado direito, a estrutura da Embaixada apresentada por Brandão (1977b, p. 48).

⁸⁴ A embaixada em 2013, aconteceu na casa de dona Silvia Curado e em frente à Catedral de Sant’Ana. Os Congos informam que sempre quando “saem” dão embaixada na casa de Dona Silvia Curado. Ela informa que o fato de os congos dançarem em sua casa gera ciúmes nos outros moradores e que sempre encaminha, como forma de agradecimento, para a casa do seu José de Arruda, cervejas e salgados para eles festejarem.

É interessante observar os anexos do livro de Brandão (1977), pois, ao lê-los, é como se eu estivesse ouvindo a cantoria e a voz do grupo, principalmente, quando ele se reporta ao processo de dramatização das embaixadas. Pude perceber, durante as apresentações, em 2013, que, em alguns momentos nas embaixadas, principalmente na dramatização, existem entrelaçamentos entre o passado e o futuro, sublinhando suas infinitas possibilidades de atualizações. Vale a pena destacar que a maioria das falas é mantida ao longo da história, inclusive, foram mencionadas por Brandão desde 1977, enquanto pequenos trechos são improvisados e sempre estão relacionados com o contexto atual. Tal situação pode ser exemplificada com a apresentação da dança dos congos na 142ª Festa do Divino que coincidiu com o final da novela Global “Salve Jorge”. Seguirá um relato da apresentação dos Congos nessa festa.

Todos os dançantes foram chegando, após as 18 horas, para vestir as roupas, calçarem os sapatos e se maquiarem na casa do seu José de Arruda. Esse momento, que antecede a performance e objetiva a organização do figurino é bastante descontraído, e os dançantes alegremente ressaltam os preconceitos existentes com piadas e deboches entre si. Várias situações da realidade são tomadas como temática para suas piadas, desde o fato de serem negros, pobres até o fato de todos os dançantes usarem saias e passarem batons. Um pequeno grupo chegou falando que um dos membros (devido às características físicas) era a personagem “Pesçoço” da referida novela. O “Pesçoço” é um personagem pobre, negro, malandro, simpático, mulhereengo, baixo, careca.

Essa brincadeira que começou na casa do seu José de Arruda, sem uma combinação prévia, fez parte da dramatização durante a apresentação e foi motivo de risos e satisfação do público. Durante outra embaixada, o Secretário dos Congos convidou, e um dos moradores (filho da dona da casa) dançou – no momento de apresentação individual – com eles. Existem vários relatos de pequenas modificações que ocorrem de forma improvisada nas apresentações públicas durante a Dança dos Congos. Segundo o Zezinho, filho do seu José de Arruda – e provavelmente o sucessor do trono – essa opção de improvisar⁸⁵ com contextos atuais favorece uma maior integração com o público.

⁸⁵Convém destacar que o grupo não reconhece essas pequenas improvisações como algo que modifica a performance. Eles compreendem que a Dança dos Congos é a mesma e nunca foi alterada. As únicas alterações que eles reconhecem é a mudança de alguns dançantes e pequenas modificações nas roupas. Portanto, para eles,

Vários autores da performance (BAUMAN, 2006; SCHECHNER, 2011, 2012; ZUMTHOR, 2000; LANGDON, 2007) corroboram com esse pensamento, ao defenderem que a capacidade de interagir com a audiência favorece uma eficácia na recepção. Nesse sentido, é possível perceber que existe na Dança dos Congos um texto já estabelecido e outro que varia, de forma que aspectos atuais possam ser contemplados pelos dançarinos. É interessante como, de forma improvisada, um texto se liga a outro, construindo uma relação dialógica entre o texto tradicional e o contexto no qual ele está sendo proferido. Essa relação dialógica fomenta a interação com a plateia e resulta em uma competência comunicativa. Essa competência comunicativa desenvolvida pelos Congos é fruto de intensas conexões e trocas entre as experiências individuais e coletivas dos conguistas e a sociedade vilaboense.

Nessa complexa rede de relações sociais, pode-se destacar que um elo bastante enraizado e expressivo no cotidiano dos Congos é a sua íntima relação com o mundo do trabalho. Ao analisar a relação dos Congos com o mundo do trabalho, é notória que a realidade apresentada não é muito diferente da apresentada por Brandão (1977a; 1977b). A dança é composta por homens, trabalhadores subalternos, moradores da região periférica, que tiveram uma relação com o trabalho desde a infância⁸⁶, sendo a maioria vilaboenses. Os dançantes são adultos (com exceção do Príncipe que, geralmente, é criança), com idade média de 34 anos e têm um período longo de permanência no grupo, sendo que o tempo médio dos dançantes atuais é de 17 anos.

O ingresso no Congo tem como principal referência as questões identitárias e sociais, além de possuir uma íntima relação com o mundo do trabalho. As profissões que possuem pouco reconhecimento social e baixos salários são uma marca registrada dos dançantes (quadro 17).

Essa relação dos Congos com o mundo do trabalho é reforçada na fala do Secretário do Congo: “Eu trabalho hoje com transporte escolar, mas aqui eu trabalhava de pedreiro. Seguindo não só a dança do Congo, mas a tradição do meu pai, que é pedreiro”⁸⁷.

a dança sempre foi a mesma que eles praticam atualmente.

⁸⁶Seu José de Arruda informa que precisou trabalhar para sustentar a família desde os sete (07) anos de idade, após o falecimento de seu pai. Ele diz: “Não tive infância, pouco me lembro dela, a infância minha já foi de adulto toda vida”. Outros dançantes também relatam que vivenciaram o trabalho infantil.

⁸⁷ Entrevista realizada em 2013.

Brandão (1977b, p. 199) descreve as representações dos negros e suas experiências de convívio com os brancos e informa que, “entre negros e brancos há um consenso ideológico a respeito do lugar de cada grupo étnico”. Nesse sentido, o negro precisa justificar sua presença na comunidade local e, como grupo étnico minoritário, possui um modo próprio de participar do sistema e da sociedade, criando ideologias étnicas a partir das formas concretas das suas experiências e relações com os brancos.

Quadro 17 – As profissões dos dançantes do Congo

PROFISSÕES⁸⁸	QUANTIDADE
Pedreiro	05
Vigilante	02
Militar	02
Serviços Gerais	02
Lavrador	01
Auxiliar de Produção	01
Produtor Rural	01
Costureiro	01
Motorista	01
Estudante	04

Brandão (1977b) destacou, ainda, que os locais ocupados pelos negros naquela sociedade em relação aos sistemas de trabalho, assim como as carreiras mais comuns (desde a origem da cidade até a década de 70) refletem, historicamente, uma sociedade dominada pelos brancos, na qual os negros (em sua maioria) desenvolvem trabalho subalterno e braçal:

As diferenças entre como cada grupo participa do sistema interétnico não são devidas a uma exclusiva etnicidade de um e outro, assim como não dependem de fatores como o “nível cultural”, unicamente. Não é, portanto, por serem pretos que eles ocupam posições econômicas subalternas e proletarizadas, sendo, ainda, social e politicamente dominados pelos brancos “de posição”. As razões estão nos lugares que agentes de uma e outra etnia ocupam, desde o “tempo do ouro”, nas relações de produção (BRANDÃO, 1977b, p. 197).

Em seus estudos sobre o negro no mercado de trabalho, Jacino (2012), diagnosticou que um conjunto de elaborações e ações promovidas entre o fim da monarquia e instalação da República contribuiu para a marginalização social e política dos negros, no momento em que os excluíram do trabalho, da terra e do acesso à educação. Nesse sentido, a expansão do

⁸⁸Convém destacar que alguns exercem, simultaneamente, duas ou três profissões mencionadas.

capitalismo no Brasil, ao longo do século XX, ocasionou a diminuição de negros no mercado de trabalho e desenvolveu uma ideologia de culpabilização da vítima, ou seja, imprime legitimidade a argumentação ideológica fazendo com que os negros acreditassem que eram responsáveis pela sua exclusão social. A exclusão do trabalho se deu durante o longo período de transição do trabalho escravo para o trabalho assalariado no País. As novas e modernas relações capitalistas substituíam a mão de obra nacional – em especial os negros – pela europeia (imigrantes brancos), pois julgavam que os negros eram inaptos para o trabalho livre.

Várias dificuldades resultantes das singularidades próprias da estrutura econômica, histórica e social do Brasil, especialmente em Goiás, contribuíram, e ainda contribuem, para a desvalorização social e política dos afro-brasileiros. Uma das preocupações do povo da cidade, informada por alguns moradores, é o esvaziamento da cidade de Goiás. Essa informação vem ao encontro dos dados apresentados pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), em que no censo de 2000, a população era de 27.120 habitantes; no último censo, ocorrido em 2010, a população é de 24.745 habitantes, inclusive, já consta uma redução em 2012.

A emigração dos vilaboenses para outros municípios em busca de trabalho e melhores condições de vida, também influenciou bastante a atual organização do Congo. Essa condição é reforçada pela fala:

Não tinha serviço na cidade para todo mundo, foi acabando o serviço, foi acabando o recurso, foi acabando tudo. Cada um teve que espirrar para um rumo diferente para trabalhar. Todo mundo teve que se esparramar (JOSÉ DE ARRUDA, 2013).

Atualmente, uma quantidade significativa de seus dançantes (principalmente da família real, também denominada por eles de “os azuis”) não reside na cidade de Goiás e sim em outros municípios goianos. O senhor José Mendes reforçou que o principal motivo da sua mudança para Goiânia foi a busca por melhores condições de vida: “[...] fui pra lá por causa dos meus filhos, pensando no futuro deles e para eles fazerem faculdade. Graças a Deus, tenho um que já tá terminando”. Vale destacar que, entre todos os dançantes, somente os quatro netos do seu José de Arruda são estudantes. Na pesquisa realizada, não busquei identificar o nível de escolaridade dos Congos, mas as observações realizadas e os diálogos informais apresentam indícios de que o acesso à educação formal ainda é privilégio de pouquíssimos dançantes.

Essa emigração dos congos não tem sido fator determinante para caracterizar um desapego às suas tradições e identidade cultural construídos na cidade de Goiás. A identidade do grupo é o resultado de compromissos de homens e mulheres que possibilitam a afirmação individual e coletiva daqueles(as) que a compõem, em especial, faz-se necessário destacar a dedicação de José de Arruda e de sua esposa, dona Divina. A distância geográfica existente entre os dançantes do Congo dificulta, mas não impossibilita o encontro entre seus membros e, conseqüentemente, a própria prática do ritual.

Portanto, após quarenta anos, pode-se perceber a predominância do trabalho braçal nos dançantes do Congo. Mesmo ciente de que o trabalho braçal é um trabalho basilar e que precisa ser valorizado, dignificado, não é possível deixar de ressaltar que, historicamente, na sociedade brasileira e em várias outras sociedades ocidentais, o trabalho braçal não é bem-remunerado e, em sua grande maioria, possuem péssimas condições de trabalho. Pois, não é reconhecido socialmente, ou seja, é desprovido de valorização financeira e simbólica. Nesse sentido, o acesso apenas ao trabalho mal-remunerado os torna desprovidos de vários outros direitos básicos do ser humano, pois “a marginalização econômica gerou a marginalização social, cultural e política” (JACINO, 2012, p. 39).

3.3 As Mulheres na Performance da Dança dos Congos

Quem assiste a performances da Dança dos Congos da cidade de Goiás poderia dizer que é uma dança tipicamente masculina, pois na apresentação pública não existe a participação de mulheres⁸⁹. Nesse sentido, se avaliarmos somente a apresentação pública e considerarmos apenas o olhar passageiro dos públicos acidentais⁹⁰, realmente podemos classificar essa informação como verdadeira. No entanto, após um contato mais próximo e uma longa convivência com o grupo, percebi que a performance da Dança dos Congos é fruto de muita dedicação feminina. Convém destacar que a performance aqui está sendo entendida

⁸⁹ Conforme Costa (2005), nas embaixadas realizadas até 1982, pelas Congadas de Atibaia (SP), também não existia a presença da rainha no reinado e a dança era realizada apenas homens. Hoje, essa congada não realiza mais embaixadas e há mulheres compondo o grupo.

⁹⁰ Schechner (2011) elenca duas categorias de públicos: os públicos acidentais são os que não possuem contatos prolongados com o grupo e, geralmente, não têm interesse em manter contatos sociais prolongados, um exemplo dessa categoria são os turistas; os públicos integrais são aqueles que obtêm experiências devido um longo período de convivência com os Congos, dentre eles estão os dançantes, familiares, amigos, antigos moradores da cidade.

como a totalidade do evento⁹¹. As mulheres atuam desde a manutenção da tradição, na organização da dança, até o gerenciamento de todos os mínimos detalhes estéticos para a apresentação dos congos. Mas, afinal, como as mulheres estão inseridas na Dança dos Congos? Como elas se percebem? Qual o olhar delas e dos dançantes sobre a função que elas exercem?

Quando comecei a pesquisa, o meu primeiro contato com os Congos foi por meio do livro intitulado *Peões, Pretos e Congos, trabalho e identidade étnica em Goiás*, do professor Carlos Rodrigues Brandão, publicado em 1977. Apesar de não ser o objetivo central da obra, fiquei bastante instigada sobre o papel que dona Nega, mãe do atual Rei do Congo, José de Arruda, exercia na Dança dos Congos. Quando cheguei à casa do seu José de Arruda, fui recepcionada por dona Divina e também por dona Zica. Durante a conversa com o seu José de Arruda, constantemente percebia que as mulheres pediam voz, pois sempre mencionavam vários momentos em que elas participavam efetivamente dos Congos.



Fig. 54 - Mulheres na casa do seu José de Arruda e dona Divina, arrumando os Congos para a Festa do Divino, em 2013.



Fig. 55 - Embaixada em frente à casa de dona Silvia Curado (sentada na cadeira, na região central da foto).

Durante a minha convivência com os Congos, minhas percepções sobre as formas estabelecidas de relação entre os gêneros iam sendo desconstruídas. A minha primeira indagação era o fato de que, durante a apresentação pública da performance, a ausência da mulher é gritante, inclusive, existe a presença do Rei, do Príncipe, mas não tem a Rainha. Cheguei a perguntar ao senhor José de Arruda, por que não existiam mulheres na Dança dos Congos, e ele respondeu que era tradição e que nunca houve a presença de mulheres dançantes.

⁹¹Bauman (2006), Schechner (2011), Turner (2005), Zumthor (2000).

As mulheres têm uma participação ativa na Dança dos Congos, desde o momento da organização e preparação do grupo, com atividades domésticas: lavar, passar, ajustar as vestimentas, pintar o rosto dos homens (figura 54), até atuando de forma essencial, em várias esferas sociais, na manutenção e continuidade da memória coletiva do grupo (figura 55). Historicamente, elas desempenham diferentes papéis no cotidiano do grupo: algumas ficam em casa; outras acompanham o grupo durante a apresentação pública; outras contribuem com donativos e incentivam a dança; outras buscam recursos financeiros. No entanto, mesmo desenvolvendo ações importantes, o fato de não pertencerem efetivamente ao grupo de dançantes, faz com que elas passem de forma despercebida ao olhar do público externo, criando certa invisibilidade social.

Mesmo ciente da complexa relação de gênero⁹² existente em todo o processo histórico brasileiro, desejo fazer um recorte sobre como os próprios participantes dos Congos, inclusive as mulheres, percebem o papel exercido pela figura feminina durante a performance da Dança dos Congos. E foi pensando em captar esse olhar de como as mulheres conquistas se percebem nesse universo, que conversei com várias delas que acompanham o grupo. Entre elas, indaguei a neta do seu José de Arruda sobre a participação da mulher na Dança dos Congos e como ela percebe essa ausência da mulher como dançante e obtive a seguinte resposta:

Confesso que sou feminista e acho que tinha que ter direitos iguais. Mas, eu procuro ver pelo lado que conta a história. Na época dessa história, somente homens poderiam ser soldados. Porque antigamente mulheres não participavam da guerra e tinha aquela hierarquia, mulher era mesmo para obedecer ao homem e ficava dentro de casa. Então, eu procuro ver por esse lado da história. Como é uma cultura, então mulher não pode participar! Eu procuro ver por esse lado (risos) – (GleiceKellem, entrevista, 2014).

