

CLÁUDIO ALBERTO DOS SANTOS



TAMBORES INCANDESCENTES

CORPOS EM ÊXTASE

Técnicas e princípios bantus na performance ritual do Moçambique de Belém

CLÁUDIO ALBERTO DOS SANTOS

***TAMBORES INCANDESCENTES,
CORPOS EM ÊXTASE***

*Técnicas e princípios bantus na performance ritual
do Moçambique de Belém.*

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teatro da UNIRIO, sob a orientação do Prof. Dr. **Zeca Ligiéro**.

RIO DE JANEIRO, MARÇO DE 2007.

BANCA EXAMINADORA

Zeca Ligiéro
(Orientador)

José Octávio Serra Van-Dúnem
(Universidade Agostinho Neto)

Ausonia Bernardes Monteiro
(Faculdade Angel Vianna)

Beatriz Resende
(PPGT- UNIRIO)

Iremar Brito
(PPGT - UNIRIO)

RESUMO

Esta tese busca fundamentalmente **explicar** a *performance* do Moçambique de Belém em suas várias dimensões. Nesta perspectiva, procura saber quais são as influências culturais hegemônicas em suas técnicas e princípios tradicionais, bem como, refletir sobre os seus vários significados estéticos, históricos e políticos.

ABSTRACT

This thesis fundamentally aims to explain the performance of the Moçambique de Belém in its several dimensions. In this perspective, it looks for to know which are the hegemonic cultural influences in its traditional techniques and principles as well as to reflect on its several aesthetic, historical and politicians meanings.

Dedico esta tese de doutorado às memórias de Alva Martins dos Santos (minha mãe), Aleixo Pereira Marinho (meu pai) e de Jair Gonçalves dos Santos (meu avô).

À Jeane Maria Caixeta, Vera Lúcia Martins dos Santos e Valda Martins dos Santos, inspirações constantes nesse estudo.

AGRADECIMENTOS

Os mais sinceros agradecimentos ao meu orientador de todos esses anos, Zeca Ligiéro, pela criatividade, perspicácia e respeito à autonomia dos seus orientandos. Ao co-orientador estrangeiro José Octávio Serra Van-Dúnem, à sua esposa Monique Van-Dúnem e suas filhas Vanessa e Geovana por terem de fato viabilizado com generosidade, alegria e entusiasmo o meu trabalho de campo em Angola.

Aos companheiros do Moçambique de Belém que nesses quase dez anos de convivência me ensinaram muito mais do que técnicas de dança, percussão, gestual e canto. Principalmente, a Ramon, João, Valtinho, Beto, Mão de Onça, Lobão, Satu, Luis, André, Rogério, Édison, Fernando, Bazé, Moza, Boca e Dona Divina.

Um muitíssimo obrigado a todos os entrevistados e informantes de Angola, com destaque a Antônio Npinda, Francisco Ntanda, Pedro Bundi, Kyala, Isidoro Baba, Tatá, Majevo e Eduardo Souza, pela disponibilidade e atenção apresentadas.

Agradeço aos camaradas de Uberlândia, Larissa Gabarra, Fabíola Marra, Renata Meira, Marco Túlio Moraes, Eduardo Bernardt, Getúlio Ribeiro, Júnior, Marcilene, Vanessa, Thaís Fernanda, Márcio Bonesso, Renata Silva, Ana Paula, Karla Bessa, José Carlos Gomes da Silva, João Marcos Alem, Maria Clara Tomaz Machado, Juliana Calábria, Danilo e Moisés Bernardes, Nego, Guimes, Foguinho, Dori Otoni, Vivian e Mauro, pelo incentivo fundamental.

Sou grato aos meus familiares. Falo em Lucimar, Sirlei, Valderico, Suzane, Fernanda, Milene, Aleixo, Dercy, Mirinho, Ivone, Alexandre, Simone, Kássio, Ian e Heitor.

Agradeço ao pessoal da Malta Nagoa, ao professor Zaqueu Zengo e aos membros do Fórum de Angolanistas. Também aos colegas de discussão do NEPAA (Denise Zenícola, Licko Turle, Ausônia, Marina, Isaac Bernardt) e aos *malungos* (companheiros) Nascimento e André Andrias.

Meus agradecimentos à Ana Bulhões, coordenadora do PPGT, ao seu Aristides (secretaria do PPGM), a Marcus Vinicius e Aline do PPGT.

Reconheço o auxílio dos funcionários que me ajudaram nas bibliotecas do NEPPA (Michele, Ana Paula e Vivian), da UFU, da UNIRIO, da UFMG, do Centro Cultural São Paulo, Municipal de Betim e de Belo Horizonte, da União dos Escritores Angolanos, do Arquivo Nacional de Angola, do Museu Nacional de Antropologia de Angola, Amadeu Araújo (Museu do Folclore), da FUNARTE, do Centro Cultural Banco do Brasil e da Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro.

Aos funcionários dos museus de Artes e Ofícios de Belo Horizonte, Municipal de Sacramento (MG), Edison Carneiro (RJ), da Escravidão (Belo Vale, MG), Lasar Segal (SP), da Escravatura (Luanda), Nacional de Antropologia (Luanda), dos Reis do Kongo (Mbanza Congo).

Meu muitíssimo obrigado aos *kambas* (amigos) de Angola, Conceição, Tininho, Joaquim, Diogo, Eduardo Souza, Carlos Alberto (Tatá) e a toda família Van-Dúnem que me recebeu com hospitalidade.

A Beatriz Resende e Antônio Herculano sou grato pelas valiosas observações, críticas e sugestões feitas na banca de qualificação.

A Denise Zenícola pela contribuição na banca do PPGT/PDEE. Sua disposição ajudou muito no encaminhamento no projeto de estágio e trabalho de campo em terras africanas.

Neste percurso considero especial a exposição *Arte da África* (14 de outubro a 4 de janeiro de 2004 no CCBB, RJ) por ter me possibilitado o acesso a 300 peças do século XV ao XX, de 31 países da África subsaariana, pertencentes ao acervo do Museu de Berlim

Agradeço imensamente a CAPES pelas bolsas de pesquisa no Brasil e Angola (PDEE). Nesse sentido, o suporte dessa instituição foi imprescindível para a realização deste trabalho.

Aos meus professores na UFU e na UNIRIO e aos meus colegas de doutorado, especialmente, a Narciso Telles.

Aos professores que compõem a banca, minha enorme gratidão.

**“Eras um homem como outros.
Pregaram para que cresses
que o bom deus branco reconciliaria por fim todos os homens.
Pelo fogo sofreste e cantaste os cantos plangentes
do mendigo sem lugar, que canta nas portas das casas.
E quando a loucura te possuiu e teu sangue ferveu na noite,
dançaste,
gemeste
como a fúria
de uma tormenta nas palavras de uma
melodia humana”.**

(Patrice Lumumba)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO _____	14
Do Segredo do Ferro ao Segredo da Vida _____	14
CAPÍTULO I	
Técnicas e Princípios da <i>Performance</i> – O Pulsar Oblíquo dos Aessos _____	27
Música Sísmica - A Percussão _____	27
As Gungas e a Música Brotando do Solo _____	29
As Pantagomas e o Garimpo Sonoro _____	45
Os Apitos e a Língua-Mãe do Tempo _____	56
Tambores de Magia e Luta _____	63
Pelo Canto se Conhece o Lobo _____	85
Gestual - do Céu a Terra _____	118
A Dança - o Coração Pulsando nos Quadris _____	128
Espacialidade - Arquitetura do Corpo, Território do Espírito _____	145
Os Princípios Basilares _____	163
CAPÍTULO II	
Os Rituais e os Vestígios da Velha Chama _____	198
CAPÍTULO III	
Ciência do Invisível - os Procedimentos Teórico-Metodológicos _____	239
CAPÍTULO IV	
O Legado Mais Precioso _____	269
CAPÍTULO V	
Conclusões – Em Cada Realidade Um Mistério _____	325
BIBLIOGRAFIA _____	333

LISTA DE IMAGENS

- Fig.1- Mapa da Localização de Uberlândia.
- Fig. 2 - Mapa Africano.
- Fig. 3 - Mapa étnico de Angola.
- Fig. 4 - Detalhe das Gungas.
- Fig. 5 - Gungueiros.
- Fig. 6 - Os Paiás.
- Fig. 7- Correntes de perna.
- Fig. 8 - *Twelele*.
- Fig. 9 - *Manjata*.
- Fig.10 - *Caiengassas*.
- Fig. 11 - A pantagoma como extensão do próprio corpo.
- Fig. 12 - Pantagomeiros em ação.
- Fig. 13 - Pantagomeiro ao centro da roda.
- Fig.14 - Cabaça pendunculada.
- Fig. 15 - *Ngwaya*.
- Fig. 16 - *Katiakata*.
- Fig. 17 - Bateia de Madeira.
- Fig. 18 - Capitão Ramon apitando e gesticulando.
- Fig. 19 - Análise sonora no espectrograma.
- Fig. 20 - Análise dos sons dos apitos.
- Fig. 21 - Apitos angolanos.
- Fig. 22 - A sombra escura da baqueta na pele clara do tambor.
- Fig. 23 - As caixas moçambiqueiras.
- Fig. 24 - Busca do Reinado.
- Fig. 25 - *Ongoma* dos Ovimbundos.
- Fig. 26 - *Mungomba* dos Mbundos.
- Fig.27 - Baqueta Africana.
- Fig. 28 - *Ndungu* dos Bacongos.
- Fig. 29 - Soldados entoando os cantos do Belém.
- Fig. 30 - O canto do Capitão Ramon na porta da Igreja.
- Fig. 31 - O Preto Velho com o seu inseparável cachimbo.
- Fig. 32 - O lobo guará.

Fig. 33 - Capitão Gilmar gesticulando em meio à multidão.

Fig. 34 - Gesto da despedida.

Fig. 35 - Gesto do Capitão Beto.

Fig. 36 - Gesto do Capitão Ramon.

Fig. 37 - Postura corporal básica.

Fig. 38 - Postura Guerreira.

Fig. 39 - Dança étnica angolana.

Fig.40 - Visão parcial da frente do Quartel do Belém.

Fig. 41 - A incansável Dona Divina.

Fig. 42 - Mapa de Zoneamento.

Fig. 43 - Praça da Congada.

Fig. 44 - Igreja do Rosário nos anos 40.

Fig. 45 - Igreja do Rosário nos anos recentes.

Fig. 46 - O soldado Luizão gesticula indignado.

Fig.47 - Três compassos do padrão rítmico básico.

Fig. 48 - Amostra do primeiro compasso.

Fig. 49 - Amostra do segundo compasso.

Fig. 50 - Amostra do terceiro compasso.

Fig. 51 - Formação do Terno na Condução da Bandeira.

Fig. 52 - Dança em volta do Mastro.

Fig. 53 - Vista aérea dos soldados em volta do Mastro.

Fig. 54 - O gungueiro compenetrado na Bandeira.

Fig. 55 - Cozinheiras do terno servindo o almoço.

Fig. 56 - O Reinado do Congo.

Fig. 57 - Cetro Ovimbundo.

Fig. 58 - *Dikengas* Congo-Angola.

Fig. 59 - *Mulembas*.

Fig. 60 - *Mvwala*, Enquice Bacongo do grupo Bavili.

Fig. 61 - Nossa Senhora do Rosário.

Fig. 62 - Enquices Bacongos do grupo Bayombe.

Fig. 63 - Embondeiro e Museu da Escravatura.

Fig.64 - Tocadores de Marimba do Malanje.

Fig. 65 - Tininho no apartamento de José Octávio.

Fig. 66 - Membros do Tribunal Tradicional.

Fig. 67 - Mbiavanga ao lado de um pensador Tchockwe.

Fig. 68 - O Regedor e seus filhos na aldeia de Mukula.

Fig. 69 - Entrada do cemitério da aldeia de Tombe, na província do Zaire.

Fig. 70 - Foz do Rio Zaire e vista da Ilha da Ponta do Padrão.

Fig. 71- Intersecção das linguagens performáticas.

Fig. 72 - Representação gráfica do método conjectural.

Fig. 73 - Abordagem global.

Fig. 74 - Negros num mercado na Rua do Valongo.

Fig. 75 - Mapa do Reino do Kongo no século XVI.

Fig. 76 - Pompa e esplendor das audiências do rei do Kongo.

Fig. 77 - Pormenor do mapa etnográfico especificando os principais grupos das etnias.

Fig. 78 - Rainha Njinga e seu séquito de soldados e músicos.

Fig. 79 - Imagens de São Benedito em épocas diferentes.

Fig. 80 - Festa do Rosário no séc. XIX.

Fig. 81 - Mapa das principais migrações internas no Brasil entre 1700-1760.

Fig. 82 - Negros lavando diamantes no Rio Jequitinhonha.

AS SIGLAS UTILIZADAS

CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

CCBB - Centro Cultural Banco do Brasil.

FNLA - Frente Nacional para a Libertação de Angola.

MB - Moçambique de Belém.

MG - Minas Gerais.

MPLA - Movimento Popular para a Libertação de Angola.

PDEE - Programa de Doutorado no País com Estágio no Exterior.

PMU - Prefeitura Municipal de Uberlândia.

RDC - República Democrática do Congo.

RJ - Rio de Janeiro.

SP - São Paulo.

SMC - Secretaria Municipal de Cultura.

UAN - Universidade Agostinho Neto.

UNIRIO - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

UNITA - União Nacional para a Independência Total de Angola.

UFU - Universidade Federal de Uberlândia.

USP - Universidade de São Paulo.

UFMG - Universidade Federal de Minas Gerais.

UPA - União das Populações de Angola.

INTRODUÇÃO

Do Segredo do Ferro ao Segredo da Vida

“E, se é que ainda existe algo de infernal e de verdadeiramente maldito nestes tempos, é deter-se artisticamente em formas, em vez de ser como supliciados que são queimados e fazem sinais sobre suas fogueiras”. (Artaud)

“Não há como evitar, eu sei. A negritude está nos prados brancos, entre colheitas e meeiros, na solidão das pracinhas, no patrimônio dos grandes estilos da nossa história. A negritude, lhes digo, é que será a razão”. (Pasolini)

Tomamos a respiração e começamos. É preciso fôlego para conseguir perceber possibilidades onde antes se via apenas limites.

A linguagem da *performance* moçambiqueira é feita de símbolos. Existe a escolha de trajes especiais dos participantes e a presença de pessoas que agem e de outras que as observam. A simbolização de certos espaços, o estabelecimento de relatos, convenções gestuais, a perícia técnica dos executantes, a ocupação de certas posições, os comportamentos ensaiados, bem como, as entonações que buscam eficácia no uso das palavras exprimem uma relação profunda com o mundo.

Sua riqueza de composição, as danças, os movimentos estilizados e uma infinidade de elementos que a princípio são similares a um teatro marcado pela dimensão física, plástica, concreta e espacial da cena. Nesse sentido, é possível estabelecer inúmeras conexões e analogias desta *performance* com o que há de mais específico no teatro - a *teatralidade*, é óbvio.¹

Os rituais apresentam meios similares aos do teatro. Contudo, os sentidos e os fins costumam ser diferentes. Saber distinguir isto é realmente fundamental nessa perspectiva. Considerando-se sua dimensão mítica, a função das danças e músicas não é só estética, mas, de influenciar magicamente na vida das pessoas.

¹ Sobre o conceito de teatralidade e as relações entre teatro e ritual, ver respectivamente: ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999; ARTAUD, Antonin. *Linguagem e Vida*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1995.

Desse modo, tais diferenças evidentes, levam-nos a pensar a Congada como sendo um **ritual** afro-brasileiro. Mesmo que seja possível identificar fenômenos que satisfazem alguns dos axiomas teatrais como ser um acontecimento ao vivo e para o público, esta experiência ritual não alcança todos os desdobramentos da representação e vice-versa. Possuem inserções, sentidos e papéis sociais diferentes.

Mas, num certo sentido, as fronteiras são móveis. Pois, a própria origem do teatro ocidental está nos ritos agrários e de fertilidade. Até hoje se encontra a sobrevivência de traços rituais nessa arte tão bela e humanista. O fascínio e o poder de sedução do teatro que Adolphe Appia, Antonin Artaud, Peter Brook, e Jerzy Grotowski defenderam, estavam diretamente relacionados com a ressacralização dessa arte através de uma linguagem fortemente apoiada no ritualismo.

Esta ampliação da noção européia às outras práticas culturais ainda hoje é uma força fundamental, uma força fecunda que estimula vontades e desejos. Portanto, teatro e ritual não se constituem em antagonismos e dicotomias. Assim, forjar hierarquias entre suas linguagens é criar um falso problema.

Outro passo importante é sair das generalizações e abordar esta questão através de um fenômeno concreto e singular. A delimitação do campo de investigação é necessária porque possibilita um estudo detido que mergulhe mais fundo na dinâmica, práticas e significados internos e externos.

Nesse sentido, nesta tese optou-se por fazer um estudo de caso da *performance* ritual do *Moçambique de Belém* - terno² integrante da Irmandade Nossa Senhora do Rosário e São Benedito da cidade de Uberlândia, Minas Gerais (veja o mapa a seguir). Desse modo, faz-se um recorte de um evento, a Congada, para analisar um dos seus componentes. Assim, por sua especificidade ele requer metodologias e teorias capazes de iluminar os significados e simbologias das representações culturais.

Para descrever os rituais do Moçambique de Belém, deve-se iniciar dizendo que em lugar do silêncio, há a exuberante música das percussões e dos cantos. Em lugar do recolhimento estático, há danças vigorosas e cheias de movimento e vitalidade. Em lugar de um espaço de austeridade fechado à alegria das cores, há a festividade da profusão de pigmentações e texturas diversas.

A *performance* deste terno é uma experiência integradora de várias linguagens e recursos simultâneos. O moçambiqueiro canta, dança, toca instrumentos musicais,

² *Terno* é o termo local para designar o agrupamento de pessoas - em sua maioria de cor negra - que todos os anos realizam uma série de rituais que envolvem o coroamento do Rei e Rainha Congo e o culto dos ancestrais na Congada ou Congado, conhecida também como Festa do Rosário. Em geral, as pessoas são pertencentes ou ligadas diretamente à família de um dos fundadores. Cabe notar, que a Congada acontece durante dois dias entre outubro e novembro e conta com a participação de mais de vinte ternos. Além dos Moçambiques, em Uberlândia há os Congos, Catupés, Marinheiros e Marujos.

aperfeiçoa a linguagem dos gestos, das expressões faciais numa intensa *interdisciplinaridade*.

Sua atuação desperta em todos que entram em contato com ela o instinto que alia a forte presença do ritmo à dança. Seus padrões criam o desejo de movimentar o corpo em consonância e provocam uma vontade irresistível de balançar o tronco, mover os pés e dançar.

O terno atualmente conta com mais de oitenta integrantes que se dividem nas funções de capitães, soldados, pantagomeiros, caixeiros, madrinha do estandarte e meninas das bandeiras.

No conjunto de rituais do MB que se sucedem todos os anos, quase que invariavelmente a partir de uma ordem já conhecida pelos participantes, há uma limitação temporária, com um começo e fim bem definidos. Embora, também sempre marque o espaço com o uso de foguetes, nas caminhadas o terno ocupa lugares novos, fazendo com que a dimensão espacial seja bastante flexível.

A Congada instaura momentos únicos de alegria, beleza, fervor místico e entusiasmo onde as pessoas atingem comunitariamente um momento de clímax. Os rituais são eventos que contam com grande participação coletiva. Ao mesmo tempo a comunidade negra (basicamente das classes sociais populares) proporciona um confortável aspecto de continuidade à vida humana e lembra os participantes de que o seu próprio tempo está passando.

Na interpenetração entre o sagrado e o profano durante a Congada, praticamente tudo (objetos rituais, instrumentos musicais, espaço, tempo, dança, cantos, toques percussivos) é habitado por forças e poderes que, criam vínculos e unem entes diferentes com laços secretos e eficazes.

Os rituais não são apenas espaços e tempos de comunicação com o invisível. Também são extraordinários meios de comunhão para o grupo inteiro. Todas as pessoas podem nele reencontrar-se e recriar sua identidade na unidade com o coletivo.

Mas, para se discutir a *performance* ritual do Belém ao longo do texto, para evitar confusões, temos que distingui-la conceitualmente da *performance art*, que segundo Renato Cohen, apresenta o discurso radical, o discurso do combate da militância, do *underground* e da contracultura, entre outros movimentos que se insurgem contra a sociedade capitalista.³ Além disso, a *performance art*, situa-se como uma linguagem híbrida que se firma na fronteira entre as artes plásticas (enquanto origem) e as artes cênicas (enquanto finalidade).

³ COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1989.

Já a *performance* ritual do Moçambique de Belém é concebida como uma experiência cultural onde estão presentes aquilo que Schechner definiu como “os ‘comportamentos duplamente exercidos’, ‘comportamentos restaurados’, ações performadas que as pessoas treinam para desempenhar, que têm que repetir e ensaiar. Está claro que fazer arte exige treino e esforço consciente.”⁴ Segundo este autor, o comportamento restaurado existe como algo simbólico e reflexivo. Todavia, seus significados têm que ser decodificados por aqueles que possuem conhecimento para tanto.

Este conceito de Schechner é interessante, na medida, em que possibilita que o seu uso não redunde em repetições teóricas mecânicas e inadequadas a realidades diferentes de onde e quando foi criado. É um conceito que não surgiu no Brasil, mas pode ser utilizado de uma forma original e criativa por sua própria fluidez. Ele aponta para dimensões que escapam de identificações temporais e espaciais específicas.

Nesta acepção de *performance* enfatiza-se um modo especialmente marcado de ação e intensidade, um processo, uma prática, um modo de transmissão, uma realização e um meio de intervir no mundo (portanto, trata-se do “ser *performance*”), e não *performance* como uma lente metodológica ou uma epistemologia (ou “como se fosse *performance*”). Desse modo, tal conceito é pertinente, pois, abarca não só as *performances* artísticas (dança, teatro, música, *happenings*, *performance art*), mas, as cotidianas e as **rituais** - foco desta pesquisa.

Outro passo fundamental foi entendermos que para se extrair uma compreensão mais próxima da realidade deveríamos reconhecer as conexões que existem entre a tradição moçambiqueira e a sua matriz predominante, força motora e base: a cultura africana. Essa relação mostrou-se necessária em toda a discussão. Assim, trata-se de uma *escolha* em abordar o fenômeno concentrando-se num campo cultural eleito. Isso não significa negar as contribuições das matrizes indígenas e européias. Alguns princípios, técnicas, aspectos e elementos são comuns às três matrizes.

Partindo da hipótese da hegemonia cultural africana realiza-se uma imersão de profundidade buscando traços estilísticos que não poderiam ser conhecidos numa abordagem que levasse em conta todas as matrizes.

Afinal, os anos vão embora com passo silencioso e quem deixar a África subsaariana de lado nunca vai conhecer a arte-magia do povo brasileiro. Mas, para isso, terá que empreender um esforço investigativo, pois, quase sempre o que é divulgado sobre este continente se resume às epidemias, às guerras, às catástrofes naturais, e, sobretudo, a miséria e a fome. A parte mais divulgada é sobre a sua majestosa natureza e sua riqueza de espécies

⁴ SCHECHNER, Richard. “O que é Performance” In: *Revista O Percevejo*. Rio de Janeiro: DTT- PPGT- UNIRIO. Ano 11, n. 12. 2003. p. 27.

animais, suas florestas impenetráveis, seus rios caudalosos, suas savanas selvagens e seus desertos milenares.

Num balanço geral, continua vigorando a antiga idéia de que a *Africa semper aliquid affert mali*. Quer dizer, a África sempre traz alguma notícia má. Esta foi (e ainda é) a regra. Noticiam-se quase nada sobre o cotidiano, costumes, comportamentos, atitudes, valores e princípios de seus diversos povos. Foi cavado um abismo de silêncio ao longo dos séculos.

É evidente a necessidade de superar as visões ingênuas, postais e até clichês da África, mas, isso não pode significar o esquecimento de que a fome e a miséria são bem reais. É preciso usar de franqueza. A maioria dos seus países vive um quadro trágico. Um quadro em que milhões são despojados dos direitos mais básicos. A sua situação periférica na economia mundial é apenas um dos motivos para que seja conhecida como o “continente esquecido”.⁵ Quase metade de seus habitantes possui renda inferior a 1 dólar por dia. A expectativa média de vida é de 46 anos. Quase dois terços dos 39,4 milhões de pessoas portadoras do vírus HIV no mundo estão na África subsaariana. Doenças como malária e tuberculose ainda hoje têm um impacto devastador no continente.⁶ Para alguns pesquisadores, a África passa por uma era de crise e em algumas regiões de verdadeira catástrofe.⁷ Infelizmente, o mundo continua opressor, injusto, desigual e sombrio. A vida ainda vale muito pouco, quase nada.

Não dá para esperar um incêndio que es quente e evapore a água desse dilúvio. Esta situação de profunda adversidade social e econômica não pode anular o conhecimento das sabedorias e belezas culturais deste continente. Mesmo que isto signifique começar pela parte mais difícil, ou então, começar por onde muitos acabam.

Será que é mais ardente o desejo de conhecer experiências desconhecidas do que o de rever as conhecidas? Segundo Peter Brook “*A África é uma imensa riqueza. Como cultura, é muito mais densa, mais rica do que admite a maioria dos ocidentais (...) ela é quase invisível em relação às expressões exteriores como os objetos e as construções, mas, é uma cultura tão sofisticada, tão rica, espiritual e complexa quanto as outras*”.⁸

Sabemos muito pouco sobre o presente e o passado desse continente. Talvez conheçamos o fato de que todos os seres humanos possuem descendência africana. Afinal, os vestígios fósseis mais antigos do *Australopithecus afarensis* (por volta, de 3, 2 milhões de anos atrás) do *Homo habilis* (2,5 milhões de anos), do *Homo erectus* (1, 6 milhão) e do

⁵ VAN-DÚNEM, José Octávio Serra. “Angola Pós-guerra: novos e velhos desafios”. In: *Revista da FAEEBA/Educação e Contemporaneidade*. Depto. Educação, vol 1, n. 1, (jan/jun, 1992). Salvador, 1992.

⁶ VILLAC, Luana. “Desastre Continental”. In: *Atualidades 2007*. São Paulo: Abril, 2006.

⁷ HOBBSAWN, Eric. *Era dos Extremos. O breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

⁸ BROOK, Peter. “O poeta do Espaço Vazio” *Revista Bravo*. Rio de Janeiro, Out. 2000, ano 4, n. 37, p. 78.

Homo sapiens sapiens (100 mil anos) foram todos encontrados na África. Os estudos mitocondriais também comprovaram as descobertas arqueológicas.⁹

E, além disso? O que conhecemos do seu passado? Portanto, não é de se estranhar que a influência africana esteja em várias partes do mundo. Mas, poucos sabem reconhecê-la. A presença das culturas africanas está na Ásia, a partir da transposição dos rios Tigre e Eufrates, na região que compreende a porta de entrada do Oriente Médio (Irã, Iraque, Palestina e Israel). A sociedade Suméria, acerca de três milênios antes da Era Cristã, na região da mesopotâmia, teve nos *Cuchitas* (chamados por eles de os “cabeças pretas”) os responsáveis pela construção da cidade-estado de Ur, edificando moradias e templos piramidais cujas laterais lembravam escadarias, seguindo a arquitetura dos núbios, denominadas de *ziggurats*.

A influência cultural dos *Cuchitas* foi forte na atual parte norte do Irã, sul do Paquistão e a oeste da Índia, conhecida como Gedrosia (o país dos escuros). Mas, a península arábica também foi habitada originalmente por negros, oriundos do norte e nordeste da África, acerca de oito mil anos atrás. Eles eram chamados de *Veddoids*.

A Índia foi constituída por uma população de origem africana. Heródoto já mencionava em suas obras que a Índia tinha sua origem social e histórica-cultural a partir do legado africano, particularmente da Etiópia. Os africanos que povoaram a Índia e o Paquistão eram chamados de *Sind*.

A ocupação da população africana na China, Japão e Sudeste Asiático remonta a aproximadamente 50 mil a 10 mil anos atrás. Os materiais paleontológicos e arqueológicos encontrados referentes aos *Homo sapiens* de origem africana, chamado de Liu Chiang, nas províncias de Szechuã e Kiangs, datam do período do pleistoceno. A mitologia chinesa identifica essa população como sendo os *Ainu* de nariz chato e cabelo crespo.

No Japão, o lendário comandante Sakanouye Tamuramaro, conhecido pela sua valentia e determinação é, ainda homenageado com o provérbio “Para um samurai ter coragem é preciso que tenha sangue negro”. Os *Ainu*, também, se desenvolveram particularmente no Cambodja. Os Khmer, responsáveis pelo famoso complexo arquitetônico de Angkor Wat, eram escuros, com o cabelo em carapinhas.

A presença dos africanos na Europa e na América também é muito antiga. Escavações em Tirins e Micena levaram a concluir que os gregos não eram nórdicos de pele clara, mas, de cabelo preto e pele escura.

As Nossas Senhoras negras, por exemplo, a de Loretta na Itália, Núria na Espanha e Czestochawa, na Polônia, estão presentes em toda a Europa, desde tempos remotos, demonstrando conexões históricas que se relacionam com Ísis, deusa egípcia e núbica da

⁹ VELLOSO, Rodrigo P. “Comparações de Tempo”. In: *Atualidades 2007*. São Paulo: Abril, 2006.

fertilidade.¹⁰ Os africanos também estiveram no norte europeu, na Escandinávia e na Irlanda, quase dois milênios antes da Era Cristã.

Enfim, os exemplos de presença ancestral africana são inumeráveis e fartamente comprovados. Só não podemos esquecer de alguns pontos como o conhecimento naval africano. O imperador do Mali, Abubakari II, chegou à península de Yucatán, região litorânea do México em 1311. Além disso, deu-se na África a primeira revolução tecnológica da humanidade, a passagem da caça e coleta de frutos e raízes para a agricultura e pecuária. Os sistemas de escrita dos *Akan* e dos *Manding* originaram a escrita egípcia e meroítica.

O saber médico, os cálculos matemáticos e o universo astronômico eram em graus diferenciados já conhecidos neste continente. O saber antigo dos *Banyoro* que já fazia cirurgia de cesariana, antes de 1879, com técnicas de assepsia, anestesia e cauterização. No Mali e no Egito, já se operava os olhos removendo as cataratas. No atual país do Quênia, foram encontrados em 1973, ao lado do Lago Turkana, os vestígios de um observatório astronômico, também, um sistema de calendários complexos, baseados nos cálculos astronômicos, foi desenvolvido por estes povos até o primeiro milênio a.C.

Os Haya, acerca de 2.000 anos atrás, produziam aço em fornos que atingiam temperaturas mais altas em duzentos a quatrocentos graus centígrados do que eram capazes os fornos europeus até o séc. XIX.

A construção de Monotapa (Zimbábue), capital de um império que durou trezentos anos, significa uma verdadeira façanha de engenharia, encerrando uma cidade murada de dez mil habitantes. A partir do Paleolítico Superior até a época dinástica, toda bacia do Rio Nilo, incluindo o Egito, foi progressivamente ocupada por povos negros.¹¹

Foi no continente esquecido que nossa espécie começou a surgir com as evidências atuais. Foi na África que os primeiros humanos andaram na terra. Ela é o berço da humanidade e o lar das religiosidades mais antigas. Entretanto, o primeiro *habitat* da espécie humana continua exatamente sendo o último a ser compreendido. Certamente, pagamos um preço alto por essa ignorância.

Especialmente, para os brasileiros a presença da cultura afro em seu modo de vida é algo inegável. Nesta lógica, pode-se até constatar que a “*África é aqui, não em tempos e lugares distantes*”¹² É claro, que isto não deve ser entendido num sentido literal. Thompson

¹⁰ A padroeira do Brasil também é uma Nossa Senhora negra: a Nossa Senhora de Aparecida.

¹¹ Essas informações foram obtidas em: DIOP, Cheikh Anta. *Nations Negres et Cultures*. Paris: Presence Africaine, 1954; NASCIMENTO, Elisa Larkin. *SANKOFA – Matrizes africanas da Cultura Brasileira*. Rio de Janeiro: SEAFRO, 1994; HERNANDEZ, Leila L. *A África na sala de aula: visita à história contemporânea*. São Paulo: Selo Negro, 2005.

¹² THOMPSON, Robert Farris. “*Body and Voice Kongo Figurative Musical Instruments*”. In: BRINCARD, Marie-Thérèse. *Sounding Forms: African Musical Forms*. Washington : 1993, p. 40.

quer dizer que nas Américas encontram-se “cidades africanas secretas”. Isto é, cidades em que milhares de negros estabeleceram ao longo dos anos uma forte influência cultural africana. Esta perspectiva abre espaço para que possa indagar sobre a *africanidade* presente nas tradições que se desenvolvem em várias cidades brasileiras.

Afinal, para o Brasil vieram mais de dez milhões de africanos na diáspora forçada pelo tráfico negreiro. O maior deslocamento forçado de que se tem notícia na história da humanidade. O Brasil é o maior país em termos de população negra fora da África, o primeiro nas Américas a instituir a escravidão e não casualmente o último a aboli-la oficialmente.¹³

O reconhecimento efetivo da contribuição cultural dos africanos mostra-se como uma atividade indispensável, desde que dirigido a solucionar problemas decisivos e que seja respaldado por evidências analisadas criticamente. O entendimento desta contribuição envolve uma abordagem cuidadosa que pretenda superar o tão comum etnocentrismo e tratar esses sujeitos históricos, nem como “primitivos” e nem idealizá-los romanticamente. Dessa maneira, talvez se possa de fato caminhar para uma percepção mais livre dos inúmeros preconceitos, discriminações e crenças infundadas que ainda pesam sobre suas costas.

Na busca de situar a cidade mineira de Uberlândia (onde ocorre a Congada) é preciso que se diga que está localizada na micro-região do Triângulo Mineiro, a 854 metros de altitude, numa área de 4.040 km² de extensão. Com o clima tropical úmido, sua temperatura varia normalmente entre 20° a 29°. Está inserida na subunidade do Planalto Setentrional da Bacia do Paraná.¹⁴



Fig.1- Mapa da Localização de Uberlândia.

Fonte: Prefeitura Municipal de Uberlândia Secretaria de Planejamento e Desenvolvimento Urbano. 2003.

¹³ REIS, Leticia Vidor da Silva e SCHWARCZ, Lilia Morits. *Negras Imagens: ensaios sobre Cultura e Escravidão no Brasil*. São Paulo: Edusp/Estação Ciência. 1996.

¹⁴ *REVISTA UBERLÂNDIA DOCUMENTO*. Uberlândia: Interglobo, 1992.

A **proposição** que se apresenta para ser defendida é a de que as *técnicas* e os *princípios* constituintes da *performance* deste terno são de matriz banta, especialmente de etnias localizadas em Angola.

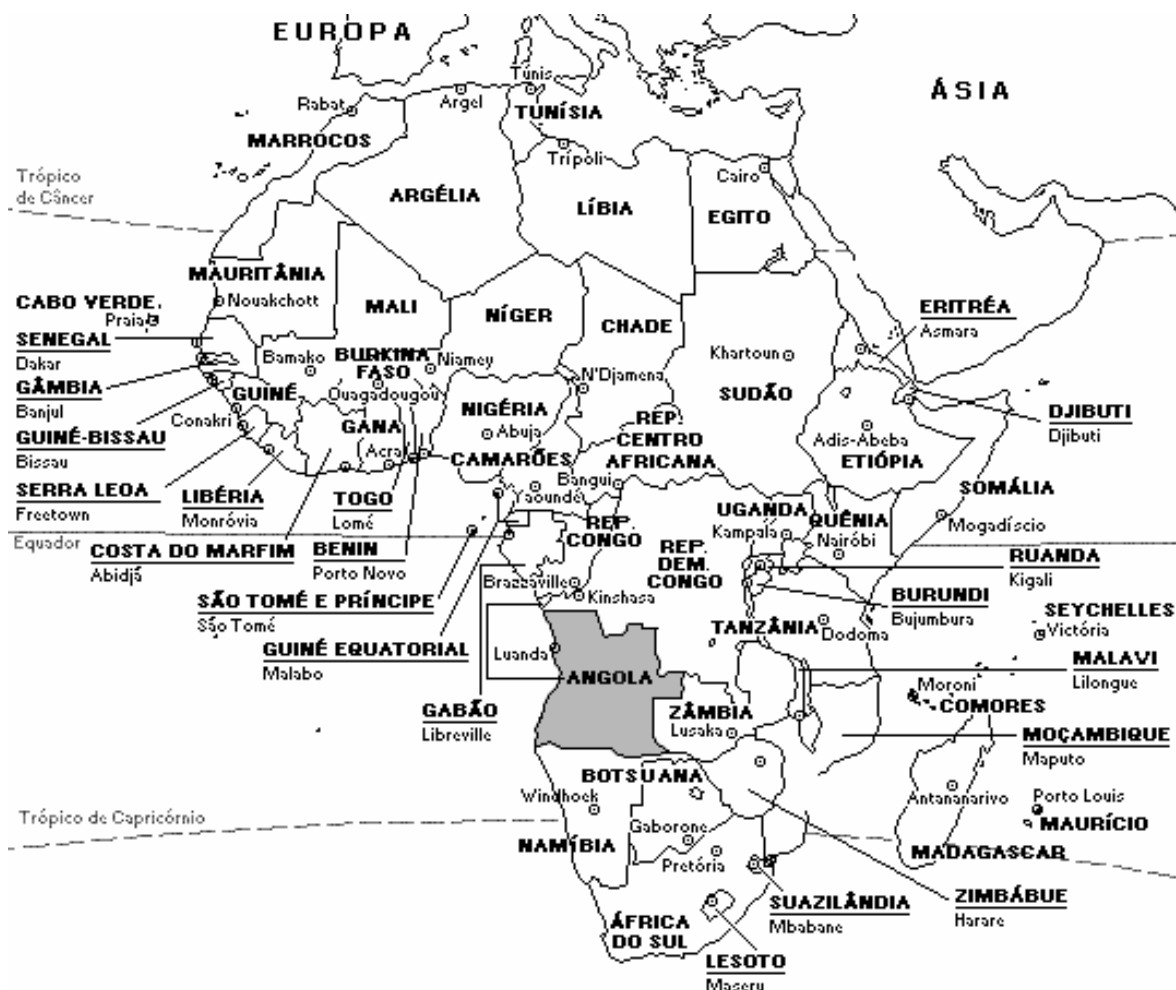


Fig. 2 – Mapa Africano.

Fonte: HERITAGE, Andrew. *Atlas Mundial*. São Paulo, Melhoramentos, 2002.

Do ponto de vista geopolítico e de integração regional, histórico e cultural Angola está localizada na África central.¹⁵ A contribuição cultural angolana no Brasil é vasta, complexa e decisiva, mas, é preciso saber distinguir algumas das suas nuances geográficas e culturais.

A principal **hipótese** desta pesquisa é que as técnicas e princípios constituintes da *performance* são predominantemente de três etnias angolanas - dos Mbundos, dos Bacongos e dos Ovimbundos.

¹⁵ PEREIRA, José M. N. “O Continente Africano – Perfil histórico e abordagem geopolítica das macrorregiões”. In: BELUCCI, Beluce. (Org). *Introdução à história da África e da cultura afro-brasileira*. Rio de Janeiro: UCAM, CEAA: CCBB, 2003.



Fig. 3 - Mapa étnico de Angola.¹⁶

Perceba como as três etnias estão localizadas no litoral atlântico de Angola. Os Bacongos (1) ao norte, os Mbundos (2) ao sul deles e os Ovimbundos (3) ao sul dos Mbundos. Estas etnias serão enfocadas em vários aspectos que se relacionem com as técnicas e princípios da *performance* ritual do Moçambique de Belém.

Se enfocarmos o que poderão parecer minúcias, é que são elas que mais importam. O mito de um país formado por três “raças” que dissolvidas através da mestiçagem, originaram o brasileiro contribuiu para a construção de uma interpretação homogeneizadora do país, negando a sua verdadeira pluralidade cultural.

Se tal hipótese de que tais etnias possuem hegemonia nessa tradição for comprovada, chega-se a um maior esclarecimento sobre a relevância e validade de se buscar identificar as especificidades e preeminências existentes em experiências culturais como estas.

Em geral, há uma enorme *indiferenciação* entre as heranças portuguesa, indígena e africana (presente nas análises de vários autores que trabalham com os conceitos de folguedo, folclore e até de cultura popular), mas também, no que diz respeito à própria africanidade. Quer dizer, o termo “mestiçagem” não satisfaz anseios de um conhecimento

¹⁶ Reproduzido de: GUEBE, António. *O que eu aprendi no Otchoto*. Luanda: Kilombelomebe, 2003. p. 87.

mais rigoroso e que dê conta dos processos históricos das coletividades que instituem o fenômeno a ser estudado.

Além disso, nada garante que os elementos culturais bantus se constituam em princípios fundamentais. Podem ser meros apêndices ou dados secundários, sem qualquer relevância para a estruturação do todo.

Busca-se romper algumas dissimulações de diferenças, crenças infundadas e apontar para uma maior democratização das falas e para uma análise mais próxima do real ao reavaliar algumas generalizações e questões tidas por alguns como esgotadas.

Esta pesquisa está em consonância com os anseios e perspectivas dos *Estudos da Performance*, principalmente por enfatizar as **explicações** sobre as *ações* demonstradas (comportamentos duplamente restaurados), bem como, discutir as diversas relações empreendidas.

Pretendemos demonstrar que esta tradição afro-brasileira é capaz de oferecer possibilidades cênicas interessantes para a contemporaneidade, desde que não sejam tomadas como modelos para serem copiados mecanicamente. Suas técnicas e princípios devem ser percebidas como fontes de transmutações, criações e invenções.

Sabemos que os problemas levantados não podem ser explicados unicamente a partir de acontecimentos restritos ao presente. Eles requerem questionamentos sobre o passado. As relações e as comparações entre diferentes temporalidades permitem uma compreensão da realidade numa dimensão que extrapola as explicações sustentadas apenas no passado ou só no presente.

A consciência da irredutibilidade do real ao saber deve permear todas as afirmações categóricas desta tese. Quer dizer, nosso ponto de chegada não se coloca como definitivo. Há uma abertura para o reconhecimento do novo, do inédito, do não sabido. Permanecem dúvidas e problemas não solucionados. Além disso, estamos dispostos a questionar os resultados e a reformular as reflexões propostas incorporando as noções de processualidade e retroalimentação.

O caminho e os procedimentos que nos levam do já conhecido ao ainda não conhecido foram estruturados neste texto num percurso que alia o indutivo ao conjectural. Isto é, partimos de um caso específico e procuraremos os aspectos amplos que o definem e explicam. Desse modo, as inferências comparativas, principalmente as que buscam a unidade entre as técnicas e princípios da *performance* moçambiqueira e das etnias bantas percorrerão quase todo o texto. Esta é uma maneira que encontramos de dialogar com a hipótese central e os sinais, indícios, vestígios empíricos. Tal abordagem conjectural apoiada no método indiciário será o principal meio empregado para a construção dos conhecimentos novos.

No *primeiro capítulo*, realiza-se as discussões relativas aos elementos da *performance* (dança, percussão, canto, gestual e espaço) incluindo as diversas técnicas presentes em cada um deles. Os princípios considerados centrais no desenvolvimento dos rituais são discutidos na última parte desse capítulo.

No *segundo capítulo*, há a descrição de vários rituais realizados pelo Moçambique de Belém e as reflexões pertinentes às suas dinâmicas internas e relações com a história local. Busca-se identificar semelhanças e diferenças, transformações e permanências de práticas e valores de grupos sociais em sociedades distintas, analisar elementos próprios de nosso tempo e de outros tempos em suas relações de continuidade e descontinuidade.

No *terceiro capítulo*, se encontram algumas discussões sobre o trabalho de campo no Moçambique de Belém localizado na cidade de Uberlândia, Minas Gerais e nas cidades de Luanda, Mbanza Congo, Tomboco e Soyo, Aldeia do Mpinda, Ilha da Ponta do Padrão, aldeias Kiende, Kiowa e Ntoni em Angola. Abordaremos os procedimentos teórico-metodológicos que foram efetivados na pesquisa. Aponta-se inclusive para o problema do uso de conceitos muito abstratos, universalizantes e permanentes que podem levar a um esvaziamento da compreensão da *performance* ritual. Assim, as noções e definições podem assumir significados diferentes dependendo da realidade histórica e geográfica. Esta opção se liga a uma abordagem que parte de uma ruptura inicial em relação a qualquer modo de conhecimento abstrato e especulativo, isto é, que não esteja fundamentado na observação direta dos comportamentos sociais a partir de uma relação humana.

No *capítulo IV*, realizamos as reflexões sobre as pistas, sinais, vestígios, fragmentos que se constituíram em evidências analisadas criticamente e que podem fundamentar a defesa da tese proposta. Para isso, usamos principalmente o recurso da abordagem histórica – considerada a mais importante nesse momento da argumentação.

Somos daqueles que pensam que são sutis as fronteiras entre os campos de conhecimento, e optam pela percepção global do processo. Esta preocupação com os espaços sociais mais amplos onde se situam estes rituais encontra respaldo numa ampla gama de estudos. Vale destacar os de Chernoff¹⁷, Ortiz¹⁸, Kubik,¹⁹ Nketia,²⁰ Kasady²¹ e Koetting.²²

¹⁷ CHERNOFF, John Miller. *African Rhythm and African Sensibility - Aesthetics and Social Action in African Musical Idioms*. Chicago : Chicago Press, 1979.

¹⁸ ORTIZ, Fernando. *Ensayos Etnográficos*. Havana : Pensamento Cubano-Editorial de Ciencias Sociales, 1984.

¹⁹ KUBIK, Gerhard. *Angolan Traits in Black Music, Games and Dances of Brazil*. Lisboa: Centro de Estudos de Antropologia Cultural, 1979.

²⁰ NKETIA, J. H. Kwabena. "The Aesthetic Dimensions of African Musical Instruments". In: BRINCARD, T. *The Sounding Forms*. New York : Library of Congress, 1989.

²¹ KAZADI, Mukuna Wa. *Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira: perspectivas etnomusicológicas*. São Paulo : Terceira Margem, 2000.

²² KOETTING, J. "Analysis and notation of West African drum ensemble music". In: *Selected reports* vol. I, n. 03, Califórnia : Institute of Ethnomusicology (UCLA), 1970.

No *quinto* e último capítulo estão as conclusões possíveis até o momento. Buscamos realizar uma síntese de toda a discussão realizada na perspectiva de extrair conhecimentos novos e não meramente repetir o que já foi dito antes.

Nos *anexos* estão dois vídeos, respectivamente sobre a história e sobre a tradição moçambiqueira discutidas no decorrer da tese.

Por fim, pedimos aos leitores que não abordem qualquer parte desse texto isoladamente. Ela não resistiria ao peso da batalha. Existem conexões de interação e troca entre os vários capítulos e seções. Isto quer dizer que eles fornecem informações, acrescentam dados e ampliam discussões entre si numa perspectiva de complementariedade e suplementariedade.

CAPÍTULO I

Técnicas e Princípios da *Performance* – Pulsar Oblíquo dos Aessos

Como tática e recurso da escrita, a seguir serão discutidas a percussão, o gestual, a dança, o canto e a espacialidade. Não se pretende com isso realizar uma separação entre eles, mas sim, buscar aprofundar as reflexões ao abordar questões concretas.

Neste capítulo enfrentamos questões e problemas diversos ligados especialmente ao campo das artes. Assim, busca respostas para perguntas como: este estudo traz conhecimentos pertinentes ao mundo da cena, da representação e das artes do espetáculo? É uma pesquisa que apresenta saberes técnicos que o praticante porá em ação na sua atividade teatral? É uma perspectiva que supera o isolamento e liga os fragmentos espalhados? Por outro lado, corre-se o risco de dissolução do objeto cênico em disciplinas ou metodologias muito mais amplas, que não pertencem mais à estética?

Música Sísmica - A Percussão

O ritmo está na base de todas as percepções. O feto cresce no útero ao som do coração da mãe. Dessas ligações se entende o grande poder de atuação da música sobre o corpo e a mente, sobre a consciência e o inconsciente, numa espécie de eficácia simbólica.²³

É no aspecto rítmico que se manifesta a exteriorização mais espontânea do homem. O sentido humano do ritmo é uma disposição intuitiva através da qual agrupamos certas impressões sensoriais recorrentes, vividas e precisas. Este processo se fundamenta na capacidade subjetiva de reagrupar as batidas em estruturas com uma precisão perfeita nas células rítmicas. Dependemos do ritmo para pensar, sentir, movernos e para atuar de forma eficaz e fluida, assim como, para perceber adequadamente os estímulos exteriores e reagir a eles.²⁴

Estamos fazendo este tipo de observação porque a composição da percussão moçambiqueira do Belém se resume ao essencial. Diferentemente das formações orquestrais do Ocidente que enfatizam os instrumentos de corda (orquestra sinfônica) e os instrumentos

²³ WISNIK, José M. *O Som e o Sentido - uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

²⁴ FREGTMAN, Carlos G. *El tao de la música*. Buenos Aires: Editorial Estaciones, 1994.

de sopro (bandas) a ênfase *é total na percussão*. Enquanto nos ternos de Congos, Catupés e Marinheiros da cidade de Uberlândia verifica-se a utilização de instrumentos melódicos acompanhando o canto, no MB restringe-se o uso aos instrumentos rítmicos: caixas, pantagomas e gungas.

Embora, sejam poucos instrumentos eles apresentam grande riqueza rítmica. Sem dúvida, tal composição é baseada nos tambores e chocalhos. Uma instrumentação típica das manifestações de origem negro-africana, sendo que o chocalho é restrito a algumas formações.²⁵

Todos os instrumentos além de serem respeitados como formas de devoção religiosa, são considerados como importantes elos que ligam os participantes entre si e com o plano espiritual. Para além da função de reforçar situações importantes, realçando e dando ênfase ao que está sendo cantado ou mostrado, a percussão auxilia na própria condução dos rituais. Longe do papel de elemento isolado, secundário, de música de fundo, ela torna-se uma dimensão *mais ampla* e enraizada na estrutura e dinâmica da celebração e no modo como os ritos se articulam.

Cada instrumento tem uma qualidade de som peculiar e irreduzível. Essas particularidades timbrísticas proporcionam um leque vasto de combinações. Há certos arranjos em que se procura destacar um som do outro. Isso acontece no momento em que há solos dos grupos de timbres enquanto os outros se calam ou dialogam entre si. Às vezes têm-se a impressão de que a sonoridade grave e guerreira produzida pelos tambores forma um contraste com o som agudo e luminoso das pantagomas e gungas.

Nesse sentido, no que se refere tanto aos instrumentos quanto as várias outras dimensões, as *técnicas* são entendidas aqui como atividades intermediárias entre o conhecer e o fazer que se dirigem predominantemente à realização prática. Assim, constituem-se em conhecimentos relacionados com o desenvolvimento de procedimentos, habilidades e perícias transmissíveis, que permitem obter um efeito considerado eficaz no desenvolvimento da linguagem performática desta tradição. Elas dizem respeito, essencialmente, ao modo de conseguir que o corpo faça aquilo que se deseja.

²⁵ OLIVEIRA, Rodolfo Cardoso de. “A Percussão de origem negro-africana (Reflexões sobre sistemas de notação a partir das perspectivas de Luiz D’ Anunciação e de James Koeting)”. in: *Cadernos do Colóquio - Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO*. Rio de Janeiro, 2001, p. 86.

As Gungas e a Música Brotando do Solo

*“Morena de Angola que leva o
chocalho amarrado na canela
Será que ela mexe o chocalho ou o
chocalho é que mexe com ela?”
(Chico Buarque)*

*“Grande Angana Muquixe
Sua gunga não bambeia
Muganga a bereberê
Ai vai te guardar
Vai te proteger
Nas sombras de um Jatobá”
(Maurício Tizumba)*

Timbres e Ritmos

Os moçambiques em Uberlândia e em várias cidades de Minas Gerais e do país, são os únicos ternos que usam as gungas - e apenas nos dias da Congada.



Fig. 4 - Detalhe das Gungas. Foto: Cláudio Alberto, Uberlândia, 1998.

Como se pode ver na foto, as gungas são idiofônios feitos de pequenos cilindros de ferro contendo esferas de aço presas por correias de couro (“passadeiras”) nos tornozelos, sobre ou abaixo dos joelhos. A quantidade varia de acordo com o gosto e a possibilidade de cada um, mas é indispensável para seu efeito mágico, que em sua soma total (das duas pernas) elas sejam combinadas em números *ímpares*.²⁶

Dentre os vários participantes do Belém apenas os soldados dançadores e às vezes os capitães são os que podem usá-las. Os dançadores por sua íntima ligação com este

²⁶ Possivelmente, esta crença no ímpar se relaciona com o mito fundador onde o terno de Moçambique possuía **sete** integrantes quando tirou a santa da gruta. Número sagrado em várias culturas. Retomaremos esse mito em outra parte.

instrumento são chamados “gungueiros”. Clayton, Léo, Rogério, Sandro, Luiz, André, Sidnei, Pedrão, Ricardo, Paulo, Tiago, Jorge, Edson, Eduardo, Gilberto, Marquinhos, Luiz, Emerson, Mário, Marcos, André (1), André (2), Luizão, Juvenal, Osmar, Felipe, Tavinho, Luisinho, Jailton, Eduardo, Tião, Fernando, Henrique, Vicente, Paulo, Alberto, Vadico, Cristiano, Júnior, Marco, Sérgio, Antônio, Isaqueu, Alfredo entre outros, tocam este instrumento musical demonstrando as singularidades sonoras e de movimentos corporais do terno.



Fig. 5 - Gungueiros. Foto: Larissa Gabarra, 2000.

Esta outra foto mostra como a maioria utiliza uma estrutura de couro forrada com espuma para fixar as gungas e para proteger as pernas. Este material evita dores e desconfortos que certamente atrapalhariam a atuação. As gungas são uniformes. Possuem 5,5 cm de altura e 17 cm de circunferência. Pesam de 20 a 80 gramas (dependendo da quantidade de esferas e objetos que contenham no seu interior).

Diferentemente do que acontece em vários moçambiques de Minas Gerais nenhum dos soldados improvisa suas gungas a partir da reutilização de latinhas de tinta e extratos de tomate. Todas elas foram construídas especialmente para serem usadas como gungas.

Devido ao material usado (ferro) o timbre delas é bastante diferente das feitas de latinhas de extrato de tomate ou outros materiais.

No Belém, não há um limite pré-fixado no número de gungas que cada um possa usar. Hoje em dia a quantidade varia de sete a quarenta e cinco. Há um limite físico estabelecido pela conjugação do espaço que ocupam nas pernas, do peso e da mobilidade para o corpo. Ainda não vimos nenhum gungueiro que tenha colocado guizos entre as gungas.

O volume que as gungas alcançam no conjunto não é nada baixo. Mas, nos momentos em que as caixas e as pantagomas fazem os breques ou pausas em geral, é que se pode apreciar o colorido timbrístico bastante singular destes instrumentos.

Os gungueiros mais experientes costumam usar um número maior de gungas. Sua dança acompanhada dos sons é um espetáculo à parte. Nestes momentos tecem uma trama que dialoga com as caixas nos tempos e contratempos dos compassos. Mesmo quando estão apenas andando produzem sons muitos interessantes e atrativos.

Fica difícil identificar um único padrão rítmico básico para as gungas devido à própria dificuldade de discernir o som individual no meio do som coletivo. Entretanto, ao longo dos anos é possível apurar o ouvido e perceber os diferentes desenhos rítmicos e até dizer quais possuem uma maior recorrência.

Para discutir estes aspectos adota-se nesta tese o termo “unidade de tempo” como denominando a pulsação básica do compasso - identificando se ele é binário, ternário ou quartenário. Isto é importante principalmente quando a transcrição a ser feita não é de um valor rítmico divisível por dois, mas, de uma unidade de tempo cujos tempos são agrupados de três em três. Quer dizer, tanto os padrões e variações rítmicas das gungas quanto as dos outros instrumentos apresentam seis tempos em cada compasso sendo que a sua unidade de tempo é representada pela semínima pontuada (que se divide em três colcheias).

Assim, o seguinte ritmo escrito num compasso 6/8 (seis por oito) apresenta-se até o momento como o mais recorrente:



Pode-se dizer que este é o ritmo padrão das gungas. Ele constrói um ritmo bem diferente do padrão das caixas do terno. Em seu diálogo polirrítmico se articula perfeitamente com os movimentos basilares da dança. A acentuação nos tempos fortes do compasso coincide com as batidas dos pés no chão. Embora, exista a acentuação binária no primeiro e quarto tempo do compasso, há uma subdivisão que expressa bem o alto grau de energia exigida. Isto é, este padrão rítmico exige uma grande entrega e esforço dos participantes.

Perceba como a subdivisão de cada unidade de tempo (semínima pontuada) conforme o ritmo acima, se dá através do número seis. Isto quer dizer que ela envolve também os contratempos. Sendo que os contratempos são sempre feitos pelo pé esquerdo e os tempos pelo direito. Mas, dependendo da situação ou momento do ritual há mudanças.

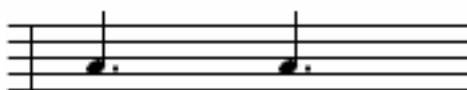
Entende-se que este (como os outros) é um compasso composto. Além disso, é um compasso binário, ou seja, tem duas unidades de tempo por compasso. Como não há nenhum número que possa representar a semínima pontuada na fórmula de compasso, adotam-se os números 6 e 8 (colcheias) para representar esta fórmula de compasso, apesar de isso não deixar muito claro que sua pulsação básica é binária.

Uma variação muito usada é esta:



Note como as últimas seis notas são idênticas ao padrão mais usado e as primeiras três são divididas como na unidade de tempo inicial do padrão rítmico das caixas, como será discutido mais adiante.

Nos momentos de introdução dos pontos cantados ou em alguns arranjos, as gungas dialogam com as caixas na seguinte forma:



Esta introdução é interessante na medida em que exemplifica a unidade de tempo dos compassos - a semínima pontuada. Não é demais lembrar que o ponto colocado diante dela (ponto de aumento) faz aumentar a duração da nota em metade de seu valor original. Por outro lado mostra uma ênfase na cabeça da unidade de tempo, quer dizer, nos tempos fortes do compasso. Outra variação identificada subdivide o segundo e o quinto tempo do compasso, mantendo a acentuação no primeiro e no quarto tempos:



Esta variação realizada pelas gungas é de difícil execução na medida em que a acentuação no primeiro tempo de cada unidade tempo é mantida, mas, o segundo tempo se divide em dois. Há que se ter uma grande concentração para mantê-lo simultâneo às diversas outras variações.

Mais do que uma evidência inequívoca da presença da corporalidade no uso dos instrumentos do terno, as gungas materializam a fusão perfeita da música e da dança, na medida, em que o som dos chocalhos é produzido pelos movimentos da dança.

Origens e Significados

Araújo acreditava que os paiás utilizados pelos Moçambiques no Brasil são descendentes das remotas axorcas de origem árabe. Até a segunda metade do século XX usavam os paiás nas pernas e nos pulsos, mas depois, eles “*ficaram somente nas pernas, como dissemos, à guisa de jarreteiras (ligas), porque as axorcas, ficavam sobre a região do tornozelo*”.²⁷

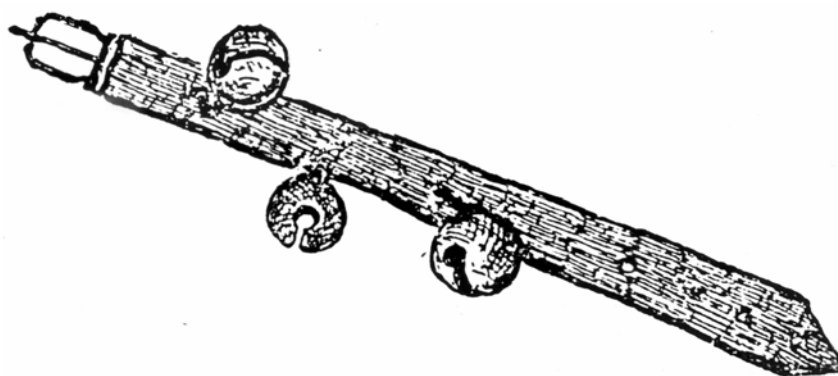


Fig. 6 – Os Paiás.²⁸

Para entender alguns significados das diferenças é importante saber, por exemplo, que o paiá é uma *guizeira* constituída de uma pulseira de couro - ou material que o substitua - em que são fixados os pequenos guizos. Ele é composto basicamente por pequena esferas ocas de metal, com pequenas aberturas ou furos, que tem dentro um pedaço de metal ou bolinha (s), e que, ao ser agitada, produz som agudo é muito encontrada nos Moçambiques dos estados de São Paulo e Rio de Janeiro. O volume alcançado por eles é menor do que o das gungas.

Sem desconsiderar totalmente as afirmações deste pesquisador, entretanto, fazemos a ressalva sobre a variação existente entre os moçambiques. Quer dizer, face ao processo histórico da escravidão e as diversas conexões Brasil-Angola é no mínimo complicado sustentar a afirmação de que este é o *único* instrumento utilizado em todos os ternos, bem como, que a sua origem seja árabe, uma vez que são abundantes os empregos deste tipo de instrumento nos rituais de diversas etnias angolanas e congolezas.

As gungas são instrumentos tão poderosos quanto enigmáticos. De acordo com o poeta e etnógrafo negro Jeremias Brasileiro, no oeste mineiro na época da escravidão eram

²⁷ ARAÚJO, Alceu M. *Folclore Nacional* - vol. II. São Paulo: Melhoramentos, 1964, p. 85.

²⁸ Reproduzido de: ARAÚJO, A. M. *Op cit.* 87.

de pequenas cabaças, cestinhas de vime ou cipós, ou mesmo de *guizos de cascavéis*, amarradas na altura dos tornozelos. Seu uso era restrito aos benzedores e feiticeiros.²⁹

O que denominamos como sendo “gungas” no Moçambique de Belém, em outras cidades e regiões é conhecido também por “campanha”, “conguinho”, “inguaiá”, “matunga”, “massaquaiá”, “pernanguma”, “xere”, entre outras denominações. Serão os mesmos instrumentos? Embora, sejam tocados da mesma maneira ao serem presos nas pernas abaixo dos joelhos ou acima dos tornozelos, deve se estabelecer algumas distinções. São instrumentos com sonoridades e organologias diferentes, mas, que muitas vezes recebem os mesmos nomes.

É curioso notar que a massaquaiá no Brasil é feita de vime trançado parecendo muito com o formato dos caxixis sem as alças superiores. Este instrumento lembra muito as *sakaias* angolanas - chocalhos usados nas pernas pelos Mbundos do Malange em danças acompanhadas das marimbas em eventos rituais.³⁰ Além disso, “campanha” deve ser a corruptela de “campana” que em português significa **sino**.³¹ Sua forma aproxima-se mais do obcônico (cone invertido), seu tamanho, a espessura e o material o distingue dos outros. É percutido na superfície interna por um pequeno badalo.

O conguinho possivelmente é uma referência direta ao Reino do Kongo. O inguaiá difere-se da gunga do Belém por ser um chocalho de palha. Provavelmente, ele tem alguma relação com os Ovimbundos, pois, *nguaia* em umbundo significa cabaça com sementes para tocar.³² Este instrumento musical parece-se com o popular caxixi em sua construção, mas, difere-se na medida em que é tocado com as pernas e pés.

Teria a matunga alguma conexão com o enquice homônimo dos Bacongos que criou as árvores retorcidas e as mãos com seis dedos? Nessa perspectiva, ainda encontramos em quicongo a palavra *ma-tungu*, que quer dizer, desobediência e olhar fixo.

O fato é que chocalhos como as gungas são tocados em inúmeros rituais por quase toda a África. Entre os vários, vale destacar o ritual da Doma (salto sobre a vaca) dos Massai³³; o ritual Makonde para livrar a casa de feitiço em Moçambique³⁴ (país); o ritual Jando feito por bantus na Tanzânia.³⁵

²⁹ BRASILEIRO, Jeremias. *Congadas de Minas Gerais*. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2001.

³⁰ Informação obtida na cidade de Soyo (norte de Angola) numa conversa com, **Kyala**, Mbundo, nascido na aldeia de Trombetas, comuna de Kwaly, município de Kalandula, 43 anos. Ele é filho de um ex-soba dessa aldeia.

³¹ O sino aparece em várias outras tradições culturais afro-brasileiras. Os maracatus rurais da zona canavieira de Pernambuco apropriaram-se dos cincerros ou sinuelos usados em cabras, bois, jumentos e cavalos na lida diária. Esses pequenos sinos são fixados em uma cinta larga de couro e presa nos quadris.

³² REDINHA, José. “Interpretação etnográfica dum conjunto folclórico dos meados do século XIX”. Luanda: *In Boletim Cultural da Câmara Municipal de Luanda*. n.17, out/nov/dez, 1967. p. 23-26.

³³ ULM, Bem. *The Last Warriors*. MVI Productions. 1998.

³⁴ LEITE, Joana P. e MARTINEZ, Brigitte. *Moçambique*. Prod. Costa do castelo filmes/RTP, 2001.

³⁵ DEMICHELIS, David (written by) DOTTA, Michelangelo (directed by) *People and Places of Africa: Tanzania- Under the shadow of Kilimanjaro*. Itália, Nova TSPA, 1993.

Embora, seja predominante nas culturas bantas, não se pode afirmar que o seu uso esteja restrito a elas. Entre os Iorubás e Coissãs também podem ser encontrados.³⁶ A enorme presença desses chocalhos por toda a África aponta claramente para o fenômeno de que as gungas moçambiqueiras sejam heranças africanas e não descendentes das axorcas árabes.

A importância de uma pesquisa como esta pode residir no fato de que ela ajuda no trabalho de compreensão da influência dos povos bantus em Minas Gerais. Pois, a contribuição deles historicamente tem sido sonegada, esquecida ou ocultada. No Brasil adota-se a mitologia Iorubá (nagô) como a de “maior pureza” em conotação africana.