Ela conta, ainda, que desde criança brincava o Congo e, na brincadeira, aprendeu as músicas, a dança: “Era só eu e mais uma prima, aí a gente sempre dançava com os meninos”. Foi na infância que ela aprendeu com sua avó, suas tias, sua mãe, como ajudar os Congos antes e depois da apresentação (arrumar o Congo, como organizar as roupas, a maquiagem, os instrumentos etc.). Afirmo que, historicamente, as mulheres sempre ajudaram na organização

⁹² Em seus estudos sobre a (in)visibilidade da mulher na congada, Paula (2010, 2012) relata que as mulheres, historicamente, foram relegadas à posição subalterna, em relação aos homens, e como ser inferior dentro da organização social, foram praticamente apagadas dos registros históricos, das homenagens públicas, dos monumentos das ruas, tendo como seu principal espaço o lar (casa), sendo desprovida de reconhecimento e permanecendo no anonimato social.

do Congo e que houve uma época em que, durante a apresentação, quando “os de vermelho” abriam alas para a família real passar, seu avô pedia às mulheres que ajudaram o Congo para passarem atrás, junto com eles. Ela acredita que essa era uma forma que seu avô encontrou para fazer as mulheres também participarem, além de mostrar para o povo que “aquela era a família dos dançantes que, de certa forma, também fazia parte!⁹³”. Para ela, atualmente, isso não está mais acontecendo por dois motivos: o primeiro é que o Congo quase não está dançando; o segundo é que, devido ao fato de as mulheres desenvolverem muitas atividades, não estão podendo ajudar tanto o Congo, como em outras épocas.

A convivência com o grupo me favoreceu perceber que as mulheres são extremamente importantes na preservação e manutenção da tradição da Dança dos Congos, pois é comum observar diversos relatos dos dançantes que se referem à importância de determinadas mulheres para o grupo. Apesar de ouvir vários comentários individuais sobre como as mulheres contribuíram e contribuem na vida de cada participante dos Congos, limitarei-me a descrever, neste momento, sobre cinco mulheres mais citadas, que atuaram e ainda atuam em prol da coletividade do grupo.

A primeira que tomarei como referência é dona Nega Arruda, a mãe do seu José de Arruda. Para muitos, principalmente para a família do seu José de Arruda, atual rei e organizador do Congo, ela era a matriarca da família e atribuem a ela o vínculo da família com os Congos. “Minha mãe era rezadeira, amiga dos conguistas velhos. Ela pegou e me colocou. Falou com eles, e eles me puseram como Príncipe, porque eu tinha 11 anos”. Seu José de Arruda, ainda acrescenta que sua entrada no Congo é fruto de uma promessa, que sua mãe fez a Nossa Senhora do Rosário, que salvou sua vida após uma grave queimadura. Então, sua mãe prometeu que ele iria dançar o Congo, enquanto vida ele tivesse e, orgulhosamente, ele ressalta que, graças a Deus, ele está dançando o Congo até hoje e passando para a família.

Essa relação intensa de dona Nega com os Congos é fruto de sua proximidade com seus antepassados, pois, segundo o seu José Mendes – mais conhecido como Zezinho –, sua bisavó era escrava e já era envolvida com os Congos. Além do vínculo com seus ancestrais, segundo Zezinho, o sonho de sua avó era montar um grupo de drama (teatro). Essa informação já tinha sido anunciada por Brandão (1977a, p. 22) ao destacar que dona Nega

⁹³ Fala de GleiceKellem, neta do seu José de Arruda, entrevista realizada em 15/12/2014.

participava do ritual dos Congos desde a infância e sabia decoradas todas as falas das embaixadas e das marchas de rua, sendo capaz de reproduzir e ensinar cada detalhe da dança.

A influência de dona Nega é bastante expressiva, tanto no campo da educação religiosa quanto na incorporação da dança dos congos pelos seus descendentes. Ela foi uma rezadeira bastante respeitada, inclusive, um padre da região relata que já foi benzido por ela. Hoje, é notória a admiração, o respeito e o reconhecimento de seus filhos, netos e bisnetos que ainda estão envolvidos com o Congo. Para Zezinho, a Dança dos Congos também é uma forma de reza, que evoca a memória de muitos momentos da sua infância, fazendo aflorar a presença de sua avó:

Pra mim, eu estou como se estivesse rezando. [...] Então, quando a gente está fazendo apresentação, o que eu lembro, o que eu trago direto em meu coração, é a lembrança da minha avó. Pra mim, toda vez que eu estou dançando, eu estou fazendo aquela apresentação, aquela coisa ali, eu me lembro dela, orgulhosa da gente estar fazendo a apresentação, porque o maior sonho dela era fazer um grupo teatral... (José Mendes, entrevista, 2014).

Há 40 anos, Brandão (1977a) descreve que a mãe (dona Nega) e a esposa (dona Divina) do seu José de Arruda são as únicas mulheres que participam do grupo de Congos como auxiliares. Hoje, percebo que, além de auxiliares, elas se percebem como pessoas importantes e essenciais para os Congos. Dona Divina relata que, desde criança, ela e sua irmã Zica assistiam pela janela de sua casa os Congos cantando e dançando, pois seu pai não autorizava que elas saíssem acompanhando uma turma de homens que saía dançando a noite inteira pela rua. Mas foi após seu casamento com seu José de Arruda, em 1973, que elas começaram a participar, arrumando os Congos. “Hoje, nós (ela e sua irmã Zica) tomamos conta de tudo, passei a participar e a organizar.”⁹⁴.

Elas começam a organizar as roupas duas semanas antes da apresentação, inclusive, no dia da apresentação realizada na Festa do Divino Espírito Santo, em 2013, dona Divina e dona Zica relataram que, desde as cinco horas da manhã elas já estavam arrumando as roupas dos Congos. É incrível como elas avaliam minuciosamente a estética dos Congos, observando cada detalhe das roupas, dos cabelos, dos sapatos, da pintura, além de fazerem críticas sobre o que foi alterado no decorrer do processo histórico, como foi, o que precisa ser melhorado e o que já melhorou.

⁹⁴Fala de dona Divina, entrevista realizada dia 10/09/2013.

A ideia de pertencimento ao grupo é muito expressiva em seus gestos e suas falas. Dona Zica⁹⁵ acrescenta: “A gente entra na roda, para ajeitar eles, para poder ver eles sair. Na hora que eles estão saindo no portão, e a gente vê um tortinho, a gente vai lá e conserta. É como arrumar um filho para ir pra escola, tem que ir arrumadinho. É bom, minha filha, faz parte da gente!”. Esse sentimento de cuidar e ser cuidado, provavelmente, energizam o ritual dos Congos, sendo um dos elementos sinestésicos visíveis apenas pelos públicos integrais e que compõem a performance da Dança dos Congos.

Além das mulheres que possuem um laço familiar, existem outras duas que foram bastante citadas pela família do seu José de Arruda: uma é a vilaboense Maria do Rosário Albernaz da Veiga Jardim (1940-2008), popularmente conhecida como Maria Veiga. Bisneta do artista Veiga Valle, foi professora na FAV/UFG⁹⁶, artista plástica, atuou ativamente nas Festas do Divino Espírito Santo, na cidade de Goiás, além ter se dedicado a vários grupos culturais da cidade, inclusive, aos Congos. Outra é a vilaboense Silvia da Silva Curado, popularmente conhecida como Silvia Curado, membro de uma família tradicional da cidade de Goiás e conhecida por seus alfenins⁹⁷. Ambas são consideradas – por eles – como parte da família dos Congos. A primeira é retratada com bastante carinho, pois os dançantes falam que ela participava dos Congos desde criança, inclusive, foi ela quem conseguiu – há mais de 20 anos – a doação e organizou o bordado das roupas que eles utilizam atualmente. A segunda, seu José de Arruda considera o esposo dela como se fosse seu pai, pois ele começou a trabalhar com a família dela aos sete anos de idade, após o falecimento do pai. Dona Nega (mãe do seu José de Arruda) também era funcionária dessa família. O Zezinho informou que todo ano os Congos apresentam na cada de dona Silvia.

Segundo dona Silvia Curado, isso gera até ciúmes, por parte de outros moradores da cidade. Ressalta, também, saudosamente, que os congos são todos trabalhadores e que ainda eram do tempo em que os empregados eram amigos do patrão. Durante a Festa do Divino, pude presenciar o entusiasmo de dona Silvia Curado. Aparentemente, por dificuldade de

⁹⁵ Dona Zica, cunhada do seu José de Arruda.

⁹⁶ Faculdade de Artes visuais (FAV) da Universidade Federal de Goiás (UFG).

⁹⁷ É um doce branco, tradicional, feito de calda de açúcar refinado e polvilho. Manualmente, cunha-se medalhões (verônicas) com uma pomba, símbolo que representa o Divino Espírito Santo. Apesar de serem bastante utilizados na Festa do Divino, várias miniaturas de animais são construídos e utilizados em outras ocasiões. Vale destacar que, pelas habilidades e conhecimentos próprios de dona Silvia Curado na construção dos alfenins, algumas pessoas a denominam como artista do açúcar, por fazer verdadeiras esculturas.

locomoção, dona Silvia Curado ficou sentada em uma cadeira, em frente a sua casa, ela sorria, aplaudia, cantava. Durante a embaixada, entusiasmada, ela falava bem alto: “Queria ter muito dinheiro para fazer um palco bem grande para vocês dançarem”. Na festa de Nossa Senhora do Rosário, em 2014, os congos não fizeram embaixada na casa da dona Silvia Curado, mas, durante a apresentação, dentro da igreja do Rosário, eles a honraram ao reverenciá-la em plena celebração da missa.

Em diálogo com dona Silvia, ela relata que Maria Veiga trabalhou o tempo todo para os congos. Dona Zica, dona Divina, seu José de Arruda, seu Zezinho, frei Marcos e os conguistas mais antigos narraram os esforços de dona Maria Veiga para manutenção do grupo. Ela foi tão importante para o grupo, que quando eu perguntei para o Zezinho se a dança dos Congos era a mesma que antigamente, ele respondeu:

Não, hoje tem uma alteração grande, pois tem uma casa que a gente passa, que pode se dizer que está fechada, que é da dona Maria Veiga. Ela foi uma grande colaboradora do grupo e gostava muito. Todos esses nossos vestuários e adereços foi ela que confeccionou, fez tudo. Então, ela gostava demais da conta, isso aí nós sentimos muito, a falta dela, pois ela já faleceu.

A consciência da importância do papel da mulher é compartilhada por vários membros do grupo e reforçado na fala do Zezinho:

As mulheres são muito importantes. Apesar delas não entrarem na fila e não dançar com a gente, sem elas seria muito difícil, porque, igual eu falo, não é machismo, porque pra lavar, para passar, pode ser homem, pode ser mulher, porque lá em casa, eu lavo e passo, você entendeu? Mas, elas são muito importantes, porque são elas que têm o carinho para cuidar, para ajudar arrumar a pintura, como a pintura nas roupas e fazer as maquiagens na gente, então elas estão sempre com a gente. Não tem condições de fazer uma apresentação se não tiver as mulheres (José Mendes, entrevista, 2013).

Enfim, ao analisar somente a Dança dos Congos (apresentação pública) pode-se concluir que ela é majoritariamente masculina e não há presença de mulheres dançantes. No entanto, ao ampliar o olhar para a performance da Dança do Congo, podemos observar duas percepções distintas: a do público accidental, para os quais as mulheres não fazem parte da Dança dos Congos; a do público integral (dançantes, familiares, moradores da cidade) que reconhecem que as mulheres fazem parte e exercem papéis essenciais para a sobrevivência do grupo. Podendo sua ausência acarretar a extinção da dança, pois, mais do que lavar e passar, o que está em evidência para os conguistas é o ato de cuidar e a energia vital que esses laços afetivos lhes proporcionam.

3.4 A Dança dos Congos e a Perspectiva de Espetacularização

Na sociedade contemporânea há um intenso processo de mercantilização da cultura. Pode-se perceber que cresce, a cada dia, os interesses de instituições, principalmente, as voltadas para o turismo, buscando incrementar o consumo cultural de massa. Essa realidade deslumbra dois pontos a serem considerados: um é a possibilidade de acesso aos bens culturais por parte de diferentes grupos sociais e, em contrapartida, os grupos detentores desses saberes utilizarem os recursos para se manterem ativos no mundo globalizado; outro é a capacidade de banalização e simplificação dessas manifestações culturais, tornando-as “objeto de consumo” e o risco de os grupos detentores dessas manifestações se apropriarem dos valores capitalista, onde imperam a aparência, a fragmentação e o individualismo. Convém sublinhar que, quando os rituais tradicionais são transformados em espetáculo comercial, frequentemente, sofrem redução semântica e semiológica, objetivando atender as necessidades de uma classe que possui um tempo já preestabelecido para o lazer e o entretenimento (CARVALHO, 2004, 2010; VELOSO, 2007).

Brandão (1977b, p. 164), ao analisar as grandes dificuldades enfrentadas pelo grupo, previu que a sobrevivência do grupo poderia estar vinculada aos interesses das autoridades locais em transformá-la em espetáculo: “A dança tende a ser deslocada de apresentações exclusivas em suas “festas de santo”, ou tende a possuir um lugar redefinido dentro delas, como um ritual progressivamente transformado em espetáculo”. No entanto, pode se perceber que o deslocamento da Dança dos Congos para fora das “festas de santo” é mínimo, assim como a “ajuda” advinda de outros grupos não governamentais e instituições governamentais.

Conforme já anunciado, por esse autor, nesse mesmo livro, as autoridades locais continuam priorizando a Semana Santa e a Dança dos Congos continua ocupando um lugar desvalorizado entre os festejos da cidade. Ela continua se mantendo: com a contribuição dos próprios dançantes; uma “ajuda” anual do festeiro, quando vai “sair” na Festa do Divino; raramente recebe “ajuda” de grupos não governamentais; e, em 2014, recebeu incentivo do Projeto Ponto de Cultura, que favoreceu a compra de tecidos para confecção de novas roupas e aquisição de novos instrumentos musicais.

Vale a pena sublinhar que, em todas as apresentações, os congos receberam ajuda de custo. Essa “ajuda” viabiliza o deslocamento dos dançantes da sua residência – em outra

cidade – para a cidade de Goiás, além de custear algumas despesas do grupo. A “ajuda” financeira solicitada pelos Congos, principalmente ao festeiro, é motivo de questionamento entre os devotos, pode-se perceber que existe uma tensão entre os que apoiam acreditando que realmente é necessária e os que acreditam que não se deve cobrar das festas religiosas. É notório que as pessoas das áreas periféricas concordam mais com a obrigatoriedade dessa “ajuda” do que as pessoas que compõe o Centro Histórico⁹⁸.

Na 143ª Festa do Divino Espírito Santo, em 2014, foi divulgada a participação dos Congos. No entanto, eles já haviam me informado que não iriam “sair” na festa do Divino, porque o festeiro não havia lhes procurado. Buscando entender como as pessoas compreendiam a ausência dos Congos nessa festa religiosa, participei no dia que estava prevista a embaixada dos congos em frente à igreja. Quando terminou a missa, percebi que pouquíssimas pessoas comentaram o fato, aparentemente, eles já tinham tirado suas próprias conclusões sobre o ocorrido. Ao conversar com um grupo de fiéis durante a quermesse, questionando os motivos pelos quais os Congos não haviam se apresentado, elas me disseram que eles, os tapuios e os congos, tinham cobrado muito caro e o Imperador não teve condições de pagar.

Outro fato bastante curioso é a relação com essa “ajuda”, pois nenhum dos dançantes relata saber a quantia da “ajuda” que os congos recebem. A grande maioria relata que não sabe quanto e como é dividida a “ajuda”, informa apenas que seu Zezé utiliza o valor recebido para custear as despesas e que entrega um pouco pra eles. Aparentemente, os dançantes não se preocupam com a forma como essa “ajuda” é utilizada nem com os critérios de distribuição. No entanto, alguns familiares dos conguistas questionam tal fato.