Mas, antes de continuarmos nessa questão cabe trazer alguns dados e informações acerca de sua história, para que todos possam situar-se melhor frente a algumas discussões empreendidas adiante. Nesse sentido, é interessante levantar algumas questões de fundo: quem são os bantus e quem são os nagôs? Em que se diferenciam? Que região habitam na África?

O termo “bantu” é um nome genérico que foi dado a um corpo de línguas da África negra estudadas em 1862 por Bleck, que notou que a palavra designando gente- *muNTU*), (pl. *baNTU*) - era a mesma nas 2.000 línguas estudadas.³⁷

Todavia, se inicialmente a palavra “bantu” era uma designação apenas lingüística, logo a denominação se estendeu e passou a se referir aos povos que ficavam no centro, sul e leste do continente. Isto abarca a África Meridional, estendendo-se para o sul, logo abaixo dos limites sudaneses, até o cabo da Boa Esperança, compreendendo as terras que vão do Atlântico ao Índico.

Portanto, constituem a base da população da África do Sul, Suazilândia, Botsuana, Zimbábue, Zâmbia, Malawi, Moçambique, Angola, Tanzânia, Ruanda, Burundi, Congo, Gabão, a maior parte do território da República Democrática do Congo, a parte norte-ocidental da Namíbia e a parte sul dos Camarões e de Uganda (veja a fig.2).³⁸ Atualmente, são mais de 80 milhões de pessoas que pertencem às culturas bantas.³⁹

Para ampliar um pouco essa definição é importante pontuar que os bantus ocuparam, bem antes da criação do primeiro e do segundo Reino do Kongo, toda a parte Central da África. Existem várias hipóteses tentando resolver o enigma de sua origem cultural e lingüística, bem como, de seu respectivo movimento migratório, que levou à radicação em um terço da África, apesar disso; “*deve ser permitido sustentar que as tribos Bantu*

³⁶ CASELLA, Maria Grazia. *South Africa*. Production Nova T/Produzione Televisive Turin, Italy.

³⁷ KAZADI, Mukuna wa. *Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira: perspectivas etnomusicológicas*. São Paulo: Terceira Margem, 2000. p. 44.

³⁸ BENTLEY, Jerry H. *Early African societies and the Bantu migrations*. McGraw-Hill, 2003

³⁹ HAMMOND -TOOKE, D. *The Roots of Black South Africa*. Johannesburg: Jonathan Ball Publishers. 1993.

dispersas compartilharam um substrato cultural, a origem comum, e que, pelo mesmo fato, têm valores, normas, práticas, culturais básicos comuns.”⁴⁰

Antes dos portugueses chegarem à África, além da agricultura, os bantus se dedicavam à pesca, à caça, ao pastoreio de gado, faziam cerâmicas, conheciam o fabrico do ferro e trabalhavam o cobre, o marfim, a madeira. Tinham reis, cortes, tribunais. Mantinham comércio regular com o interior do continente. Para alimentar este escambo, manufacturavam contas, tendo conchas como matéria-prima. E recolhiam cauris, que usavam possivelmente como moeda interna e externa. O sal, o peixe seco, o gado, os cereais e as frutas garantiam a constância das trocas.⁴¹

Os assim chamados nagôs partiram da região sudeste da atual Nigéria e a parte leste da atual República do Benin principalmente na segunda metade do século XVIII. Oió, Queto, Egba, Yagba, Ijexá, Ijebu e Ifé, entre outros, foram alguns dos seus importantes reinos espalhados por esta região. O reino de Oió tornou os outros reinos tributários numa espécie de federação imperial por um longo período.⁴²

O termo “nagô”⁴³ é uma espécie de generalização desses africanos. Pois, foi apenas no Brasil que eles se tornariam conhecidos dessa maneira. Para eles, isso era uma espécie de supressão de seu sentimento de pertencimento a determinado reino, seja ele Oió ou Ijexá. Sentiam-se ligados à sua própria terra, comunidade e antepassados. Evidentemente, a palavra “nagô” abriga vários processos identitários simultâneos. Os nagôs foram escravizados principalmente através de guerras. No Brasil, são conhecidos pelo Candomblé e pela participação na Revolta dos Malês em 1853.⁴⁴

Estabeleceu-se ao longo dos anos uma hierarquia que sempre inferiorizou a contribuição dos bantus. Segundo Ligiéro, tendo o panteão Iorubá prevalecido sobre os outros, e através de sua mitologia, várias portas se abriram para que cada descendente *“africano de outras ‘nações’ não iorubanas pudesse reaver laços familiares ancestrais, os laços familiares irrecuperáveis deixados para trás na África. As suas divindades supremas, os Orixás, foram aceitos de forma unânime por praticamente todos os descendentes afro-brasileiros”*.⁴⁵

Na chamada hegemonia nagô, os intelectuais desempenharam um papel significativo para legitimá-la enquanto tradição africana mais “pura”, e até “superior” para alguns. Nina Rodrigues, Gilberto Freyre (em sua análise comparativa do negro baiano e do negro

⁴⁰ Idem, p. 49.

⁴¹ SILVA, Alberto da Costa e. *A enxada e a lança: a África antes dos portugueses*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira; São Paulo : EDUSP, 1992.

⁴² REIS, João José. *Rebelião escrava no Brasil: a história do levante dos malês em 1835*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

⁴³ Os Nagôs também são conhecidos como *Iorubás*.

⁴⁴ REIS, João José. *Op cit.*

⁴⁵ LIGIÉRO, Zeca. *Mugiganga: Magia e Arte*. Rio de Janeiro. (inédito).

pernambucano), Artur Ramos, Roger Bastide são apenas os autores mais ilustres e conhecidos.⁴⁶ Edison Carneiro, apesar de encontrar sobrevivências bantas nos terreiros de Angola, desconstruindo o exclusivismo sudanês, jamais conseguiu libertar-se da onipresença do modelo nagô como esquema de análise dos cultos.

Tal supremacia na trajetória dos estudos brasileiros sobre os negros, representa uma séria dificuldade para a avaliação crítica do significado das expressões bantas ligadas aos movimentos contestatórios que floresceram durante e após a “abolição” da escravidão.

Por outro lado, não se busca uma legitimação dele pela África, mas sim, indagar até que ponto no **Sudeste** do Brasil existe uma negritude de matizes africanas submersas pela águas da repressão. Afinal, nessa região do país, a influência da África foi amplamente e sistematicamente negada, diluída e dissimulada. As classes dominantes estavam preocupadas em branquear o país, diferentemente do nordeste, onde a África foi exaltada para assegurar a continuidade da dominação.

Essa digressão cumpre o seu papel numa sociedade onde a história da África só agora começa a ser ensinada nas escolas. Num contexto de desinformação é necessário explicar questões que deveriam ser de conhecimento geral. De qualquer modo, são importantes também para tornar mais concretas as discussões.

Muitos moçambiqueiros das cidades mineiras de Betim e Contagem acreditam que a origem das gungas é completamente diferente de todas as possibilidades mencionadas anteriormente. Para eles, as gungas são transformações das correntes e outras formas de prender os negros durante a escravidão.

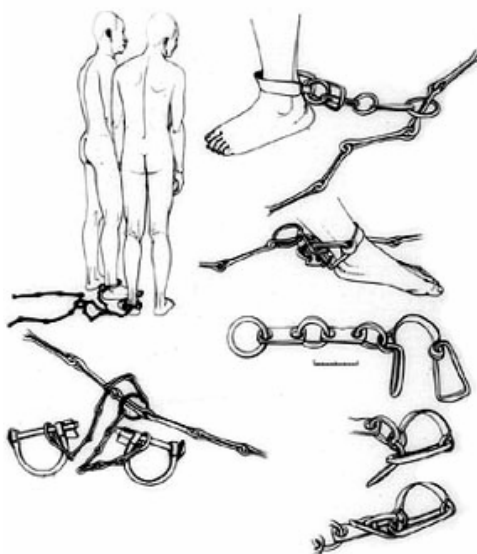


Fig. 7- Correntes de perna.⁴⁷

⁴⁶ DANTAS, Beatriz Góis. *Vovó Nagô e Papai Branco - Usos e abusos da África no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1992. p. 174.

⁴⁷ BOUDRIOT, Jean. *Traite et Navire Negrier l'Aurore*. Paris: (s/e), 1784.

Essas cadeias de grilhões e argolas de ferro fixadas no tornozelo do prisioneiro, ligada à cintura dele, ou ao pé de outro prisioneiro, por uma corrente de ferro são mais conhecidas como calcetas.

Estas são as do tipo que ficava no interior dos navios negreiros. Mostram como os escravos recebiam um tratamento cruel. Os cativos ficavam praticamente imóveis com as pernas e/ou braços acorrentados. A fome e a sede reinavam absolutas. Os porões eram superlotados, sem qualquer tipo de condição sanitária e higiênica. Tudo visava reduzir o custo da expedição para se obter mais lucros. Eram ambientes fétidos, nauseabundos, insalubres e propícios a proliferação de micróbios patogênicos. Não tinham acesso sequer à luz do sol. Muitas famílias foram separadas e houve muitas mortes pelo caminho. Alguns corpos eram jogados no mar. Muitas vezes já estavam em avançado estado de decomposição. O pesadelo da viagem variava para os que sobreviviam entre 35 a 70 dias.⁴⁸

Não podemos descartar a possibilidade de que em algumas regiões a origem das gungas tenha ligações com essas correntes de perna. Elas foram muito usadas nas casas de leilões de escravos e nas senzalas por um tempo enorme. Além disso, a prática de conferir sentidos e usos diferentes a objetos e a materiais os mais diversos é algo freqüente na história dos afro-brasileiros. Essas apropriações possuem um caráter de resistência cultural ao inverter os significados, passando de objetos de dor e sofrimento, para instrumentos musicais que inspiram alegria e êxtase.

Voltando à discussão dos instrumentos musicais em *strictu sensu*, cabe observar que os paiás são mais parecidos com o *twelele* e a *manjata* dos Quiocos do sudeste de Angola:



Fig. 8 - *Twelele*.⁴⁹

⁴⁸ COLLELO, Thomas. *Angola: a country study*. Washington, D.C.: Federal Research Division, Library of Congress, 1991.

⁴⁹ Reproduzido de: REDINHA, José. *Instrumentos Musicais de Angola: sua construção*. Coimbra : IA/UC, 1988.

A *manjata* também apresenta muitas similaridades com os paiás usados em alguns ternos brasileiros. Ele possui uma tira mais larga de couro com conchas metálicas. É usado pelos Quiocos em ritos e práticas ligadas à magia.⁵⁰



Fig. 9 – *Manjata*.⁵¹

Assistimos uma apresentação do espetáculo do grupo Manésema chamada *Identidade Perdida*, no dia 29 de junho no Cine Nacional (onde fica o Chá de Caxinde), no centro de Luanda. A ida neste espetáculo valeu por muitos livros, pois, ele era o resultado de vários anos de pesquisa do grupo sobre danças e ritmos étnicos de Angola.

Assim, numa entrevista feita com **Antônio Kali** (diretor do grupo), ficamos sabendo que davam o nome de “Missangas” para os chocalhos que usavam nos tornozelos e que eram feitos com coquinhos, búzios, cordões e sementes.

Na cidade de Soyo, entrevistamos **Isidoro Francisco Baba**. Primeiro chefe da divisão de cultura da província do Zaire. Nascido na aldeia Gonde-tari, no município de Soyo, onde viveu até a adolescência.

Descobrimos através de suas informações que na dança dos *kinkimba* (religiosidade tradicional) cuja “ordenação” era chamada de *zunga* e a dança conhecida como *sanga*, dança guerreira, em que usavam as *nhangas* (espadas), os escudos e bastões nas lutas.

Os chocalhos nas pernas conhecidos como *nsansi*. Embora relativa à outra etnia, encontramos uma gravura bastante parecida com a descrição desse informante:

⁵⁰ Também é bom lembrar que a palavra “paiá” é originária do ambundo *paya*: tocar com os pés.

⁵¹ Reproduzido de: REDINHA, José. *Op cit.*

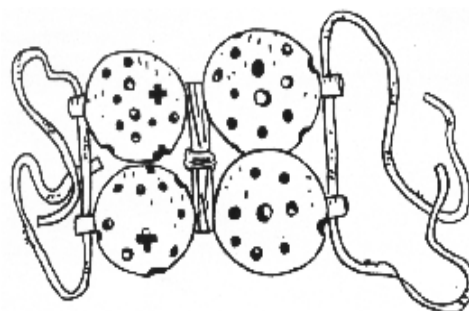


Fig.10 - *Caiengassas*.⁵²

As técnicas da construção e do uso desse instrumento podem ser encontrados em algumas etnias do norte e leste de Angola. Em determinados lugares são conhecidos como *Caiengassas ua xianda* e em outros apenas como *Caiengassas*. No Museu Nacional de Antropologia sediado em Luanda encontramos exemplares tradicionais bem conservados. Esse instrumento é feito de tiras e a camada interna do pericarpo do fruto de alguma palmeira - parece-se um pouco com o fruto do babaçu, sendo que a casca é mais grossa. Diferenciam-se das gungas e assemelham-se aos paiás pelas aberturas em suas pequenas caixas acústicas. O som expande-se sem obstáculos e a vibração é menor.

Como já anunciamos na introdução, nossa hipótese é a de que no caso do Moçambique de Belém existem evidências que estabelecem conexões especialmente com etnias na região Angola-Congo.

Em uma entrevista realizada na aldeia de Npinda com o senhor Felipe Antônio (**Antônio Npinda**), nascido em 1928 no mesmo local, chegamos às relevantes informações de que o uso dos chocalhos nas pernas entre os Bacongós daquela região era permitido apenas aos reis. A existência do tabu mostra a sua importância. Apenas os maiores, os chefes é que eram e são dignos de portá-lo. O instrumento chama-se *Lunga mya arulo*. É feito de ferro e bronze e só pode ser tocado nas Festas.⁵³

⁵² O desenho foi reproduzido de: FERREIRA, Álvaro. F. D. "Contribuição aos estudos etnográficos das gentes de Caconda". Luanda. In: *Mensário Administrativo*. n. 51-2, nov/dez de 1951. A foto é de um material de divulgação da cultura tradicional em Luanda.

⁵³ Esta é seguramente a entrevista mais importante feita em todo o trabalho de campo. Primeiro, porque ela foi com um grande e histórico Rei do Povo. Segundo, porque ofereceu muitos dados relevantes que serão discutidos em várias outras partes. Com esse legítimo e valioso representante do saber tradicional (ele é curandeiro, adivinho e feiticeiro), podemos entender melhor porque em muitas comunidades na África subsaariana as palavras são dotadas de poder, bem como, o sentido concreto da preocupação com poder vital e porque certos anciões são verdadeiras bibliotecas vivas.

Fryer também estudou as gungas no Brasil e viu nelas uma relação direta com um instrumento musical dos Quiocos da região de Lunda. O autor o descreve como geralmente sendo feito com *pequenos tubos cilíndricos de metal*, amarrados as pernas ou aos tornozelos, contendo pequenas pedrinhas. O costume “*é derivado do angolano jiuáua*”.⁵⁴

Embora, não apresente a imagem deste instrumento, pela descrição do autor notamos similaridades com as gungas usadas no Moçambique de Belém. Em ambos os casos são tubos metálicos de forma cilíndrica presos nas pernas ou tornozelos. Ou seja, se parecem mais com as gungas do que com os paiás.

A palavra “gunga” é uma palavra de origem angolana (*ngunga*), mais especificamente da etnia dos Mbundos e Ovimbundos. Gunga em ambundo e em quimbundo significa sino e sineta. A expressão *muxiki a ngunga* que dizer, tocador de sino, em quimbundo.⁵⁵ Existe também uma variação do quicongo *nganga* que é tida como origem do sentido de maioral, mandachuva para o termo gunga.⁵⁶

Um trecho do depoimento de Ramon Rodrigues, capitão do Terno Moçambique de Belém, colhido pela pesquisadora Renata Silva, apresenta alguns dados intrigantes para esta discussão:

“(...) Então, veio o terno de Moçambique com um batido diferente, **usavam sabugos de milho e guizos amarrados nas canelas que dava um batido todo diferente dos demais**. Eles chegavam e entoavam perante a gruta de Nossa Senhora e entoavam cânticos. Quando Nossa Senhora chegou na porta da gruta os moçambiqueiros se levantaram e saíram de costas, até Nossa Senhora se posicionar fora da gruta. Eles cantavam e posicionavam Nossa Senhora a frente do terno que é o Moçambique.⁵⁷ (grifos nossos)

Esta fala do principal capitão é sobre o mito fundador da Congada. Sua história desempenha o papel social de justificar a instituição no presente e também apresenta um *ethos* de grande ritualismo.

Nela existem elementos para ampliar a discussão do significado das gungas. Nota-se como o uso das gungas “sabugos de milho e guizos” cumpre um importante papel no poder mágico do Moçambique - “dava um batido todo diferente dos demais”. Juntamente com outros procedimentos rituais como sair de costas, tocar as gungas foi essencial para tirar a santa da gruta.

Demonstra a força especial dos moçambiqueiros e explica a origem da sua posição hierárquica em relação aos demais ternos. Além disso, mostra como no passado as gungas

⁵⁴ FRYER, Peter. *Rhythms of Resistance - African Musical Heritage in Brazil*. Hanover: University Press of New England, 2000, p. 74.

⁵⁵ ASSIS JÚNIOR, Antônio. *Dicionário de Kimbundu-Português*. Porto: Imprensa Moderna, 1987;

⁵⁶ LOPES, Ney. *Dicionário Banto do Brasil*. Rio de Janeiro: SMC, 1998.

⁵⁷ SILVA, Renata Nogueira da. *Etnografia de um Terno de Moçambique: Ritual e Música na Festa de Nossa Senhora do Rosário em Uberlândia – MG*. Uberlândia: DECIS/UFU. 2003. (monografia em Ciências Sociais)

tinham outras formas diferentes. De “sabugos de milho e guizos” para um instrumento todo de metal.

Em nossa abordagem mais importante do que a aparência externa é o significado do instrumento. Ele mudou? Houve o sacrifício do sentido? Ele foi imposto pela ruptura causada pela escravidão?

No que cabe ao MB, as seguintes estrofes (cada uma de uma música diferente) são bastante representativas no que se refere aos significados das gungas para os praticantes:

*“Cachoeira, Cachoeira”⁵⁸
O lobo cantou
Gunga já malhou
Belém não morreu”*

*“A gunga ta malhando
vim aqui para rezar
Siricoco moçambiqueiro
Que acabou de chegar”*

Estas estrofes mostram como a gunga é símbolo da identidade do terno (“gunga malhou, Belém não morreu”), bem como, **instrumento mágico** que possibilita o contato com os ancestrais - “Siricoco moçambiqueiro /Que acabou de chegar”⁵⁹. As referências diretas às entidades da Umbanda (“Cachoeira”) e as associações a elas não se dá por acaso. As gungas são instrumentos de oração (“vim qui para rezar”) que captam e transmitem a energia desses ancestrais para proteção espiritual do terno, abrindo seus caminhos e afastando os feitiços.⁶⁰

Esta vinculação das gungas com a magia é uma forte evidência das suas ligações com o universo místico dos bantus, e especialmente das etnias mencionadas?

É ponto pacífico que nessas culturas e no MB a magia desempenha um papel fundamental nas suas crenças.

É oportuno ressaltar que nenhum outro instrumento é reverenciado nos pontos cantados como as gungas. Isso parece indicar para um outro significado menos literal da palavra gunga, como sendo algo de destaque e de comando (maioral, mandachuva).

Essas informações oferecem algumas pistas sobre as ligações entre nomes africanos usados no Brasil para instrumentos que mantêm aparências externas e significados que se articulam com os das etnias enfocadas nessa pesquisa.

⁵⁸ “Cachoeira” é o nome de um caboclo flecheiro muito conhecido na Umbanda local pela sabedoria de seus conselhos e por seu conhecimento do poder curativo das ervas.

⁵⁹ Siricoco é o principal fundador do terno e faleceu há vários anos.

⁶⁰ Os gungueiros vão à frente de todos os outros instrumentistas.

Entretanto, os dados disponíveis até o momento não possibilitam realizar afirmações conclusivas sobre a origem das gungas. Ainda assim, a perspectiva adotada permitiu alguns avanços nas discussões sobre este importante instrumento musical dos moçambiqueiros.

Pensamos que a dificuldade de se estabelecer uma única origem para gungas justifica a nossa preferência em trabalhar com o conceito de *tradição afro-brasileira*.

Tentamos torná-lo mais preciso e defini-lo a partir de um diálogo com as pistas, sinas e vestígios que se constituam em evidências. Afinal, ele não pode ser colocado de forma simplista, ou seja, em termos de dualidade (conhecimento étnico *versus* conhecimento moderno), nem muito menos, concebido como uma justaposição harmoniosa de saberes bantus com os saberes ocidentais do progresso e desenvolvimentismo, resultando no plano cultural numa síntese.⁶¹

As relações culturais se deram de forma mais intrincada. Nesse sentido, o primeiro aspecto a ser salientado é que a tradição, por sua riqueza e complexidade, obriga a trabalhar com vários níveis de profundidade. Tendo isso em consideração, ela não deve ser identificada a um contexto muito restrito, como normalmente é feito. Isto é, não se pretende mapear e discutir uma única tradição, mas, várias.

O sentido plural de tradições deve ser resguardado. Isto é, a diferença desse conceito que propomos para outros é que não pretendemos que seja o prosseguimento determinado da cultura de um único grupo fixo, uma tribo, um clã ou uma etnia.

Face os obstáculos impostos pela diáspora-escavidão, isso se tornou muito difícil. Os membros das várias etnias que vieram para o Brasil não se reorganizavam internamente tendo como parâmetro somente a continuidade das tradições de sua própria etnia. Eles reuniram-se a partir dos pontos convergentes e estabeleceram negociações acima das diferenças. Tiveram necessidade de dividir conhecimentos e acrescentar outras práticas exteriores, isto é, adaptar suas tradições em solo brasileiro, mas, permaneceram com os princípios e algumas técnicas que permitem graus de aproximações. Portanto, nos satisfazemos com a continuidade de tradições de várias etnias de Angola.

O termo “afro” é pertinente pelo fato de deixar nítido que se trata de uma realidade ligada às culturas africanas, mas também, por permitir a referência clara aos sujeitos sociais como afro-descendentes. Também serve para designar o patrimônio africano no Brasil.

Se é fato que a tradição do MB possui elementos e relações que podem ser identificados e relacionados com o continente africano, por outro lado, isso não significa

⁶¹ Historicamente, os portugueses tentaram impor os seus valores e não aceitaram uma fusão, pretendendo autoritariamente substituir os saberes africanos em nome do cristianismo, da civilização, e, finalmente, em nome da ideologia do progresso.

reivindicar qualquer ideal ou estado de transparência.

O importante é entender que o fenômeno não é só africano e nem só brasileiro. A predominância da *permanência* nas várias transformações impede que exista uma dicotomia ou uma oposição binária entre as duas realidades. Isso quer dizer que as técnicas e princípios do Belém fazem parte de um processo cultural que envolve dimensões que apesar de contraditórias e conflituosas não chegam a se excluir.

As Pantagomas e o Garimpo Sonoro

“As crianças partem os coquinhos com o ferro deixado pelos mais velhos”. (Provérbio Bacongo)

Organologia e usos

As pantagomas são imprescindíveis para a manutenção do andamento do tempo de referência, servindo de referencial rítmico para caixeiros, capitães e soldados. Diferentemente das gungas, elas são grandes e imponentes chocalhos de mão que contribuem decisivamente para o *impacto* visual e sonoro da *performance* do terno.



Fig. 11 - A pantagoma como extensão do próprio corpo . Foto: Jeremias B. 2002.

No caso estudado, este impacto significa uma dimensão crucial dos rituais, uma vez, que não é apenas a articulação das práticas e objetos destinados a atrair a atenção de todos sentidos (auditivo, visual, gustativo, tátil e olfativo), mas, aquilo que também produz efeitos, organiza formas materiais e conjuga símbolos que apelam tanto para o consciente quanto para o inconsciente.

Esta impressão muito forte, muito profunda e causada por motivos diversos, ajuda os participantes a se desligarem do mundo cotidiano e ampliarem a percepção para outras realidades distintas, como o plano espiritual dos ancestrais, do além-vida e das forças sobrenaturais.

Os pantagomeiros mais experientes fazem diversas coreografias frente ao corpo e sobre a própria cabeça. Realizam movimentos sincronizados entre si como filas laterais, semicírculos e rodas.

A pantagoma é também chamada de “patangonga”, “patangome”, “chitangome”, “pantagone”, “fôia”, “patagoma” e “patagonga”. Não é só a gunga que recebe diferentes nomes, embora, no caso deste instrumento se trate mais de pequenas variações que têm a ver com a pronúncia da palavra, com exceção é claro, para o termo “fôia”.⁶²

Existem pantagomas de diversos tamanhos, as grandes (mais apreciadas pelos adultos), as médias e as pequenas. Algumas têm 94, 118 e 44 cm de circunferência. As menores são as usadas pelas crianças. A altura varia de 7 a 22 cm de altura. O peso também varia de 400 gramas até 3 kg. As crianças usam pantagomas menores feitas por seus pais ou parentes. Todas (inclusive as pantagomas grandes) têm suas alças cobertas por faixas enroladas e presas com esparadrapo para conforto dos executantes. Estes instrumentos geralmente não são pintados. Conservam a cor do material com que foram feitos. Assim, alguns são cromados, outros cinzas. Os poucos pintados são de cor branca.



Fig. 12 - Pantagomeiros em ação. Foto: Cláudio Alberto, 2005.

Como pode ser percebido na imagem acima, seu formato se assemelha um pouco a duas bateias de garimpo rebitadas uma na outra, formando uma caixa oca onde são colocadas as esferas de aço. Mas, diferentemente das bateias elas possuem maior profundidade e inclinação do ângulo de dobra. Normalmente, as pantagomas maiores pesam por volta de uns três quilos, sendo que contém entre meio e um quilo de esferas. Isto varia

⁶² “Fôia” é usado porque se trata de um instrumento feito geralmente a partir de *folhas* de Zinco.

quando se trata de pantagomas feitas com chapas finas de ferro e depois cromadas como a pantagoma da foto.

Em moçambiques de Belo Horizonte, Contagem e Betim usam também pantagomas feita com latas grandes e redondas de doce em barra ou com calotas de automóveis cheias de chumbinho ou sementes. Uma apropriação interessante e que também resulta eficaz musicalmente.

O número de pantagomeiros não é tão grande quanto o dos gungueiros. Daniel “Mancha”, Wellington (Lobão), Eduardo, Batiá (filho do General do Terno), Fabinho, Cleitinho, Rodrigo, Ricardo, Robertinho, Bola, Sílvio, Ivan, Fabinho (2), Varcilei, José e Joaquim, nos momentos de marcação rítmica extraem seu som predominantemente de uma combinação de movimentos laterais, verticais e horizontais.

São duas as posições básicas como as pantagomas são tocadas. Conforme Wellington (pantagomeiro no Belém há mais de 30 anos):

*“É uma normal (horizontal) e outra vertical, que toca para cima e para baixo, bate para cima e para baixo. Quando aumenta a velocidade das caixas, você tem que acompanhar. Se você não acompanha, as caixas tampam o som das pantagomas. Então você tem que bater mais rápido para o som sair mais rápido para acompanhar igual as caixas”.*⁶³

Esse trecho de depoimento é bastante esclarecedor, na medida em que, informa como certas partes das músicas onde todo o terno aumenta a dinâmica e intensifica-se as divisões dos tempos em notas menores as pantagomas são suspensas diagonalmente sobre a cabeça em movimentos de um lado do corpo ou cruzados de um lado para o outro (como pode ser notado na fotografia anterior). Nessas circunstâncias, os pantagomeiros empregam mais energia e força ao tocarem.

Deve-se enfatizar, que, mesmo nas variações os movimentos principais para produção do som são realizados nas articulações dos antebraços com as mãos. O segredo de tocar está nas “munhecas” e não na força dos braços. Isso faz com que os movimentos sejam fluidos, pois, não há a tensão excessiva nos braços e nos deltóides ou nos músculos do pescoço e do trapézio.

⁶³ Apud SILVA, Renata. *Op cit.*



Fig. 13 - Pantagomeiro ao centro da roda. Foto: Cláudio Alberto, 2005.

Esta imagem retrata algo que realmente dá sentido à tradição. Estamos falando da contribuição pessoal e a diversidade de estilos e formas que ela possibilita. Pois, o fato de existirem duas posições básicas para tocar a pantagoma não significa que todos toquem-nas do mesmo jeito ou que façam somente elas. A margem existente para a criatividade individual expressa na fotografia é um dos principais motivos de não haver um esmagamento da individualidade em função do peso da coletividade e do comunitarismo.

Ritmos

As pantagomas possuem um padrão básico de ritmo (em 6/8) facilmente distinguível graças a seu volume alto e cortante. Elas podem ser ouvidas à uma distância relativamente grande.



Este padrão marca o primeiro tempo de cada unidade de tempo e divide em dois o terceiro tempo de cada uma das duas unidades. Por este ritmo pode-se perceber que diferentemente do uso dos ganzás ele não apresenta notas de divisões idênticas.

Dependendo da circunstância há uma variação também bastante conhecida:



Esta variação costuma ser realizada simultânea a posição em que o pantagomeiro **cruza** o instrumento várias vezes frente ao corpo. Ela apresenta uma maior similaridade com o uso dos ganzás uma vez que marca todos os tempos e apenas divide em dois o sexto tempo do compasso.

Além desta, existem outras variações menos constantes:



Estas três variações exemplificam a capacidade técnica dos pantagomeiros de extrair de seus instrumentos uma considerável diversidade rítmica. Na pantagoma, o som alcança o volume mais elevado muito rapidamente, mas, da mesma forma que é muito rápido o ataque também é o desaparecimento do som após ser liberado.

Desse modo, a sustentação das frequências é mínima. Isso não impede, entretanto, que produza um som compacto, intenso e coeso.

Por essas características, a pantagoma como a maioria dos chocalhos é perfeita para marcação do andamento das músicas do terno. Além de iniciar a maioria das composições, é sobre ela que recai a responsabilidade em momentos de grande empolgação (principalmente na Praça da Congada).

Quando o canto ou as caixas “atravessam” elas servem como ponto de referência aos outros instrumentos – também conhecida nos meios eruditos como *time line*. Nessas oportunidades, os capitães mostram com gestos e apitos onde deve ser feita a pulsação.

Origem

As pantagomas não se parecem com nenhum outro instrumento musical que já tenhamos visto ou ficado sabendo em qualquer parte do mundo. Embora em Angola e em quase toda a África os **chocalhos de mãos** sejam abundantes, nenhum deles apresenta um formato aproximado com os do Moçambique de Belém:



Fig.14 - Cabaça pendunculada.⁶⁴

Este é um chocalho comum em várias etnias angolanas. Ele é feito de cabaça e sementes no seu interior. Se parece muito com o maracá. Além dele existe o ngwaya:

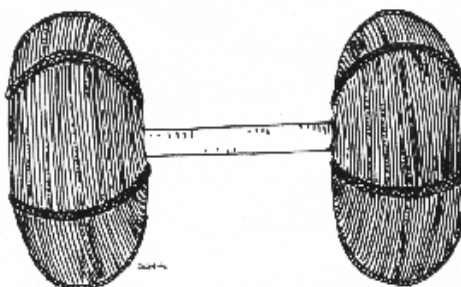


Fig. 15 – Ngwaya.⁶⁵

Este é um duplo chocalho de mão ou chocalho geminado. É muito usado em práticas divinatórias. Em várias regiões de Angola é um instrumento xamânico. Isso coincide com o uso dado pelos feiticeiros em várias culturas ditas “primitivas”. É um uso do instrumento que tende ao universal.

Por último, entre os vários chocalhos angolanos vamos destacar outro que também é usado em diversas etnias:

⁶⁴ Reproduzido de: REDINHA, J. *Op cit.*

⁶⁵ Idem.



Fig. 16 – *Katiakata*. Foto: Cláudio Alberto, 2006. Luanda

O que nos interessa nestes exemplos diferentes de chocalhos é realmente destacar a *singularidade* do formato da pantagoma. Entretanto, no que se refere aos significados do uso de tais instrumentos não há grandes diferenças. Em ambas as realidades, na brasileira e na angolana, os instrumentos são empregados em funções rituais muito precisas, bem como, servem de referência rítmica para os outros instrumentos. Nas tradições dos dois lados do oceano Atlântico os chocalhos são elementos indispensáveis no estabelecimento de uma atmosfera propícia aos estados alterados de percepção.

Segundo Kubik, o ganzá que é bastante presente no Brasil em tradições como a Congada, a Umbanda, a Embolada, o Coco, o Samba de roda, entre outros, possui conexões com os bantus de *Angola/Congo*: “o nome original angolano era *nganza* e não ganzá” (grifo do autor)⁶⁶ Este é mais um dado que aponta para a validade das conexões que estamos descortinando nesta pesquisa.

Redinha refere-se à “dança real” do reino do Kongo em que usavam pequenas cabaças ocas, com pedrinhas no interior. As pessoas sacodiam ritmicamente na mão enquanto dançavam.⁶⁷

São indícios como esses que levam a pensar no extenso uso desses instrumentos e na originalidade do formato das pantagomas. Quais serão as suas influências? Apresentam ligações com o período da escravidão? Seria possível pensar em dinâmicas culturais como apropriações e reempregos? Se a resposta for afirmativa, em que medida, prevalece o caráter étnico?

⁶⁶ KUBIK, Gerhard. *Angolan Traits in Black Music, Games and Dances of Brazil*. Lisboa : Centro de Estudos de Antropologia Cultural, 1979, p. 27.

⁶⁷ REDINHA, José. “Angola, terra de folclore”. Luanda: *In Boletim Cultural da Câmara Municipal de Luanda*. n.11, jul/ago/set, 1967. p. 57-59.



Fig. 17 - Bateia de Madeira.⁶⁸

Empreender o trabalho de identificar os princípios e técnicas que dão forma e conteúdo a esta *performance* ritual, como são instituídos e onde se acham fundamentados implica também em abordar a tradição moçambiqueira em sua relação com o exterior, isto é, com a história. Pois, caso contrário haveria um perigo permanente de perceber o fenômeno em si, isto é, fechado sobre si mesmo, onde o desdobramento de tal perspectiva poderia levar a perder justamente uma dos aspectos mais importantes dos rituais: os significados sociais.

As observações de Fabíola Marra sobre o fato de que as formas de tocar as pantagomas sugerem a expressão corporal no leito do rio, bem como, de que as toalhas amarradas na cabeça aproxima-as do traje dos mineiros/garimpeiros, são realmente muito instigantes.⁶⁹ Aliás, compartilhamos dessa mesma percepção há vários anos. Mas, existem fundamentos históricos para sustentá-la?

De acordo com Machado, de ouro e de pedras preciosas o oeste mineiro foi repleto. Em “1602 anunciavam-se descobertas de ouro em Paracatú, mas só em 1744 a sua exploração se tornou oficial. Também em Goiás e Mato Grosso, regiões de difícil acesso, lavras com grande potencial de riquezas minerais haviam sido apontadas, porém foram reservadas à Coroa.”⁷⁰ Em 1853, a região do Triângulo Mineiro – MG, no Alto Paranaíba, adquire importância na extração do diamante, tornando-se célebre pela descoberta do *Estrela do Sul*, pesando bruto 254, 5 quilates. Em Minas Gerais, o diamante é encontrado,

⁶⁸ Reprodução do material de divulgação do Museu da Abolição. (folder)

⁶⁹ MARRA, Fabíola Benfica. *Álbum de Família – Famílias Afro-descendentes no Século XX em Uberlândia*, MG. Uberlândia: PMI-SMC. 2005 (Vol.1 e 2 –Cdrom)

⁷⁰ MACHADO, Maria Clara T. Na rota da (des) fortuna: a mineração tardia do diamante no sertão das Minas Gerais. In: CARDOSO, Heloisa H. P. & MACHADO, Maria C. T. *História: narrativas plurais, múltiplas linguagens*. Uberlândia: Edufu/PPGH, 2005. p. 163.

principalmente, em aluviões dos rios que formam as bacias do São Francisco, Jequitinhonha e Paranaíba.⁷¹

Segundo a historiadora o que predomina é o garimpo manual, povoando os sonhos e o imaginário popular com a possibilidade de fortuna. Foi a mineração que permitiu ocupar o interior de Minas Gerais.⁷² A vida cotidiana do garimpeiro não tem nenhum charme: *“figuras, embrenhadas pelo mato a dentro, habitando toscos ranchos, com suas peneiras nas mãos, costas encarquilhadas, lavando o cascalho. Na solidão de uma vida miserável dominada por um trabalho duro, de sol a sol”*.⁷³

Amantino lembra que em muitos casos, as estruturas de alguns quilombos nômades dos negros eram confundidas e associadas no oeste mineiro aos grupos de garimpeiros clandestinos, aos homens livres pobres ou mesmo aos bandidos. Assim, seus limites ficam muito tênues e às vezes, de difícil percepção.

Machado Filho salienta que *“ao garimpeiro se aliou o quilombola, pois um e outro fora da lei, ainda que por motivos diversos, não tardou se encontrassem solidários, buscando a subsistência nas minerações furtivas”*.⁷⁴

Outra estudiosa que enfoca essa questão é Laura de Mello e Souza. Ela observou que no Distrito Diamantino as autoridades locais fingiam que os garimpeiros eram quilombolas para assim dar continuidade ao extravio e poupar os senhores do confisco de escravos postos de caso pensado na mineração clandestina de diamantes.⁷⁵

Em suma, de fato existe um processo histórico de trabalho e estratégias de lutas dos negros em Minas Gerais que os une intimamente ao universo do garimpo. Ficou claro que a sua influência não esteve restrita às cidades como Ouro Preto e Diamantina. Até hoje essa presença dá mostras de força na região do Triângulo e Alto Paranaíba.

As movimentações circulares dos negros apuradores do ouro que se colocavam na água até os joelhos para colocar as partes mais leves em suspenso na água, enquanto as mais pesadas se acumulam com o ouro no fundo da bateia podem ter oferecidos algumas técnicas para tocar a pantagoma?

Possivelmente. Pois, no garimpo manual e no MB, existe uma clara diferenciação entre os momentos em que se deve movimentar com mais cuidado e com uma rotação mais intensa. Quando o garimpeiro quer separar o ouro das diversas partes pesadas ele faz movimentos mais bruscos para manter em suspensão na água, estas parcelas pesadas. Em

⁷¹ Idem.

⁷² Até hoje em Coromandel o garimpo assume uma importância social relevante, pois se estima que esteja entre quase 20 % da geração de empregos diretos e indiretos. Ver: MACHADO, Maria Clara T. *Op cit.*

⁷³ Ibidem, p.170.

⁷⁴ MACHADO FILHO, Aires da Mata. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Itatiaia: São Paulo: EDUSP, 1985. p. 20

⁷⁵ SOUZA, Laura de Melo e. *Norma e conflito: aspectos da história de Minas no século XVIII*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

seguida, diminuindo um pouco o movimento, logo que pensa que o ouro está depositado no fundo, inclina vivamente a bateia.

Estas são algumas semelhanças que nos fazem pensar na pantagoma como parte de um processo de recriação cultural por parte dos africanos e seus descendentes. Manteve-se a tradição das etnias angolanas no uso de grandes chocalhos manuais, porém, criando uma forma nova para o instrumento influenciada pelo seu novo modo de vida em Minas Gerais.

Como já foi mencionado anteriormente os afro-brasileiros fizeram música com os poucos materiais que tinham acesso. Há registros de usos de enxadões, enxadas, foices e outras ferramentas de trabalho no campo, como instrumentos musicais percussivos. O timbre é parecido com o do sino.

Os tambores muitas vezes foram feitos de barris abandonados. Usaram latas, painéis velhas e uma infinidade de objetos para fins próprios do seu universo cultural. Esta é uma pista da **invencibilidade** destes povos que souberam vencer muitos obstáculos impostos pela escravidão?

Eles preservaram a identidade interna em conexão com suas transformações exteriores. Pois, na medida em que a pantagoma participa decisivamente na convocação dos espíritos ancestrais seu papel se articula com o significado principal dos usos dos chocalhos de mão nas etnias angolanas. Além disso, é um instrumento que mostra a espontaneidade, improvisação e criatividade tão características das culturas africanas. Além de grande músico demonstra como o africano também é hábil construtor de instrumentos.

Esta discussão é interessante na medida em que cada aspecto da tradição é analisado estabelecendo conexões com o contexto em que ele foi concebido. Porém, não se pretende que ele seja privativo. Enfatiza-se o ato de transmissão oral de técnicas, valores, princípios, mecanismos, práticas de geração em geração numa perspectiva processual.

Entretanto, nem toda a transmissão oral deve ser tida como tradição. Esta envolve uma série de regras que garantem a sua autenticidade e permitem localizar no tempo a informação transmitida de geração a geração, fixando o contexto social e cultural da tradição.⁷⁶

O que implica numa constante tensão entre inovações e continuidades, conflitos e reelaborações de conhecimentos ligados a grupos sociais baseados na interação cultural étnica. Por sua vez, dessa maneira fica garantida uma abertura para as práticas peculiares, extraídas de uma área comum.

⁷⁶ MOURÃO, Fernando A. A. "Múltiplas faces das identidade africana". In *ÁFRICA – Revista do Centro de Estudos Africanos*. 18/19 (I) São Paulo: Humanitas-FFLCH/USP, 12/2000 (reimpressão)

Nesse sentido, considerando-se os significados, ainda hoje eles não se afastam daquilo que lhes caracteriza, estando em grande parte em conformidade com os conhecimentos das etnias.

Desse modo, tal discussão sobre a pantagoma considera o comportamento camaleônico da tradição. Quer dizer, *“a tradição não pode ser totalmente eliminada e alguns de seus elementos subsistem, mudando de aspecto”* daí resultando que *“a astúcia do tradicionalismo torna-se então, mais dificilmente desvelável.”*⁷⁷

⁷⁷ BALANDIER, Georges. *Antropologia Política*. São Paulo: Difel/Edusp, 1969. p. 167.

Os Apitos e a língua-mãe do tempo

“A luz do sol é clara, estamos vendo um ao outro e não podemos nos enganar. Nos conhecemos pela vida em comum”. (Provérbio Bacongo)

Funções

O som dos apitos inicia e termina todas as músicas e os trabalhos rituais do terno. Além disto, este instrumento usado apenas pelos capitães cumpre os papéis de anunciar uma nova seção, o começo, ou o final de uma música, bem como, o de contribuir para a organização espacial e disciplinar da coletividade.

Apesar de ser considerado um instrumento de sopro em várias classificações por sua estrutura de ressonância, o apito será agrupado nessa discussão juntamente com outros instrumentos na categoria de “percussão”. Isso se deve às características que ele assume na condução dos trabalhos.

São usados principalmente como meios de transmitir informações à distância nas chamadas dos moçambiqueiros para se reunirem, para algumas manobras coletivas que exigem coordenação. Ele transmite informações contínuas em meio à uma grande quantidade de gente como em frente da Igreja:

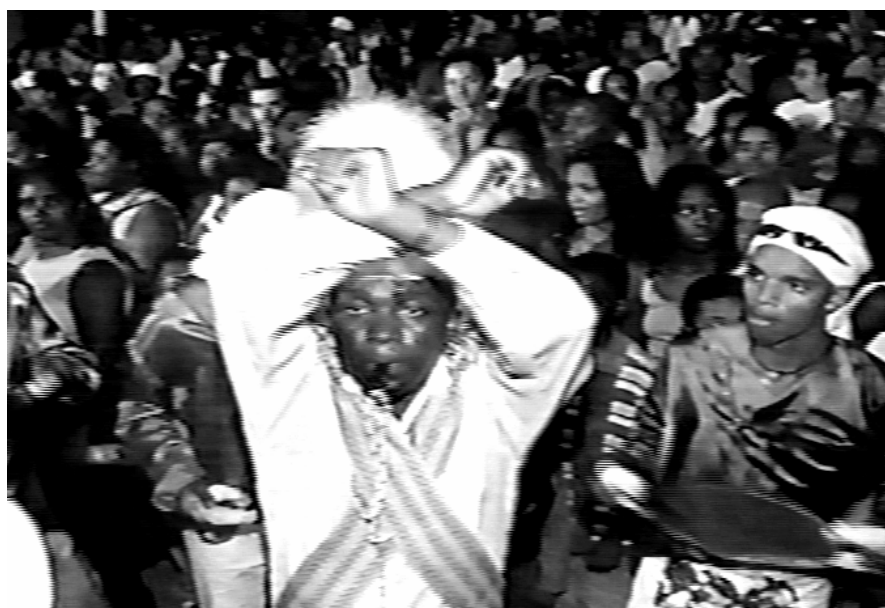


Fig. 18 - Capitão Ramon apitando e gesticulando. Foto: Cláudio Alberto, 2003.

Nos ternos de Moçambique dos séculos XVII, XVIII e XIX o apito era tradicionalmente feito de madeira. Atualmente eles são feitos de aço inox e de plástico duro, o que deixa seu som mais estridente e agudo do que os antigos.

No apito, o vibrador é um jato de ar. Quando o executante sopra no bocal o jato de ar choca-se com a lâmina de abertura, produzindo uma compressão. Esta viaja através do corpo do apito reflete-se na extremidade, volta para a abertura impelindo o jato para fora. Esse jato de ar é conseguido graças ao sopro do executante faz vibrar a extremidade de saída como a palheta de um clarinete.⁷⁸

Códigos

A seguir, serão expostos alguns dos códigos convencionados pelos apitos. O primeiro é o referente à introdução das músicas. Ele pode ser visto no espectrograma:⁷⁹

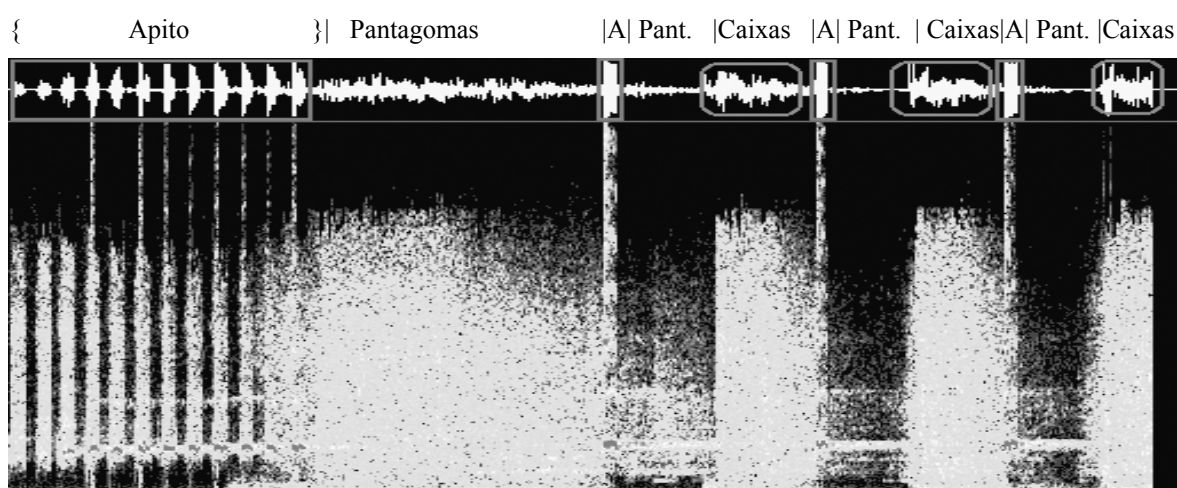


Fig. 19 – Análise sonora no espectrograma.

Esta amostra⁸⁰ fornece alguns elementos muito preciosos para a análise dos sons do apito e sua relação com os demais instrumentos. Primeiramente, note na parte superior esquerda da imagem (a que está entre os retângulos) como o volume do apito é bem maior do que todos os outros. Este atributo é relevante na *performance* do MB justamente por garantir sua *eficácia* em ser ouvido em ambientes com muitos ruídos. Na parte da imagem que fica abaixo do risco horizontal, obtém-se informações sobre as frequências das notas emitidas pelos instrumentos.

Perceba como as dos apitos atingem os picos, destacando-se das demais por atingirem as notas mais agudas (mais de 20 kHz), enquanto que as notas das caixas e das

⁷⁸ HUNT, Edgar. *The Recorder and its music*. London : Eulenburg Books, 1981.

⁷⁹ O programa usado para fazer estas análises é o *SPECTROGRAM - versão 3.2.1 - 1994/1996. Distributed as freeware by R.S. Horne / Philip Van Baren*.

⁸⁰ Extraída dos primeiros doze segundos da faixa n. 4 “Moçambique de Belém” do Cd: MEMÓRIA DO CONGADO - Uberlândia. APN Estúdio Som. 2003

pantagomas alcançam por volta de 16 kHz. Deve-se observar, que a medição das frequências feitas foi realizada com outro recurso do programa e que os resultados não aparecem na imagem. Tal análise revela que o nível de frequência alcançado pelo apito (mais de 20.000 ciclos por segundo) chega ao limite do espectro de frequências audíveis pelos humanos. Isto quer dizer que parte das frequências mais agudas não são percebidas pelos participantes.

Do ponto de vista musical, note como o apito inicia com doze silvos curtos, equivalendo aproximadamente às doze semicolcheias de um compasso 6/8. Em seguida, as pantagomas ocupam quase todo o compasso posterior, até que o apito marca o último tempo deste compasso e as caixas emitem uma nota também curta na cabeça da segunda unidade de tempo do próximo compasso.

A amostra adiante traz indícios de algumas peculiaridades do uso dos apitos no terno:

{ Apitos } | Pantagomas | {Ap.} |Pan.| Caixas | { Ap.} |P.| Caixas | Ap.}|P. | Caixas|

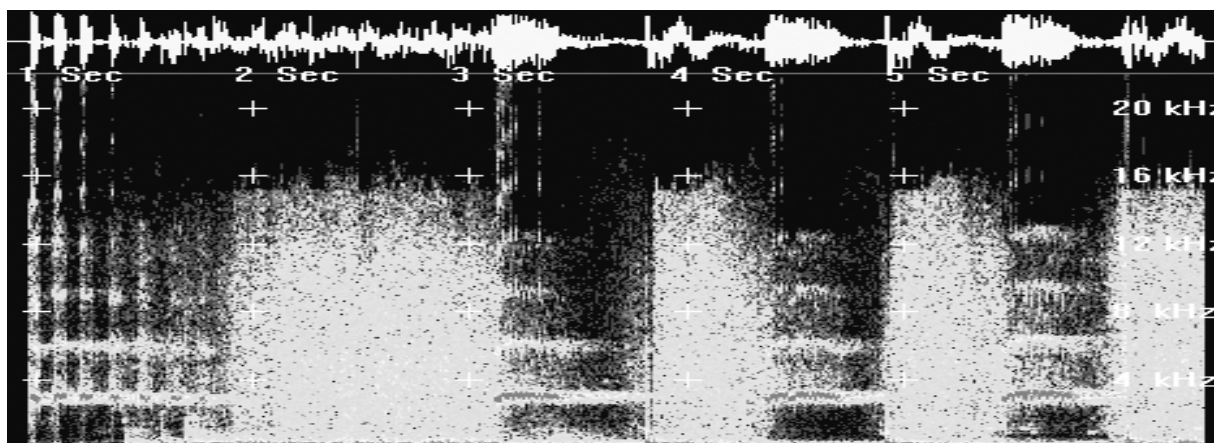


Fig. 20 - Análise dos sons dos apitos.

Os dados fornecidos pela análise demonstram que em se tratando das introduções das músicas não há um padrão único de uso do apito para todos os capitães. No primeiro exemplo, quem comanda é o capitão Ramon. No exemplo acima quem está com o apito é o ex-capitão Valdir. Note que há várias diferenças entre os dois exemplos. A primeira é que ao invés de doze silvos iniciais o Valdir faz apenas cinco.

Outras são: no que se refere à duração, os silvos seguintes são mais longos que os de Ramon; no que se refere às frequências, vê-se que embora ambas alcancem mais de 20 kHz, as do capitão Valdir são menos definidas que as do capitão Ramon. No entanto, fora os apitos iniciais, a relação rítmica entre as duas, é praticamente a mesma.

Se não é possível estabelecer um único padrão para o uso do apito nas introduções, isto também é válido para outros momentos e situações rituais. Mas, como nos casos

mostrados acima as diferenças não são estruturais. Isto permite que por sobre as pequenas diferenças haja a decifração das informações pelos integrantes.

O código para o fim das músicas, como os outros, se constitui pela combinação de uma parte sonora (apito) e de uma parte visual (gestos com os braços, dedos e bastões). Para indicar em que momento a música deve cessar, um dos capitães se coloca na frente dos tocadores faz um silvo curto imediatamente seguindo de um longo, levanta o braço e sinaliza com o dedo indicador e médio esticados. Depois de ficar nesta posição alguns segundos o capitão faz um silvo longo que, geralmente, começa nos últimos tempos do compasso e dura por todo o compasso seguinte e se finda no primeiro tempo do próximo compasso. Uma variação que acontece deste código é quando o capitão faz sete silvos curtos equivalendo aos seis tempos de um dado compasso e ao primeiro tempo do compasso posterior. Nos dois casos, o bastão é erguido no exato momento em que os tocadores devem parar de percutir seus instrumentos.

Quando o apito é soprado suavemente, ele produz a sua nota fundamental (ou o primeiro harmônico), mas quando o sopro é mais forte ele produz a mesma nota só que uma oitava acima. Esta é a única variação de altura da nota de cada apito, uma vez que eles não possuem orifícios em seu corpo que ao serem fechados ou abertos realizem variações na altura do som. O seu volume também aumenta consideravelmente com a variação.

O código para indicar que um tipo de instrumento (por exemplo, as caixas) deve silenciar enquanto os outros continuam tocando, se constitui em um silvo longo do apito simultâneo a um gesto de uma das mãos do capitão. Ele aponta para o instrumento e no momento que deve parar de tocar ele faz um movimento horizontal na frente do corpo. Quando se busca comunicar que o instrumento deve voltar emite-se uma nota de duração curta seguida por uma de duração bem maior. Repete-se este padrão mais duas vezes acompanhado de um gesto da mão na vertical - indo do plano baixo ao plano alto.

Quanto aos sinais relativos à organização e movimentação do terno, destacam-se dois. O primeiro é relativo ao início dos trabalhos do dia: dois silvos bem longos seguidos por vários silvos curtos. O segundo diz respeito ao deslocamento do terno no espaço. Quer dizer, quando um dos capitães nota que estão aparecendo “buracos” (espaços vazios separando os que estão na frente do que estão atrás) ele vai na frente do estandarte assovia para as meninas pararem mostrando uma das mãos abertas - na posição vertical - na altura do peito. Depois vai até os que estão ficando para trás e simultaneamente realiza padrões de três silvos curtos seguidos por pausas equivalentes aos três e com o bastão na altura da cintura aponta para onde os “retardatários” devem ficar. Quando isto não funciona ele faz os mesmos assovios mas ao invés de apontar o lugar ele segura o bastão com as duas mãos sobre a cabeça e movimenta-o para trás e para frente sucessivas vezes enquanto se desloca

para o lugar onde os que estão atrás devem ficar sem tirar os olhos deles, isto é, andando de costas.

Estes exemplos são representativos sobre o uso do som do apito aliado ao uso dos gestos com o bastão. Um dos motivos desta conexão íntima entre a dimensão sonora e visual se deve ao fato de que existem circunstâncias em que três ou mais capitães estão tocando seus apitos ao mesmo tempo, sendo que cada um está dizendo algo diferente do outro para seções distintas do terno.

Assim, esta feliz associação evita as interpretações equivocadas, evitando a possibilidade de confusões. Garantindo assim, uma comunicação interna bastante eficaz. Em suma, mesmo que o apito não seja usado para adicionar variedade e cores aos ritmos, a simples presença de seus sons contribui enormemente para o andamento dos rituais.

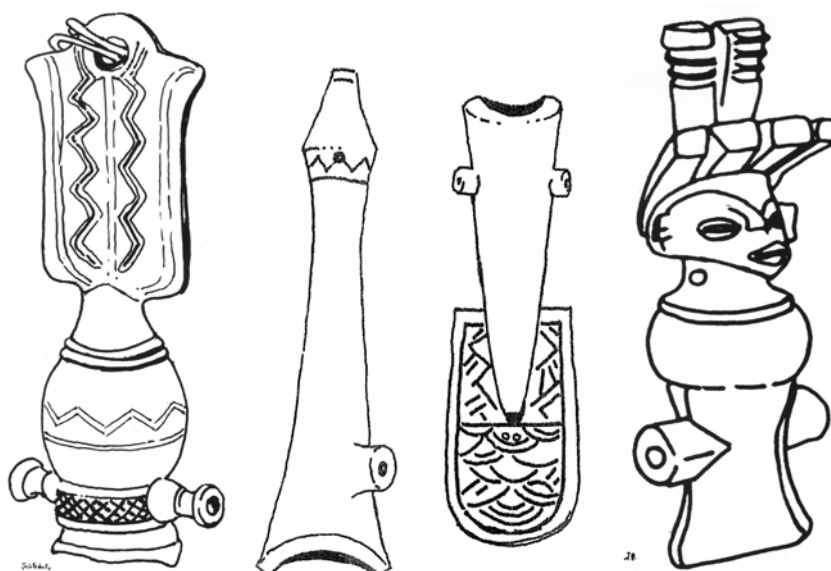


Fig. 21 - Apitos angolanos.⁸¹

Vínculos com o passado

É oportuno aproveitar a ocasião para esclarecer que - ao contrário do que muitos acreditam - o apito não é uma criação exclusiva do Ocidente. Os africanos usavam este instrumento, bem como, vários outros de sopro, antes de conhecerem os europeus. Acima, estão expostos quatro exemplos de apitos empregados historicamente por várias etnias angolanas. Eles mostram como mesmo utilizando processos simples, os angolanos criaram mecanismos de produção de vibrações bastante hábeis e delicados. Na realidade, os

⁸¹ Reproduzido de: REDINHA, José. *Instrumentos Musicais de Angola: sua construção*. Coimbra: IA/UC, 1988. p. 111 e ss.

membros dos grupos étnicos que detêm esses conhecimentos revelam uma série considerável de técnicas, perante as quais alguns musicólogos de várias partes do mundo têm mostrado grande curiosidade e admiração.

Em suma, os apitos destacados nas imagens fazem parte de uma realidade que se caracteriza pela notável habilidade manual e tecnológica tradicional.

Esses apitos são mais conhecidos como *Kassengu-Sengu*. Embora, os angolanos também façam apitos de madeira e de barro, estes são de ferro.⁸² O etnógrafo José Redinha, oferece preciosas informações sobre o uso mágico de apitos em antigas guerras desenroladas no nordeste e no leste do país: os apitos eram tão poderosos que "*quebravam as forças do inimigo*" levando-os ao pânico.⁸³ Outra função mencionada pelo pesquisador é o de ajudar nos rituais de exorcismo.

Os apitos reforçam as súplicas, maldições e imprecações. Entre os Cuvaes eram usados chifres suspensos ao pescoço, contendo "remédios" contra espíritos maléficos capazes de atacarem as pessoas e de lhes causarem males. A par desta atuação repulsiva, tais peças possuíam poderes opostos, e acreditavam que "*utilizando-os como apitos atraíam o leão ao contacto com os caçadores, facilitando-lhes assim a oportunidade de abaterem o inimigo dos seus gados*".⁸⁴

Esta versatilidade de usos caracteriza bastante a variedade nas técnicas de construção e manipulação. Entre os Quiocos de Angola encontram-se referências a uma espécie de linguagem assobiada, por meio de apitos, usada pelos caçadores, e nas antigas, ações de guerra.

Os antigos Lundas de Angola certos apitos, com os quais afirmavam transmitir, com segurança, diversas mensagens. O processo consistia em emitir certas onomatopéias musicais muito conhecidas, ou imitar o canto de algumas aves cujo código era dado pelas canções tradicionais.⁸⁵

Embora, as informações obtidas até o momento não ofereçam condições para realizarmos qualquer tipo de afirmação conclusiva sobre as ligações entre os apitos usados no Moçambique de Belém e os usados em Angola pelas comunidades tradicionais, ainda assim, acreditamos ter encontrado pistas que poderão ser mais bem exploradas em pesquisas posteriores.

De qualquer modo, tanto no que se refere às técnicas quanto aos princípios não se trata de buscar identificar "essências africanas imutáveis" ou de conceder a primazia abstrata

⁸² Em Moçambique (país) os apitos mais comuns são o *Chingoliu* e o *Chimveka*. Eles são de madeira. Ver: DIAS, Margot. *Instrumentos Musicais de Moçambique*. Maputo: Centro de Antropologia Cultural e Social do Instituto de Investigação Científica Tropical, 1986.

⁸³ Idem, p. 193.

⁸⁴ REDINHA, José. *Etnias e Culturas de Angola*. Luanda: IICA/BA - Actualidade Editora, 1974. p. 308.

⁸⁵ Idem.

destas origens sobre a realidade presente. Ao invés disso, trabalhar com a noção de *matriz africana* pressupõe uma idéia de que estas técnicas e princípios embora estejam ligados ao passado africano, transformam-se no tempo e no espaço, mas, sem perder aquilo que lhe é peculiar e indispensável. Isto é, o que lhe confere a identidade e lhe dá sua própria razão de ser.

Tambores de Magia e Luta

*“ Tambor está velho de gritar
ó velho Deus dos homens
deixa-me ser tambor
só tambor gritando na noite quente dos trópicos.
Só tambor velho de gritar na lua cheia da minha
terra.
Só tambor de pele curtida ao sol da minha terra.
Só tambor cavado nos troncos duros da minha
terra!”.* (José Craveirinha)

*“O pato das lagoas bate o tambor da dança com as
suas asas em cima da água.
- Nzambi o fez assim: tocar e nada mais.
Foi este o trabalho que lhe deram”.*
(Provérbio Bacongo)

Os moçambiqueiros possuem uma relação emocional profunda com os tambores. Eles formam o pulsar vital de sua música. Assumem uma função de primeira importância. Possuem um complexo simbolismo mágico acessível apenas aos iniciados.

Não há como fazer os rituais sem as caixas (tambores). São indispensáveis por vários motivos. São caminhos para o êxtase. Invocam os espíritos dos ancestrais e têm o poder de expulsar as entidades e vibrações negativas.

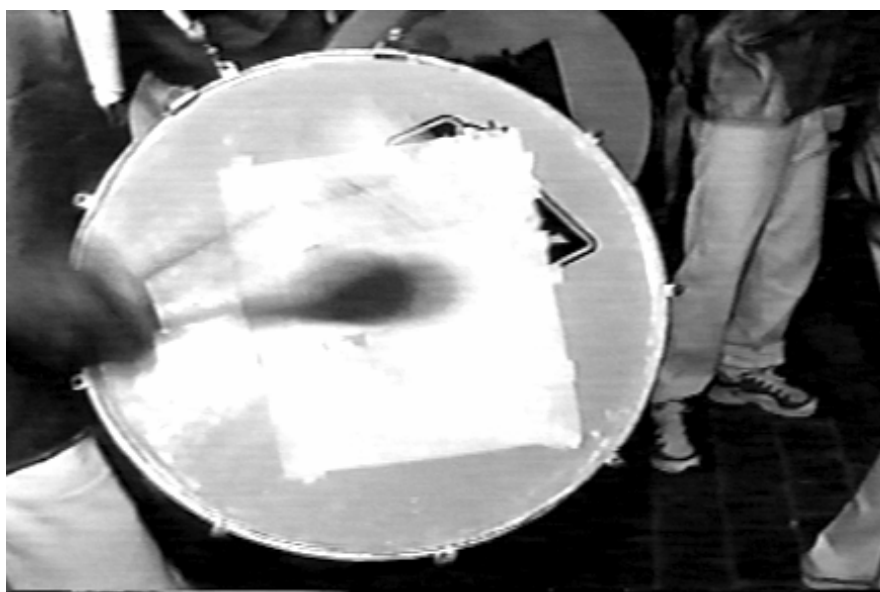


Fig. 22 - A sombra escura da baqueta na pele clara do tambor. Foto: Cláudio Alberto, 2001

Descrição do Instrumento

Como pode ser observado na foto, as caixas são tocadas na posição horizontal (“deitada”) com uma ligeira inclinação da descendente da direita para a esquerda. Geralmente, no Brasil este instrumento é tocado na vertical (“em pé”), como nas Escolas de Samba, por exemplo. Outra diferença é que são percutidas com ambas as mãos. Portanto, são ambipercussivas. Todos os tambores são bimenbranófonos (tem uma pele em cada extremidade), sendo que as peles possuem o mesmo tamanho (e portanto, não apresentam notas de alturas muito diferentes, uma vez que, isso depende mais do grau de tensionamento das peles - apertadas ou mais frouxas - do que propriamente o tamanho de sua circunferência).

Considerando que as atividades do terno exigem uma grande movimentação pela cidade, são todos instrumentos portáteis. A caixa não foge à essa regra. Ela é presa ao corpo do tocador por uma única correia (o talabarte) de couro, *nylon* ou tecido, que passa na frente do peito e atrás nas costas no ombro esquerdo e lado direito do quadril. Por carregarem os tambores durante várias horas, os caixeiros fazem um forro de panos dobrados e colocam por baixo da correia onde ela se prende entre um dos ombros e o trapézio.



Fig. 23 - As caixas moçambiqueiras. Foto: Cláudio Alberto, 2006.

Ao longo da história do Belém as caixas têm aumentado em número – atualmente possui mais de 15 unidades. Possuem forma *cilíndrica*, pois elas se constituem de um corpo oco, roliço de diâmetro igual em todo o comprimento. Não têm nenhum tipo de cintura ou são de forma barriguda ou abarrilhada (como a dos atabaques ou congas). Os quadrados pretos (fitas adesivas e fitas isolantes) nos centros das peles das várias caixas mostra como os caixeiros têm o costume de tocar com a baqueta apenas no meio das peles. Nesse cerne é justamente onde o som alcança maior volume e ataque.