A desvalorização por parte das autoridades aumenta as dificuldades para os dançantes continuarem a Dança dos Congos. Essa realidade não é fruto da sociedade contemporânea, pois já haviam sido anunciados por Brandão (1977a; 1977b), onde ele informa que, na cidade, essa dança sobrevivia graças à dedicação e determinação de poucos congadeiros da região. No entanto, após quarenta anos, mesmo com as dificuldades (falta de interesse público, distância

⁹⁸ Durante a pesquisa de campo, na praça do coreto, após me concederem uma entrevista, um casal ficou discutindo intensamente esse assunto. A mulher, uma integrante da folia do Divino, moradora do Centro Histórico, achava um absurdo a exigência da “ajuda”; enquanto o homem, morador do bairro João Francisco, que desde criança conviveu e acompanhou os congos defendia a necessidade da “ajuda”, alegando que os congos são pobres e precisam dessa ajuda pra manter os instrumentos, as vestimentas, os transportes.

geográfica, poucos recursos financeiros) apresentadas por seu José de Arruda, o grupo continua perseverante.

As dificuldades apresentadas pelo rei do Congo fazem parte da realidade de muitos grupos de culturas tradicionais no Brasil. Nesse sentido, Carvalho (2004, 2010), faz várias reflexões sobre as artes da performance (música, dança, teatro, autos dramáticos) e os saberes performáticos próprios das comunidades afro-brasileiras. Nessas reflexões, ele denuncia os problemas graves de sobrevivência desses grupos que detêm esses saberes performáticos, devido à ausência de uma política de Estado que realmente venha contribuir para melhorar as condições de vida e efetivar o direito à cidadania desses grupos⁹⁹. Tal situação favorece para que as artes e os saberes dos grupos afro-brasileiros fiquem mais vulneráveis aos desejos da indústria cultural do entretenimento e do turismo na sociedade contemporânea.

Por sua vez, Osório (2012), em seu artigo intitulado “Os Festivais de Cururu e Siriri: mudanças de cenários e contextos na cultura popular”, relata e analisa algumas transformações vividas pelos grupos no momento em que o “Siriri fundo de quintal” (realizado por familiares e amigos, no fundo dos quintais das casas) foi dimensionado para o “Siriri espetáculo” (realizado grandes palcos), destacando a existência de novas incorporações. Após reflexões sobre essas duas manifestações populares, com destaque para o siriri, difundidas em Mato Grosso (Brasil), a autora conclui:

As transformações no siriri não esvaziam os significados da vivência dos folguedos populares, mudam sim seus cenários e contextos. Tais mudanças são plenas de sentidos e constituem-se em condição para a preservação dos folguedos na atualidade (OSÓRIO, 2012, 254).

Quando assisti, pela primeira vez, em 2013, à “saída” dos Congos na 142ª Festa do Divino Espírito Santo e, posteriormente, à “saída” no Festival Internacional de Cinema Ambiental (FICA-2013), minha análise inicial, ao comparar as duas “saídas” é que a Dança dos Congos tinha se transformado em espetáculo no momento em que “saíram” no evento do

⁹⁹ Apesar de compreender a necessidade desses recursos financeiros, é necessário não vedar os olhos sobre as possíveis consequências que isso poderia trazer ao grupo. Um exemplo simples, porém, digno de nota, é que a inclusão dos congos no programa Ponto de Cultura foi motivado pelo Zezinho, mas gerou descontentamento para o rei, devido aos ensaios acontecerem no Largo do Rosário. O Rei ficou indignado com o processo de desterritorialização da dança, alegando que os ensaios sempre foram no terreiro dele, inclusive, justificou que o motivo da ausência de alguns dançantes foi desencadeada pela saída do seu terreiro. O rei ressalta: “Quando era lá em casa, todo mundo ia”. É interessante notar que várias pessoas na cidade relataram a importância desses ensaios e como eles dialogam com determinados períodos de suas vidas, atribuindo-lhes sentidos e valores.

FICA. Essa perspectiva teve como referencial a mudança em sua temporalidade (diminuiu o tempo de marcha e o número de embaixadas) e em sua espacialidade (diminuindo o percurso percorrido) havendo uma compressão de tempo e espaço, objetivando se adequar às necessidades da sociedade contemporânea. Tais mudanças poderiam ter ocasionado uma redução semântica e semiológica da Dança.

Durante a análise desses dois momentos, pude perceber que, na Festa do Divino em 2013, a marcha foi bastante longa e percorreu várias ruas da cidade, iniciando na casa do seu José de Arruda e se deslocando até a Praça do Coreto, e as embaixadas aconteceram em frente à Catedral de Sant'Ana e na rua em frente à casa de Dona Silvia Curado¹⁰⁰. Ao “sair” no FICA houve uma pequena marcha e foi realizada apenas uma única embaixada em frente à Catedral de Sant'Ana. No entanto, ao presenciar e analisar a “saída” na Festa de Nossa Senhora do Rosário, em 2014, percebi que a marcha também foi bastante curta, assim como também foi realizada uma única embaixada. Nesse sentido, percebi que, apesar de reduzir o número de embaixadas e o tempo da marcha, não houve mudança na estrutura da Dança. No entanto, é possível notar que ao dançar para turistas, em eventos não religiosos, o ritual dos Congos ganha novos contornos e significados, igualmente, é notório que a compressão do tempo e espaço abarca vários rituais contemporâneos, inclusive, a Dança dos Congos.

Cavalcanti (2002, p. 58) nos alerta para a particularidade da noção de tempo e espaço construído pelo povo ibérico nos séculos XVI e XVII. A noção de espaço era mais avançada e científica, mas a noção de tempo aproximava do tempo cíclico do homem “primitivo”. Nesse sentido, a colonização ibérica trouxe várias vantagens culturais e psicossociais, pois, ao contrário do tempo (veloz, cronometrado, de atividades lógicas e quantitativamente valoráveis, linear) defendido pela cultura ocidental, o tempo dos ibéricos seria o tempo qualitativo a serviço do homem (tempo cíclico), permitindo, assim, novas criações e o surgimento de novas modalidades culturais.

Os congos são fruto dessas novas modalidades culturais, dessa fricção entre o cristianismo católico dos ibéricos, e os povos não europeus, que gerou uma nova temporalidade e espacialidade, provocando, assim, uma explosão de valores e conceitos que se comunicam e se repelem em várias simbologias paralelas.

¹⁰⁰ Vilaboense de família tradicional e habitante do centro histórico, que acompanha o grupo há mais de 60 anos.

É perceptível na fala dos dançantes a importância e contribuição desses determinados eventos, como, por exemplo, o FICA, na manutenção do grupo, pois é nesses eventos que eles conseguem uma “ajuda” melhor para continuar o grupo, além de favorecer – de forma significativa – certa visibilidade social.

Em contrapartida, mais evidente, ainda, é a incapacidade da Dança dos Congos de dialogar com nova dimensão de agenciamento dos bens patrimoniais imateriais na sociedade contemporânea. Essa resistência e/ou impossibilidade de comunicação com a atual perspectiva social e cultural, vai desde a rigidez do ritual da Dança dos Congos, que não possibilita muitas incorporações para se adaptar à lógica do espetáculo, até a falta de conhecimento especializado que contemple seus anseios financeiros. Algumas características específicas do grupo contribuem para dificultar sua sobrevivência e, paradoxalmente, esses mesmos elementos são determinantes para a manutenção da tradição da estrutura sociocultural atual, entre elas, cito: é um grupo afro-brasileiro que possui poucos recursos financeiros e de baixa escolaridade; apenas homens adultos (exceto o Príncipe) podem dançar o congo; é um grupo fechado, com fortes laços religiosos e sociais; as palavras, os cantos, muitas vezes, são incompreensíveis; devido à pouca divulgação nos meios de comunicação, há pouco interesse dos órgãos públicos, da imprensa, de estudiosos; é uma tradição guardada por um guardião e não conta com ajuda de especialista.

De acordo com Giddens (1997) os guardiões são pessoas que interpretam os fatos e realizam suas ações fundadas na verdade formular, ou seja, a verdade absoluta e inquestionável. Esses guardiões são detentores de saber construído na/pela tradição, cujas qualidades são adquiridas no longo período de aprendizado com o grupo, criando habilidades especiais, dotado de estados de graça. Compreendo que as atitudes, ações, condições estabelecidas pelos congos, faz do seu José de Arruda – Rei do Congo – um legítimo guardião. Como um exímio guardião, ele está passando há vários anos o seu ofício de Rei do congo para seu filho Zezinho. É nítido o desejo do filho de seguir os ensinamentos e aprender a sabedoria do pai, mas também se percebe a vontade do Zezinho de se especializar e dialogar com outras dimensões contemporâneas.

Saliento que, apesar de desejar desenvolver habilidades específicas e outros conhecimentos, para mediar diálogos advindos do novo contexto social, percebo que o Zezinho não seria um especialista; pois, conforme Giddens (1997), a especialização é mutável, desincorporada, impessoal e, conseqüentemente, o vínculo de um especialista com

os Congos, seria muito diferente da estabelecida entre o filho do seu José de Arruda que nasceu, vive, experiência e continua fazendo parte do congo ao longo dos seus mais de 40 (quarenta) anos de vida. Por isso, percebo que a busca de novos conhecimentos, por parte dos congos, reflete mais a necessidade de manter viva e visível a tradição.

Os congos buscam exatamente visibilidade do negro, que foi ocultada por ações, mitos fundadores, legislações, criadas pela elite branca brasileira na instalação da República e se materializando, principalmente, na iconografia. E o pior, vem sendo perpetuada entre várias gerações passadas e futuras, sempre à luz das concepções do presente. Essas elaborações filosóficas e científicas da elite branca buscaram a invisibilidade da presença do negro, que deveria ser elemento esquecido, superado e branqueado (JACINO, 2012).

Essa necessidade de “tornar-se visível” é uma preocupação apresentada, basicamente, por todos do grupo. Constantemente, eles reclamam da falta de interesse dos órgãos públicos em “ajudar” o grupo, fato esse que provoca a invisibilidade do grupo diante de vários outros eventos da cidade. E sonham em ser conhecidos, inclusive, mundialmente: “Vêm muitas pessoas de outros países (referindo-se ao FICA) e nos convidam para participar, inclusive, era para nós termos ido para Portugal, mas nós não fomos porque o rei estava doente”¹⁰¹. Esse desejo é compartilhado por outros conguistas: “Eu espero que de agora pra frente (refere-se ao fato de terem um local para ensaios) nós sejamos reconhecidos mundialmente”¹⁰². Em seguida, ele informa que a maior emoção é quando eles são aplaudidos. No entanto, é necessário sublinhar que seu José de Arruda (rei do congo) se satisfaz com a felicidade de ver os congos na rua¹⁰³, de poder viver esses momentos de intensas alegrias com a família Congo.

Nesse processo de busca por visibilidade, algumas estratégias são criticadas por moradores da cidade. Uma senhora, insatisfeita com a ausência dos Congos na Festa de Nossa Senhora do Rosário em 2013, reclama: “Vir pra festa de Nossa Senhora do Rosário, eles não podem não, mas no dia da gravação da novela da Globo estavam todos aí, ninguém faltou”. Frei Marcos defende o grupo, justificando que o Zezinho informou que o motivo da ausência era o fato de os “Príncipes” estarem fazendo a primeira comunhão no dia da Festa de Nossa Senhora do Rosário, mas a senhora ainda demonstrou, com gestos faciais, certo desconforto.

¹⁰¹ Fala do senhor Domingos Cecílio de Jesus, atual Guia do Congo. Entrevista realizada dia 15/12/2013.

¹⁰² Fala do senhor Sebastião Morais, atual Embaixador do Congo. Entrevista realizada dia 16/02/2014.

¹⁰³ Pôr o congo na rua é fazer com que ele viva e exista.

Observei que, atualmente, os congos da cidade de Goiás estão buscando se adequar aos discursos globais da sociedade contemporânea e tentam conseguir recursos por meio de Lei de Incentivo à Cultura (municipal, estadual e federal). Durante nossos encontros, presenciei a luta do seu Zezinho para manter o grupo, negociando com a igreja católica, com eventos não governamentais e governamentais. Atualmente, a ênfase é nos editais de programas que incentivam a cultura, e ele ressalta: “Eu estou correndo atrás de projetos [...] batalhando projetos para fazer apresentações fora”¹⁰⁴.

Nessa batalha, o grande inimigo é a falta de conhecimento que acarreta dificuldades em sistematizar todas as documentações exigidas e estruturar um bom texto para ganhar o edital, sendo essa uma tarefa muito difícil. Nesse sentido, essa sistematização das políticas públicas de incentivo à cultura popular no Brasil – que exige extremo domínio da língua padrão e alta capacidade intelectual para organizar projetos – de um público ao qual, historicamente, foi negado o acesso à educação formal, pode se caracterizar como mais uma forma de exclusão. Sem contar com o processo de prestação de contas e a execução financeira que possui um grau significativo de dificuldade e exige domínio de vários outros conhecimentos formais e específicos.

Conforme Jacino (2012, p. 188), ao analisar as interdependências das várias dimensões históricas, “a marginalização econômica gerou a marginalização social, cultural e política de parte significativa da população brasileira”. Nesse sentido, cabe aqui sublinhar que os congos, em nenhum momento se compreendem como um povo desvalorizado por serem negros, mas reforça – constantemente – as desigualdades sociais quando relata a falta de recursos financeiros e a necessidade de “ajuda” para manter o grupo.

Tal situação me faz refletir sobre as múltiplas relações, tanto de apadrinhamento quanto de burocratização das Políticas Públicas Brasileiras que, conforme Da Matta (1978), colabora para diferentes formas de aplicação da lei, quando muitas vezes favorece privilégios a determinados grupos, em detrimento de outros. Tal situação pode ser resumida na seguinte frase: “Aos amigos tudo, aos inimigos, os rigores da lei”. De acordo com os estudos de Brandão (1977a; 1977b), fica bem nítida a definição de quem são os inimigos nesse jogo, elaborado e dominado por uma sociedade branca, letrada e “de posição”.

¹⁰⁴Fala do secretário do Congo, José Mendes Peixoto (Zezinho), durante entrevista dia 15/12/2013.

A Dança dos Congos descrita por Brandão (1977a, 1977b) e Lacerda (1977), assim como as músicas cifradas por Mendonça (1981) possui extrema semelhança com a que os Congos dançam atualmente. E, ao refletir sobre os dados apresentados pelos estudos anteriores, as evidências possibilitam diagnosticar que a Dança dos Congos da passagem do século XIX para o XX e, provavelmente a do século XVIII presente na cidade de Goiás é a mesma dançada no século XXI. Ao concluir que a Dança de hoje é a mesma de ontem, estou referindo-me a estética e a própria identidade da Dança dos Congos. Nesse sentido, a identidade é entendida conforme a concepção defendida por Arantes (2004, p.100) que percebe a identidade como sendo construções culturais históricas e mutáveis, mas que se consolida sobre amálgama de sentimentos profundos que são referências pessoais e fundamentais para a localização do ser no mundo. E, quando ocorre a ampliação do olhar para a estrutura socioeconômica na qual os Congos estão inseridos, as modificações nesses quarenta anos também são mínimas.

Hoje, “tornar-se visível”, para os dançantes do Congo, é também uma forma de reconhecimento social, pois é nesse momento que eles se sentem valorizados. Nesse sentido, pode-se entender que a Dança dos Congos é a materialização da iconografia de um povo que luta, resiste e permanece.

CAPÍTULO 4

DANÇA DOS CONGOS: PATRIMÔNIO PARA QUEM?

A sua localização geográfica – no meio do planalto central – favoreceu o difícil acesso a Vila Boa de Goyaz durante o período colonial e, posteriormente, a transferência da capital para Goiânia gerou vários impactos sociais, políticos, econômicos e culturais¹⁰⁵ que afetaram diretamente a organização de vida dos vilabolenses. Além da perda da capital, Tamaso (2007) ressalta vários outros fatores que interferiram, significativamente, na organização e na estrutura da cidade de Goiás, dentre eles a perda do território, ocasionada pela emancipação de alguns distritos que se tornaram município. Tais situações fomentaram a preservação e manutenção de vários bens patrimoniais, motivando determinados grupos do Centro Histórico a se mobilizarem para obter o reconhecimento de instituições nacionais e internacionais dos patrimônios da cidade (TAMASO, 2007).