Cabe acrescentar quanto à sua descrição, que nelas não há guizos ou sinuelos. Não são decorados com nenhum tipo de imagens ou outros objetos e nem muito menos vestidos com uma indumentária litúrgica especial para a Congada. Os talabartes medem entre 56 cm e 112 cm. O comprimento do corpo da caixa é de 62,5 cm. A borda que envolve a pele tem 1 cm. Possuem 120, 146, 172 e até mais centímetros de circunferência. São chamadas de 20, 22, 24 polegadas. Os caixeiros costumam usar de cinco a dez parafusos para estabelecerem a tensão das peles.

Para uma definição conceitual da caixa deve-se lembrar que é um instrumento com som de altura indeterminada cujo som é produzido por uma membrana em vibração. Nas tradições de origem negro-africana, o tambor aparece sob várias formas e denominações, apresentando, entretanto, as mesmas características físico-acústicas.⁸⁶

As Baquetas

No Belém para tocar as caixas usa-se duas baquetas com tamanhos, peso e finalidades diferentes. A primeira pode ser chamada de *baqueta de marcação*. Ela repete o padrão básico do ritmo praticamente sem variações. Quase sempre pelo menos uma das baquetas tem a sua extremidade (“a ponta”) toda coberta com um tecido grosso enrolado e preso por uma meia ou amarrado por barbante ou fitas isolantes e adesivas. Alguns preferem revestir esta parte da baqueta – a que entra em contato com a pele do tambor - com outro material como tecido, napa ou borracha.

Não há uniformidade no modo como ficam posicionados os dedos, pulsos, antebraços e braços ao segurarem as baquetas. Existem diferentes modos: com o polegar e o indicador somente; com os cinco dedos sem fechar a mão; no estilo americano – em que a cabeça da baqueta fica do lado do dedo mínimo; com a mão fechada, mas, fazendo com que os três dedos restantes encostem na baqueta sem agarrá-la. Mas, de forma geral apertam as baquetas apenas o suficiente para produzir o volume de som desejado sem que elas caiam

⁸⁶ OLIVEIRA, Rodolfo Cardoso de. “A Percussão de origem negro-africana (Reflexões sobre sistemas de notação a partir das perspectivas de Luiz D’ Anunciação e de James Koeting)”. In: *Cadernos do Colóquio - Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO*. Rio de Janeiro, 2001, p. 75.

da mão, de modo, a não provocar tensão demasiada que traria dificuldades ao tocar certas notas.

A grande mobilidade que esta posição permite aos *performers* atua como um forte estímulo à movimentação corporal. Pode-se deslocar para frente, trás, lados, girar e agachar. Existe um campo aberto de possibilidades que cada participante explora de um modo singular.



Fig. 24 - Busca do Reinado. Foto: Cláudio Alberto, 2005.

Os caixeiros João Cuíca, Serginho (1), Josemar, Valtinho, Alberto, Mãozinha, Luizinho, Serginho (2), Welington, Rafael, Ituiutaba, e o próprio autor desta tese, entre outros, tocam numa postura em que é possível ver seus braços e ombros quase sempre relaxados. A coluna fica em movimento. É desse modo que evitam lesões e esforços desnecessários. Ao invés do corpo "duro", tenso – o que levaria a uma exaustão rápida e a movimentos mais lentos e a um desgaste desnecessário de energia – eles têm uma postura mais fluida, malemolente e usam mais os movimentos dos pulsos e dedos do que os dos braços.

Esta forma de tocar as caixas favorece as diferenças de intensidade nas batidas das baquetas na pele, uma vez que a mão dominante fica livre, responsável pelas batidas de maior intensidade, enquanto a mão não dominante apoiada no aro da caixa, realiza, sobretudo, notas mais fracas (contratempos), que mantém, entretanto, o fluxo do ritmo. Manter a pulsação sem acelerar, retardar ou atravessar o tempo correto é uma grande responsabilidade, principalmente quando se está solando.

Construção

As fotos apresentadas anteriormente também são úteis para mostrar a realidade atual das caixas. Com raras exceções, são compradas prontas em lojas. Quando comecei a acompanhar o Belém, de um modo geral, a maioria dos instrumentos era *feita por alguns participantes* do próprio terno. Fabricadas artesanalmente usando o compensado como bojo ou “carcaça”. As hastes tensionadoras, os aros de cima e de baixo eram improvisados com roscas de 60 cm de comprimento, porcas e latões cortados e soldados. Algumas dessas caixas podem ser vistas até hoje no terno. Elas são verdes. Foram feitas pelo “Boca” e pelo “Moza”.

São eles que ainda possuem o conhecimento do processo de fabricação dos tambores e dos outros instrumentos. Fizeram a maioria. O fato é que a experiência de anos e anos se relacionando com os tambores levou estes moçambiqueiros a desenvolverem vários saberes importantes sobre sua construção. Conversando com eles em diversas situações e mesmo fora da época da Congada percebemos que seus conhecimentos foram herdados dos antigos capitães.

Eles sabem que os tambores de madeira mais fina - menos espessa - são mais ressonantes. Por ter menos massa, possuem maior facilidade para vibrar. Possuem o conhecimento de que se no interior do tambor não existir aros de reforço, isto significará um som mais aberto e ele vibrará mais livremente. Os aros de reforço dentro do tambor minimizam a sua possibilidade de vibração, reduzindo os graves e também os agudos a um grau bem menor do que potencialmente poderiam chegar.

Deste modo, talvez esta seja uma das razões que poderiam explicar porque os tambores do Belém têm timbres brilhantes e com uma grande quantidade de harmônicos – uma vez que são um componente essencial para o som se espalhar nas ruas, praças e demais espaços abertos.

Tais práticas ajudam na extração de um som vivo, ao invés, de um som abafado. Todavia, numa longa distância os harmônicos são banidos e o ouvido capta basicamente o ataque e o tom fundamental do tambor. É sempre bom lembrar que a distância atua como um elemento decisivo na forma como soam os tambores e os outros instrumentos.

Sabem que quanto mais áspero o interior do surdo, menos ele será ressonante (isto também é válido para as pantagomas e gungas). Além dos tambores serem lisos por dentro, não se coloca nenhum tipo de material como espuma, carpete ou qualquer forma de revestimento. Não pretendem absorver a reflexão do som tornando-o mais contido, mas pelo contrário, buscam o máximo possível de *ressonância*. Alguns tambores também não têm o

“respiro” - um pequeno buraco redondo para deixar o “casco” respirar, eliminando assim a umidade e minimizando a mudança atmosférica (de um clima quente para um clima frio).

Uma das maiores preocupações no processo de construção manual do surdo se revela no momento de assentar a pele e afinar o instrumento. É nessa hora que se percebe realmente se o aro está torto ou se as bordas do tambor estão danificadas. Pois, mesmo quando os parafusos foram apertados na mesma tensão, algumas buchas, porcas e parafusos de baixa qualidade e problemas na estrutura do tambor, acabam gerando um tensionamento desigual na pele ou entortando os aros, de modo, a impossibilitar ou dificultar bastante uma boa afinação do surdo.

Se a pele não for instalada corretamente, ficar enrugada ou começar a forçar o aro ela não vibrará de acordo com seu potencial, mesmo que seja afinada corretamente na tensão dos parafusos. Por outro lado, um pequeno movimento nos parafusos causa grandes diferenças na afinação (elevando ou diminuindo a altura).

Assim, a afinação é extremamente importante, pois, é através dela que se consegue um maior efeito nos harmônicos, o destaque do timbre do tambor e a harmonia (entendida como intervalo) desejada entre os vários tambores.

Considera-se que houve um defeito na construção do tambor quando ele apresenta distorções em seu som (som de cartão vibrando, som de “zunido”, som “rachado”, som “sujo”, som sem sustentação, etc). Mas, alguns defeitos podem ser facilmente corrigidos.

Às vezes, a distorção não é causada por um defeito real do instrumento mas pelo fato de não se ter alcançado a afinação específica. Para chegar a um som limpo e sem distorções é preciso vencer o medo e tensionar a pele muito acima do que é considerada uma afinação normal. O objetivo é encontrar a capacidade real e o limite de afinação de cada instrumento.

Afinação

Como o terno já tocou em vários espaços diferentes ao longo dos anos estas pessoas aprenderam com a própria experiência que uma *afinação* e/ou a intensidade que funciona para um local pequeno como a sala ou a garagem de uma casa, pode não servir ou soar tão bem para um espaço aberto como ruas e praças. Há de se poupar ou ampliar a energia (a dinâmica da música) dependendo do tamanho do local, pois, a reverberação pode chegar com atraso e confundir os tocadores ou pode ficar um som ensurdecido em que não se ouve mais nada.

Os lugares menores são bons para enfatizar os detalhes, os floreios sutis. Em suma, os caixeiros assim como, os gungueiros e patangomeiros estão atentos para as peculiaridades acústicas dos ambientes em que se manifestam. Conseguem distinguir com facilidade um

lugar de acústica apagada, quer dizer, um ambiente com reverberação muito baixa, em que as superfícies absorvem e “apagam” o som de um lugar de acústica brilhante - ambiente com alto nível de reverberação.

Os caixeiros buscam o ponto em que a pele ressoe de acordo com seus desejos (que podem variar de pessoa para pessoa). O intervalo (diferença de tom) entre os surdos é procurado tendo como parâmetro que soe bem ao ouvido. Eles aplicam esse conhecimento prático sem se aterem evidentemente às noções de intervalos da teoria musical (quarta, quinta ou sétima). Os diferentes tipos de surdos não são afinados uniformemente. Isso tem permitido várias combinações que também resultam em sonoridades distintas.

Embora, não haja uma única percepção sobre o que distingue um tambor afinado de um desafinado, elementos como o som aberto, equilibrado e com sustentação (tambor balanceado) são considerados como parâmetros para a maioria. Parece que isso ocorre quando as duas peles estão quase ou identicamente apertadas praticamente no mesmo tom. Isso pode ser percebido, porque o tambor fica mais ressonante, vibra mais. Nunca é demais lembrar que como cada tambor tem uma personalidade intransferível, também esse ponto é específico e singular para cada um. Na afinação, as caixas são colocadas um pouco inclinadas, porque, se estiverem horizontais o próprio chão distorce o som e isso dificulta encontrar o som desejado. Para apertar as porcas são usadas as populares chaves de boca n. 13/12.

No Belém é muito conhecido o fato de que o diâmetro do aro também influi na afinação (dificultando ou facilitando) e no som do tambor. Estas pessoas sabem que o diâmetro da caixa (largura) também tem um grande impacto na afinação, muito mais do que a profundidade (comprimento)⁸⁷. Não é pequena a parte do terno consciente de que cada tambor possui timbre e ressonância de acordo com as suas próprias medidas e peso. Isso ocorre intuitivamente. O respeito ao seu timbre fundamental - o som próprio de cada tambor, sua personalidade – é uma postura básica na tradição.

As Peles

Os principais sinais que denunciam que uma pele deve ser trocada são além de quando fura, quando a pele começa a descamar e quando começa a lacear. Fora isso, os caixeiros ou os capitães são os que decidem que a pele deve ser substituída. No momento de escolher a pele certa para extrair o som desejado, considera-se o caráter próprio da “caixa”

⁸⁷ Mas, por outro lado, sabem empiricamente que quanto mais raso o tambor, maior será o estalo produzido e a articulação em virtude do fato da quantidade de superfície atingida pela vibração do som (o casco) ser menor e como resultado não poder vibrar tanto como ao ter uma superfície maior. A menor distância entre as peles significará que a pele oposta (por exemplo, a resposta) reagirá mais rapidamente, ou vibrará mais, quando a bateadeira (a outra pele) for tocada.

(tamanho, peso e função no conjunto). As peles mais espessas (de couro, napa ou curvim) são consideradas mais "encorpadas", uma vez que produzem um som mais denso e impactante. Cada ponto da pele produz um som diferente sendo que quanto mais próximo ao aro, mais fraco é o som. Assim, costumam bater no centro da pele com a ponta da baqueta.

Renata Silva notou em sua pesquisa uma predominância do material sintético na confecção das caixas do Belém:

*“O som é o mesmo, só mudou a pele. De primeiro, era de carneiro, hoje passou a pele. A única coisa que modificou. (...) A pele de carneiro dava um som mais limpo (...). Era um som mais gostoso. Hoje a pele dá um som muito agudo. Mas o batido é o mesmo, o tom é o mesmo. Quando chovia e molhava o couro sumia o som. Ai tinha que por fogo. Fogo para esticar o couro, era **aquele trabalho**. Daí em diante o finado Siricoco, fundador do Terno foi concordando de mudar para não ser aquele sofrimento igual era. Hoje a pele furou, já troca na hora. O aro arreventa tem como trocar. De primeiro as coisas eram mais difíceis”. (Wellington).⁸⁸*

Esse trecho do depoimento do popular “Lobão” traz evidências de como se comporta a tradição. Ela não é fossilizada. Ela é vida. Quando eles se dispõem a trocar uma técnica tradicional por uma técnica moderna isso não significa mais do que um aspecto exterior. Interiormente, não houve uma mudança que tenha afetado a identidade. Afinal, “o batido é o mesmo, o tom é o mesmo”. Se a transformação vem no sentido de tornar ainda mais forte e eficaz a sonoridade das caixas, não há problema em ser realizada.

Do mesmo modo, os tambores com pele de napa não vieram para substituir os tambores com pele animal ou os comprados em lojas, mas sim, para serem uma alternativa a mais para os músicos. Pelo menos este é o entendimento dos capitães e dos tocadores. Não há substitutividade, mas sim alternatividade no surgimento dessa versão moderna de pele. A pele de napa passou a ser utilizada em alguns tambores simplesmente porque nestes casos tal versão se tornou a melhor opção no aspecto financeiro.

Quanto à altura dos tambores é interessante observar um detalhe que normalmente passaria despercebido. Como as peles se esticam ao terem contato com o sol nas andanças feitas pelo terno durante o dia, elas ficam mais agudas do que a noite.

A ferramenta principal usada nos processos de construção dos instrumentos é o **ouvido**. A melhor maneira de se obter um bom som de um tambor é através de uma boa construção conjugada a uma boa afinação. No entanto, é fundamental compreender que não há comportamentos únicos frente às várias dimensões aqui discutidas. Existem variações em quase todas elas como há percepções e gostos diferentes em relação ao som que se espera do

⁸⁸ SILVA, Renata da. *Op cit.* p. 47.

tambor. Alguns gostam que seu som tenha um ataque inicial curto associado a uma breve sustentação (para que as notas sejam mais definidas nos momentos de solo) , outros, gostam que o som de seu tambor tenha um ataque mais denso e sustentação mais longa (um som mais pesado e solene).

Mesmo que a prática de construir as caixas não seja tão forte como no passado, os tocadores e capitães ainda têm a ensinar entre várias coisas, que um dos segredos está na boa colocação das peles, na produção de bordas regulares, no uso do corpo completamente liso por dentro (sem aros de reforço ou material para absorver o som) e no uso de ângulos apropriados.

Ritmos e conexões além-mar

Uma similaridade entre os tambores do Belém e a maioria dos produzidos pelos bantus é o fato de serem cilíndricos e de grande porte (comparados por exemplo, aos dos sudaneses que tem forma abarrilhada e geralmente são menores). Segundo o pesquisador Bira Reis,⁸⁹ estes dois traços são fundamentais para diferenciação dos tambores bantus em relação aos tambores de outros povos da África. Edison Carneiro vai ainda mais longe quando afirma que é principalmente dos negros de Angola o costume de se utilizar tambores grandes, muito maiores do que os dos jeje-nagôs.⁹⁰

Sem dúvida, o Moçambique de Belém possui semelhanças e relações com outras experiências. Nesse sentido, a observação de Silva e Caixeta sobre os moçambiques Pena Branca e o Princesa Isabel do bairro Patrimônio da cidade de Uberlândia, é plenamente válida para o Belém: “*observa-se que cada grupo desenvolve formas próprias de percutir os instrumentos. Desta maneira, constróem províncias sonoras específicas que identificam o grupo e que são identificadas pelos seus membros. Os sons constituem portanto, uma linguagem particular*”⁹¹

Além de percutir os tambores de uma maneira muito específica, os ritmos tocados também são bastante diferentes dos ritmos dos outros moçambiques da cidade e região. O padrão rítmico básico que confere identidade ao Moçambique de Belém é repetido em *ostinato* durante a maioria dos rituais:



⁸⁹ REIS, Bira. Depoimento in Filme documentário de Gustavo Brandão: *Festas Populares do Brasil*. Op cit.

⁹⁰ CARNEIRO, Edison. *Religiões Negras/Negros Bantos*. Rio de Janeiro : 3ª ed. Civilização Brasileira, 1991.

⁹¹ SILVA, José Carlos da e CAIXETA, Jeane Maria. “Patrimônio: Imagem e Memória de um Território Negro em Uberlândia. in *Boletim do LAPES*. Uberlândia: Edufu, n. 3, jun/97, p. 25-6.

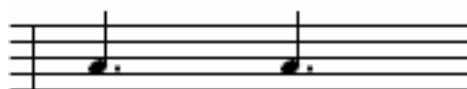
Perceba como se trata de um compasso composto onde a cabeça do primeiro tempo e o último contratempo da segunda unidade de tempo são acentuadas. O prolongamento da primeira nota da segunda unidade de tempo e em seguida a divisão da segunda nota desta unidade combinadas com as outras notas e acentuações conferem ao padrão básico do Belém um certo grau de dificuldade para sua execução. O contratempo da quinta nota talvez seja o principal responsável pela singularidade deste toque em relação aos outros da cidade.

O padrão básico na frente da Igreja e na hora do levantamento e descerramento dos Mestros é o seguinte:



Este padrão é tradicional desde a época do Capitão Siricoco, como pode ser comprovado em alguns registros do ano de 1986.⁹² Neste padrão a intensificação das divisões da primeira unidade de tempo do compasso produz uma sensação de maior solenidade e ressalta o aspecto marcial da atuação ainda mais.

Por outro lado, os tempos tocados pelos caixeiros nas introduções dos pontos são os mais fáceis de serem executados:



Trata-se de produzir uma nota no primeiro tempo de cada unidade de tempo. Esta variação não deixa dúvidas sobre o caráter binário dos toques do Belém. Dialogando com estas marcações há uma enorme diversidade de variações:



⁹² Gilberto Neves, Ramon Rodrigues e Jeremias Brasileiro (direção e roteiro). Filme Documentário: *Memória do Congado - Ternos de Congado em Uberlândia*. Prod. Bloco ACHÉ/LUF Vídeo. 2003



É claro que estas variações são apenas algumas entre as diversas existentes. Além disso, é preciso que se diga que elas muitas vezes são simultâneas ao padrão básico. Isto contribui enormemente para a *polirritmia* das caixas, uma vez que é possível ouvir mais de cinco ritmos dialogando entre si num mesmo instante. Algumas variações como a última, destacam-se das demais por apresentarem acentuações em tempos distintos do restante. Como não enfatizam o tempo forte da unidade de tempo elas criam uma espécie de resposta às outras e dão um gosto muito marcante no sabor do molho percussivo geral.

Nesses momentos, a configuração dos ritmos do Belém se dá também pela soma dos vários, pela complementaridade. Isto contrasta com algumas situações em que as diferentes caixas executam praticamente a mesma base rítmica. Sendo cada caixa responsável pela totalidade do padrão rítmico, sem qualquer espaço para a inclusão de variações nas células rítmicas.

Outra informação esclarecedora sobre a técnica empregada é a de que os músicos não usam toques em *staccatto* (abafando as pancadas). Nenhum dos tipos de surdo vive do contraste bombástico de uma pele que ressoa a toda a força (pancada solta) e do silêncio quando se abafa a pele com a mão. Para tocarem estes ritmos verifica-se quase sempre uma alternância entre a pancada com a baqueta numa pele e a pancada com a baqueta na outra pele. Muito raramente ou quase nunca percute as duas peles ao mesmo tempo. Nesse sentido, é oportuno ressaltar que a transcrição anterior refere-se única e exclusivamente às notas emitidas pela baqueta de marcação (chamada “baqueta forte”). Há uma habilidade incrível no uso da baqueta de resposta que não foi transcrita aqui. Este é um tesouro rítmico totalmente inexplorado por esta pesquisa.

Interessante como esse uso das duas peles das caixas dialoga com o fato de que entre os negros africanos “*sempre foi abundante os tambores bimembranófonos*”⁹³. Por usarem baquetas nas duas mãos, não utilizam técnicas que extraem timbres diferentes como por exemplo, apertando a pele com os dedos, cotovelos logo depois de tocá-la.

Mas dependendo do lugar onde se percute a pele, se perto do aro, se no centro, se no lado direito, ou esquerdo, sempre vai se produzir harmônicos diferentes. Eles produzem várias notas distintas. A maior parte dos tambores africanos são pluritonais, isto é, dão notas para possíveis combinações melódicas. Entretanto, cabe ressaltar que a tradição no Belém é percudir principalmente no centro da pele. Não por acaso onde o volume do som é mais alto.

Como as baquetas são usadas em ambas as mãos, há uma limitação natural no leque de possibilidades de ampliação das variações de sonoridade como ocorre em outros tambores como os atabaques e congas, pois “*as grandes possibilidades de mudanças tímbricas derivadas do modo de articulação nos instrumentos de altura indeterminada estão justamente associadas à percussão direta.*”⁹⁴

Apesar dessa limitação os caixeiros conseguem extrair sons mais abertos ou sons mais fechados, sons mais limpos ou sons mais sujos e sons soltos. Numa mesma caixa muitas vezes, encontra-se mais de dois sons diferentes quanto à altura e timbre. Isso resulta na produção de notas com identidade própria e coloridos timbrísticos completamente distintos. Essa diferença deve-se à forma de se articular o som e à região da membrana onde o tambor é percutado e também da parte da baqueta que entra em contato. Como é tradição em moçambiques de várias cidades o Belém também não percute os aros ou corpo do tambor para extrair outros sons. Os “caixeiros de segurança”, isto é, aqueles que mantêm

⁹³ ORTIZ, Fernando. *Ensayos Etnográficos*. Havana: Pensamento Cubano-Editorial de Ciencias Sociales, 1984, p. 354.

⁹⁴ OLIVEIRA, Op cit. p. 86.

uma constância nos padrões básicos são muito valorizados. São considerados como os pilares dos tambores.

Os Solos

Existem tocadores que exercem mais tradicionalmente a função de soladores, repicadores e de chamadores dentro do terno. Como é característico das tradições africanas e afro-brasileiras, um ou mais instrumentistas experientes e respeitados por sua musicalidade têm liberdade para fazerem uso da *improvisação* e da *espontaneidade* no que se refere às subdivisões (cabeça do tempo e do contratempo), o que por sua vez gera as chamadas “quebras” em que uma ou mais notas acessórias se agregam a um acento musical.

As fronteiras são tênues. Em certos instantes as variações rítmicas parecem não ter enlace, resolução ou fechamento esperado. Ecoam como uma resposta imprevisível. Isto se deve pelo fato de introduzirem uma tensão irregular, assimétrica e não-linear no ritmo. A maioria destes “vôos” musicais e movimentos corporais, exigem uma expressão artística e perícia que separa os executantes dos demais presentes da comunidade. Mas como na África o uso do improvisado durante a *performance* tem uma liberdade e autonomia limitadas. O moçambiqueiro “*não é totalmente independente para improvisar pelo tempo e forma como quiser. Há convenções estabelecidas socialmente*”.⁹⁵

Nos momentos de solo individual, isto é, no ritual do *Tira Paia*, os tocadores baseiam seus improvisos na experiência obtida ao longo dos anos. São frases bastante expressivas, mas, que para um ouvido desacostumado podem parecer “confusas” ou “fora do ritmo”.

O que dá riqueza a esses solos é a maneira como os caixeiros ordenam ritmicamente as batidas alternando sua execução em tempos fortes e fracos do compasso e de criar divisões rítmicas contrastantes em relação ao que os outros tocaram antes.

Talvez isso ocorra por que muitos desses solos possuem notas constantemente “fora” do pulso, no “ar”, devido às suas estruturas e ao “lugar” onde as notas “caem. Muitos improvisadores também tocam frases e idéias inusitadas, por vezes, “atrás do tempo“, por vezes “à frente” e com diversas outras nuances. Mas não é nas primeiras experiências que alguém que vem de fora irá conseguir sentir e compreender estes solos em toda a sua amplitude, complexidade e alteridade.

Em certos solos como os do Valtinho e João Cuíca ouve-se nitidamente frases e montagens que são possíveis apenas àqueles que conhecem bem a tradição dos ritmos, suas estruturas e musicalidade. São solos que mostram o mais alto grau de conhecimento dos

⁹⁵ CHERNOFF, J. *Op cit* p. 58.

caixeiros do Moçambique. Neles pode-se ouvir o tambor realmente falar, ou “cantar” em sua prece rítmica, sincopada. Tais improvisos mostram também outra importante influência africana: a do “agora“, do “aqui“, da presentificação do momento, da fisicalidade do contato, da não-virtualidade.⁹⁶

Significados

Existem rituais de batismo a partir do qual o instrumento se torna um membro da família moçambiqueira. Embora sejam sagrados, os tambores não são inspiradores de sacrifícios. Eles representam a importância dos Reis Congo na Festa.

Além disso, os sons dos tambores do Belém são ouvidos como verdadeiros *chamados* para os negros da cidade. As pessoas, jovens, idosos, crianças saem nas portas de suas casas para ver os ternos passarem. Outros olham das janelas, saem na rua e até acompanham o terno.

Nas guardas de Moçambique da cidade de Oliveira (MG), há algumas semelhanças com as práticas do Belém, como os rituais de batizado das caixas antes de serem usadas e o uso de tambores mais graves do que dos outros ternos. Embora, também seja ambipercussivo, há a diferenciação no fato de que percutem apenas uma das peles.⁹⁷

Historicamente, no Brasil os tambores sofreram discriminações por se tratarem de instrumentos típicos dos negros. Seu uso sofreu restrições em várias festas. Provavelmente parte dessa percepção a respeito dos tambores se deve ao papel de destaque que desempenham na *resistência* dos africanos. Segundo Slenes, *Ngoma* é a palavra universal nas línguas bantas para tambor. Os caçadores de escravos normalmente batiam nas aldeias de surpresa, com a primeira luz da alvorada: “quando, nessas ocasiões, era possível dar o toque de alarme, usava-se para isso um rufo especial do tambor, o *oñoma yova putu* (umbundu para *ngom’a putu*), ou seja, ‘o tambor/sinal de alarme do branco’⁹⁸

Desde muito cedo no Brasil, o tambor se colocou como **uma voz de contestação** à escravidão, principalmente, por ter sido usado como veículo de transmissão de mensagens de revoltas nas senzalas.⁹⁹

Em suma, a palavra “tambor” no Brasil não remete apenas a um instrumento musical com enormes recursos, mas, sobretudo, *simboliza* o ritual, a reunião, a festa-luta dos negros pela defesa de seus valores ancestrais e pela sua autonomia cultural.

⁹⁶ Idem.

⁹⁷ Gustavo Brandão (dir.) Filme documentário. *Festas Populares do Brasil*. Prod. SSV Vídeo. Rio de Janeiro, 2001.

⁹⁸ SLENES, Roberto W. “Malungu, ngoma vem!”: África encoberta e descoberta no Brasil” in: *Cadernos Museu Escravatura de Angola*. Luanda. 1988.

⁹⁹ Idem.

Origens

O tambor é um dos mais importantes instrumentos musicais africanos. Nas culturas bantas existe uma infinidade de tipos, formatos e tamanhos e funções. Cabem a eles várias funções como anunciar a chegada ou a partida de líderes tradicionais, manter o estado de ânimo através de ritmos quando estão trabalhando na lavoura, para convocar pessoas para reuniões diversas, como lamento de guerra, etc.¹⁰⁰

Segundo Blade, trechos dos diários de bordo portugueses mostram que há mais de 400 anos atrás os tambores já tinham uma grande importância para os Mbundos, Bacongos e Ovimbundos. O autor compartilha da tese de que nenhum outro instrumento é tão usado e apreciado na África subsaariana quanto o tambor. Informa também que o uso de baquetas é comum em toda a África, mas que, o tambor na forma do timbal ou timba, é particularmente associado com o leste do continente e o norte do Sudão.¹⁰¹

Não se quer dizer que os bantus tenham apenas os tambores, mas sim que dão a eles um papel de destaque nos seus rituais. A lista de instrumentos é imensa e vários pesquisadores já elencaram e tornaram conhecidos parte dela.¹⁰²

Mas é sempre bom atualizar as informações. Pelas descobertas feitas em campo constatamos uma enorme variedade de instrumentos usados na música das etnias enfocadas. Aerofones como o *mpungi*, o *oluqui*, a *xipanana*, o *pongo*, o *vandumbu*, a *orubedo* ou *olobendo*, a *mbinda*, a *luxiba*, os apitos quiocos *cassengo-sengo*, a *catou*, o *mbungo* e o *onjembo-erose*. Os cordofones como *hungu*, também chamado *mbulumbumba*, e outros instrumentos como os usados pelos Ovimbundos em suas festas, os *maçanzas* (quissanje) e *zagazagas*, além, é claro, a *kakocha*, espécie de violino com três cordas, a *tchihumba*, constituído por cinco cordas de mateba, ou mais, ligadas às astes e a uma caixa de ressonância - e a *chiumba*. Instrumentos de lâminas como a *marimba* e o *mbwetete*, quando é feita à base de bambu. E campânulas como a *binguila* usada pelos Bacongos e o *gonge* dos Mbundos.

Mas, de fato os **tambores** são os mais comuns e populares. Encontrados através de toda Angola, geralmente são feitos em várias formas e tamanhos. Obtivemos informações sobre uma infinidade deles, dos quais destacamos aqueles que apresentam semelhanças na forma ou no uso com os do MB.

Os tambores que chamaram mais a nossa atenção foram: o *Adingu* (tambor usado exclusivamente para festejos reais e como instrumento musical de guerra, na área de

¹⁰⁰ HINDLEY, Geoffrey. *Instrumentos Musicais*. São Paulo : Melhoramentos, 1981, p. 7.

¹⁰¹ BLADES, James. *Percussion Instruments and Their History*. London : Faber and Faber Limited, 1975.

¹⁰² Aqui no Brasil: Manuel Querino, Edison Carneiro, Manuel Diegues, Pereira da Costa, Luciano Gallet, Câmara Cascudo e no exterior: Brincard, Kubik, Dias, Nassau, já tiveram essa preocupação.

Quinguenje, junto ao Cuango); o *Ngoma wa mukunda wa kuvunga*, tambor quioco imenso de um tímpano, mas particularmente volumoso e artístico nos entalhes decorativos. Em tempos idos o instrumento era particularmente destinado aos batuques em que o Rei participava; o *Mukubile* - nome Lunda para um tambor de dois tímpanos, munido de palheta, e quatro asas laterais na cintura do tambor.¹⁰³

Mas, são justamente nas etnias foco da hipótese de hegemonia cultural que constatamos as principais evidências das similaridades das técnicas de construção e manuseio, bem como, os significados culturais.

Desse modo, entre os Ovimbundos, foram encontrados o *Chinguvo* e o *Vipuali*, tambores usados nos rituais de coroação. O *Olandingo* é um tambor de duas membranas, de grandes dimensões tanto na largura quanto no comprimento.

Destacamos a *Ongoma* que possui duas membranas e é usada pelos povos do distrito de Benguela. Estes povos são conhecidos como excelentes guerreiros e músicos exímios. Alguns autores vêem neles uma síntese cultural das várias etnias angolanas. Não temos condição de fazer uma afirmação dessas.



Fig. 25 - *Ongoma* dos Ovimbundos.¹⁰⁴

¹⁰³ CASSANGA, J. KANUKU, J. CHIPEMBO, A. *O Mundo Cultural dos Ganguelas*. Luanda: 1992,

¹⁰⁴ Reprodução de: CHILDS, Op cit.. p.40.

O que nos interessa nesse momento é constatar como a *Ongoma* é cilíndrica e de tamanho avantajado. Esse tambor é usado por todos os povos de Benguela, exceto os Bacuissos, em rituais festivos que ocorrem durante a noite de lua cheia e envolvem toda a comunidade tradicional. Acontecem as danças e banquetes. O corpo e a música ficam ligados pelos toques do *Ongoma*.

Os Mbundos também demonstraram possuir tambores que se aproximam das particularidades registradas no Brasil.

Talvez o *Cadomega* e o *Capopo* sejam os que mais se diferenciam dos demais por serem tambores bem pequenos e do estilo dos atabaques abarrilhados.