Esse movimento de busca pela patrimonialização e reconhecimento oficial do valor patrimonial de seus bens era uma preocupação, principalmente da elite vilaboense e de determinados grupos envolvidos com órgãos oficiais do governo. Vale sublinhar que, mesmo compondo o Centro Histórico, durante vários séculos, principalmente em ocasião das Festas de Nossa Senhora do Rosário e do Divino Espírito Santo, os congos ocuparam um lugar secundário dentro desse processo, ou melhor, sempre ocuparam um lugar secundário na construção da história oficial da cidade de Goiás.

Objetivando interpretar os mecanismos de reprodução dessa forma de expressão, tomamos, sobretudo, a memória coletiva e pessoal dos detentores desse bem cultural.

¹⁰⁵ Adam Kuper (1999) apud Arantes (2004) informa que, há três pontos de consenso entre os antropólogos sobre cultura; primeiro, a cultura são convenções transmitidas socialmente e não herdadas biologicamente; segundo, é dinâmica e mutável, pois envolve inventar a cultura, refletir sobre ela, experienciá-la, recordá-la, discuti-la e transmiti-la; o terceiro é que ela diz respeito a ideias e valores, tanto de conhecimento quanto de significados associados a práticas ou objetos materiais. Enfim, cada agrupamento social é único e homogêneo, mas é necessário admitir o caráter plural desses sistemas de significados existentes, sendo que esse caráter plural não deve ser visto como uma realidade caótica, mas como um estímulo para compreender as múltiplas diversidades existentes.

Paralelamente, buscamos comparar a memória dos congadeiros com a dos outros vilaboenses, a fim de compreender as várias representações e apropriações dessa forma de expressão em relação ao conjunto dos bens patrimoniais da cidade de Goiás, bem como os mecanismos de salvaguarda que têm sido praticados, seja apenas pelos seus detentores, seja pelas agências governamentais.

Embora eu buscasse apenas o estudo da Dança dos Congos da Cidade de Goiás, a força evocativa do passado, suas ressonâncias na realidade social e as ricas construções sobre ele, foi algo que me impressionou durante essa caminhada etnográfica. Por isso, optei, neste capítulo, por refletir sobre a Dança dos Congos enquanto performance cultural, dialogando com a categoria analítica de “patrimônio cultural” e suas referências, perpassando pela memória social.

Para Arantes (2000, p.130), um fator que contribuiu para a ampliação do conceito de patrimônio foi a profunda revisão e flexibilização de fronteiras sociais, fomentada pelo atual mercado global que, de certa forma, revitalizou os sentidos de identidade¹⁰⁶ e os modos tradicionais de fazer e os diversos modos de expressão. Esses bens se destacam como importantes valores simbólicos e como relevantes valores materiais. “Para a vida contemporânea, patrimônio significa, mais do que nunca, riqueza acumulada por gerações passadas, e que é disponível hoje como recurso”.

Nesse sentido, Veloso (2007) alerta sobre o perigo de se transformar o patrimônio cultural, ou bem patrimonial em uma mercadoria, um fetiche, um produto “coisificado”, onde as complexas redes de relações das práticas e significados são desconsideradas. Conforme já foi mencionado no Capítulo III, a participação da Dança dos Congos em um evento cultural e não religioso, como o FICA, não a tornou uma dança espetacularizada, pois, mesmo participando de um evento diferente, não perdeu o sentido que ela possui para o grupo que a produz, ou seja, para os conguistas.

¹⁰⁶ Hall (2006) relata que os impactos da globalização sobre as identidades são constantes e tendem a deslocar e contestar as identidades, tendo um efeito pluralizante e bastante contraditórias: de um lado há a homogeneização das identidades nacionais, que estão se desintegrando e entrando em declínio, enquanto há também um aumento de novas identidades híbridas e, paradoxalmente, as identidades “locais” ou particularistas estão sendo reforçada como forma de resistência à globalização.

Historicamente, a categoria “patrimônio cultural” foi cunhada juntamente com a formação dos Estados nacionais, no final do século XVIII. No entanto, enquanto categoria de pensamento, ele esteve presente desde as chamadas “culturas primitivas” (GONÇALVES, 2007). No Brasil, o vasto território geográfico e as imensas variedades de manifestações culturais fomentaram intensos diálogos entre instituições governamentais e não governamentais, conhecimentos científicos e saberes populares. Uma das principais reivindicações durante o processo de reforma constitucional é que essas práticas deveriam ser alargadas e que a preservação deveria contemplar a pluralidade étnica e social expressas nos movimentos sociais emergentes e valorizar os aspectos de produção cultural (festas e celebrações, danças, músicas, entre outros) em que as camadas populares tinham e têm efetiva participação.

Cabe aqui mencionar que o artigo 216 da Constituição de 1988 contemplou uma concepção mais abrangente de patrimônio, inclusive garantindo proteção aos bens indígenas e afro-brasileiros, efetivando, por meio do Decreto de 3.551, de 04 de agosto de 2000, a parcela de responsabilidade do Estado no acautelamento desses bens imateriais. Criou, dessa forma, o Registro do Patrimônio Imaterial e instituindo o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI), sendo esse um instrumento jurídico que permite registrar práticas e estruturas socioespaciais vigentes ou conservadas na memória social – bens intangíveis – a que os grupos sociais atribuem sentidos de identidade (ARANTES, 2001).

O PNPI é um programa do Departamento de Patrimônio Imaterial¹⁰⁷ (DPI), que é o departamento de referência para a atuação relativa ao patrimônio cultural imaterial (PCI), compondo o Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), autarquia do Ministério da Cultura. O entendimento do DPI brasileiro possui uma estreita ligação com a definição estabelecida pela Unesco que conceituou como:

“patrimônio cultural imaterial” as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade

¹⁰⁷ Gonçalves (2007, p.219) corrobora esse pensamento de um patrimônio integrado e indissociável, questionando inclusive, a classificação de bens “intangível”, “imaterial”, para classificar bens tão tangíveis quanto lugares, festas espetáculos, alimentos, cuja materialização está no próprio corpo de quem os produz.

e continuidade e contribuindo, assim, para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana (UNESCO, 2003, p.5).

Objetivando transcender a dicotomia (móvel e imóvel, material e imaterial) ao compreender que os sentidos e significados possuem sempre uma contrapartida material e que os patrimônios tangíveis também são repletos de sentido e significados, sendo ambos indissociáveis, Arantes (2001, 2004) defende uma posição mais integrada e menos reificadora de patrimônio, elaborado no conceito de “referência das identidades sociais”. Para ele, as referências culturais¹⁰⁸ são sentidos atribuídos a suportes tangíveis e intangíveis, por meio dos quais os grupos representam, realimentam e modificam a sua identidade e localizam a sua territorialidade. São sentidos atribuídos a práticas, objetos e lugares apropriados pela cultura na construção da identidade Social.

Essa categoria analítica que os estudiosos da área de patrimônio denominam de “patrimônio cultural imaterial” é, sobretudo, materializada no próprio corpo dos dançantes da Dança dos Congos da cidade de Goiás. Nesse sentido, apropriando do conceito de “referências das identidades culturais” cujo foco recai sobre os atores sociais e suas práticas, observando o caráter simbólico dos valores atribuídos por eles no processo de produção e apropriação da Dança dos Congos enquanto universo compartilhado, dialogarei com a categoria patrimônio entendido como parte e extensão da experiência e, portanto, do corpo¹⁰⁹, sendo assim, um patrimônio inseparável do corpo e suas técnicas.

Como extensão desse corpo, segue também o uso das vestimentas, da caixa, das marimbas, da viola, das espadas, das pinturas no rosto, pois a Dança dos Congos “não seria possível sem esses objetos materiais e sem as técnicas corporais que eles supõem” (Gonçalves, 2007, p.219). Esses objetos compõem esteticamente e simbolicamente a dança e

¹⁰⁸ Esse é um conceito utilizado no Manual de Aplicação do inventário Nacional de Referências Culturais, do IPHAN (2000), sendo esse um instrumento-chave para a efetivação do que é estabelecido no art. 8º do Decreto nº 3.551/2000.

¹⁰⁹ Para Gonçalves (2007, p. 230), a categoria “patrimônio” oscila possivelmente entre um “patrimônio entendido como parte e extensão da experiência e, portanto, do corpo e um patrimônio entendido de modo objetificado, como coisa separada do corpo, como objetos a serem identificados, classificados, preservados, etc. Por um lado, um patrimônio inseparável do corpo e suas técnicas corporais – o corpo, que é em si, um instrumento e um mediador social e simbólico entre o self e o mundo; e por outro lado um patrimônio individualizado e autonomizado, com a função de assumir o papel de “representação”.

os conguistas, além de serem elementos fortes de valorização de suas subjetividades. Para além dos objetos produzidos e mantidos pelos congos, a própria cidade de Goiás é uma extensão desse corpo. Seu José de Arruda conta, com orgulho, o fato de ter construído a base da primeira torre de rádio da cidade.

Veloso (2007, p. 230) argumenta que a singularidade do bem patrimonial é que ele possui uma densidade histórica específica e que o patrimônio cultural conceitualmente definido como material ou imaterial são expressões de valores coletivos corporificados em manifestações concretas. E ressalta que o patrimônio cultural “é fruto de relações sociais definidas, historicamente situadas”. Assim, convém questionar como foram e como são as relações dos Congos com outros vilaboenses.

Refletindo sobre essas esferas e fazendo uma releitura do passado, elaborada no presente, fica evidente que em Goiás vários tipos de violência foram praticados contra o negro. Além das violências físicas sofridas por esse povo escravizado e, posteriormente, pelos seus descendentes, observam-se várias violências simbólicas materializadas em diversos atos sociais, na qual se pode destacar: a desarticulação (extinção) da irmandade Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos; a demolição da Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos; a demolição do Pelourinho; a desvalorização e inferiorização das crenças e valores dos povos negros (CARVALHO, 2008; PRADO, 2014).

Vários fatores podem ter contribuído para a efetivação dessas violências simbólicas: a forma que foi realizada a libertação dos escravos; a reforma ultramontana e religiosa, que desencadeou o início da romanização em Goiás e a interferência da igreja na crença católica popular; a missionação dominicana e a reorganização social desencadeada pela busca incessante e histórica da sociedade vilaboense pela “modernização” e de se autoafirmar como um povo “civilizado”. (OLIVEIRA 2014; PRADO 2014). Vale destacar que, dentre outras coisas, existia toda uma política nacional que fomentava a concepção de que ser “civilizado”, na passagem do final do século XIX para o início do século XX, era sinônimo de distanciamento dos valores e das crenças africanas e aproximação com a cultura europeia (JACINO, 2012; OLIVEIRA 201).

Essa tentativa de eliminação da memória de afrodescendentes, em maior ou menor grau, ocorreu na maioria das cidades brasileiras. Jacino (2012, p. 39), ao analisar a legislação e vários outros documentos históricos da cidade de São Paulo, informa que as elaborações filosóficas e científicas dos séculos XIX e XX estabeleciam hierarquia entre “as raças” e

nortearam a construção da história, de maneira que os mitos fundantes materializados desconsideravam a presença do negro e o compreendiam como elemento a ser esquecido.

Ao observar a escrita de alguns vilaboenses é comum observar a exaltação da cidade “civilizada” e certa tendência de minimizar a participação dos escravizados e seus descendentes na sua organização e estruturação da cidade. Segue um trecho de uma folclorista vilaboense bastante respeitada no cenário nacional:

Apesar de Goiás ter contato com grande número de escravos, **não prevaleceu ali (Vila Boa) nenhum culto ao modelo nagô ou outro sincretismo religioso afro-brasileiro.** Recebido por tráfico interno, já no século XVIII, trouxeram as devoções correspondentes às irmandades que tinham fundado “sob a orientação de seus senhores” (1) Permaneceu com grande realce o culto a N. Sra. do Rosário, devoção que sobrevive até os nossos dias. **Da contribuição negra restam alguns folguedos, fragmentos de cantigas, uma pequena parcela à cozinha, pequenos contos, expressões e vocábulos** que, de resto, já constariam incorporados à língua portuguesa, falada no Brasil. (LACERDA, 1977, p. 36, *grifo nosso*).

Essa mesma autora descreveu de forma bastante detalhada várias manifestações fruto do sincretismo religioso, dentre eles, os Congos, contribuindo de forma expressiva para os estudos atuais. No entanto, apesar da riqueza dos detalhes em suas descrições sobre as manifestações afro-brasileiras existentes em Goiás, pode-se perceber em sua obra *Vila Boa: história e folclore* uma

suave tendência em minimizar a influência do negro na sociedade vilaboense.

Prado (2014) compreende que o silêncio, histórico, da sociedade da cidade de Goiás frente à demolição, em 1930, da antiga igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, construída pelos negros escravizados para abrigar a irmandade devota de Nossa Senhora dos Homens Pretos, e a construção (a partir de 1932) de uma nova igreja: Nossa Senhora do Rosário, em estilo europeu (neogótico), pelos Dominicanos franceses – que contou com a ajuda financeira da prefeitura e do povo vilaboense –, denuncia o preconceito de raça e a eliminação de memórias afrodescendentes da história de Goiás.

Provavelmente, essas ações tomadas por determinados grupos, em determinados tempo e espaço, desencadearam impactos incisivos na organização material, imaterial, simbólicas, moral da população vilaboense, pois o apagamento de rastros da cultura negra na região interfere, inclusive, no direito à memória desse povo.

Estudiosos da memória (Nora, 1993; HALBWACHS, 1990; CONNERTON, 1999; GONDAR 2005; RICOEUR, 2007) ressaltam a importância da memória para a manutenção

da coesão de um determinado grupo e a construção de uma memória coletiva. Esses autores também sublinham que não se pode desconsiderar o poder inspirador e evocador da memória coletiva contida em objetos e lugares. Esses objetos e lugares de memória nascem e vivem do sentimento, do afeto, advindo pelo processo de rememoração e da lembrança, pois, para se manter viva a memória coletiva, é necessário que os acontecimentos do passado sejam ritualizados, reavivados, partilhados, seja por meio de arquivos, de práticas corporais, de celebrações, de elaboração de discurso, de construção arquitetônica, pois essas operações favorecem que o sentimento coletivo contido em cada indivíduo possa continuar circulando socialmente.

Prado (2014, p.206) acredita que a demolição da Igreja Nossa Senhora dos Pretos e a construção de um novo templo totalmente diferente no lugar, cujo nome mudou para “Nossa Senhora do Rosário”, assim como a demolição do Pelourinho, podem ser compreendidos como tentativas de eliminar totalmente “qualquer traço da cultura negra que outrora existiu e se representou em determinados espaços de Vila Boa de Goiás”. Compreendo que as ações, sem dúvida, são tentativas de esquecer¹¹⁰ a efetiva participação negra na constituição do povo vilaboense.

Nessa perspectiva, é preciso deslocar o olhar sobre a compreensão de como a memória afro-brasileira vem sendo transmitida por alguns vilaboenses. Ao relatar suas lembranças sobre a Festa de Nossa Senhora do Rosário, da cidade de Goiás, realizada no século XIX, Curado (1989) comenta as mudanças existentes e ressalta que a Festa do Rosário e a irmandade de negros escravos que possuía o mesmo nome foram extintas. Sem ampliar a discussão sobre os possíveis fatores que contribuíram para sua criação e o desaparecimento da Festa, conclui: “A antiga festa de N. Sra. do Rosário e S. Benedito, desapareceram, sem deixar na memória dos tempos traço algum (CURADO, 1989, p.133).

A afirmação de Curado (1989): “Desapareceram, sem deixar na memória dos tempos traço algum” pode ser questionada, no momento em que, ele e outros autores (MONTEIRO,

¹¹⁰ Conforme Halbwachs (1990, p. 32) o esquecimento “é a perda de contato com aqueles que nos rodearam”, sendo que, mesmo uma descrição exata do fato, não poderia aproximá-los, pois faltaria o afeto, e no desafeto não há reconhecimento, não há lembrança, portanto, as imagens construídas por meio da descrição – mesmo sendo importante para a compreensão Histórica dos fatos – serão dados abstratos.

1974; LACERDA, 1977; BRANDÃO, 1977a, 1977b; MENDONÇA, 1981; CARVALHO, 2008), em diferentes períodos históricos, relatam a presença dos Congos dando embaixadas em frente à igreja, fato esse que continua sendo realizado até os dias atuais.

Tendo como referência o intenso processo de miscigenação existente em Goiás, pode-se afirmar que a memória coletiva vilaboense compartilhou, e ainda compartilha, sentimentos, sentidos, significados, pensamentos e experiências advindas dos encontros entre esses diversos povos que em Goiás habitaram/habitam e permaneceram/permanecem.

Nesse sentido, é importante destacar que, quando cada ser humano forma determinada paisagem mental sobre as suas experiências passadas, existem muitas vozes internas que contribuem para a construção dos discursos sobre determinadas coisas, objetos, lugares, coisas e pessoas as quais estamos nos referindo. Nessa perspectiva, é importante afirmar que cada memória individual é também fruto dessa coletividade, pois “temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem” (Halbwachs, 1990, p. 26); e, por mais que se destruam lugares de memória – que sem dúvida contribuem para reduzir a presença da memória histórica negra na sociedade vilaboense –, não há como negar que os negros fazem parte dessa construção do passado e do presente e, sobretudo, compõem essa sociedade que medeia essas subjetividades individuais e as representações coletivas.

Para Carvalho (2008), a devoção dos Pretos foi historicamente e socialmente fragilizada. Esse autor relata como as duas irmandades vilaboenses, nascidas ambas em setecentos, tiveram caminhos diferentes: a irmandade dos brancos (de Nosso Senhor dos Passos) ainda articula suas atividades na cidade de Goiás e realiza o legado da celebrada procissão do fogaréu; a irmandade dos pretos (de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos) foi extinta e resiste de forma atávica no terno dos Congos.

Essas duas realidades apresentadas demonstram o quanto a memória social é eminentemente ética e política, ou seja, “toda perspectiva envolve a escolha de um passado e a aposta em um futuro” (Gondar, 2005, p. 18). Ao refletir sobre demolição de patrimônios materiais (Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, Pelourinho) e a desarticulação de patrimônio imaterial (Irmandade Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos) que eliminou a força mnemônica contida nessas obras arquitetônicas e entidade, é possível ter indícios das escolhas feitas pelos grupos influentes da cidade de Goiás.

Pensando nas consequências dessas escolhas, feitas pela sociedade vilaboense e como elas ecoam na contemporaneidade, realizei duas formas de coletas de dados: sendo uma por

meio de documentos oficiais, objetivando analisar as narrativas construídas por esses órgãos e instituições governamentais legitimadores do discurso sobre os “patrimônios vilaboenses” e, outra, via opinião pública, onde busquei identificar se os frequentadores, moradores e os naturais da cidade de Goiás conhecem a Dança dos Congos e se eles as compreendiam como patrimônio da cidade.

Ao analisar o documento de maior representatividade – para o título da cidade como “Patrimônio da Humanidade” –, percebi que nos dias atuais o próprio dossiê elaborado para a proposição de inscrição da cidade de Goiás na lista de Patrimônio da Humanidade (CD-ROM, 2001), pelo IPHAN, reforça o silenciamento das manifestações afro-brasileiras em Goiás. Ao relatar a História da cidade, oculta a demolição do pelourinho, da Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, assim com não menciona sobre a mudança do nome da igreja, constando apenas o seguinte discurso: “O único atentado à autenticidade verdadeiramente marcante é a igreja do Rosário, fundada em 1734 e construída em 1933 em estilo neogótico”.

Essa reflexão sobre a demolição da igreja Nossa Senhora do Rosário e, como o dossiê aborda tal fato, foi ponto de análise da tese de Tamaso (2007). Sob esse ponto de vista a autora acrescenta que “o passado da religiosidade negra e escrava não está contemplado pela retórica do patrimônio que se apresenta a UNESCO.” (p.175).

Pode-se observar que alguns discursos vão ganhando novos contornos. Um bom exemplo, é como o frei Marcus Lacerda relata a história da igreja de Nossa Senhora do Rosário, em Goiás. Em seus estudos, Tamaso (2007) ressalta como o dossiê enfatiza somente a construção da nova igreja, excluindo quase 200 anos de história e, exemplifica tal situação com uma entrevista do Frei Marcos Lacerda, contida no Dossiê. No entanto, no filme “Vila Boa, Bela, Brilha: cidade de Goiás”, produzido alguns anos depois, o mesmo frei relata:

A igreja do Rosário, inicialmente em 1933, foi a igreja construída pelos escravos e para os escravos: os negros. Existia a irmandade dos homens pretos, a irmandade foi extinta pelo bispo e a igreja foi entregue aos dominicanos. Que com a exigência do bispo de ser construída uma igreja maior, e com o costume da França de reproduzir um modelo gótico, adaptado para as missões, foi feito esse modelo que é chamado por nós, aqui, de gótico de exportação francesa. Essa igreja de Nossa Senhora do Rosário se conta como lenda. Pois, na época os escravos iam escondendo um pouquinho de ouro aqui e, um pouquinho dali, durante o ano. E, na festa de Nossa Senhora do Rosário, então, do lado de lá do rio eles elegiam uma rainha negra. E, essa rainha vinha vestida com toda a roupa e todo o corpo coberto com esse ouro. Passando a ponte da Lapa – a famosa rio vermelho – então elas tomavam banho e esse banho numa bacia e a recolhia o ouro, que foi aquele que deu recursos para construir a igreja.

Pode se perceber que, apesar de haver algumas mudanças nos discursos por parte de alguns vilaboenses, os patrimônios produzidos pelos negros na cidade de Goiás, estão longe de compor o leque dos Patrimônios Oficiais da cidade “Patrimônio da Humanidade”, ou seja, permanece compondo o leque de Patrimônios descartados e não narrados pelos grupos que definem os bens patrimoniais em Goiás. E pior, pensando em uma política mais ampla de justiça social, continua ocorrendo a “privação dos atores do seu poder originário, o de narrarem-se a eles próprios”, prevalecendo as “pressões sociais que subterraneamente trabalham a memória colectiva” (RICOEUR, 2005, p.7).

Quando falo na “privação dos negros em narrarem a si próprios” estou me referindo à forma como os patrimônios produzidos pelos negros estão sendo ocultados pela história oficial de Goiás, pois a Dança dos Congos, assim como outras manifestações afro-brasileiras, continuam sendo narradas internamente entre os grupos que ali vivem e compartilham suas

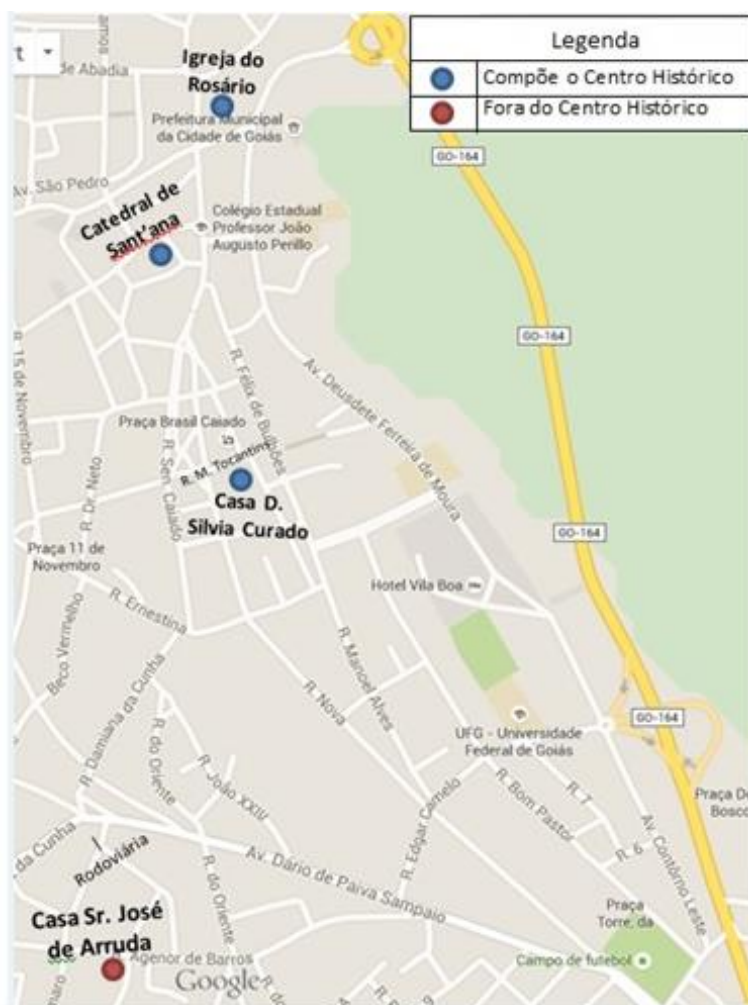


Fig.56 – Relação dos Congos com o Centro Histórico
Fonte: Google Maps. Adaptado por Humberto Silva

experiências. Esse fato é importante destacar, pois, apesar de não ser reconhecido oficialmente pela sociedade vilaboense, todos os dançantes do Congo declararam que, para eles, a Dança dos Congos é Patrimônio.

Digo mais, em determinados espaços, alguns grupos possuem maior domínio sobre o que sai e o que fica. Então, por que a Dança dos Congos conseguiu resistir? Por que não conseguiram destruí-la? Uma das possibilidades é que a disputa pelo espaço central – “Centro Histórico” – pode ter favorecido a composição do

cenário atual. Dessa forma, a localização espacial que determinados objetos, expressões, práticas ocupam na sociedade pode contribuir para sua permanência. A irmandade Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos e o pelourinho ocupavam lugar central, logo, houve maior interesse em destruí-lo. Enquanto, a Dança dos Congos está fora do “Centro Histórico” e o fato de pertencer e permanecer na região periférica, a elite vilaboense já lhe atribui um sentido secundário (figura 56).

Outro indício sobre a permanência dos congos é o fato de se tratar de um ritual que Turner (1997) denomina de rituais de “reversão de status”, onde há a inversão da estrutura social, ou seja, momentaneamente, as pessoas que ocupam posição inferior são colocadas em posição superiores e vice-versa, sendo que, posteriormente, tudo volta para a estrutura social estabelecida cotidianamente.

No caso deste estudo, podem-se perceber dois momentos importantes de inversão de status: um é a questão espacial, já que os convites para os Congos se fazerem presentes no “Centro Histórico” da cidade de Goiás se resumem apenas aos dias das apresentações públicas, geralmente, nas festas do Divino Espírito Santo e de Nossa Senhora do Rosário e depois, o restante do ano, eles retornam para as suas moradias, que se localizam nas regiões periféricas da cidade; o outro é a inversão que acontece nos papéis exercidos na estrutura social, quando os conguistas – pessoas de posições mais baixa na estratificação social – são colocados em estratos superiores, sendo Rei, Príncipe, Fidalgos, Embaixador.

Para Turner, esses rituais de inversão de status são extremamente importantes para a manutenção da estrutura social, pois essa permuta momentânea de papéis favorece uma maior aceitação da inferioridade a que estão sujeitos cotidianamente na sociedade. Além do fato da antiestrutura, é fundamental para reforçar as estruturas e as hierarquias estabelecidas. Do mesmo modo, a Dança dos Congos reforça o catolicismo nas camadas populares.

Na perspectiva de elucidar reflexões posteriores sobre o processo de patrimonialização na cidade de Goiás, cabe aqui informar que a cidade está passando por um processo de registro dos seus patrimônios imateriais, junto ao IPHAN. Ciente das perspectivas traçadas, historicamente, pelos vilaboenses que dominam hierarquicamente as narrativas sobre os “patrimônios culturais” da cidade de Goiás, não é difícil imaginar os prováveis bens patrimoniais que serão contemplamos com o plano de salvaguarda. Digo mais, apesar de a Constituição Federal de 1988, artigo 216, garantir proteção aos bens indígenas e afro-

brasileiros, tudo indica que as políticas públicas na cidade de Goiás pouco têm feito para resguardar esse direito aos Congos.

Saindo da análise de documentos e narrativas “oficiais” e adentrando na perspectiva mais popular, fui para a Praça do Coreto entrevistar a população que ali passava, sobre a Dança dos Congos. A escolha pelo local se deu pelo fato de que, das três apresentações feitas entre 2013-2014, duas foram realizadas em frente à Catedral de Sant’Ana, na Praça do Coreto. A abordagem foi feita de forma aleatória e, com um gravador em mãos, eu me identificava como estudante da Universidade Federal de Goiás (UFG) e, após a pessoa aceitar participar da pesquisa, eu iniciava a gravação. A entrevista foi realizada em quatro categorias: a primeira referia-se à autorização (Você autoriza que as informações passadas sejam usadas na minha pesquisa sobre a Dança dos Congos da cidade de Goiás? Caso seja necessário transcrever alguma fala, deseja que seja de forma nominal ou anônima?); a segunda, aos dados pessoais dos entrevistados (nome, idade, sexo, profissão, grau de escolaridade); a terceira, a sua relação com a cidade de Goiás (Nasceu na cidade de Goiás? Mora ou já morou na cidade? Se sim, quanto tempo? Se turista: quantas vezes visitou a cidade de Goiás?); a quarta refere-se à Dança dos Congos (Você conhece a Dança dos Congos da cidade de Goiás? Já assistiu, se sim, quantas vezes? Se não, já ouviu falar dos Congos da cidade? O que você sabe da dança? Você acha que é importante para a cidade?); a quinta está intimamente relacionada ao patrimônio (Dança dos Congos tem algum valor para você? Ela tem valor para cidade de Goiás? Ela é patrimônio).

Analisando os dados de forma quanti-qualitativamente, cabe aqui ressaltar que algumas pessoas não aceitaram ser entrevistadas, e uma das principais argumentações apresentadas por elas é que não sabiam nada sobre a Dança. Dos pesquisados que aceitaram me ceder a entrevistas, constam os seguintes resultados:

Foram gravadas 46 (quarenta e seis) entrevistas, dessas, 22 (vinte e duas) são do sexo masculino e 24 (vinte e quatro), feminino; todos maiores de idade, existindo uma prevalência de adultos velhos e idosos, cuja idade média é de 47 (quarenta e sete) anos. Não houve predominância significativa de uma profissão específica. A grande maioria dos entrevistados cursou apenas o ensino médio incompleto.

A maioria mora em outras cidades ou na zona rural, mas já moraram na cidade de Goiás, sendo que apenas 14 (quatorze) moram atualmente na cidade de Goiás. Desses moradores, 07 (sete) moram no Centro Histórico e 07 (sete), em outros bairros periféricos.

Existindo apenas 09 (nove) visitantes que declararam ir, em média, duas vezes por mês à cidade.

Em relação à Dança dos Congos, um pouco mais da metade (25 pessoas) relata conhecer a Dança, sendo que 22 (vinte e duas) pessoas relataram já terem assistido. Cabe esclarecer que cerca de seis pessoas se recusaram a participar da pesquisa, alegando desconhecimento sobre a dança. Quando perguntadas sobre o quê as pessoas sabem sobre a Dança dos Congos, 10 (dez) pessoas disseram não saber nada, enquanto outras a vinculavam a três categorias: a minoria remete a dança ao folclore; outros relacionam ao lúdico, divertido, engraçado, diferente; e a maioria a tem como uma tradição da cidade.

A dança do congo é bom, porque põe aquele enfeite assim na cabeça. Eu tive a oportunidade de assistir os ensaios. Eu era criança e não tinha muito interesse acerca. Mas sei que é uma cultura, uma tradição, e eles utilizam um instrumento, passa um negócio parecendo uma cabaça e faz um som bastante interessante.

Eu nunca mais vi. Depois que eu voltei pra cá, eu nunca mais vi, eu comento sempre com minha irmã: – Meu Deus... As coisas antigas acabaram tudo. A gente não vê mais (voz de saudosismo e expressando sentimento de saudade). A congada era tão bonito, e eu nunca mais vi, parece até que já acabou. Ela (irmã) fala pra mim também: – Ah, aquela festa antiga já acabou tudo, aquele pessoal antigo foi morrendo e os d’agora não estão ligando para fazer essas coisas não. Olha eu sei que eles cantavam muito umas músicas muito bonitas, eu lembro assim que da janela da casa que eu morava a gente via eles passando, ia nas casas cantando.