O *Mungomba*, por sua vez, além de ser um tambor cilíndrico apresenta várias semelhanças com as caixas moçambiqueiras como pode ser visto na gravura seguinte:



Fig. 26 - *Mungomba* dos Mbundos.¹⁰⁵

É o mais conhecido dos seus tambores. É afinado pelo calor e aplicação duma massa preparada com borracha, colada no meio do tampo ou formando um pequeno círculo, cuja variação de diâmetro produz variação de som, tanto mais baixo quanto maior for o diâmetro da emenda de borracha.¹⁰⁶

Em relação aos Bacongos deve-se lembrar sempre que os *tambores* reais formavam o coração dos seus reinos. Quando as tropas inimigas invadiam os palácios a primeira coisa

¹⁰⁵ Reproduzido de: FONTES, Armando. “Apontamentos das festas da cidade”. Luanda: *In Boletim Cultural da Câmara Municipal de Luanda*. n.11, jul/ago/set, 1967. p.78.

¹⁰⁶ ANTÓNIO, M. “Música e dança tradicionais de Luanda”. Luanda: *In Boletim Cultural da Câmara Municipal de Luanda*. n.11, abril-maio-junho, 1966. p. 61.

que faziam era destruir os tambores. Os tambores do rei do Kongo eram chamados *Ndembo*. Eram tambores muito grandes. Também havia na época em que os portugueses chegaram à África o *Gomezulu*. Era o tambor grande do rei. Com esse o rei convocava todos os habitantes da cidade e de várias aldeias.¹⁰⁷

Há um interessante relato de época sobre alguns dos costumes da corte do rei do Kongo:

*“Tem a guarda dos Anzicos e de outras nações, que está junto do seu paço (...) e quando quer sair, tangem os atabaques que ouvem longe 5 ou 6 milhas, entendendo-se com isso que el-rei quer ir fora”.*¹⁰⁸

Esta descrição de Lopez e Pigafetta apresenta-se de extraordinária importância por dois motivos fundamentais. Se não for a mais antiga descrição de instrumentos musicais e descrição de música da África banta, é com certeza uma das mais antigas. Isso nos interessa sobremaneira, pois, temos a necessidade de saber como eram os costumes dos negros antes da chegada dos europeus para fazer posteriores comparações sobre os desdobramentos desse contato. Em segundo lugar, tais vestígios históricos são também significativos pela qualidade das informações que nos oferecem.

Pensamos que a “guarda dos Anzicos” a que os autores estão se referindo é ao povo Anjico ou Batequê. Eles ocupavam onde é hoje o Congo Popular e não Moçambique como muitas pessoas já acreditaram.

Percebe-se que o tambor era usado nessa época como um eficaz meio de comunicação “ouvem longe 5 ou 6 milhas”. Funcionava a partir de códigos e convenções conhecidas por várias comunidades tradicionais.

Mas, como já foi demonstrado em várias evidências empíricas e citações teóricas que as respaldam, os tambores cumpriram um papel crucial em outros setores. Nas guerras, usavam três tambores:

*“Uns que tiram fora, com atabaques grandes, com caixas de um só pau de árvore e cobertas de couro que tangem por via de certos malhos de marfim, os outros procedem duns instrumentos afigurados à guisa de pirâmide contravolta, porque debaixo acabam em agudo e para riba vão-se dilatando até à base do triângulo, em maneira que no fundo terminam em ângulo e por cima em largo; (...) os quais se percutem com baquetas de madeira, e as mais das vezes se fendem para que o estrondo seja mais rouco e horrendo e belicoso”.*¹⁰⁹

¹⁰⁷ Ver: APPIAH, Kwame A. and GATES, Henry L. (ed.) *Africana: the encyclopedia of the African and African American experience*. New York : Basic Civitas Books/Library of Congress. 1. ed. 1999.

¹⁰⁸ LOPEZ, Duarte, e PIGAFETTA, Philippo. *Relação do Reino do Congo e das Terras Circunvizinhas*. Lisboa: Agência Geral do Ultramar. 1951. p. 48.

¹⁰⁹ Idem, p. 121.

Essa fonte histórica mostra como no calor das batalhas os Bacongos empregavam três timbres diferentes visando possivelmente efeitos diferentes como estimular o próprio “quilombo” (agrupamento guerreiro) à atos de coragem e bravura. Em certos momentos da batalha visavam incutir o medo e o pavor nos exércitos inimigos. Também serviam como sinais no campo de batalha como para recuar, avançar ou fazer formações pré-estabelecidas.

Os últimos tambores a que se referem os autores, isto é, aqueles que “mais das vezes se fendem” são grandes tambores de madeira que não usam membranas. Possivelmente se trata do ngamba ou ngombo que era constituído por “*um pedaço de árvore cavada, mas coberto só na parte superior*”.¹¹⁰ O tambor “à guisa de pirâmide contravolta”, quer dizer, tambor mais largo em cima e fino em baixo. Pirâmide de cabeça para baixo. Este é o mais usado em Angola. Parece com o atabaque usado no Brasil nos centros de Umbanda e terreiros de Candomblé, mas não é abarrilhado. Ele é mais angular e reto. O primeiro tambor que chamam de “atabaques grandes” possivelmente é ambipercussivo e bимembranófono.



Fig.27 - Baqueta Africana.¹¹¹

Os “malhos de marfim” são as baquetas. No trabalho de campo descobrimos que seu uso é quase inexistente na atualidade. Baquetas de marfim são raríssimas. Mas, elas fornecem uma importante pista, pois, o tambor que, que se tocava nessa época com estas baquetas era o *Ndungu*.¹¹²

Sabe-se que além dessa tradição específica de tambor entre os Bacongos existiram outras também expressivas da cultura africana. Há notícias dos *Basiki Basiku*, os tocadores

¹¹⁰ REDINHA, José. *Etnias e Culturas de Angola*. Luanda: IICA/BA-Actualidade Editora, 1974. p.321.

¹¹¹ Reproduzido de: WARREN. *Op cit.* p. 83.

¹¹² FELNER, Alfredo de Albuquerque. *Angola - Apontamentos sobre a ocupação e início do estabelecimento dos portugueses no Congo, Angola e Benguela*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1933, p. 26 e 27.

de tambor, espécie de um Bumbo na horizontal. Depois vêm os tocadores dos “marfins” (trompetes de chifre), os *Bakama Banfumu*. Segue o tocador de *ngongie*, o *Bula Ngongie*. Vêm, em seguida, os tocadores de *Katangala*, espécie de caixa.¹¹³

Essa formação não nos parece estranhamente familiar? Não nos lembra algo? Nessa perspectiva, vale relatar outras descobertas. O *Ngoma wa Nguri wa Kama*, enorme tambor cilíndrico aprisionado pelos Mussucos (também conhecidos como Sucos), do antigo soba lunda Nzovo. Foi insígnia do sobado, rufando apenas em nome de *Nguri wa Kama*, para reunir de urgência os seus súbditos e grupos de guerra. O *Massiquilo ma kinfume* era um tambor usado exclusivamente nas cerimônias de investidura de chefes e coroamentos de reis Bacongos .

O *Ngoma nzuiu*, tambor cilíndrico, comprido, com só uma pele e de uso exclusivo dos Reis do Povo. Freqüente nas áreas do Ambrizete e do Quinzau dos Solongos para chamar os súbditos. Existe também o *Ngoma a Muehikongu*, um tambor grande, cilíndrico e ornado, foi encontrado na cidade de Mbanza Congo. É o *Nedungu-ilo* dos Cabindas.

Mas, o tambor escolhido dos Bacongos para ser representado é o *Ndungu*:

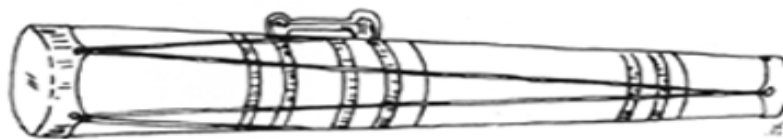


Fig. 28 - *Ndungu* dos Bacongos.¹¹⁴

O modelo varia muito em comprimento, registrando-se diversas dimensões. Também variam os diâmetros. Note como é bimenbranófo e ambipercussivo. É tocado com baquetas pelos Solongos e outros grupos Bacongos como os Cabindas

De acordo com Fu-Kiau quando os Bacongos ouvem a voz no tambor eles tem que responder por que dentro deles, responde uma voz mística. A convocação, o “chamado” dos tambores é uma presença espiritual dos ancestrais. Esta é a mensagem. Quando se ouve o *ngoma* as pessoas tem que atender e saber o que os ancestrais querem delas: *o provérbio Woyo é muito significativo quanto a isso ‘ngeie ikua ndunga iilu sonsa; / Beno bonso fuene kuenda’* (*‘quando você ouvir o som do tambor você tem que ir, todos tem que ir - para saber o que está acontecendo’*).¹¹⁵ (grifo do autor).

¹¹³ VAZ, Jose Martins. *No Mundo dos Cabindas*. Lisboa: UCP, 1970.

¹¹⁴ Reprodução de REDINHA, J. *Instrumentos de Angola... Op cit.* p. 162.

¹¹⁵ BUNSEKI, Fu-Kiau. Apud THOMPSON, Robert Farris. “Body and Voice Kongo Figurative Musical Instruments”. In: BRINCARD, Marie-Thérèse. *Sounding Forms: African Musical Forms*. New York, : Library of Congress, 1989, p. 44.

Thompson descobriu que os Bacongos tradicionais acreditam que dentro do *ndungu* existe um fantasma secreto (*ndinga bakulu*), uma voz ancestral que responde em processos (*mambu*) ou outras situações de crise para os problemas da vida. Ele é usado na comunicação entre dois mundos.¹¹⁶

Em outro trabalho o mesmo autor ressalta que a tradição diz que em certas ocasiões um espírito ancestral entra no tambor e quando isso acontece o “*ngoma toca a si próprio, sem precisar do homem vivo. Cobras rastejam em volta do tambor, selando o mistério.*”¹¹⁷

Em síntese, realmente o instrumento de rito e de força nas três etnias por excelência é o tambor. O seu rufar forte, ritmado e atroante, também é empregado na produção de estados de êxtase, como preparação nos processos de cura. Acredita-se que ainda hoje atue eficazmente contra os espíritos inimigos que rondam as povoações e assediam os seus habitantes. O seu som forte e incisivo guiou os antigos guerreiros africanos nas infindáveis lutas contra os invasores europeus e foi uma arma decisiva da resistência negra durante e após a escravidão oficial no Brasil.

É bom deixar claro que não se trata de buscar uma pureza classificatória e, portanto, restritiva. Trata-se sim, de atentar para o fato de que encontrar a *predominância* de certas matrizes culturais em uma tradição e, além disso, conseguir discernir e distinguir os elementos culturais que a compõe - como um todo - é fundamental para superar a *diluição* de diferenças e indistinção onde tudo se funde e se iguala em importância.

É por isso que também optamos por trabalhar com o conceito de *cultura* quando nos referimos às sociedades africanas. O conceito de civilização está impregnado de uma perspectiva evolucionista e positivista. Como se houvesse um tempo contínuo e idêntico para toda a humanidade. A história é apresentada em etapas sucessivas em direção a uma cultura superior, antecedida por períodos de selvageria e barbárie. Outro motivo é o reducionismo do enfoque nos avanços tecnológicos. Historicamente, as diferenças entre africanos e europeus foi diagnosticada pelos colonizadores como sendo fruto de um grande distanciamento civilizacional entre ambos ou ainda pela ausência completa de “civilização” por parte dos negros. Enfim, este conceito já legitimou muito preconceito.

Trabalhar com o conceito de cultura permite a valorização das diferenças e diversidades multiplicando as concepções de tempo. Pois, concebemos a cultura como o conjunto dos comportamentos, hábitos, valores, técnicas, princípios, saberes, práticas, etc;-

¹¹⁶ THOMPSON, Robert Farris and CORNET, Joseph. *The Four Moments of the Sun*. Washington : National Gallery of Art, 1981, p. 80.

¹¹⁷ THOMPSON, R. F. “Body and Voice Kongo Figurative Musical Instruments”. *Op cit.* p. 43.

característicos dos diferentes grupos humanos.¹¹⁸ É um *modo de vida* que não está imune às ambigüidades, aos paradoxos e às contradições dos conflitos e lutas sociais.

Estas sagas dos tambores expressam memórias que estão em luta por algo **imprescindível**, que é como seus sujeitos concebem suas origens, valores, seu presente e seu futuro. Nessa perspectiva, possui sentidos bastante objetivos em suas vidas. Afinal, tudo que tem memória tem um valor concreto, um interior, uma qualidade. A qualidade é o que singulariza as coisas e cria uma atmosfera de significados à sua volta. A memória pode fazer ver faces do mundo que a época tende a encobrir.¹¹⁹

¹¹⁸ SAHLINS, Marshall. “O ‘Pessimismo Sentimental’ e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um ‘objeto’ em vias de extinção”. *Revista Mana*, vol 3, nº1, Museu Nacional, UFRJ, abril de 1997.

¹¹⁹ FILHO, José Moura Gonçalves. “Memória e Sociedade”. In: *Memória e Ação Cultural*. São Paulo : DPMH/SMC/PMSP. 1992. p. 46.

Pelo Canto se Conhece o Lobo

“Andar sozinho é quase não andar, cantar sozinho é quase murmurar” (Provérbio Angolano).

*“Uma coisa é a escrita e outra o saber. A escrita é a fotografia do saber, mas não é o saber”
(Tierno Bokar)*

Introdução

No moçambique, a voz é muito mais do que apenas um instrumento musical de grande valia, poder e adaptabilidade? Quando cantam estão rezando duas vezes?

Neste tópico são realizadas reflexões sobre alguns aspectos estruturais, melódicos, semânticos e rituais do canto. Mesmo que de forma concisa abordam-se *técnicas* ligadas à respiração, à tonalidade, ao timbre, à clareza, à projeção, ao volume, à afinação, à interpretação, aos ressonadores, à articulação, à dicção, ao controle do ar, à saúde vocal, ao auto-conhecimento, à postura corporal e à percepção sensorial.

O canto possui um papel muito especial para os moçambiqueiros. Um dos seus traços mais marcantes é a presença do princípio do movimento aliado ao princípio cíclico. Além destes, são atuantes os princípios da emotividade, do diálogo e do coletivismo. Como diz o provérbio que serve de epígrafe, é preciso viver com os outros.

Ainda hoje se continua a divulgar idéias duvidosas sobre a música africana. Uma delas é a que estabelece uma hierarquia entre seus componentes musicais, ora afirmando que a sua riqueza está mais na voz humana que no acompanhamento dos instrumentos, ora o inverso. Talvez a afirmação mais comum seja a de que na música africana, o ritmo é o elemento principal e a melodia secundária, sendo inexistentes a harmonia e a polifonia.

Tudo nos leva a concluir que seja na música africana tradicional, ou seja, na música moçambiqueira, as relações estabelecidas entre a voz e os instrumentos percussivos (e vice-versa) não é de superioridade, mas sim, de *unidade e complementaridade*. Pois, se isolados, estes elementos não conseguem exprimir as várias facetas que compõem as tradições citadas, resultando assim, numa percepção reduzida da experiência.

Traços fundamentais

O que mais parece ter sobrevivido da música africana no Moçambique são seus ritmos ao invés das melodias e harmonias?

Até que ponto a experiência moçambiqueira é influenciada pela liturgia católica? Como isso se expressa no canto?

Deve-se lembrar inicialmente, que as melodias do canto no Belém são realizadas em movimento, dançando, tocando e gesticulando. Isto faz com que seja preciso desenvolver uma *respiração* profunda e rítmica aliada a um estado emocional de autoconfiança. A impostação da voz, as modulações, as inflexões e a respiração que irá garantir o fôlego necessário à qualidade vocal podem ser percebidas de imediato em algumas pessoas.

A *postura corporal* varia de acordo com a dança. Entretanto, pode-se dizer que os pés dos moçambiqueiros nem sempre estão afastados na direção dos ombros, nem a coluna e queixo retos, ombros e braços relaxados a fim de não tencionar o pescoço. Os integrantes ficam soltos, pois, se sentem à vontade quando estão cantando, as roupas são largas e não dificultam a respiração. Cantam com prazer.

É verdade que alguns têm uma boa *projeção* da voz no canto. Destacaria os capitães e o soldado Clayton como representantes dessa qualidade. Vê-se que muitos inspiram o ar predominantemente pelo nariz. Não dá para identificar se é a respiração diafragmática ou intercostal por causa das camisas das fardas serem largas e muitas vezes ficarem fora das calças.

De qualquer modo, constata-se que é uma respiração eficaz para a realização da *performance*. Pois, as várias posturas assumidas pelo corpo e a respiração andam juntas no terno. Nos momentos em que se está agachado ou em pé com os braços levantados para cima segurando os bastões, a respiração é diferente. Uma é mais lenta e profunda e a outra curta e rápida.

Certos moçambiqueiros *articulam* as vogais de modo a facilitar a compreensão do que cantam. Essas *articulações* repercutem na impostação da voz e em suas ressonâncias específicas (voz de peito e cabeça). Isso vale para os graves, médios e agudos.

As vogais são realizadas de diferentes maneiras. Em algumas, separam bem as arcadas dentárias e ovalam os lábios, em outras (como na fig. 29) cantam como se estivessem sorrindo. Também existem aquelas em que projetam os lábios bem para frente fechando-os em forma de “biquinho”.



Fig. 29 - Soldados entoando os cantos do Belém. Foto: Cláudio Alberto. 2004

Outra técnica vocal encontrada é a colocação da voz. Ela acontece principalmente quando aproveitam o impulso do apoio. Nota-se como ele sai com naturalidade e sem força. Vê-se que alguns nem tensionam a garganta. Mas, este recurso é usado apenas em certos momentos do ritual.

Para estes moçambiqueiros que cantam com maior desenvoltura e habilidade, o *apoio* é uma técnica essencial. É só assim que conseguem manter a voz sem afonias ou disfonias pelos dois dias de intensas atividades. Pois, quando sustentam uma nota por muito tempo sem perder a força ou desafinar é sinal que utilizam um apoio que permite buscar a *caixa de ressonância*¹²⁰ própria e não mandar tudo para a garganta. Deve-se entender que para situações distintas, usam apoios diferentes. Geralmente, quando precisam de volume e força usam o apoio frontal, mais especificamente na região pélvica, contraindo para dentro e empurrando o ar para obter maior projeção principalmente na voz de peito.

As cavidades de ressonância mais usadas na cabeça são as cavidades oral e nasal. Ali é que elas ganham corpo e volume, se for o caso. Também presenciamos o *vibrato* em algumas músicas. Isto é, aquele som típico da sustentação de uma vogal em que a pessoa coloca a nota no ressonador e ainda tem ar sobrando. O capitão Ramon domina essa técnica. Alguns parecem que têm um vibrato natural. Ele flui facilmente, sem o menor esforço. Outros forçam o vibrato e ele fica, auditivamente, mal sonorizado.

No Moçambique de Belém a voz de peito é predominantemente de caráter masculino, enquanto que a de cabeça é de abrangência feminina. O que não significa que

¹²⁰ BEUTTENMÜLLER, Glorinha. *O Despertar da Comunicação Vocal*. Rio de Janeiro: Enelivros, 1995.

alguns homens não consigam atingir a voz de cabeça e nem que as meninas não registrem a voz de peito.

Pelo exposto subtende-se que a *impostação* da voz e uma respiração satisfatória expressas na colocação, afinação e projeção é encontrada em vários dos participantes. Estes são aqueles que aprenderam a controlar bem a saída de ar. Têm autoconfiança e uma visão positiva da própria voz. Percebe-se como se esforçam para cantar cada vez melhor. Cantar com segurança aliada à emoção. Para isso ensaiam muito. Cantam as músicas em casa. Sabem as letras e a melodia. Conhecem o que estão cantando. Suas vozes possuem vibrações que são anteriores às sonoras: são as emoções e sentimentos.

Muitos hábitos alimentares percebidos na própria Festa não são considerados saudáveis do ponto de vista da *saúde vocal*.¹²¹ Como exemplos destacam-se os alimentos gordurosos e pesados antes e durante os rituais. Às vezes, é a falta de sono que prejudica. Outras vezes, é ter que falar ou cantar em lugares muito barulhentos. Enfim, as bebidas geladas antes de cantar para melhorar a voz, a poeira e o contato constante com a poluição ambiental, inalando a fumaça preta que sai dos veículos com motor desregulado. Tudo isso conspira contra uma voz plena no uso do seu potencial. Felizmente, só em raras exceções é que os integrantes do terno ficam expostos em ambientes que utilizam o ar-condicionado.

Para restabelecer a voz para o segundo dia de Festa frente às disfonias e afonias - alteração e perda da voz, respectivamente e a inflamação das pregas vocais, alguns usam gargarejos, gengibre, cravo, mel ou própolis. Outros rezam para melhorar. Há ainda os que usam o vapor d'água, obtido pela fervura de água numa panela. A técnica é fazer a inalação de água fervida com sal, antes de dormir, iniciando com alguns minutos (dois a três), procedendo da seguinte forma: inspirando com as narinas (boca fechada) e expirando pelo nariz até o ar quente represado acabar.

Geralmente não se esforçam para cantar músicas em tons que não lhes são confortáveis. É simples perceber quando alguém força a garganta ou quando canta com um som natural que sai sem grande esforço, como se estivesse falando. Em alguns, as veias ou músculos do pescoço saltam. Esse canto exige muita *energia*. Mas, certos integrantes tentam cantar numa extensão vocal que não é a sua. Para cantar assim se esforçam demais até a garganta doer ou a voz falhar.

Não existe nenhum tipo de aquecimento prévio da voz ou simplesmente a preparação da voz para o seu uso por um tempo prolongado e intenso na Festa. No entanto, isso não se revelou um sério obstáculo para o canto.

¹²¹ Observações realizadas a partir de informações teóricas obtidas em: NUNES, Lília. *Manual de voz e dicção*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1972

Canta-se com sensibilidade. O uso da voz vai muito além da mera técnica de canto. Canta-se com tamanha carga emocional e física dos integrantes que não raro as pessoas ficam com os olhos cheios d'água. Isto se deve a uma comunicação que acontece mais pelo trânsito de emoções que cruzam o espaço entre o terno e o dos outros participantes do que pela via racional. A emoção não é só a da dor e da revolta. Há espaço também para o canto alegre e festivo.

Alguns emitem sons guturais e esganiçam a voz intencionalmente formando um mosaico de diferentes timbres de vozes graves, médias e agudas. Cabe observar que neste canto a vitalidade de alguns chega às vezes ao padrão estridente, com muita pressão na laringe.

Não há como definir uma impressão geral da voz dos participantes. Fica impossível determinar isto quando crianças, adolescentes, homens adultos, mulheres e idosos estão envolvidos conjuntamente num canto coletivo. Como era de se esperar a voz das crianças e das mulheres é mais aguda, baixa, suave e a dos homens, mais alta no volume e grave na frequência sonora. Os adolescentes apresentam a costumeira inconstância em que ora a voz sobe e ora desce. Mas é claro que há as exceções. Todas essas vozes não são ouvidas da mesma forma. A voz dos homens que são a grande maioria dos moçambiqueiros é a voz predominante em termos sonoros.

Estrutura e formas

Os capitães cada um de uma vez, interpretam os cantos, realizando os solos e em seguida os soldados e os outros capitães respondem em coro, à maneira africana.¹²² Geralmente são compostos por unidades de estrofes com quatro versos com rimas alternadas. As estrofes são repetidas várias vezes. As pessoas respeitam as melodias e as letras. Estas são em português ou um misto de português com palavras de línguas de influência banta.

Há basicamente uma estrutura organizacional do canto: *a chamada/resposta* ou *solo/coro*. Porém ela apresenta-se em formas diferenciadas. Até o momento, foram observadas as cinco a seguir.

A primeira acontece quando o coro responde repetindo a última estrofe cantada pelo capitão acrescentando um adendo no início e suprimindo a letra “ê”, que corresponde em termos melódicos à uma nota mais baixa do que todas as outras:

Chamada: “Ô ô meu Deus

¹²² FILHO, Aires da Mata Machado. *O Negro e o Garimpo em Minas Gerais*. São Paulo : Itatiaia/Edusp 1985.

*sou moçambiqueiro
vim aqui cantar é”*

Resposta: Olelêlêlêô vim aqui cantar”

A segunda forma, logo, ocorre quando o coro responde palavras não ditas pelo capitão:

*Chamada: “Ê é meu Deus
Irmandade é despedida só”*

*Resposta: Fuzuê, fuzuê, fuzuê,
fuzuê, fuzuê, fuzuá”.*

A terceira acontece no procedimento em que o coro responde repetindo todo o refrão, geralmente de quatro estrofes:

*Chamada: “Cachoeira, cachoeira
O lobo cantou
Gunga já malhou
Belém não morreu”*

*Resposta: “Cachoeira, cachoeira
O lobo cantou
Gunga já malhou
Belém não morreu”*

A quarta ocorre quando a relação solo/coro é intercalada após cada estrofe:

Chamada: “Ê! Quando eu era pititinho

Resposta: Aruê!

Chamada: Que nem gunha em baieta

Resposta: Aruê!

Chamada: Perecatas e quinhamba

Resposta: Aruê!

Chamada: Carapuças e cabeças

Resposta: Aruê!

A quinta variação em torno da estrutura chamada/resposta é desenvolvida através de uma alteração das anteriores. Nesta forma, capitão e coro cantam juntos a primeira estrofe (que é repetida na íntegra), em seguida o capitão faz a resposta sozinho. Na segunda chamada o coro canta sem o capitão. Assim, a mudança está no que se refere a quem faz a chamada (coro) e quem faz a resposta (capitão). Nesta forma cabe ao coro a maior parte do canto:

*Chamada: “Não deixe esta Festa acabar
Não deixe esta Festa acabar
Não deixe esta Festa acabar
Irmão com irmão não pode brigar*

*Não deixe esta Festa acabar
Não deixe esta Festa acabar
Não deixe esta Festa acabar
Irmão com irmão não pode brigar”*

Resposta: “Ô fuzuê” (capitão)

*Chamada: “Fuzuê, fuzuê
Fuzuê, fuzuá
Quando chega a Festa santa
Faz meu coração chorá”*

Resposta: “ Ô fuzuê!” (capitão)

Estas diferentes formas atuais de organizar o canto moçambiqueiro foram herdadas dos antigos capitães do terno. Elas têm muito a dizer sobre elementos da oralidade. Mas, um aspecto chama a atenção em todas estas formas: o *canto coletivo* - praticamente universal na África.¹²³

¹²³ O canto coletivo é quase onipresente: canta-se os cantos de trabalho, nos caminhos longos, na religiosidade, na guerra, no matrimônio, nos funerais, nos nascimentos das crianças, nos ritos de iniciação e passagem, etc. Para saber mais, ver: DIAS, Margot. *Instrumentos Musicais de Moçambique*. Maputo: Centro de Antropologia Cultural e Social do Instituto de Investigação Científica Tropical, 1986.

Melodias

Agora, são apresentadas umas poucas (mas, representativas) músicas do repertório do Belém usando a notação convencional. Sabe-se hoje que os recursos do sistema de notação da música erudita ocidental – que atendem à representação das características sonoras próprias da cultura em que foi desenvolvido – não são suficientes para traduzir graficamente todas as sutilezas do fenômeno sonoro.¹²⁴

Embora, possua suas limitações, ela consegue cumprir minimamente os objetivos básicos de permitir que se escrevam as melodias, e, portanto, registrá-las e comunicá-las. Como não há instrumentos melódicos ou harmônicos que estabeleçam uma tonalidade *a priori*, os participantes cantam no mesmo “tom” do capitão e de acordo com o seu próprio timbre e tessitura vocal. Entretanto, da diversidade de vozes simultâneas algumas se destacam. São estas as que serviram de base para estabelecer as tonalidades aproximativas das músicas.

Mas, deve-se enfatizar o caráter apenas aproximativo das notações musicais, pois, além de cada execução ser única, o seu desempenho está ligado a uma vasta gama de variáveis, como o participante que interpreta o canto, a sua tonalidade pessoal, o número de pessoas que se encontram, a ocasião, entre outras. Além disso, os cânticos são repetidos diversas vezes, e essas repetições são também diferentes entre si, uma vez que é comum o capitão efetuar variações na melodia (embora mantendo a estrutura rítmico-melódica), ou mesmo improvisar.¹²⁵

O tom a seguir está em dó maior. O primeiro pentagrama da partitura se refere ao canto do capitão Ramon e o segundo ao canto do coro:

PONTO TRADICIONAL

CAPITÃO:
 Ô Mo-çam-bi-quei-ro a-ca-bou de che-gar na por-ta des-ta ca-sa pa-ra fes-te-jar



CORO: O - lê - lê - ê - ê Pa-ra fes- te -jar



¹²⁴ LUCAS, Glaura. In: MARTINS, Leda. Afrografias...

¹²⁵ Idem, p. 128.

A melodia acima é uma marca registrada dos moçambiques de Minas Gerais.¹²⁶ Assim, não é de se estranhar que seja encontrada nos mais diferentes rituais, embora seja cantada com letras distintas:

“Capitão: *Oi dá licença*

Pra gente chegar

Viedo de longe

Pra bandeira levar

Coro: *Olelé é pra levar*

Capitão: *São Benedito*

Já foi cozinheiro

Fez Moçambique

Pro moçambiqueiro

Coro: *Olelé é pro moçambiqueiro”*

Este é apenas um dos vários exemplos que poderiam ser mostrados. Mas, em todos eles as letras fazem com que esta melodia cumpra papéis singulares nos rituais. O exemplo em questão refere-se à apresentação dos procedimentos rituais do terno ao presidente na Irmandade.

Do ponto de vista melódico, inicia-se com um salto de intervalo descendente de dois tons e meio. No pentagrama são: o primeiro sol do espaço suplementar superior e o dó do terceiro espaço. No restante da melodia a maioria dos intervalos é construída em segunda maior. Os valores rítmicos das notas são a mínima, a colcheia, a semicolcheia, a semínima, e as pausas de semínima e de mínima. Note que a maior densidade rítmica se dá no segundo e terceiro compassos. A duração das notas do coro é maior do que a maioria das notas do canto do capitão. No coro predominam as semicolcheias e mínimas, inclusive no canto de chamada as semicolcheias são hegemônicas. De um modo geral, vale destacar o contraste rítmico existente entre as notas que duram quatro tempos e as que duram meio tempo.

¹²⁶ Escutei essa melodia em várias cidades de Minas. Ainda que com algumas variações, ela pode ser encontrada a título de exemplo na Guarda de Nossa Senhora do Rosário do Capitão Tião Ataíde e na Guarda de N. Sr^a Aparecida do Capitão Zezé, da cidade de Oliveiras. Ouvir: OS NEGROS DO ROSÁRIO (Cd) Guardas de Congado de Oliveiras. Lapa Discos. 1999. (Produção e direção de Titane).

O segundo canto apresentado é feito tradicionalmente no início dos trabalhos rituais:

ARUÊ!

CAPITÃO:
Ah! quan - do eu vim da mi-nha Ter - ra



CAPITÃO:
A - ru - ê A - té



ho - je ainda me lem - bro



CORO: A - ru - ê!



Observe que no oitavo compasso¹²⁷ há um salto intervalar descendente de ré para lá, portanto, de cinco semitons e configurando um intervalo de consonância relativa. Fora esta exceção, no que diz respeito à amplitude do salto, todos os outros intervalos são mais curtos.

Tal desenho sugere um movimento de vai-vém como no rastejar de uma cobra. O segundo compasso realiza um movimento melódico formado por sucessões de notas dentro da escala, sem saltos de intervalos.

Os valores rítmicos das notas são representadas pela colcheia, colcheia pontuada, semi-colcheia, semínima, semínima pontuada e mínima. Há pausas de semínima apenas no quarto e décimo compassos. Note que há certa recorrência das colcheias no início (segundo compasso). Os três compassos iniciais são os que apresentam maior densidade rítmica.

A terceira melodia é entoada na despedida do terno na porta da igreja:

¹²⁷ Notas referentes às palavras “ainda me”.

PONTO DE DESPEDIDA

A - ve A - ve Nos - sa Se - nho - ra te -
 nha pe - na des - se po - vo que o Be - lém vai em - bo - ra A -
 ve A - ve Nos - sa Se - nho - ra te - nha pe - na des - se po - vo
 que o Be - lém já vai em - bo - ra A -

Esta melodia começa com um salto intervalar de quinta justa ascendente (de Lá para Mi). Este salto da tônica para a dominante é seguido por intervalos em sua maioria bem mais curtos, embora haja um salto de sexta maior, perfazendo nove semitons.

Mas os outros intervalos nos compassos seguintes são basicamente de segunda maior. Existem também as repetições da mesma nota e os desenhos de intervalos paralelos do oitavo e nono compassos.

A colcheia, a colcheia pontuada, a semi-colcheia, a semínima e a semínima pontuada constituem os valores rítmicos desta melodia. De todas as outras, esta talvez seja a que mais abriga as semínimas pontuadas. Os compassos oitavo e novo são os de maior densidade rítmica.

O próximo canto é um daqueles exaustivamente repetidos durante a Congada. É um dos mais conhecidos:

CACHOEIRA

Ca - cho - ei - ra! Ca - cho - ei -

ra! o lo bo can-tou Gun-ga já ma-lhou Be-lém não morreu Belém não morreu

Ca - cho - ei - ra! Ca - cho - ei

ra! o lo - bo can-tou Gun-ga já ma-lhou Be-lém não morreu Belém não morreu

Ao iniciar com um salto de intervalo de quinta justa ascendente (Mi a Si) percebe-se o seu caráter de grande consonância. Em seguida, alternam-se intervalos de terças menores e notas repetidas várias vezes. Veja que a melodia inicia e se finda na tônica. Seus valores rítmicos são a semi-colcheia, a colcheia, a semínima e as pausas de colcheia, semicolcheia e mínima. Os dois últimos compassos e o quinto e sexto são os de maior densidade rítmica.