A dança é o símbolo dos três reis magos. Essa dança dos Congos veio de Pirenópolis para a cidade de Goiás, inclusive, quem trouxe essa dança foi uma princesa que mandou a coroa do Divino e mandou a Dança do Congo.

Ela é uma tradição. A gente vê aquilo ali a vida toda e nem quer saber de onde veio. Meu irmão Divino de Sá dança o congo. É uma ignorância, devia saber né, mas nem procura saber. Eu acho que o Congo não tem nada a ver com o Divino não, não sei de onde veio¹¹¹. Eu não sei bem, mas conheço a vida inteira (Entrevista, 2015)

Poucos acreditam que a Dança dos Congos não é importante para a cidade, e muitos que defendem esse ponto de vista, pautam-se no fato de morarem na cidade e não conhecerem a dança “Não. Acho que não seria tão importante, porque a maioria da população não conhece. Se fosse algo importante assim, eu acho que o povo iria conhecer”¹¹². Essa argumentação é utilizada também pela grande maioria dos entrevistados que a compreende como importante, mas ressalta a pouca divulgação da dança: “Sim. Deveria ser um patrimônio

¹¹¹ Antunes (2001) alerta que a articulação dos significados é um processo muitas vezes inconsciente e alerta que em determinadas situações o próprio processo de tentativa de articulação desses significados podem gerar uma subversão dos códigos ou criação de novos símbolos e significado.

¹¹² Entrevista cedida à autora em janeiro de 2015.

tombado, pois é daqui. Então eu acho que a cidade não valoriza essa cultura que eles têm aqui. Valoriza mais o fogaréu e não valoriza os congos. Ela tem valor pra cidade, mas a cidade tinha que valorizar mais”¹¹³.

Quando a questão adentra o campo pessoal, mais da metade (26 pessoas) respondeu que acha a Dança dos Congos importante. Uns se referiram mais ao campo pessoal “Sim. Eu conheço todo mundo, o pessoal é tudo meu amigo”¹¹⁴. Outros estendem a sua resposta à importância que tem para a cidade: “Sim, muito. Toda coisa que é bom pra minha cidade e que o povo gosta, pra mim é ótimo!”¹¹⁵. Apenas 18 (dezoito) pessoas consideram que os Congos não são importantes para eles.

Ao serem questionados se a dança dos Congos é patrimônio, apenas quatro pessoas informaram que não e justificaram da seguinte forma: “Não, mas deveria ser. Eles deveriam valorizar isso. É uma dança histórica, velha, e eles não valorizam”; “Acho que não, pois nunca ouvi falar, e eu moro aqui.”, Não. É muito pouco divulgada, aqui a gente vê mais a outra questão indígena, a procissão do fogaréu. Essa do congo eu, sinceramente, não tenho conhecimento, e muita gente não tem!”. Outros quatro entrevistados admitem que não sabem e demonstraram dúvidas na respostas. Enquanto a grande maioria (38 pessoas) reconhece que o congo é patrimônio, algumas apenas responderam "sim", outros justificaram¹¹⁶ da seguinte forma:

“Sim. É uma coisa antiga e tudo que é antigo é patrimônio aqui na cidade.”

“Sim. É como a própria festa do fogaréu, para muitos em graus diferenciados, de destaque de um mais que o outro, mas eu vejo assim que todos têm sua parcela até mesmo pelo título Patrimônio da Humanidade.”

“Sim. É patrimônio. Antes de ser patrimônio, ela já existia. Tem muitos e muitos anos. Eu lembro que, quando eu era menina, vinha na festa do Divino, e ela já apresentava lá. Muito lindo!”

¹¹³ Entrevista cedida à autora em janeiro de 2015.

¹¹⁴ Entrevista cedida à autora em janeiro de 2015.

¹¹⁵ Entrevista cedida à autora em janeiro de 2015.

¹¹⁶ Entrevistas cedidas à autora em janeiro de 2015.

“Sim, se ela é da cidade, eu acho que sim.”

“Sim, porque ela é antiga daqui.”

“Sim, é patrimônio!”

“Sim, ela deve ter alguma dispensa, deve ter alguma coisa.”

“Sim, mas só pra uma parte da população, pois a maioria não conhece.”

“Deve ser. Pelo tanto de tempo que tem na cidade, pois é uma dança muito antiga.”

“Sim. Ela é patrimônio!”

“Deve ser. Com esse nome estranho aí, deve ser daqui.”

“Sim, pois a cidade tem uma história escravocrata e devido essa dança ter sido trazida da África, eu acredito que sim.”

“Sim. Desde pequenininha eu corria atrás deles. Tem até hoje, né?”

“Sim. Tem que fazer parte do patrimônio, se já existiu ela antes.”

“Sim. Se tem a festa, eu acredito que é. Ofato de ser patrimônio não é pelo tamanho da festa, mas porque é daquele lugar, é porque as pessoas daquele lugar é que faz. Isso é patrimônio, não é a envergadura dela. Então, se tem, é patrimônio!”

“Sim, segundo o IPHAN, é histórica, mas eu sou leiga no assunto pra lhe informar.”

“Sim. Se for bonita, principalmente.”

“Sim. Faz parte do patrimônio histórico!”

“Sim. Mas não viaja mais porque são tudo gente pobre, são tudo gente humilde. Eu conheço todo mundo lá. Chamo seu Zezé de compadre, e ele não tem dinheiro, e eles precisam ter um dinheiro pra viajar. Eles tinha uma amiga, madrinha, e ajudava ele, e eles cantavam direto pra ela, porque ela ajudava muito eles.”

Como se pode observar, a compreensão da Dança dos Congos enquanto patrimônio é justificada com vários argumentos e está intimamente relacionada com as diversas compreensões do termo patrimônio. Para uns está vinculada à estética, para outros, ao fato histórico, outros justificam-se pelo fato de ser uma festa tradicional da cidade, enquanto uma outra atribui ao IPHAN a capacidade de determinar o que é patrimônio na cidade, inclusive, acredita que esse órgão o reconhece como tal.

Conforme Gonçalves (2007, p. 219), as manifestações culturais podem ser entendidas como patrimônio, na medida em que “realizam mediações importantes entre o passado e o presente, entre o material e o imaterial, entre a alma e o corpo, entre outras”.

Esse autor observa três categorias específicas: ressonância, materialidade e subjetividade para analisar as dimensões patrimoniais da cultura. Compreendendo o poder da ressonância em “evocar no expectador as forças culturais complexas e dinâmicas de onde eles emergiram”. Em vários momentos da minha pesquisa de campo, pude presenciar como a Dança dos Congos ativa várias ressonâncias em diversas fases da vida dos conguistas (lágrimas¹¹⁷ durante a apresentação, devido à morte de um conguista); familiares (relação entre os Congos e casamento, batizados, mudança de religião); amigos (encontros e desencontros inesquecíveis); e em outros vilaboenses (pessoas que choram ao assistirem aos Congos; pessoas ao se lembrarem dos Congos ativam a memória de sua infância e começam a narrar sobre o falecimento de sua mãe e a sua trajetória pessoal).

Agora, neste momento, narrarei aqui uma das entrevistas que me surpreendeu na pesquisa de campo. Na terça-feira (06/01/2015), tarde ensolarada, na histórica cidade de Goiás, saí pela Praça Dr. Tasso de Camargo, mais conhecida como Praça do Coreto, em busca de pessoas para fazer entrevistas rápidas, pois precisava colher dados sobre a Dança dos Congos.

Enquanto observava as pessoas que por ali circulavam, um senhor, já de certa idade me chamou a atenção. Era moreno, pele queimada pelo sol, de baixa estatura, andava devagar e despreocupadamente, observando os transeuntes, cumprimentava um ou outro, chapéu na cabeça, camisa aberta ao peito, deixando à mostra um pequeno crucifixo que trazia ao pescoço. Aparentava uma pessoa humilde.

Ele se sentou à sombra de uma árvore num dos bancos próximos ao coreto, e eu me aproximei, com a intenção de entrevistá-lo.

– Boa tarde! – cumprimentei.

¹¹⁷ Poucos dias antes da participação dos Congos na Festa de Nossa Senhora do Rosário, ocorreu o falecimento de um dos dançantes (Iromar – 22/09/1986 a 12/09/2014), neto do seu José de Arruda e filho de um dos dançantes do Congo. No dia do sepultamento, os congos se reuniram e realizaram uma embaixada durante o velório. Existiu todo um cuidado com a gravação e registro, pois não quiseram divulgar nas redes sociais. Fizeram questão de que ninguém, além da própria família gravasse. Um fato a ser analisado é que eles relatam que quando faleceu um dançador do congo (alguns anos atrás), eles não dançaram na festa, pois estavam abalados e não tinham condições de “sair”. No entanto, quando esse dançante neto do seu José de Arruda faleceu, eles se reuniram, tocaram e cantaram em volta do caixão, durante o velório. No dia da Festa de Nossa Senhora do Rosário, eles solicitaram, e a igreja fez um minuto de silêncio em memória ao dançante. Durante a embaixada dentro do Convento do Rosário, ao começar a cantar a música do Quadro 13, que também foi cantada no velório do jovem conguista, alguns começaram a chorar e, ao finalizar a embaixada, o rei realizou as saudações aos santos e finalizou com a seguinte proclamação: “E viva o nosso Iromar!” e todos responderam: “Viva!”. Vários choraram.

Ele me direcionou o olhar meio desconfiado, como quem procura verificar se eu era alguma conhecida sua, e respondeu:

– Boa tarde!

– Sou estudante da UFG, posso entrevistar o senhor para uma pesquisa?

– Pode... O que eu souber eu digo.

– O senhor autoriza que suas respostas sejam usadas no meu trabalho de forma anônima... Sem citar seu nome?

– Autorizo! – respondeu ele de imediato.

– Quantos anos o senhor tem?

– Oitenta e dois.

– Profissão?...

– Motorista.

– O senhor estudou até que série?

– Segunda série... – respondeu com uma risada, como se isso fosse algo que não devesse contar.

– Há quanto tempo o senhor mora aqui em Goiás?

– Desde criança... Nasci e cresci aqui.

– Em que bairro o senhor mora?

– São Francisco.

– Ah, São Francisco!

– É...

– O senhor já ouviu falar ou já assistiu à Dança dos Congos?

– Eu fui dançante do Congo... Já dancei Congo, muito tempo.

– Ah, o senhor já dançou Congo?! Que bom!

Quando ele falou que já havia dançado, fiquei muito animada, pois isso abriria novos caminhos a conhecer. Assim, prolonguei mais a conversa, desconsiderando o roteiro previamente estabelecido:

– E tem quanto tempo que o senhor participou?

– Ah, tem muito tempo!... De uns dez anos pra frente... Parei de dançar, não dancei mais.

– E por que o senhor parou de dançar?

– A idade... Complica muito, né... Ela (a dança) faz muito exercício. O corpo¹¹⁸ não aguenta – novamente outra risada descontraída.

– Então o senhor conhece o pessoal do Congo. O Zé de Arruda...

– Conheço... Zé de Arruda eu conheço.

– O pessoal do Noronha...

– Conheço. O Noronha é meu compadre – outra risada de satisfação.

– Ah, o Noronha é seu compadre? Então o senhor conhece o Flávio, os meninos, todo mundo...

– Conheço, conheço.

– O senhor parou de dançar só por causa da idade mesmo, não foi?

– É... Foi a idade.

– E o que o senhor sabe sobre a dança?

– Ah, a dança é coisa boa, né... Muito antiga... Uma coisa que não podia parar, né...

Como ele estava com disposição para conversar, colaborando de boa vontade, procurei aprofundar mais sobre o assunto, afinal, não é todo dia que se encontra alguém para dar uma explicação sobre a Dança dos Congos, e não só por ouvir falar, mas com conhecimento de causa, por já ter sido um integrante da mesma. Assim, continuei:

– Quais as histórias que o senhor já ouviu falar sobre a Dança dos Congos?

– Já ouvi falar muitas histórias, mas a gente esquece, né... A cabeça da gente não guarda tudo.

– Mas o senhor lembra se alguém já falou de onde surgiu a dança?

– Eu "vejo" dizer que ela é uma dança africana. Que veio lá da África, o resto eu não sei...

– E o que significa essas cores? Porque ali tem "os de vermelho" e "os de azul"... O senhor sabe o que isso significa, o que eles fazem?

– "Os de vermelho" é guerreiro, e "os de azul" é Rei, Secretário, Vassalo, Príncipe, da embaixada da África... Tem o Embaixador de vermelho, e vem o Rei de azul pra prender o de vermelho.

¹¹⁸ É importante destacar que a dimensão fisiológica também interfere na dimensão cultural, pois a falta de habilidades físicas para executar a dança é um fator determinante, que faz com que alguns conguistas parem de dançar.

– O senhor acha que o que eles fazem ali é uma guerra?

– É... Uma guerra. Primeiro vem o Príncipe, depois o Secretário... Depois o Embaixador se rende pra eles prender.

– E o senhor lembra de alguma música deles?

– A gente lembra de algumas...

– O senhor pode cantar um pedacinho?

Ele ri meio sem graça, como quem está meio envergonhado e diz:

– Lembrar a gente lembra... A garganta é que não dá... Deixa eu ver qual que é mais fácil... Eu lembro delas "tudo", mas não dá pra cantar.

Ele puxa pela memória e canta uma estrofe:

*"Com licença, senhor,
Rei Monarca vem chegando
Em louvor do Espírito Santo,
Nós viemos festejar!"*

– Ah, muito bom! A garganta tá ótima ainda.

Ele ficou satisfeito com meu elogio e riu. Então, prolonguei mais a conversa e descobri que ele já tinha dançado com o Rei Acari, que antecedeu dois reinados do atual Rei do Congo.

– Quando o senhor dançava, quem era o Rei?

– Era o finado Acari.

– E o senhor dançou com outros Reis?

Ele pensou um pouco e respondeu:

– Chicão... Eu não sei o nome dele, era conhecido como Chicão. Depois foi o Acari. Quando o Acari parou, eu também parei.

– Antes do Chicão, o senhor lembra de algum Rei?

– Um era o finado Silvestre, e o outro era o filho dele, Nenga. Só lembro desses dois.

– O senhor acha que a dança é importante pra cidade?

– É mais importante pros turistas, porque pros daqui mesmo não é importante. No tempo que eu dançava, era muito boa, a gente dançava em muitas casas. Agora só dança na porta da igreja.

– Na época que o senhor dançava, passava em quantas casas?

– Eram muitas, né... Dançava a semana inteira.

– E o que eu precisava fazer, se quisesse que dançassem em minha casa, por exemplo?

- Era só falar com o Rei.
- E vocês vinham e ficavam até tarde?
- Não. A gente tinha que dançar em muitas casas numa noite.
- E as roupas são as mesmas?
- As mesmas.
- E qual era a quantidade de pessoas que ficavam na fila, nas de vermelho?
- Eram catorze, sete de cada lado.
- E as crianças podiam participar da dança?
- Não. Antigamente tinha Congo mirim.
- Tinha Congo mirim? – perguntei admirada.
- Tinha, mas depois acabou. Hoje elas não dançam mais.
- E quem era responsável pelo Congo mirim?
- Eu não sei quem era. Foram poucas vezes...
- Essa dança é importante para o senhor? Tem algum valor?
- É... A gente tem muita saudade, né...
- O senhor acha que ela é importante para a cidade?
- Acho que pra acompanhar a tradição de muitos anos.
- E o senhor acha que ela é patrimônio da cidade?
- Isso aí eu não sei. Só sei que ela é criada aqui, mas não sei se é patrimônio.

Pensando em pesquisar arquivo fotográfico, perguntei se ele tinha fotos antigas de quando ele dançava.

- Eu tenho só uma na carteira.

Logo imaginei: "Foto na carteira? Será que está amassada ou ele irá me mostrar uma foto 3X4 dele, da época em que ele dançava?".

Reforcei a pergunta:

- Fotos do Congo, o senhor tem?

Ele abriu a carteira e tirou uma foto 7X10 (fig. 57).

- Só tenho esta e sempre carrego comigo.
- Enfatizou um pouco mais a importância do congo em sua vida.
- É o senhor na foto?
 - É o meu sogro Manoel Viana, e a menina do lado, é minha cunhada.