A quinta melodia a ser apresentada é entoada apenas pelo General do terno (o Pai Odorico) e em um momento muito específico do ritual de fechamento do corpo:

ZUNGUÊ

Zun - guê Zun - guê Zun -

guê Zun - gá Pre - to ve - lho re - ci

- te Pe - dra Pre - ta Va - i pas - sar Zun -

Esta também principia com um salto intervalar de quinta justa ascendente (tônica para a dominante), depois perfaz um desenho descendente em segundas e terças maiores até realizar outro salto na passagem do terceiro para o quarto compasso, novamente descer em segundas e terças e finalmente encerrar-se na tônica. De todas as melodias, esta é a que possui menos valores rítmicos: só a colcheia, a semínima e a semínima pontuada, sendo que esta última possui a recorrência de aparecer no início, meio e fim.

A quinta e última melodia a ser exposta também é intensamente repetida nos dias da Festa, principalmente ao se aproximar da praça de Nossa Senhora do Rosário:

BALANÇA A GUNGA

Ba - lan - ça a Gun - ga dei - xa ba - lan - çar o

Pre-to Ve-lho gos - ta Não dei - xe es - ta Fes - ta a - ca - bar Não dei - xe es - ta

Fes - ta a - ca - bar

Construída com intervalos de terça menor, quarta justa, segunda menor e repetições, esta melodia destaca-se pelo elemento rítmico presente nas colcheias, semicolcheias,

semínimas, semínimas pontuadas e pausas de semicolcheia. O fato das pausas localizarem-se justamente naquele que seria o tempo forte do compasso, confere uma vivacidade rítmica a esta melodia simples. Há a repetição dos desenhos do terceiro e quarto compassos nos quinto e sexto, respectivamente, embora a nota que fecha do primeiro pentagrama seja uma outra (Dó) quatro semitons abaixo da nota (Mi) do primeiro desenho. Perceba que as semicolcheias só aparecem no quarto e sexto compassos. A única pausa um pouco mais demorada aparece só no final do último compasso. A densidade rítmica está por sua vez no quarto, quinto e sexto compasso.

Esta música foi escrita em cinco vozes para servir como exemplo do que também ocorre com as outras músicas. Todas elas são compostas por várias vozes, mesmo que haja uma tendência para o canto uníssono. Entretanto, ao longo dos vários anos participando da tradição desenvolvemos uma maior acuidade auditiva que permitiu identificar vozes em alturas diferentes que juntas soavam harmonicamente.

Nota-se na partitura que o coro inclui além da melodia básica outras vozes normalmente em terças e oitavas que não se desenvolverem paralelamente. Na sustentação de notas longas em finais de frase, as notas do acorde perfeito são dobradas até onde for a capacidade vocal dos moçambiqueiros.

No âmbito geral, nota-se que todos os cantos têm pulsação binária e estão configurados em compassos simétricos. Há que se informar que embora os ritmos do Belém sejam ritmos compostos, a segunda, a terceira e a quinta melodias foram escritas em compassos simples (2/4 e 4/4). Isto se deve ao fato de que tal opção além de facilitar a leitura melódica, não interfere na estrutura musical do conjunto, uma vez, que poucas notas correspondiam a uma unidade de tempo do compasso composto, bem como, possuem subdivisões em seis ou doze. Isto justifica plenamente ter escolhido os compassos simples para escrever essas melodias.

Outro aspecto geral importante é o das *frequências*, isto é, o da altura das notas usadas nos cantos. Observe que em todos eles as notas ficam no interior da primeira oitava, sem fazer assim, uso de notas muito graves ou agudas. Os intervalos de sexta e de sétima são os menos usados. As melodias tendem sempre à consonância, não apresentando nenhuma evidência de dissonância forte.

Perceba como três das melodias apresentam apenas o uso de cinco notas da escala, duas usam seis notas e apenas uma usa sete notas. De todas elas, quatro dispensaram a sétima nota, três não utilizaram a sexta nota, uma abriu mão da quinta e outra não usou a segunda nota. Isto não faria muito sentido de ser observado se não demonstrasse uma tendência para as escalas pentatônicas africanas, uma vez que a pentatônica maior se difere

da diatônica ocidental justamente pela ausência da quarta e da sétima e a pentatônica menor pela inexistência da segunda e da sexta.¹²⁸

Desse modo, fica evidente que não são virtuosísticas. Elas cumprem sua função ritual com grande êxito. Não fosse isto, não fariam parte do repertório atual do terno. Apesar de relativamente simples, elas têm uma capacidade enorme de mobilizar vontades e estimular envolvimento.

Considera-se a partir da pesquisa efetuada que não é pobre a contribuição melódica da música do Moçambique de Belém. Usando como instrumento melódico apenas o canto, o mais humano dos instrumentos musicais, o terno exprime toda a sua *espiritualidade*.

A harmonia composta pelas várias vozes soando simultaneamente não é totalmente intencional. As pessoas são guiadas mais pela intuição e pela emoção do que propriamente por um conhecimento racional dos intervalos e suas sonoridades. Mas não acredito que as combinações sejam totalmente fortuitas, casuais e imprevisíveis. Essa intuição é amparada por ouvidos treinados.

Os diversos cantos também apresentam uma dinâmica própria do universo das tradições orais e mais especificamente, da *tradição oral* africana. Alguns dos aspectos específicos desses cantos que dialogam com aspectos mais gerais da matriz negra podem ser percebidos entre outros, no alto grau de *movimento* – a mobilidade do texto cantado de acordo com o ambiente, nas invenções, releituras, recriações e readaptações da tradição, promovendo um *diálogo* contínuo e fecundo entre passado, presente e futuro.¹²⁹

No aspecto *funcional* do canto – cumpre um papel decisivo na abertura e fechamento dos trabalhos, existem também os cantos restritos ao cortejo, ao levantamento e descida de mastros, aos de pedido de licença ou pontos de demanda, os de coroação de reis e os de despedida, entre vários outros. Geralmente, o canto a *capella* ocorre no início dos cantos.

Alguns cantos antigos ao invés de caírem no limbo da memória são recriados através de adaptações de suas melodias com novas letras. Assim, a cada ano surge um “novo” ponto que é repetido dezenas de vezes durante cada dia. Percebemos que dificilmente ocorre o processo consciente onde o terno apropria-se de letras ou melodias de outras tradições.

Entretanto, houve um episódio em que um ex-capitão no seu primeiro ano de exercício da função improvisou um canto nitidamente inspirado em uma letra de pagode. Embora, não tenha atravessado o ritmo ou desafinado alguns soldados riram. Os capitães antigos consideraram aquilo um despropósito e chamaram a sua atenção publicamente no encerramento da jornada. No ano seguinte, ele já não era mais capitão, mas pôde continuar no terno, desde que trabalhasse na cozinha. Esse episódio demonstra claramente como as

¹²⁸ MIRANDA, D. Bonifácio. “Escalas e modos”. in: ESPILOTRO, S. *Op cit.*

¹²⁹ DIAS, Margot. *Op cit.*

letras e melodias dos cantos têm um caráter místico, não podendo assim, receberem um tratamento leviano ou irresponsável. Deste modo, ficou também evidente como é vedado aos capitães improvisarem cantos que fujam às referências do universo moçambiqueiro. Isto é, mesmo que os improvisos fossem inspirados em cantos de ternos de Congo, Catupé ou Marinheiro eles também sofreriam restrições por parte dos dirigentes do Belém.

Mas, também há uma margem de inovação. Existem momentos em que se pratica uma alternância dos solos bastante diferente da maioria. Em alguns casos, é permitida a criação de músicas de dançadores mais novos e de capitães que são mais responsáveis pelos instrumentos e não pelas músicas. Segundo Renata Silva, *“a participação nos solos de outros membros além dos capitães nos indica que o próprio ritual pode ser concebido como momento de aprendizagem, diferente do que ocorre em nossa cultura em que há momentos determinados para aprender”*.¹³⁰

É ponto pacífico que no Moçambique de Belém, as diferentes formas de estrutura de solo/coro variam de acordo com o momento ritual/contexto. Sendo que *“nos leilões predomina o coro respondendo através de sílabas, ou repetindo partes do solo. Já em apresentações públicas, como o desfile na Igreja e as visitas da segunda-feira geralmente o coro responde tal qual o solo”*.¹³¹

Alguns Significados

Não se deve esquecer a relação entre canto e língua e seu aspecto semântico. Agora se discutirá alguns significados das letras dos pontos cantados. As letras dos cantos são curtas, compostas de poucos versos. Algumas são repetidas dezenas e dezenas de vezes antes de serem substituídas por outras.

As letras são cantadas em português e em línguas bantas.¹³² Isso mostra que neste caráter brasileiro e mestiço a dimensão africana se destaca?

Em nenhum momento fica escondida esta mistura básica que compõe cada uma delas - África e Europa, mas em alguns momentos o lado negro que foi reprimido tão duramente no passado mostra-se mais presente. É ele quem conduz os trabalhos.

As letras selecionadas são as que apresentam um certo grau de dificuldade para a compreensão dos não-iniciados na tradição:

¹³⁰ SILVA, Renata Nogueira da. *Etnografia de um Terno de Moçambique: Ritual e Música na Festa de Nossa Senhora do Rosário em Uberlândia - MG*. Uberlândia, 2003 (Monografia defendida no DECIS/UFU). p. 31-2

¹³¹ Idem, p. 42.

¹³² Contrariamente ao que aconteceu no Brasil, no exterior, o grupo bantu, dentre todos os grupos lingüísticos sub-saarianos, foi o primeiro a despertar a curiosidade dos pesquisadores estrangeiros e a ser estudado relativamente cedo. Para saber mais, ler: PESSOA DE CASTRO, Yeda. *Falares Africanos na Bahia – Um Vocabulário Afro-Brasileiro*. Rio de Janeiro : Topbooks, 2001.

“Omucúá? (capitão)

Omucúá! (todos)

Tudo kuema tudo jame? (capitão)

Tudo kuema nosso senhor (todos)

O que viemo faze meu zifii? (capitão)

Festejá Nossa Senhora do Rosário

Com prazer e alegria! (todos)

Ah, ah, ah, ah (capitão)

Em cima de mourão de ziportêra

Tem neguim com beijo vermei

De tanto comê coalhada”

Esta letra se inicia com uma palavra desconhecida da maioria das pessoas: “Omucúá”. Ela cumpre um papel específico de confirmar a voz de comando do capitão. É por isso que ele pergunta e todos respondem em coro com a mesma palavra, expressando assim o reconhecimento de sua liderança. Como não poderia deixar de ser, este não é o único sentido possível. Outro sentido é que através deste jogo de pergunta-resposta estabelece-se a identidade daqueles que são naturais da mesma terra, compatriotas e companheiros.¹³³ Essa interpretação da palavra “mucúá” como significando nosso companheiro, camarada, amigo (*macamba, mozambo*) também é referenciada em Pessoa de Castro.¹³⁴

A expressão seguinte “tudo kuema tudo jame” implica no questionamento se os que estão presentes aceitam os deveres religiosos que lhes cabem. A resposta literal é “tudo reverencia nosso senhor”. Mas num significado mais amplo indica que todos estão dispostos a honrar o “senhor” com toda energia necessária, sem poupar esforços. Um outro sentido possível é entender o “kuema” como uma variação de *cuenda*. Nessa perspectiva, equivale a questionar sobre o movimento dos seres e do mundo. Tudo anda? Tudo viaja? Tudo é transitório?

A frase posterior possui apenas uma palavra que pode passar incompreendida: “zifii”. Ora, quem já freqüentou centros de Umbanda certamente observou que os Pretos Velhos utilizam freqüentemente esta palavra quando se dirigem aqueles que vieram pedir

¹³³ Esta acepção deriva do quimbundo *mukua*: natural de, oriundo. Ver: LOPES, Ney. Op cit. p. 180

¹³⁴ PESSOA DE CASTRO, Yeda. *Falares Africanos na Bahia – Um Vocabulário Afro-Brasileiro*. Rio de Janeiro : Topbooks, 2001. p. 32.

conselhos, tratamentos com plantas e intervenções diversas. Ela quer dizer “filho”. Segundo Pessoa de Castro tal palavra “*conserva certos traços lingüísticos arcaizantes ou em desuso nas línguas bantas, a exemplo do prefixo nominal /-zi/ que se encontra, por exemplo, em zingoma (tambor), e até mesmo em palavras do português, tais como zifiu (filho), zirimão, zipai, etc.*”¹³⁵

Cabe observar que a expressão “O que viemo fazê (sem o meu zifii)/ Viemo festejá Nossa Senhora /Com prazer e Alegria” também faz parte do repertório tradicional de vários Moçambiques de Minas.¹³⁶

A estrofe seguinte deve ser entendida como relatando uma experiência (possivelmente da época escravagista) em que uma criança ou adolescente (“neguim”) sobre um esteio grosso firmemente fincado no solo para sustentar os fios da cerca (“mourão) e as táboas do portão de entrada de currais em propriedades rurais (“ziportêra”¹³⁷), consegue se fartar de tanto tomar o leite coagulado (“coalhada”) até ficar com seus lábios carnudos de negro (“beicho”) vermelhos. Além dessa significação literal tal estrofe pode ser compreendida de uma maneira mais ampla como representando as sutis formas de resistência empregadas pelos negros nesta época. Tal entendimento se respalda na evidência de que as interjeições “Ah, ah, ah” possuem o sentido de um riso de escárnio, um deboche aos capatazes e senhores de escravos em não conseguirem vigiar o “neguim”. Deve-se lembrar também que apesar de parecer aos dias atuais um subproduto do leite e, portanto, desvalorizado pelo seu gosto azedo, na época da escravidão possuía um rico valor nutritivo para quem na maioria dos casos era obrigado a consumir alimentos mais pobres em proteínas.

“Ê! Quando eu era pititinho (capitão)

Aruê! (todos)

Perecatas e quinhamba

Aruê! (todos)

Carapuças e cabeças

Aruê! (todos)

Ê! Senhora Candeia mamãe perecá (capitão)

Já cumi pipoca deixei piruá

¹³⁵ PESSOA DE CASTRO, Yeda. “A herança banto e suas recriações”. In DÖPKE, Wolfgang (org.) *Crises e Reconstruções: estudos afro-brasileiros, africanos e asiáticos*. Brasília : Linha Gráfica, 1998. p.44.

¹³⁶ Pode ser encontrada em: GUARDA DE MOÇAMBIQUE TREZE DE MAIO DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO (Cd) Tupatoo studio/sonopress.2002.(Direção de Realização: Margarida Cassimiro e renata Otto).

¹³⁷ Note o emprego do prefixo nominal banto “Zi” agregado à palavra “porteira”.

Olelê, lê, lê, deixei piruá” (todos)

Novamente a letra apresenta referências ao passado. No caso específico não ao tempo da escravidão mais à própria infância do capitão (“quando eu era pititinho”). A seguir ele estabelece relações complementares entre objetos e partes do corpo humano, evocando por um lado, correspondência das coisas: “Perecata” é uma corruptela de alpercata (sandália) e “quinhamba” é pé, variação de *quinhama* do umbundo *ochinama*, (correspondente ao quimbundo) *kinama*, perna¹³⁸. Evidentemente, “carapuça” é um tipo de cobertura que se coloca na “cabeça”. O “Aruê!” que é vocalizado como resposta a certas rezas introdutórias e o “Aru!” que é falado no Levantamento e Descerramento do Mastro, entre outros, são *símbolos vocais* que funcionam como *palavras mágicas*. Nomes de poder que referendam a ancestralidade africana. Assim, o “Aruê” é uma variação de aruanda, terra dos espíritos, Luanda, África.¹³⁹

A estrofe seguinte faz referência à Virgem Maria numa de suas manifestações. Ela assume essa identidade de “Senhora Candeia”, quando se benzem as velas na Igreja. “Mamãe perecá” quer dizer: Nossa Senhora do Rosário me proteja e guie meus passos.¹⁴⁰ Os dois últimos versos conseguem sintetizar o sentido geral da letra. Comer pipoca e deixar o grão de milho que não rebenta (“piruá”) significa para os participantes que o capitão lançou os desafios (em forma de palavras conhecidas apenas pelos iniciados na tradição) para a assistência e principalmente a capitães de outros ternos e que está indo embora depois de ter cumprido esta tarefa.

Em outras palavras, a letra funciona como uma espécie de *Demanda*. Quer dizer, expressa uma chamada para um combate simbólico. As *Demandas* são verdadeiros testes de conhecimentos da ancestralidade negra, sobretudo da língua dos bantus. Desse modo, é comum usarem em seus cantos, certas palavras de origem africana para comprometer o outro no combate verbal e intelectual: uma vez que elas desafiam o ouvinte a desvendá-la e a superá-la com uma resposta mais oportuna.

“Tenho muita pena

Tenho muita dó

Cacunda de nego

É mulambo só”

“Fuzuê!

¹³⁸ LOPES, N. Op cit. p. 282.

¹³⁹ PESSOA DE CASTRO, Yeda. Falares... (Op cit, p. 269).

¹⁴⁰ Sentido descoberto a partir de conversas com integrantes do Belém.

Fuzuê, fuzuê, fuzuê, fuzuá
Quando chega a festa santa
Faz meu coração chorá”

A primeira estrofe é uma evidência clara de como o terno exerce seu papel crítico frente a realidade vigente. Ter “muita pena” e “muita dó” expressa um tipo de compaixão ativa que não se limita à piedade, mas que procura outros meios de expressar sua solidariedade com aqueles negros que ainda hoje trazem as costas - “cacunda” (do quimbundo kakunda¹⁴¹) - como “molambos” (do quimbundo mulambu)¹⁴², isto é, como trapos, literalmente, ou como metáfora do corpo cansado. Tal estrofe possui uma historicidade evidente se lembrarmos como a maioria dos negros no Brasil ainda ocupam posições de desprestígio, sofrendo imensamente com as péssimas condições, disciplinarizações e explorações no mundo do trabalho.

Quando se diz que esta é uma compaixão ativa tem-se em mente a ligação da primeira com a segunda estrofe. Na medida, em que “fuzuê” (quicongo fusu)¹⁴³ significa festa, mas também, confusão e luta pode-se compreender que a Congada que possui o poder de emocionar (“faz meu coração chorá”), também possui o poder de confirmar a identidade negra contra os preconceitos e discriminações raciais.



Fig. 30 - O canto do Capitão Ramon na porta da Igreja. Foto: Jeremias Brasileiro. 2004.

¹⁴¹ LOPES, Ney. *Op cit.*

¹⁴² *Idem.*

¹⁴³ *Ibidem.*

Na frente da Igreja, o primeiro capitão usa um microfone ligado à uma potente aparelhagem de som instalada ali, para cantar os pontos. Diferentemente dos outros cantos, este usa amplificadores profissionais, possui um tempo de duração controlado pelo mestre de cerimônia.

Embora não possa ser considerado o momento clímax da Festa, neste também se alcança um crescente envolvimento dos moçambiqueiros e interesse da audiência. O terno intensifica a sua atuação através do aumento da dinâmica da música e de suas variações nas células rítmicas e de uma dança mais vigorosa.

Como já deve ter ficado nítido, as letras cantadas pelo Belém não são extraídas do catolicismo tradicional:

“A gunga tá malhando

vim aqui para rezar

Siricoco moçambiqueiro

Que acabou de chegar

A gunga tá malhando

Vim aqui para rezar

Nego Xêta e Nego Anta

Vamos todos saravá!”

As letras preservam a memória do cotidiano de trabalho nas fazendas, de situações vivenciadas na escravidão, mas também veneram antigos capitães (“Siricoco” e componentes já falecidos do terno (“Nego Xêta e Nego Anta”). Mas isto não esgota a gama de referências fundamentais das letras. Como a palavra tem magia, também invocam ou fazem homenagens aos ancestrais como os “Preto Véio”¹⁴⁴ -- espíritos de ex-escravos que extraíram grande sabedoria de seus sofrimentos. Na *práxis* umbandista são mediadores entre homens e deuses, advogando em favor dos fiéis de acordo com suas especialidades¹⁴⁵ -- que ajudam na continuidade da tradição:

¹⁴⁴ O culto ao Preto Velho no Brasil começa a surgir a partir da época da lei dos sexagenários. Muitos anciões eram postos para fora das fazendas, pois, os senhores não iriam alimentar quem não era mais escravo, quem não produzia. No culto ao Preto Velho em Uberlândia não tem vela, as pessoas oferecem café, água, vinho e feijoada.

¹⁴⁵ Ver também: SEIBLITZ, Zelia. “A gira profana”. in *Umbanda e Política/ Cadernos do ISER*, n.º 18. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1985.

*“Balança a gunga
ô deixa balançá
Os ‘Preto Véio’ gosta
Não deixa essa Festa acabá”*

Se os “Preto Véio gosta” de ver-ouvir chacoalhar a “gunga” é porque eles estão presentes e atuantes na vida do terno. Desse modo, quando se cultua o Preto Velho está se cultuando a própria história viva. Mostra que o velho negro de cabelos brancos não é uma sombra do passado ou o espelho da saudade.

*“ Eu sonhei!
Sonhei com meu Preto Véio
Ele mandou me avisar que
Quem mexe com demanda
Sua vida vai atrapalhá”*

Os Pretos Velhos são respeitados e recebidos com carinho e amizade nos centros de Umbanda que freqüentamos em Araguari e Uberlândia. Eles são aqueles que dão conselhos valiosos e são chamados para fazerem a limpeza do ambiente, torná-lo mais leve e livre de perturbações.

É uma entidade que trabalha pela paz de espírito e união entre os povos. É nesse sentido que ele “mandou avisar que quem mexe com demanda sua vida vai atrapalhá”. Pois “demanda” nesta letra não possui o mesmo significado da demanda (desafio) discutida anteriormente. Demanda nesta letra é no sentido de “trabalho feito”, despacho, macumba, tanto para o bem de si mesmo quanto para o mal de outrem. As demandas são atividades relacionadas principalmente aos Exus.¹⁴⁶

¹⁴⁶ Isto não impede que no terno existam vários participantes que através de suas guias e comportamentos expressem forte vinculação com os Exus da Umbanda.



Fig. 31 – Preto Velho com o seu inseparável cachimbo.¹⁴⁷

Para os moçambiqueiros os Pretos Velhos são servidores do *bem* cuja mitologia fala de uma vida de conduta moralmente exemplar. O Preto Velho ao lado do Caboclo são as entidades fundantes da Umbanda e continuam sendo ainda as mais cultuadas.¹⁴⁸

Embora seja amplamente conhecido, nunca é demais enfatizar que o respeito aos anciãos e, portanto, a identificação de idade com liderança é praticamente universal nas culturas africanas.¹⁴⁹ Segundo Ligiéro e Dandara apesar dos anos decorridos desde o fim da escravidão, a orientação e a cura promovidas por estes espíritos (Pretos e Pretas-velhas) “*são ainda indispensáveis para seus descendentes como para todos os desprivilegiados, carentes e necessitados, cujas vidas ainda oscilam sob o peso de pressões de ordem econômica, social, cultural e racial*”.¹⁵⁰

Outra letra que não poderia passar despercebida é a que faz referência direta a um animal que produz sons melódiosos e cadenciados:

*“Cachoeira, cachoeira
O lobo cantou
Gunga já malhou
Belém não morreu”*

¹⁴⁷ Reproduzido de: RODRIGUES, Júlia. *Os pontos dos Pretos Velhos*. Campinas: Edirauíra, 1986. p. 22.

¹⁴⁸ CONCONE, Maria Helena Villas Bôas. “Caboclos e pretos-velhos da umbanda”. In: PRANDI, Reginaldo (org.). *Encantaria brasileira*. Rio de Janeiro, Pallas, 2001.

¹⁴⁹ SLENES, Roberto W. *Op cit.* p.17.

¹⁵⁰ LIGIERO & DANDARA, *Op cit.* p. 89.



Fig. 32 - O lobo guará. Foto de Amilton Vieira.¹⁵¹

Desde as fábulas de Esopo, passando pelos contos de fadas e figuras como a do lobisomem, até histórias contemporâneas, no Ocidente, o lobo foi sempre o vilão, isto é, o animal que encarna toda a maldade.

No Belém, o significado não é esse. Tem a ver com as suas virtudes de força, esperteza e vigor. Provavelmente, é uma referência ao lobo guará. Ele é o lobo brasileiro, também chamado *aguará* ou *aguaraçu*. É mais fino de corpo e tem porte esguio e pernas altas. Sua maior concentração populacional é na região dos cerrados. Prefere lugares abertos. Seu nome vem do tupi *gwa'rá*, que significa vermelho e tem a ver com a pelagem parda avermelhada do seu corpo. As patas e a crina são pretas. A ponta da cauda e o colar são brancos. Quando adulto, mede de 1,50 a 1,80 m do focinho à ponta da cauda.

Em algumas circunstâncias emite um latido forte e grave. Seria este o canto do lobo? Ou seriam seus uivos? De hábitos noturnos, vagueia pelos campos quando outros estão dormindo. Aprecia muito o fruto da lobeira (*Solanum grandiflorum*) abundante nos cerrados. Dificilmente ataca o homem, de quem procura manter distância. Embora, seja um animal arreado, é valente e grande brigador, quando atacado ou acuado.

Na obras de Honey¹⁵² e Werner¹⁵³ há contos tradicionais que fazem referência ao lobo em regiões bantas, mas na verdade trata-se da hiena. O termo é usado por conveniência.

¹⁵¹ Reproduzido de: COELHO, Sérgio. "Guará". *Revista Globo Rural*. Rio de Janeiro: Ed. Globo, Ano 5, n. 57, jul/1990.

¹⁵² HONEY, James A. *South-African Folk-tales*. The Baker & Taylor Company, 1910.

¹⁵³ WERNER, Alice. *Myths and Legends of the Bantu*. Colenso, 1933.

De fato, na África não há lobos. É encontrado só na Ásia, América e Europa. Mas, existem muitos animais sagrados como o leopardo (*xina*) para os Bacongos.

Na África banta, curandeiros, adivinhos e feiticeiros durante o transe da dança na floresta encontram os espíritos dos animais e transformam-se neles. Eles são os canais diretos com o mundo dos ancestrais. Os animais também podem tomar a forma dos homens.¹⁵⁴

É a sabedoria que mostra a aceitação e compreensão da animalidade como algo fundamental no ser humano. Que o animal não deve ser desprezado e exterminado. Pois, ele divide conosco o mesmo sopro e a mesma água. Em vários mitos africanos os animais estavam na Terra antes dos homens. Foram eles que prepararam o caminho para a nossa chegada. Por isso, muitos são venerados. Os curandeiros tradicionais possuem totens animais que são seus guias espirituais ancestrais no ar, na água e na terra.

Discussões

O comunitarismo é um dos princípios que se destaca nos rituais moçambiqueiros. Por sua vez, liga-se diretamente com a matriz negra, pois, como já foi mencionado, a África é o continente dos *cantos coletivos*. Ao menor pretexto, as multidões se reúnem e expressam suas emoções com música, em calma ou agitação. Este fenômeno social do canto atua como sustentáculo e viabilizador da opinião pública, mesmo que tensa de crítica e descarregada de forma catártica para facilitar os reajustes sociais.¹⁵⁵

Vários pesquisadores já observaram que entre os povos de Angola, é muito comum expressarem-se em forma cantada, com ou sem acompanhamento instrumental, o que eles não se atreveriam a dizer só em simples palavras. Sendo que os cantos de demanda presenciados na Congada poderiam representar uma recriação em solo brasileiro da prática ancestral em algumas etnias angolanas em que “*um grupo de cantores, ao som do tambor, lançam suas invectivas virulentas ou burlescas contra outro grupo rival e este as responde em revanche*”.¹⁵⁶

Historicamente, a função defensiva e catártica dos cantos angolanos de escárnio foi bastante expressiva pelo fato de ter sido muito freqüente no período da dominação colonial, os “cantos de querela”, principalmente, entre os Bacongos, na sua reação contra a ocupação portuguesa.

Não é fato muito desconhecido que as loas dos Reis bantus são recitadas por griôs de corte não só durante a vida daqueles, mas, transmitidas de geração em geração, sendo

¹⁵⁴ Idem.

¹⁵⁵ ORTIZ, Fernando. Op cit.

¹⁵⁶ Idem, p. 297.

interessantes tanto do ponto de vista poético como do histórico. Falando da corte do Rei do Kongo e dos modos da corte, Lopes e Pigafetta escreveram que nas suas festas os Bacongos sempre cantavam com grande intensidade e que em casamentos faziam melodias com versos de amor.¹⁵⁷ Outros temas comuns improvisados versavam sobre a feitiçaria e as façanhas guerreiras. Desse modo, vê-se que temas até hoje abordados como a homenagem aos reis e ancestrais, bem como, aqueles ligados à resistência cultural e política, encontram ecos no passado bantu.

Além da interpretação vocal, a *improvisação*, amplamente notada nos cantos africanos por vários estudiosos, vem a ser no caso do Belém, sem dúvida uma das sobrevivências mais fortes na construção das suas formas e estruturas de canto. Segundo Martins, em contraste com a tradição europeia que busca a **regularidade**, a africana se esforça precisamente pela negação desses elementos “(...) *na música, a mesma tendência para a obliquidade e elipse mostra-se perceptível, e nota alguma é atacada diretamente; o timbre é velado e parafraseado por efeitos constantemente mudados de vibrato, trêmolo e reflexos*”.¹⁵⁸

A música do Belém tem como base a *percussão (ritmo) e a melodia*, do mesmo modo que a música africana e diferentemente das tradições europeias que enfatizam a melodia e a harmonia. Entre vários outros aspectos que aproximam o canto deste terno brasileiro da matriz africana, especialmente, das tradições bantas, estão: o uso da improvisação na criação das letras, o caráter cíclico, a função social, o poder mágico, muitas frases em geral são bastante curtas, o uso de finais em menor.¹⁵⁹

Diante dos exemplos musicais analisados do terno moçambiqueiro, ficou evidente o fato de que usam poucas notas da escala, e quase sempre com pouco ou nenhum acidente. Isto por sua vez poderia se relacionar com as culturas africanas, pois, segundo as conclusões de diversos pesquisadores, elas utilizam geralmente a escala pentatônica, na composição das suas canções. Este é um elemento que para muitos observadores apressados poderia passar despercebido. Todavia, há que relativizar lembrando que “*muitos africanos também usam escalas com seis e sete notas*”.¹⁶⁰

Além da improvisação e da tendência para o uníssono, pode-se especular sobre o *paralelismo* (quando uma segunda parte é adicionada à melodia principal), e o fato de que o

¹⁵⁷ LOPEZ, Duarte & PIGAFETTA, Philippo. *Relação do Reino do Congo e das Terras Circunvizinhas*. Lisboa, Agência Geral do Ultramar, Lisboa, 1951. págs. 48, 125, 126 e 127.

¹⁵⁸ MARTINS, Leda. *Afrografias da Memória*. São Paulo: Perspectiva/Belo Horizonte:Mazza, 1997. p.126.

¹⁵⁹ CLYMANS, Roland. “Sinfonia sobre motivos originais Indígenas”. *Boletim Geral as Colônias*, ano 9.º, Dezembro 1933, Lisboa, 1933, n.º 102; SARMENTO, Alfredo. *Os Sertões de África (Apontamentos de Viagem)*. Lisboa : Ed. Francisco Arthur da Silva, 1880. p. 126.

¹⁶⁰ WARREN, *Op cit.* p. 25.

texto é o centro do interesse mais do que a própria melodia, como prováveis contribuições africanas.¹⁶¹

O problema para transcrever a música africana dentro de nossa linguagem musical advém basicamente do fato que ela (a linguagem musical) está baseada em nossos padrões e termos e não nos deles. Assim, os próprios conceitos de intervalos entre cada nota têm por base as nossas próprias referências.

Ao se conhecer a música do Belém compreende-se melhor porque a **repetição** é tão importante na música africana.¹⁶² Nota-se no MB que a repetição dos cantos e ritmos serve para clarear os significados. Esse, certamente é um conhecimento milenar que foi passado de geração para geração até chegar a nossos dias.

As pesquisas de Gerhard Kubik em Angola¹⁶³ são referências na busca para resolver problemas difíceis da etnomusicologia africana, dentre os quais, encontrar uma definição da natureza e da estrutura das escalas, especialmente relativas às etnias situadas em Angola. O autor afirma que os sistemas tonais, em cujo quadro decorre o processo melódico e harmônico dos gêneros musicais africanos, são particularmente múltiplos, chegando a tomar-se “confusos” aos ouvidos ocidentais.

Quanto aos aspectos melódico e harmônico, no que se refere ao Belém, observa-se às vezes um destemperamento - que não confere com as indicações precisas do pentagrama. A afinação, portanto, é oscilante. As transcrições apresentam o caráter geral impreciso das alturas indicadas. Isto aponta para uma possível relação com o passado africano onde as “tonalidades” e a altura das notas das músicas tradicionais não correspondiam à regularidade e exatidão contidas nos parâmetros ocidentais.