Pedi autorização para registrar a foto e colocar no meu trabalho, perguntei se desejava que fosse colocado o nome dele e do seu sogro, ele concordou.

Agradei pela entrevista, e por fim ele disse:

– Já descansei um pouco, agora consigo chegar até lá em casa.

Agradei mais uma vez, e despedimo-nos.

Tal descrição se fez necessária como forma de demonstrar o quanto a pesquisa etnográfica é reveladora e como seus procedimentos metodológicos descortinam realidades imaginadas. Durante esses dois anos de pesquisa, procurei identificar antigos dançantes e registro dessas danças. Sistematizei cautelosamente essa fase da pesquisa, mas tive pouco êxito, pois a maioria dos dançantes antigos já havia falecido e outro que encontrei estava doente (Alzheimer), impossibilitando a participação na pesquisa. Além disso, a dança é pouco divulgada na cidade, e muitos moradores não sabem da existência dos Congos.

Quando fui pesquisar a dança com ênfase no patrimônio, encontrei esse senhor que, além de carregar o patrimônio dos Congos – a dança – impregnada em seu próprio corpo, carrega também a materialização desse valor patrimonial de experiência viva, compartilhada coletivamente, materializada em uma foto, dentro de sua carteira. O fato de levá-la na carteira me fez refletir sobre o valor desse patrimônio para aquele senhor, pois a carteira, geralmente, é um lugar onde colocamos documentos preciosos e que nos identificam.

Essa intensa relação de pertencimento dos dançantes ao Congo é comparada à íntima relação entre mãe e filho, a ponto de um deles declarar: “Roubei o umbigo da minha



Fig.57 – Congo da cidade de Goiás - 1961

Fonte: Arquivo pessoal de Antônio Venâncio

mãe e o enterrei no Congo”, “O congo é minha vida”¹¹⁹. Esse grau de pertencimento é muito comum nos dançantes, mas convém sublinhar que essas relações ligadas às faculdades humanas sensíveis¹²⁰, das experiências individuais, demonstram variações de intensidade de uma pessoa para outra.

Tendo como referência a obra de Connerton (1999) sobre “como as sociedades recordam”, é importante perceber que a memória social dos Congos está sendo transmitida de gerações em gerações por meio das performances existentes nas suas cerimônias comemorativas e em suas práticas corporais. Ciente desse processo de incorporação das práticas corporais, pode-se afirmar que, apesar dos esforços da sociedade vilaboense de eliminar as marcas da influência negra na sua constituição, não foi possível apagar os rastros da presença efetiva desse povo, pois suas características, costumes e valores encontram-se inscritos e atravessados no seu próprio corpo social e expresso nos corpos individuais de cada vilaboense, pois eles permanecem tecendo suas particularidades nessa memória coletiva, no qual também o constitui e é constituinte.

Portanto, pode-se concluir que, apesar do interesse de algumas entidades e grupos sociais em ocultar e destruir patrimônios culturais de grupos afro-brasileiros – não reconhecendo seu valor patrimonial para a sociedade vilaboense –, os Congos, assim como muitos outros vilaboenses, reconhecem a Dança dos Congos da cidade de Goiás como parte integrante do seu patrimônio cultural, que vem sendo transmitido de geração em geração, encorporado no dançante, gerando, assim, sua própria identidade, sentida, compartilhada, experienciada, vivida.

Enfim, após três séculos, os Congos continuam saindo pelas ruas de Goiás, transmitindo e fazendo circular seus conhecimentos e patrimônio encorporados ao longo de vários séculos. Nesse sentido, é possível afirmar que a Dança dos Congos é a expressão da memória coletiva dos conguista, assim como também é seu próprio patrimônio em movimento.

¹¹⁹ Fala do Rei do Congo durante um diálogo realizado, em um ensaio, durante a pesquisa de campo. Convém ressaltar que a mãe dele (D. Nêga) foi quem o colocou no Congo.

¹²⁰ Essa reflexão sobre uma forma de conhecer irreduzível ao pensamento falante e inerente às faculdades humanas sensíveis foi apresentada por Cavalcanti (2002) em seu artigo “Os sentidos no espetáculo”, ao dialogar com Merleau Pointy.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo constituiu-se uma tentativa de interpretar as performances realizadas durante a Dança dos Congos da cidade de Goiás e dialogou com as complexas relações de significados existentes naquele sistema cultural. No decorrer desta pesquisa, foi possível perceber que o caráter rígido e repetitivo do ritual, unido com a reiterabilidade da performance, fez com que o conhecimento incorporado da Dança dos Congos persistisse há quase três séculos, enraizado na dança e nos dançantes vilaboenses.

A trajetória desse ritual performático consta registrada no corpo de cada dançante que, ao longo da história, foi experienciando, criando, vivendo, transmitindo, reconstruindo, ressignificando, revitalizando essa tradição. A primeira característica que chamou bastante atenção durante a realização deste trabalho foi a forma como esse conhecimento foi transmitido ao longo desses quase trezentos anos. O principal e, talvez o único meio eficiente, de registro e transmissão é o corpo de seus praticantes e suas cerimônias comemorativas. Uma vez que a relação entre o dança e a escrita é bastante conflituosa. Essa crítica ao método de transmissão por meio da inscrição é realizada desde a embaixada, quando o rei lê a carta de cabeça para baixo e estende-se à música: “Não sabe ler, não sabe escrever, porque negra mina não sabe ler”. Hoje, essa relação conflituosa com a escrita se entende à dificuldade encontrada para conseguir financiamento das instituições que lançam editais de incentivo a cultura.

Esse desejo de mantê-la somente nas práticas corporais quase impossibilitou a construção do primeiro capítulo deste trabalho, e essa foi uma das minhas maiores dificuldades, ou seja, ter acesso às informações. Seu José de Arruda (o atual Rei e guardião do Congo) não esconde o medo de outras pessoas se apropriarem da dança dos congos, mas aceitou que esse primeiro capítulo fosse publicado. Ao refletir sobre a história do negro na cidade de Goiás: a extinção da irmandade Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos; a demolição da igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, construída por essa irmandade; a mudança de nome da nova igreja, extinguindo o “dos Pretos”; a demolição do pelourinho; a pouca importância que as agências patrimoniais e as instituições governamentais atribuem aos congos vilaboense e, tendo em vista os aspectos mencionados, é extremamente justificável o “medo” que o seu guardião expressa ao questionar: “Meu filho (Zezinho) olha bem, isso aí

(descrição coreográfica) não pode tirar o congo da gente?”. Nesse sentido, a própria descrição da Dança, apresentada no primeiro capítulo, não pôde contar com a confirmação das falas e músicas por parte dos conguistas, mas eles autorizaram-me a escrever o que eu conseguia ouvir e ver durante a coleta de dados.

Mesmo com muita dificuldade de compreensão da semântica e da fonética, essa descrição contou com o e engajamento corporal, sensorial e emocional, da pesquisadora, ou seja, a corporificação de parte desse conhecimento era critério indisponível para interpretar essas práticas de incorporação. Acredito que essa foi uma forma de eles estabelecerem “trocas”, “negociações”, pois para eles entenderem o que eu estava escrevendo necessitaria de um intenso contato com a escrita. Em contrapartida, eu precisaria também de me dispor e acionar vários elementos sinestésicos para poder entendê-los também. A orientação e a aprendizagem dessa performance não são feitas necessariamente pela oralidade, existe a prevalência de práticas corporais, sendo muito comum ver os gestos, toques, expressões corporais, conduzindo e norteando os processos de aprendizagem. Esse é o meio de evocar, criar, preservar e transmitir conhecimento entre os dançantes dos Congos.

Os resultados alcançados com esta pesquisa possibilitaram a constatação de que a performance da Dança dos Congos expressa exatamente a capacidade de viver “entre” as coisas, pois seus dançantes possuem conhecimento corporificado constituído de elementos da cultura africana, portuguesa e indígena. Essa manifestação é o espelho da miscigenação da sociedade brasileira, a qual foi permeada de reinterpretações, incorporações, paralelismo, negociações, justaposições. Esses elementos favoreceram aos conguistas um riquíssimo capital simbólico e cultural.

Um fato bastante intrigante que pôde ser verificado é a forma como os vilaboenses, não conguistas, percebem a Dança dos Congos na cidade de Goiás: por um lado, temos moradores que têm uma ligação tão intensa com a presença dos congos que proclamam com precisão e veracidade que “é impossível alguém em Goiás dizer que não conhece os congos”. Por outro, temos vários moradores que disseram nunca terem ouvido falar, aliás, essa afirmação era bastante comum, o que deixou evidente a invisibilidade dos congos por parte de muitos vilaboenses.

No terceiro capítulo ficou nítido que, nesse intervalo de quarenta anos, ocorreram muitas transformações no cenário da sociedade vilaboense, entre elas, pode-se destacar o título de “patrimônio mundial”. Já a relação dos congos com o mundo do trabalho sofreu

poucas mudanças. Ainda predomina o trabalho braçal, mal-remunerado com péssimas condições de trabalho, desprovido de reconhecimento e valorização social e simbólica. Outro ponto observado é que a ausência da figura da mulher na performance é marcante, pois a dança é majoritariamente masculina. No entanto, historicamente, elas desempenham papéis fundamentais para a manutenção e preservação da Dança dos Congos, e vários membros reconhecem e compartilham, de forma consciente, o importante papel exercido pelas mulheres. A ausência da mulher dançante é considerada por elas como uma tradição a ser respeitada e não como uma exclusão propriamente dita.

Foi possível notar que, mesmo após quase três séculos, os Congos continuam saindo pelas ruas e becos de Goiás, levando sua Dança, tentando perpetuá-la, pois colocá-la na rua é a certeza de que ela continua viva. Nesse sentido, é possível afirmar que a Dança dos Congos é a expressão da memória coletiva dos conguistas vilaboenses.

Ao final desta pesquisa, verificou-se que, apesar do desinteresse de algumas entidades e grupos sociais em divulgar e apoiar as manifestações culturais de grupos afro-brasileiros; não reconhecendo seu valor patrimonial para a sociedade vilaboense, os Congos, assim como muitos outros vilaboenses, reconhecem que a Dança dos Congos da cidade de Goiás é parte integrante do seu patrimônio cultural, já que vem sendo ritualizada, reavivada, partilhada, transmitida de geração em geração, realizando essa mediação entre presente e passado.

Portanto, em virtude dos fatos mencionados, pode-se concluir que uma política igualitária se faz necessária, para que venha a proporcionar a esses guardiões o acesso à cidadania. Dessa forma, perceber as relações de poder existentes na memória social em que esse grupo está inserido, relacioná-la com sua memória coletiva e poder mergulhar nas performances afro-brasileiras, entrelaçados aos movimentos da dança dos congos, é nos permitir ouvir a voz performática desses guardiões populares que lutam para não serem silenciados, invisibilizados, apagados da memória coletiva vilaboense.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AQUINO, Maurício de. Romanização, historiografia e tensões sociais: o catolicismo em Botucatu-Sp (1909-1923). In: **Fenix**, v.8, n.2, ano. VIII, p.01-15, jun. 2011. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF26/Artigo_5_Mauricio_de_Aquino.pdf>. Acesso em: 10 out. 2013.

ARANTES, Antônio Augusto. **O que é cultura popular**. 11. ed.. São Paulo, SP: Brasiliense, 1981.

_____. Cultura e Territorialidade em Políticas Sociais. In: Territórios em movimento: cultura e identidade como estratégias de inserção competitiva. Lages (coord.). Rio de Janeiro: relume Dumará? Brasília – DF, 2004.

_____. Patrimônio Imaterial e Referências culturais. In: **Revista TB**, Rio de Janeiro, nº 147, out.-dez., 2001. pag. 129-139.

BAUER, Martin. W.; GASKELL, George. Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático. Tradução de Pedrinho A. Guareschi. Petrópolis: Vozes, 2002.

BAUMAN, Richard; BRIGGS, Charles. Poética e performance como perspectivas críticas sobre linguagem e a vida social. Tradução de Vânia Cardoso. In: **Ilha Revista de Antropologia**, Florianópolis, v.8, n.1,2, p. 185-229, 2006. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/18230>>. Acesso em: 10 out. 2013.

BOSI, Alfredo. Cultura Brasileira e culturas Brasileiras. In: **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das letras, 1992, p. 308-345.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. A Dança dos Congos da Cidade de Goiás. In: Braz de Pina. **Folclórica**. n.6, ano.5, Serviço de Proteção ao Folclore/SUPAC/SEC/GO. Goiânia: Gráfica do livro Goiano Ltda, 1977.

_____. **Peões pretos e congos**. Brasília: Editora UnB, 1977.

_____. **A festa do santo preto**. Goiás: Editora UFG, 1985.

_____. **A cultura na rua**. Campinas: Papirus, 1989.

_____. **O que é folclore**. 13ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2006 (Coleção Primeiros Passos).

BRASIL, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Disponível em: <www.ibge.gov.br>. Acesso em 13 mar. 2013.

BRUM, Ceres. Karam. Pé na Estrada: Uma etnografia da circulação transnacional de Peregrinos. In: **Debates do NER**, Porto Alegre, ano II, N. 17, p. 65-96, jan./jun. 2010. Disponível em <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/debatesdoner/article/view/17171/10096>. Acesso em: 10 mai. 2014.

CAMARGO, Robson Corrêa. A pantomima e o teatro de feira na formação do espetáculo teatral: o texto espetacular e o palimpsesto. In: **Revista de História e Estudos Culturais**. Ano III, n. 04, ano 03. Out./nov./dez. 2006. Disponível em: http://www.revistafenix.pro.br/PDF9/7.Dossie.Robson_Correa_%20de_Camargo.pdf

CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Tradução de Thaís Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

CARVALHO, Euzebio Fernandes de. O Rosário de Aninha: os sentidos da devoção rosarina na escritura de Ana Joaquina Marques (Cidade de Goiás, 1881-1930). 2008. 285 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2008. Disponível em: <<http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tde/2356>>. Acesso 21 out. 2014.

CARVALHO, José Jorge de. O lugar da cultura tradicional na sociedade moderna. In: **O Percevejo**, Rio de Janeiro: UniRio, n. 8, p. 19-40, 2000.

_____. Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria de entretenimento. in: LONDRES et. al., *Celebrações e saberes da cultura popular: pesquisa, inventário, crítica, perspectivas*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2004, p. 65-83.

_____. ‘Espectacularização’ e ‘canibalização’ das culturas populares na América Latina. In: **Revista Antropológicas**, Recife, ano 14, v.21, n.1, p. 39-76. 2010. Disponível em: <<http://www.ufpe.br/revistaantropologicas/index.php/revista/article/view/189/140>>. Acesso: 10 mai. 2013.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Os sentidos no espetáculo. In: *Revista de Antropologia da USP*, São Paulo, v.45, n.1, p. 37-78. 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ra/v45n1/a02v45n1.pdf>>. Acesso em: 09 agos. 2013.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro; Fonseca, Maria Cecília Londres. *Patrimônio Imaterial no Brasil: Legislações e Políticas Estaduais*, Brasília: UNESCO, Educarte, 2008.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro; Fonseca, Maria Cecília Londres. *Patrimônio Imaterial no Brasil: Legislações e Políticas Estaduais*, Brasília: UNESCO, Educarte, 2008.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Trad. Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. 2.ed. São Paulo: Edusp, 1998.

CONNERTON, Paul. **Como as sociedades recordam**. Oeiras: Celta Editora, 1999.

COSTA, Élsie Monteiro da. *Balanceia meu batalhão: universo poética-musical dos congadeiros de Atibaia*. SP: Ed. do Autor, 2005.

CURADO, Sebastião Fleury. **Memórias Históricas**. Goiânia: Estado de Goiás – Fac. Similar, 1989.

DAMÁSIO, António. **O Mistério da Consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si**. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DAMATTA, Roberto. Você tem cultura?. Disponível em: <http://nauui.ufsc.br/files/2010/09/DAMATTA_voce_tem_cultura.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2013.

_____. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

DAWSEY, John Cowart. et al. (Org.). **Antropologia e Performance: ensaios napedra**. São Paulo: Terceiro nome, 2013.

_____. O teatro em aparecida: a santa e a lobisomem. **Mana – Estudos de Antropologia Social**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 135-150, 2006. Disponível em: <<http://www.agenciawad.com.br/clientes/dausp/arquivos/johndaws/principais10.pdf>>. Acesso em: 19 fev. 2013.

_____. Victor Turner e antropologia da experiência. In: **Cadernos de Campo**, nº 13. p. 163-176, 2005. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/da/cadcampo/ed_ant/revistas_completas/13.pdf>. Acesso em: 10 mai. 2012.

_____. Schechner, Teatro e Antropologia. In: **Cadernos de Campo**, nº 20. p. 207-212. 2011. Disponível em: <<http://www.agenciawad.com.br/clientes/dausp/arquivos/johndaws/principais1.pdf>>. Acesso em: 18 abr. 2012.

_____. Sismologia da performance: ritual, drama e play na teoria antropológica. In: **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, v. 50, n 2, p.529-570, 2007. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/27271/29043>>. Acesso em: 15 dez. 2012.

ECO, Umberto. **Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FAVRET-SAADA, Jeanne. Ser afetado. Tradução de Paula de Siqueira Lopes. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 13, p. 155-161, 2005. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50263/54376>>. Acesso: em 30 jun. 2013.

FERREIRA, Francirosy Campos Barbosa. Pesquisadoras e suas magias – uma meta-antropologia. DAWSEY, J.C. et al. (Org.). **Antropologia e Performance: ensaios napedra**. São Paulo: Terceiro nome, 2013.

_____. A teatralização do sagrado Islâmico: a palavra, a voz e o gesto. **Religião e Sociedade**, Rio de Janeiro, v. 29, n.1, p. 95-125.2009. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rs/v29n1/v29n1a04>>. Acesso em: 10 ago. 2013.

FERRETI, Sérgio Figueiredo. Sincretismo afro-brasileiro e resistência cultural. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, junho de 1998. Ano 4, n.8, p.182 – 198.

_____. Sincretismo e Religião na Festa do Divino. Disponível em: <<http://www.gpmina.ufma.br/pastas/doc/Sincretismo%20a%20Festa%20do%20Divino.pdf>>. Acesso em: 18 fev. 2013.

_____.Repensando o Sincretismo. EdUSP, São Luiz; FAPEMA, 1995. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books?id=VO1LzDo6Vh8C&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>> . Acesso em: 10 mar. 2014.

- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição**. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.
- GIDDENS, Anthony. A reflexibilidade da modernidade. In: **As consequências da modernidade**. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP. 1991.
- GIDDENS, Anthony; et All. Modernidade reflexiva: trabalho e estética na ordem social moderna. São Paulo: Unesp. 1997.
- GONDAR, Jô. Quatro Proposições sobre Memória Social, In: GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera. **O que é memória social**, Rio de Janeiro: UNIRIO, 2005.
- GONALVES, José Reginaldo dos Santos. **Ressonância, Materialidade e Subjetividade: as cultura como patrimônios**. In: Antropologia dos objetos: Coleção Museu, Memória e Cidadania. _____(org.). Rio de Janeiro: Garamond, 2007.
- GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. Tradução: Renato Cohen - São Paulo: Perspectiva, 2ª ed., 2009.
- HARTMANN, Luciana. Performance e Experiência nas Narrativas Orais da Fronteira entre Argentina, Brasil e Uruguai. In: **Horizontes Antropológicos**. Ano 11, n. 24. p. 125-154. Porto Alegre, UFRGS. 2005.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: vértice, 1990.
- JACINO, Ramatis. **O negro no mercado de trabalho em São Paulo pós-abolição - 1912/1920**. 2012. 189f. Tese. (Doutorado em História Econômica)-Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2012. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8137/tde-11042013-093449/pt-br.php>> Acesso em: 05 abr. 2014.
- KATRIB, Cairo Mohamad Ibrahim. **Foi assim que me contaram: recriação dos sentidos sagrados e profanos do Congado na Festa em Louvor a Nossa Senhora do Rosário (Catalão-GO - 1940/2003)**. 2009. 257 f. Tese (Doutorado em História)-Universidade de Brasília, Brasília, 2009. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/4252/1/2009_CairoMohamadIbraimKatrib.pdf>. Acesso em: jun. 2013.
- LACERDA, Regina. **Vila Boa: história e folclore**. 2.ed. Goiânia: EdUFG, 1977.
- LANGDON, Esther Jean, Performance e sua diversidade como paradigma analítico: a contribuição da abordagem de Bauman e Briggs. In: **Ilha Revista de Antropologia**, Florianópolis: Ed. UFSC. v. 8. n.1.p.163-183, 2006. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/18229/17094>>. Acesso em: 13 mai. 2013.
- _____. Performance e sua diversidade como paradigma analítico: a contribuição da abordagem de Bauman e Briggs. In: Antropologia em primeira mão. Florianópolis: Ed. UFSC. 2007. Disponível em: <<http://www.antropologia.ufsc.br/artigo%2094%20rafael.pdf>>. Acesso em: 13 mai. 2013.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo estudos das performances brasileiras**. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. Tradução de Paulo Neves. 4. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MENDONÇA, Belkiss Spensieri Carneiro de. **A música em Goiás**. 2. ed. Goiânia: EdUFG, 1981.

MONTEIRO, Ofélia Sócrates do Nascimento. **Reminiscências**. Goiânia: Oriente, 1974.

NORA, Pierre. Entre memória e História: a problemática dos lugares. Projeto História, São Paulo, n. 10, dez. 1993.

OLIVEIRA, Eliézer C. de. “Um dia a Igreja cai”: a importância cultural dos templos religiosos na cidade de Goiás. In: **Revista eletrônica Patrimônio e Memória**. São Paulo, Unesp, v. 10, n.1, p. 28-47, janeiro-junho, 2014.

OSORIO, Patrícia Silva. Os Festivais de Cururu e Siriri: mudanças de cenários e contextos na cultura popular. **Anuário Antropológico**, v. 2011/2012, Brasília, UnB, 2012, p. 237-260.

PRADO, Paulo Brito do. PATRIMÔNIO INQUIRIDO: POR UMA HISTÓRIA DE MEMÓRIAS SUBTERRÂNEAS NOS SERTÕES DE GOIÁS EM 1930. Revista eletrônica. In: Em tempo de Histórias (PPGHIS/UNB) Nº. 24, Brasília, Jan-Jul 2014 ISSN 2316-1191. Disponível em: <file:///C:/Users/Eliene/Downloads/11939-38680-1-PB%20(1).pdf>. Acesso 28 out. 2014.

PAULA, Marise Vicente de. De escrava a empregada domestica: o fenômeno da (in)visibilidade das mulheres negras. Revista Latino-americana de Geografia e Genero, Ponta Grossa, v. 3, n. 2, p. 161-164, ago. / dez. 2012. Disponível em: <http://www.revistas2.uepg.br/index.php/rlagg/article/view/3257/pdf_33>. Acesso em: 14 mar. 2013.

_____. **SOB O MANTO AZUL DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO: mulheres e identidade de gênero na congada de Catalão (GO)**. 2010. 245f. Tese (Doutorado em Geografia)-Faculdade de Geografia, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2010. Disponível em: <http://projetos.extras.ufg.br/posgeo/wp-content/uploads/2014/04/Tese-Marise.pdf>>. Acesso em: 18 mar. 2014.

PEIRANO, Mariza. (Org.). **O dito e o Feito: ensaios de antropologia dos rituais**. Rio de Janeiro: NUAP, 2001.

_____. A Antropologia no Brasil (Alteridade Contextualizada), MICELI, S. (org.), **As Ciências Sociais no Brasil: Tendências e Perspectivas**, São Paulo, Editora Sumaré, ANPOCS; Brasília, 1999.

PRANDI, Reginaldo. **O Brasil com axé: candomblé e umbanda no mercado religioso**. *Estud. av.* v.18, n.52, p. 223-238. 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v18n52/a15v1852.pdf>>. Acesso em: 17 jun. 2013.

RIOS, Sebastiao. Os cantos do Rosario. Em: RIOS, Sebastiao Rios (org.) *Reinado do Rosário de Itapeçerica - MG*. Da festa e dos mistérios. Brasília: Viola Corrêa, 2005.

_____. Os cantos da Festa do Reinado de Nossa Senhora do Rosário e da Folia de Reis. **Sociedade e Cultura**, v. 9, n. 1, p. 65-76, janeiro-junho. 2006. Disponível em:

<<http://www.redalyc.org/pdf/703/70390105.pdf>>. Acesso em: 19 fev. 2014.

_____. **Reinado do Rosário de Itapeceira** - MG. Da festa e dos mistérios. Brasília: Viola Corrêa, 2005. Seleção Petrobras Cultural 2004 - Patrimônio Imaterial. Coordenação de Sebastiao Rios. Direção musical de Roberto Correa. Pesquisa e textos de Juliana Saenger, Marcos Magalhães, Roberto Correa e Sebastiao Rios. CD.

_____. Registro audiovisual da Congada de Santa Efigênia de Niquelândia - GO. UFG / MIS|GO. 2010. Coordenação de Sebastiao Rios.

_____. et all. **A performance do olhar: como e o que viu Pohl na Congada de Santa Efigênia**. In: TEIXEIRA, João Gabriel Lima Cruz. et all (Org.). As artes populares no planalto central. Performance e identidade. Brasília: Verbis Editora, 2010.

ROYCE, Anya Peterson. The Anthropology of Performance and the Performance of Anthropology. Guest Editorial. 1987. Disponível em: http://global.oup.com/us/companion.websites/9780199350841/inst/pdf/GE_4.pdf >. Acesso em: 19 set. 2013.

RICOEUR, Paul. **Memória, história, esquecimento**. Disponível em: <http://www.uc.pt/fluc/lif/publicacoes/textos_disponiveis_online/pdf/memoria_historia> 2005. Acesso em 1º dez 2014.

_____. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução: Alain François. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

SÁ, Edmilson Siqueira de. **O mundo de ponta cabeça : negros em festa na capitania de Goiás e em Cuba**. 2006. 98 f. Dissertação (Mestrado em História)-Universidade de Brasília, Brasília, 2006. Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/4618?mode=full>>. Acesso em: 20 mai. 2013.

SCHECHNER, Richard. **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Zeca LIGIERO (Org.). Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

_____. Pontos de Contato entre o Pensamento Antropológico e o Teatral. In: **Cadernos de Campo**, no. 20, p. 213-236. 2011.

_____. Performers e Espectadores: Transportados e Transformados. In **Revista Moringa Artes do Espetáculo**. vol 2., n.1, p. 155-185, jan/jun. 2011. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/viewFile/9993/5473>>. Acesso em: 15 mai. 2012.

_____. *O que é performance?*. In **O Percevejo**, ano 11, n. 12, p. 25 a 50, 2003.

_____. **Performance Studies: An Introduction**. Routledge: May 2002.

_____. **Between Theatre and Anthropology**. University of Pennsylvania Press, 1985.

SILVA, Renata Nogueira da. **O poder da memória e a negociação da memória do patrimônio: Traduções das práticas congadeiras em tempos de vivificação da ideia de cultura**. 2012. 154f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social)- Universidade de Brasília, Brasília, 2012. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/11818/1/2012_RenataNogueiradaSilva.pdf>. Acesso em: 16 out. 2013.

SILVA, Rubens Alves. Entre 'artes' e 'ciências': as noções de performance e drama no

campo das ciências sociais. In **Horizontes antropológicos**, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 35-65, 2005.

SOUSA, Marina de Mello e. **Reis negros no Brasil escravista: histórias da festa de coroação de rei congo**. Belo Horizonte:UFMG, 2002.

TAMASO, Izabela Maria. Festas e procissões da cidade de Goiás: o patrimônio em movimento. XXVI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH, 2011, São Paulo, Anais...São Paulo, 2011. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1308174025_ARQUIVO_Tamaso_ANPUH_2011_TextoCompleto.pdf. Acesso em: 10 agos. 2012.

_____. **Em nome de patrimônio: representações e apropriações da cultura na cidade de Goiás**. 2007. 787 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social)-Universidade de Brasília, Brasília, 2007. Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/1995>> Acesso em: 03 mar. 2013.

_____. Etnografando os sentidos do lugar: pintando, declamando e cantando a cidade de Goiás. In: TAMASO, I.M; FILHO,M.F.L. (Org.). **Antropologia e Patrimônio Cultural: trajetórias e conceitos**. Brasília: ABA, 2012.

TAYLOR, Diane. Traduzindo performance [prefácio]. DAWSEY, J.C. et al. (Org.). **Antropologia e Performance: ensaios napedra**. São Paulo: Terceiro nome, 2013.

TURNER, Victor. Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral. In: **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 20, p. 213-236, 2011.

_____. Dewey, Dilthey e Drama: um ensaio em Antropologia da Experiência. Tradução: Herbert Rodrigues. **Cadernos de Campo** n. 13, p.177-185, 2005.

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

UNESCO, Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial. Paris: UNESCO, 2003. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0021/002181/218142por.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2015.

VAN GENNEP, Arnold. **Os Ritos de Passagem**. Petrópolis: Vozes, 2011.

VELOSO, Mariza. O fetiche do patrimônio. In: **Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas**. Regina Abreu (org.), Rio de Janeiro. Garamend. 2007.

VILA BOA BELA BRILHA Cidade de Goiás, Direção: Mara Moreira, Produção: Rodrigo Santana. Goiás-GO, Focus, s.d. 54 min. Son, Color. (fita de vídeo VHS)

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Ferreira; Suely Fenerich, São Paulo: EDUC, 2007.

APENDICE A - Roteiro Norteador das Entrevistas com os Congos

- 1- Fale um pouco sobre você, qual o seu nome, onde mora, profissão, sua relação com a cidade de Goiás e com os vilaboenses.
- 2- Há quanto tempo você participa da dança dos congos? Como e porque você entrou no grupo? Como aprendeu a música, as coreografia?
- 3- O que você sabe sobre a história do grupo?
- 4- Fale sobre alguns momentos intensos, fortes que você vivenciou com o grupo, ou seja, momentos felizes e momentos que lhe deixou entristecido.
- 5- Na sua infância você conhecia ou ouviu falar sobre a dança dos congos?
- 6- A dança dos congos de hoje é a mesma de antigamente?
- 7- Quais os tipos de modificações que você já viu ou ouviu falar que aconteceu no ritual da dança dos congos?
- 8- Qual a sua religião? Você participa de outra religião, além desta? Qual a sua participação na igreja católica durante a festa do Divino e de Nossa senhora do Rosário?
- 9- Pra você, qual a relação existente entre a festa do divino, a festa de Nossa senhora do Rosário e a dança dos congos?
- 10- Como acontece a promoção, ou seja, como a pessoa se torna um rei, um secretário, um guia, um contra-guia.
- 11- Como o grupo se mantém financeiramente? Quais os órgãos que ajudam o grupo?
- 12- Você acha que as pessoas vilaboenses valorizam a presença do grupo na cidade? Cita alguma história que demonstra tal situação.
- 13- O fato da cidade de Goiás ter se tornado “patrimônio da Humanidade” interferiu na organização do grupo? Como?
- 14- O que é patrimônio na cidade de Goiás?
- 15- A Dança dos Congos é Patrimônio?
- 16- Vocês dançam para quem?

APENDICE B - Roteiro norteador sobre a Dança dos Congos e a cidade de Goiás

1 - Você autoriza que as informações passadas sejam usadas na minha pesquisa sobre a Dança dos Congos da cidade de Goiás? Caso seja necessário transcrever alguma fala, deseja que seja de forma nominal ou anônima?

2 - Dados pessoais: Nome, Idade, Sexo, Profissão, Grau de escolaridade.

3 - Relação com a cidade:

- Nasceu na cidade de Goiás?
- Mora ou já morou na cidade? Se sim, quanto tempo?
- Turista. Quantas vezes visitou a cidade de Goiás?

4 - Dança dos Congos:

- Conhece a dança dos Congos?
- Já assistiu (sim) quantas vezes? (não) já ouviu fala dos Congos da cidade?
- O que você sabe da dança?
- Você acha que é importante pra cidade?
- Ela tem algum valor para você?
- Ela tem valor para cidade de Goiás?
- Ela é patrimônio?