Segundo Kubik, à primeira vista parece que cada tribo, e até, em muitos casos, cada músico (em certos períodos e em determinadas condições de afinação), tem a sua escala “especial”. Mas, sobre o caráter geral e a origem das escalas africanas, diz o autor que em África, só há três tipos principais de escalas. Aspecto interessante é o das escalas e o “gênero de música” serem essencialmente função do caráter das línguas africanas que, na sua maioria, são mais ou menos línguas tonais. E assim, na relação entre língua e tonalidade, residir uma das explicações da extraordinária *multiplicidade* das escalas musicais do continente africano. A partir dela, o etnomusicólogo pôde afirmar que, em África, são tantas as espécies da música quantas as línguas.¹⁶⁴ Parece realmente poder demonstrar-se que, povos de língua parecida têm música parecida, ou, em todo o caso, um sistema tonal

¹⁶¹ WARREN, Fred. *Op cit.*

¹⁶² CHERNOFF, *Op cit.*

¹⁶³ Principalmente o seu trabalho: KUBIK, Gerhard. *Natureza e Estrutura das Escalas Musicais Africanas*. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, n.º 3, 1970.

¹⁶⁴ Idem. p. 73.

semelhante, e que alguns “feixes” de formação musical idênticos se baseiam no parentesco linguístico dos respectivos povos.

No Norte de Moçambique, os Maconde, Ndonge e tribos dos Macuas, têm parentescos linguísticos e musicais. Um outro “feixe” homogêneo se encontra na África Central, tocando Angola e incluindo os Quiocos, Ambuelas, Nganguelas, Lutxazis e Luenas, entre os quais o autor pôde concluir que possuem não só o mesmo sistema heptatônico, mas também, mais ou menos, o mesmo sistema harmônico.

É curioso notar que a síntese etnomusicológica fora estabelecida com desconhecimento da relação linguística (feita por Guthrie) sendo descoberta mais tarde a coincidência.

Este fato apresenta-se extremamente interessante no estudo da antropologia cultural por corresponder a um encontro muito íntimo entre etno-linguística e a cultura musical. Admitimos mesmo, que esta relação musico-idiomática constitua em Angola mais um importante testemunho de coincidência entre etnia e cultura, uma vez que a manifestação cultural deriva imediatamente dos fatores específicos da classificação dos respectivos grupos.

Em África existem muitos casos em que o heptatonismo, ou mesmo uma harmonia paralela por meios tons, representa a fase histórica mais antiga. Toda a literatura sobre música africana fala de escalas, mas crê-se que se torne necessário examinar de novo o conceito. O fato de nos apoiarmos na premissa de que os africanos concebem sempre o seu material sonoro como uma escala, não garante que seja realmente assim.

Há povos africanos onde nada indica que o material sonoro seja concebido como escala, consistindo o seu sistema tonal em dois ou três sons nucleares, separados por intervalos relativamente pequenos (digamos uma segunda menor e uma segunda maior), sobre os quais são colocados os harmônicos.

A Palavra

Numa análise geral das letras, é interessante notar como que no desenrolar dos ritos da Festa embora não se suprima o discurso articulado é dado às palavras um espaço muito menor que o dado em liturgias católicas como a missa. A palavra não é simplesmente falada como no cotidiano, mas, sobretudo recriada pelo canto, estilizada pelas melodias. Quase não se realizam falas nos ritos em comparação à parte ocupada pela dança, canto e percussão. Isto não significa que as palavras são de menor importância. O pouco dito verbalmente nos momentos ritualísticos tem um significado muito mais preciso e vital do que discursos inteiros.

A linguagem espacial, a linguagem de gestos, de atitudes e a linguagem musical vivenciadas no ritual fazem com que as palavras sejam empregadas em instantes muito específicos e determinados pelas convenções próprias dos ritos.

Várias letras iniciam e terminam apenas com o uso de vogais, como: é!... ê!... a!... Embora não se possa afirmar com certeza que seja uma herança totalmente africana, o fato é que tal procedimento pode ser encontrado em diversas letras de cantos de diversas etnias.

Como exemplo, pode-se citar a seguinte:

Maco ilanga é

*Maco ilanga é ié ié!*¹⁶⁵

De acordo com Vogt e Fry, no Brasil, o destino das línguas africanas, além das assimilações que o léxico português fez historicamente e além dos usos apropriadamente cerimoniais de algumas palavras, como nos candomblés, capoeira, etc., só pode ser interpretado até agora conjecturalmente.¹⁶⁶

Essa observação é importante para termos a humildade de perceber que o fato de que na região de Uberlândia, se encontrarem palavras bantus, isto não “prova” que os ancestrais do pessoal dessa comunidade tenham necessariamente vindo de regiões onde se falavam essas línguas. Entre as várias possibilidades, eles podem ter aprendido essas palavras africanas durante o processo da escravidão.

Entretanto, busca-se não se cometer mais o engano de recolher *indícios isolados* de cultura como prova de origem filogenética. Portanto, as discussões que apontam para certas etnias se fundamentam em evidências empíricas analisadas criticamente pelos métodos de auto-interrogação. Tais palavras, não “provariam” nenhuma relação de parentesco nem atual nem histórico entre os diferentes grupos que utilizam esse vocabulário, se não fizessem parte de um conjunto muito mais amplo de informações e fenômenos estudados há vários anos.

Entretanto, é fato que são palavras de origem africana e que especificamente as palavras e expressões bantas na atualidade constroem uma identidade entre os conhecedores de seus significados. Elas funcionam também como demarcações e distinções das diferenças entre as várias tradições congadeiras na cidade. De forma geral, não se pode omitir que “quanto à parte do influxo de línguas africanas no português do Brasil, sem dúvida, a

¹⁶⁵ ESTERMANN, Carlos. *Características da Literatura oral dos Bantos do Sudoeste de Angola*. Sá de Bandeira. Luanda, 1963. p.291.

¹⁶⁶ VOGT, Carlos e FRY, Peter. *Cafundó a África no Brasil - Linguagem e Sociedade*. São Paulo : Edunicamp/Companhia das Letras, 1996.

influência dos falares bantos foi a mais significativa na interação social do Brasil colônia”.¹⁶⁷

Mesmo que não se constitua numa “prova” da descendência banta, com relação às demandas (desafios) que os ternos fazem uns aos outros, é intrigante observar que segundo Junod, a etnia Tsonga do sul de Moçambique possui uma considerável coleção de enigmas que contêm duas frases e que se chamam *svitekatekisana*: “Recolhi cerca de uma centena. Teria facilmente podido recolher dez vezes mais. Uma mulher que vivia na nossa vizinhança, Lixanyi, conhecia grande número e podia recitá-los sem parar até altas horas da noite.”¹⁶⁸

Esta citação pode ajudar a ampliar o entendimento sobre a força da palavra no contexto da demanda (desafio) dos moçambiqueiros? Como? Ora, a palavra em ambos os casos têm poder (embora em graus diferenciados) porque tratam-se de experiências culturais baseadas na oralidade, no caráter acústico e não na predominância do texto escrito (a africana mais do que a afro-brasileira, é claro). A tradição ancestral não se inscreve nos livros, mas na memória social. Entretanto, a palavra oral, nunca existe num contexto puramente verbal, como ocorre com a palavra escrita.

Tanto no Moçambique de Belém quanto em tradições étnicas africanas os participantes atribuem às orações declamadas um particular poder propiciatório, pela força mágica das próprias palavras, motivos por que as entoam com uma especial veemência. Interessante é como em ambos casos a força oral e a sua entoação para ser efetivar como magia e poder deve ser acompanhada de gestos específicos e significativos.

Na situação criada pela demanda as palavras proferidas são sempre modificações de uma circunstância total, existencial, que sempre envolve o corpo e a história presente. A atividade corporal que acompanha a mera vocalização não é eventual ou arquitetada na comunicação oral, mas natural e até mesmo inevitável. Nesta ótica, Meneses afirma que “*não podemos esquecer da carga corporal que a palavra falada carrega. Na narrativa oral, a Palavra é corpo: modulada pela voz humana, e portanto carregada de marcas corporais: carregada de valores significantes*”.¹⁶⁹

Para várias etnias em Angola, entre as quais, as dos Ovimbundos, Bacongos e Mbundos, a música apresenta-se como um meio e uma força. Ela adensa, também, o mistério, a história e o patético do momento, e assim também o entendia Muatiãnvua Muriba, quando, ferido de morte em combate, nas margens do Rio Cassai, bailou e cantou

¹⁶⁷ PESSOA DE CASTRO. *Op cit.* p. 45.

¹⁶⁸ JUNOD, Henri A. *Usos e costumes dos Bantu* (Tomol: Vida Social). Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique (Documentos 3), 1996. p. 161.

¹⁶⁹ MENESES, Adélia Bezerra de. “Do poder da palavra”. In: *Jornal Folha de São Paulo*, São Paulo, 29 jan. 1989.

trechos de canção guerreira, voltando para os inimigos que o tinham ferido de morte, e que não deixaram de sofrer tormentos de sua magia, suspeitosos de que o espírito de Muatiânvua viesse de outra vida exercer represálias sobre eles.¹⁷⁰

Nos funerais Bacongos, Mbundos e Ovimbundos, a música exerce um efeito acalmante. Na guerra, os cantos guerreiros acompanhados dos rufos de tambores e dos silvos dos apitos, exercem uma ação psicológica considerável, não só de caráter geral, como acontece por toda a parte, mas também porque os instrumentos podem ter sido preparados de forma magistral para diminuir o ímpeto bélico do inimigo ou mesmo para lhe minar as forças.

Eram muitos os antigos cantos guerreiros dos toques de guerra, onde os homens se submetiam a práticas que os tornariam imunes aos disparos do adversário. Para aquele efeito, outros cantos havia que eram entoados pelos pelotões guerreiros nas suas marchas e cargas. Era regra que o solo fosse feito pelo umbanda (feiticeiro) que encabeçava o grupo, respondendo em coro o corpo de tropa. O umbanda também cantava e recitava *versos de poder* repulsivo que desviavam os tiros disparados sobre o grupo dele.¹⁷¹

A presença de princípios como o do movimento, do caráter cíclico (repetição dos padrões), do diálogo (estrutura na forma solo/coro), da oralidade, do improvisado, do culto aos ancestrais e da emotividade, entre outros, contribuem para a expressividade e presença dos cantos nos rituais do Belém. Mesmo que sejam encontrados em outros ternos,¹⁷² deve-se atentar para o fato de que em cada um manifestam-se de uma forma singular e irreduzível.

No Belém, o canto ajuda em muito no afloramento de estados emocionais intensos. A confiança frente à sociedade e a habilidade em saber comunicar sua identidade se tornam meios vitais para o aprimoramento da arte de ouvir.

A cuidadosa atenção que o canto exige leva ao aprendizado da compreensão que é através das vozes dos outros que conhecemos a nossa própria voz. Que o modo como se usa a voz proporciona o discernimento vital para a vida em geral. Afinal, o canto é feito de energias, sentimentos, pensamentos e intuições que colaboram na construção de um estilo vocal próprio.¹⁷³ O desenvolvimento dos sentidos (percepções) quando trabalhados contribuem para a expressividade vocal.

Em suma, por tudo que foi dito ficou evidenciado que o canto é realmente imprescindível no atual formato dos rituais. Além disto, mostraram-se algumas de suas conexões com a matriz africana.

¹⁷⁰ REDINHA, José. *Instrumentos Musicais de Angola: sua construção*. Coimbra : IA/UC, 1988.

¹⁷¹ REDINHA, José. *Etnias e Culturas de Angola*. Luanda: IICA/BA - Actualidade Editora, 1974.

¹⁷² LUCAS, Glaura. *Op cit.*

¹⁷³ DEWHURST-MADDOCK, Olivea. *A cura pelo som*. Belo Horizonte: Vertigem, 2001.

Desse modo, não é ao acaso que a voz do moçambiqueiro assim como o resto de seu corpo é um instrumento total usado para expressar a emoção através não só das frequências sonoras alcançadas, mas também através do timbre e do tipo de impostação.

Não se deve compactuar com o descaso para tratar de questões relativas às línguas africanas no Brasil. Cada esforço nesse sentido é um passo rumo à compreensão de que não se deve atribuir prestígio à escrita em detrimento da oralidade, como pontua Yeda Pessoa de Castro, “*a partir de uma pedagogia, vigente no mundo ocidental, que sempre privilegiou o ler e o escrever, diante da não menos importante e mais antiga arte do falar e do ouvir*”.¹⁷⁴

Estamos de acordo com Greenberg quando afirma que as línguas do grupo banto e as línguas oeste-africanas ou sudanesas ocidentais não são apenas aparentadas. Elas formam *uma única e grande família*, à qual deu nome de Níger-Congo.¹⁷⁵ As línguas bantas são um dos seis ramos da família Níger-Congo (com mais de mil línguas e 260 milhões de falantes) que por sua vez é parte do tronco lingüístico Congo-cordofoniano.¹⁷⁶

Ao contrário do português, as línguas subsaarianas ou negro-africanas são línguas de acento tonal, isto é, apresentam diferenças fundamentais relativas à duração e altura e não na intensidade ou dinâmica - o que equivale a dizer que, no discurso seguido de sons, certos fragmentos da cadeia falada são colocados em destaque, em confronto com outros fragmentos.¹⁷⁷

Percebe-se que as palavras africanas apresentaram uma predominância justamente daqueles que entre os bantus, destacaram-se pela superioridade numérica, duração e continuidade no tempo de contato direto com o colonizador português, isto é, os três povos litorâneos: os Bacongos, Mbundos e Ovimbundos.

Os Bacongos falam a língua quicongo que engloba vários falares regionais de territórios correspondentes “grosso modo”, com os limites do antigo Reino do Congo, hoje compreendidos no sul do Congo Popular até o Cabo Lopes, no Gabão, sudoeste da República Democrática do Congo e noroeste de Angola, nas províncias de Cabinda, Zaire e Uíge (ver fig. 2, p. 22).

Os Mbundos são falantes de quimbundo, concentrados na região central de Angola, entre Luanda, sua capital, Malanje, Bengo e Cuanza Norte ao antigo Reino do Dongo (Kimbundo Ndongo), chamado pelos portugueses de Angola, do banto *ngola* (ver fig. 3, p. 23).

¹⁷⁴ PESSOA DE CASTRO, *Falares...*p. 65.

¹⁷⁵ *Apud Idem..*

¹⁷⁶ PESSOA DE CASTRO, Yeda. *A Língua Mina-jeje no Brasil – Um Falar Africano em Ouro Preto do Século XVIII*. Belo Horizonte : Fundação João Pinheiro/Secretaria de Estado da Cultura, 2002.

¹⁷⁷ *Idem.*

Os Ovimbundos falam umbundo, localizados ao longo de uma região vasta e povoada, abrangendo as províncias de Bié, Huambo e Benguela, ao sul de Angola.¹⁷⁸

Como o leitor(a) já deve ter percebido, trabalhos como o conceito de etnia e não com o conceito de "raça". O motivo é muito simples. Não existem raças humanas do ponto de vista genético. As diferentes características físicas dos seres humanos, incluindo cor da pele, não passam de adaptações ao ambiente de cada ecossistema. Mas, geneticamente não houve diversificação suficiente entre estes grupos geográficos para caracterizar raças em um sentido biológico.¹⁷⁹

¹⁷⁸ Ibidem.

¹⁷⁹ Como inúmeras pesquisas já demonstraram.

Gestual - do Céu a Terra

“Os negros são, em geral, mais sensíveis a nuances não-verbais e parece que informam um bocado por meio de pequenos movimentos de ombros, mãos e dedos”. (Flora Davis)

Uma observação mesmo que não muito rigorosa perceberá que a maioria dos participantes do terno gesticula muito. Isto é algo que salta aos olhos. Na sua maioria são gestos largos, amplos, fluidos, rápidos, concentrados nas mãos, braços e músculos faciais nos momentos mais alegres. Nos momentos religiosos mais solenes eles são mais próximos ao corpo, mais lentos e expressos pelas mãos, joelhos e tronco.

O observador ainda notará que a intensidade dos gestos também varia. Os gestos dos participantes quando estão descontraídos são mais relaxados, diferentemente, dos gestos mais tensos existentes nos momentos de maior solenidade. Mas, ambos se dirigem quase sempre a um destinatário específico que se supõe presente e atento.

É claro que está fora de cogitação tentar abarcar *todas* as manifestações gestuais ou relacionar exaustivamente todos os aspectos envolvidos em certas situações. Pretende-se apenas fazer um trabalho de identificação, contextualização e significação de alguns gestos moçambiqueiros. Assim, importa mais saber sobre a sua forma geral e contribuição à *performance* e para a interação durante o processo constituído pela Festa do que elencar todas as variantes de intensidade, velocidade, amplitude, fluxo e força.

Quase sempre o Ramon, ocupa um lugar de destaque em relação aos demais membros do terno no que se refere ao espaço em se movimentam. Ele comunica sem usar palavras. Quando o terno está percorrendo as ruas Ramon geralmente vai na frente numa posição de liderança. Na casa dos festeiros é ele quem dirige os procedimentos e etapas dos ritos. Nos sucessivos lugares ocupados pelo terno sua postura corporal e sua posição espacial comunicam corporalmente seu *status* de chefe. É ele quem dialoga com os elementos materiais e imateriais que compõem o ritual. Ele beija o estandarte, se benze frente ao oratório, cumprimenta os membros da assistência, se dirige aos reis.

De certa forma a sua expressão é definida exteriormente por este complexo de posturas, poses, gestos e expressões faciais que ele dirige às pessoas, entidades e objetos. Mesmo as suas intervenções mais sutis, as vezes, guardam um caráter de relações sociais significativas em sua comunidade de inserção. Pequenos detalhes revelam muito do que o

liga àquelas pessoas as quais se dirige. Sua expressão da dor, da alegria, da devoção e da revolta reveste-se de uma exemplaridade que chega a ser transpessoal, coletiva, social.

Quando o Ramon está cantando na Frente da igreja ele segura o microfone com uma das mãos e com a outra gesticula muito na altura da cintura, dos ombros e sobre a cabeça. Com a palma da mão virada para cima, com o tronco curvado para frente faz várias expressões faciais. Os olhos arregalados, ora com a cabeça baixa ora levantada, ele movimenta em todas as direções num raio de 360^o. Quase todos os gestos servem para pontuar, ressaltar o que está sendo dito pelas palavras. Outros gestos servem para apontar.

Um exemplo da qualidade gestual do capitão fica explícito quando ele canta “*um nego veio com uma malinha na cacunda*” e com o indicador de uma das mãos aponta para suas próprias costas. Este simples movimento aliado à expressão facial e ao canto tem a capacidade sobre-pessoal de exprimir parte da história dos negros. Consegue manifestar relações sociais ainda marcantes no imaginário da maioria dos participantes.



Fig. 33 - Capitão Gilmar gesticulando em meio à multidão. Foto: Cláudio Alberto. 2000.

Ficar com a palma de uma das mãos levantada para cima e com os dedos juntos é um gesto típico dos capitães. Em muitas circunstâncias diferentes eles repetem este mesmo gesto de prece, bênção e indicação ao mesmo tempo. O relevante é o fato de que consegue estabelecer um processo comunicativo muito eficaz com os circundantes.

Gestos de Convenção Arbitrária

Nestes casos, o que é falado através das palavras é reforçado pelos gestos. Mas também existem os casos em que é a palavra que complementa o gesto - ele vem primeiro.

No ano de 2003, o capitão Ramon queria dar uma bronca num dos soldados que havia bebido muito e para isso chegou na sua frente e entre o seu rosto e o dele cruzou o dedo médio por cima do dedo indicador deixando um vão entre os dois e olhando por este vão fixou o olhar no outro por um tempo enquanto enrugava a testa e depois disse: “- *Cuidado soldado, eu tô te olho em você, viu?*”. Um ex-capitão do Belém, o Gilmar, também era mestre nesse tipo de gesto. A palavra se torna desnecessária.

Em outras situações, algumas partes do corpo se movem em certa direção, servindo para dirigir a atenção ao que está sendo referido. Normalmente, ele e outros capitães usam o dedo indicador, mas podem usar também os lábios, sobrancelhas e cabeça. Sobre este tipo de gestual que serve para indicar algo é importante observar que nem sempre na sua aparência externa assemelham com o seu uso no cotidiano, uma vez que possuem uma plasticidade, beleza e um padrão rítmico no espaço que os aproximam mais dos movimentos estilizados da dança.¹⁸⁰

Quando o terno se despede da multidão na Praça do Rosário todos os gungueiros e capitães fazem o “adeus” ou o “até logo” usando um gesto criado pela tradição do Belém. Nele os soldados colocam os capacetes sobre uma das extremidades do bastão e os erguem acima da altura da cabeça que convencionalmente significa uma despedida:



Fig. 34 - Gesto da despedida. Foto: Cláudio Alberto. 2000.

Gestos como os da foto podem ser entendidos como um *gesto de convenção arbitrária*. Quer dizer, é um gesto feito para atender necessidades específicas dessa

¹⁸⁰ Sobre este tipo de perspectiva, ver: KENDON, Adam. “Gesture” in: BAUMAN. *Op cit*

coletividade, mas cujo sentido só é plenamente entendido para aqueles que compartilham desse universo ritual.

Em geral, os gestos usados pelos moçambiqueiros do Belém são simples, diretos e sem empolações. Esta característica é bastante significativa uma vez que segundo Flusser, no plano gestual “*quanto mais informação, menos comunicação. Em conseqüência, quanto menos um gesto informa, tanto melhor ele comunica, tanto mais vazio e por isso mesmo agradável e bonito. Pois ele exige menos esforço para ser lido*”.¹⁸¹

Gestos de Ritualização

Além desses gestos, há aqueles próprios da *ritualização*. Estes gestos podem ser exemplificados facilmente através da seguinte imagem:



Fig. 35 - Gesto do Capitão Beto. Foto: Cláudio Alberto. 2004

Perceba que o capitão Beto (de farda branca ao centro) abre os dois braços sobre a altura dos ombros. O braço esquerdo está com a palma da mão virada para cima e com os dedos abertos. A mão do braço direito segura um bastão quase verticalmente no plano superior. Enquanto gesticula ele sopra o apito para chamar a atenção sobre si. Este gesto amplo é dirigido para todo o terno e significa que é para os instrumentos silenciarem para que apenas o primeiro capitão cante.

Outro gesto representativo desta função ritualística é realizado pelo Ramon quando da introdução de um dos arranjos da percussão do Belém. O capitão se coloca na frente dos

¹⁸¹ FLUSSER, Vilém. *Gesten*. Frankfurt. 1994. (trad. In mimeo do Prof. Dr. Charles Feitosa), s/p.

pantagomeiros e com o braço esquerdo na frente do braço direito cruza-os sobre a cabeça, depois os inverte colocando o direito na frente do esquerdo simultaneamente a um apito. Aponta os dois indicadores em riste para frente na altura da cabeça e com os braços subindo e descendo marca os tempos do ataque sonoro. Estes gestos rituais são importantes na orientação e interação dos participantes. São usados também em saudações, negações, concordâncias e em momentos em que se deve esperar.



Fig. 36 – Gesto do Capitão Ramon. Foto: Jeremias Brasileiro, Uberlândia, 2001.

No Belém há uma forma de se fazer o gesto do *Nome do Pai* em que o capitão com a mão direita segura a mão direita do participante e faz primeiro o nome do pai em si e depois nele. De mãos dadas levantam-nas sobre as cabeças. Esta maneira de fazer este gesto ritual faz parte de um repertório tradicional encontrado em vários outros ternos de Moçambique, como os dos Arturos, por exemplo.¹⁸²

Gestos de Caracterização

Não bastassem estes gestos, existem os de caracterização. Ou seja, aqueles usados para se referir às atividades concretas ou objetos, para caracterizar as maneiras ou reações de

¹⁸² Thereza Jassouroun (dir.). Filme Documentário. *Os Arturos*. Prod. Grupo Novo de Cinema e TV/Tarcísio Vidigal/Kinofilmes. Rio de Janeiro. 2003.

outra pessoa. Nessa modalidade, não é difícil ver gestos relativos a pessoas que ingerem grande quantidade de álcool. Nos momentos em que o terno passa na frente de bares ou em situações em que as pessoas estão bastante ébrias o gesto do “pau de pinga” ou do “toma todas” com a mão fechada com o polegar esticado enfatizando o movimento em direção à boca é utilizado como brincadeira ou como repreensão.

Nos bares, às vezes, eles pedem uma dose de pinga usando apenas as pontas do dedo polegar e indicador separados por pouco centímetros. Nas conversas descontraídas em voltas de mesas de bares fala-se de tudo. Quando se deve manter sigilo sobre certo assunto, isto é, manter o “bico calado” ou fazer “boca de siri”, eles usam os dedos polegar e indicador unidos, tocando os lábios e se movendo da esquerda para a direita, em toda sua extensão. Se uma pessoa é perguntada sobre algo ou alguém e ela não sabe o que responder ela simplesmente levanta os ombros e levanta parte dos braços com as palmas das mãos voltadas para cima.

Os capitães usam a piscada de um dos olhos buscando saber se o interlocutor o entende e/ou se está de acordo com o que está sendo dito verbalmente. Para perguntar “que horas são” apontam com o indicador para onde no outro braço ficaria um relógio. Na hora em que o terno sai do quartel algumas pessoas fazem o conhecido sinal da cruz para protegerem-se. Para apressar os soldados que as vezes ficam dispersos conversando os capitães mostra que quer que eles andem rápido com a palma de uma das mãos voltada para cima, em movimento contínuo e horizontal.

Existem outros gestos que não são de caracterização como aqueles em que os participantes chamam as pessoas para acompanharem o terno usando uma das mãos erguidas com os dedos unidos num movimento vertical significando “vamos!” É normal qualquer um dos capitães ao querer falar algo para uma pessoa específica a convocar usando o indicador levemente curvado em movimento de ida e volta e os demais dedos dobrados, unidos e voltados para a palma da mão e sob o polegar.

A diversidade de gestos presentes na tradição moçambiqueira cobre um amplo leque que engloba os gestos de afirmação, de negação, de pilhéria (passam a lateral de uma das mãos pelo lado do queixo quando se trata de um motorista “barbeiro” e a mão espalmada batendo sobre a outra em forma de círculo), tamanho (usando dos braços e mãos para indicar a dimensão das coisas), de elogio (dedos unidos e levados frente dos lábios ou pegar no lóbulo da orelha com o indicador e o polegar), de dinheiro ou sua falta (levantar a mão e esfregar o polegar no dedo indicador), de direção (apontando com o dedo indicador), de atenção (colocando o dedo indicador sobre o olho puxando-se a pele de baixo), de figa (o polegar é posicionado entre os dedos indicador e médio, que se acham dobrados e voltados

contra a palma da mão), de abundância (juntam as pontas dos dedos de uma mão, apontando-os para cima, abrindo e fechando continuamente).

É claro que muitos destes gestos não pertencem apenas a esfera moçambiqueira como os gestos de convenção arbitrária. Afinal, os participantes estão no mundo e não fora dele.

O contato físico entre os participantes além de acontecer involuntariamente nas danças e movimentações dos diversos rituais, acontece espontaneamente nos apertos de mãos, nos abraços e na batidinha nos ombros. Os capitães não impõem restrições ou regras rígidas para cumprimentarem e tocarem as pessoas. Eles são os que mais saúdam, festejam, articulam, homenageiam e reverenciam os outros. A hierarquia não os fecha, mas, sim os abre para os contatos físicos com as pessoas em seu redor. Os cumprimentos explicitam respeito e bem querer. Mas, a maneira do cumprimento, isto é, se bastante efusiva e entusiasmada ou se apenas for força do hábito é o que indica o grau de proximidade entre as pessoas. A solidariedade subjaz a esta interatividade, a este esforço mútuo e a esta integração dos vários participantes. Tal percepção compartilha com Guiraud a visão de que o aperto de mão é *“um gesto de paz (as mãos estão desarmadas), de comunhão (as mãos se tocam) e de aliança (o contato é recíproco) ”*.¹⁸³

Discussões

O gesto pode não ser o alfa e o ômega da tradição mas ocupa um papel extremamente relevante em quase todos os momentos. Para apreender os códigos gestuais dos vários componentes do terno em sua real estatura, há que se considerar a contribuição das expressões faciais, do brilho dos olhos, da postura, da orientação corporal e da posição espacial em relação às outras pessoas e objetos. O significado destes códigos depende muito do momento em que foram performados e do diálogo que estabelecem com outros códigos anteriores à sua realização.

Alguns registros filmicos mostram como a desenvoltura, ritmo e amplitude dos gestos do Belém já eram marcantes na atuação do Capitão Siricoco: com os braços levantados acima da cabeça, as palmas das mãos abertas, os abraços fraternais nos finais dos cantos.¹⁸⁴

Numa reflexão sobre a gestualidade é importante saber que toda descrição de gestos pressupõe ainda a seleção de um certo número de elementos do corpo e do espaço em

¹⁸³ GUIRAUD, Pierre. *A Linguagem do Corpo*. São Paulo: Ática, 1991, p. 68.

¹⁸⁴ Gilberto Neves, Ramon Rodrigues e Jeremias Brasileiro (direção e roteiro). Filme Documentário: *Memória do Congado - Ternos de Congado em Uberlândia*. Prod. Bloco ACHÉ/LUF Vídeo. 2003.

relação ao qual ele se coloca, assim como a determinação do modo de relação entre os diversos elementos, na medida em que se desenvolvem na seqüência gestual.¹⁸⁵

Mas, isso não pode degenerar numa transposição dos modelos lingüísticos para o estudo dos movimentos corporais. Quer dizer, os gestos não podem ser reduzidos a um caráter substitutivo da palavra. Gesticular é expressar-se por meio de movimentos visíveis, situando-se a dimensão cultural de emoções e tendências afetivas na base mesma da gesticulação. Há uma interdependência, mas também uma autonomia - mesmo que relativa - nesse fenômeno. O gestual não é apenas comunicação, mas também, fruição estética.

A própria percepção do movimento corporal já é bastante complexa na medida em que tem que lidar com uma série de informações múltiplas e simultâneas. A descrição é dificultada pelo fato de que necessariamente seu espaço-tempo é distinto da percepção. Chamar ao gesto de “linguagem extraverbal”, tal como o fizeram muitos pensadores, da Antiguidade ao século XIX, “*é concebê-lo, teoricamente ao menos, à imagem e semelhança da expressão lingüística, negando-lhe, porém, uma função significativa autônoma e reconhecida como tal.*”¹⁸⁶

Alguns gestos como os de *ritualização* e os de *convenção arbitrária* por serem muito específicos do Belém situam estes participantes da Congada como membros de uma dada comunidade e, ao mesmo tempo, expõem suas peculiaridades, o que os constitui diferentes, individual e socialmente. É perfeitamente possível levantar a hipótese de que há a influência da matriz africana na relação que estas pessoas estabelecem com seu próprio corpo e o dos outros, bem como, de que isso afeta a sua preparação e expressão corporal.

Deve-se levar em conta o papel do contexto, quer dizer, interrogar sobre o onde, quando e em que circunstâncias e situações os gestos, comportamentos e posturas tiveram lugar: em situações rituais. Nessa perspectiva, a gestualidade, a expressividade corporal, a dança e a música não divorciam-se das finalidades e propósitos de cada ritual. Eles cumprem sua função sagrada selecionando certos aspectos da realidade que consideram mais relevantes, vitais e verdadeiros para desenvolverem sua ligação com o sobrenatural. Esta escolha de certos padrões gera a estilização da dança, do canto e do gestual. Esta estilização está na rapidez ou lentidão com que o terno se movimenta, mas, também no aspecto majestático e solene de suas entradas e saídas.

Os tocadores de pantagomas e caixas não só tocam seus instrumentos musicais, mas também fazem expressões faciais e movem as mãos, dedos, ombros e pernas comunicando

¹⁸⁵ RECTOR, Mônica e TRINTA, Aluizio R. *Comunicação não-verbal: a gestualidade brasileira*. Petrópolis : Vozes, 1985. p.56.

¹⁸⁶ RECTOR e TRINTA. *Op cit.* p. 173.

emoções, idéias e sentimentos ou acentuando notas musicais durante sua *performance*.

A música é assim uma totalidade que envolve a dimensão cinética (movimentos corporais).

Pelo exposto, nota-se como a habilidade não-verbal é um recurso bastante usado pelo terno. Ele consegue comunicar-se dispensando palavras. Isto se dá fundamentalmente pela expressão do corpo através de gestos, posturas, posições, olhares, atitudes. Nos dias da Congada quando se quer agilizar o processo para iniciar os trabalhos a postura de andar com a cabeça erguida e de bastão erguido pela mão direita é um sinal facilmente percebido pelos participantes. A primeira coisa a se observar é o eco da postura. As pessoas entram no clima e as imagens visuais das atitudes corporais ressoam com uma rapidez espantosa. Existe uma postura congruente, uma identificação dos vários moçambiqueiros que atendem ao chamado. Esta sincronia revela um vínculo sensível, uma ligação que se expressa por um ritmo corporal comum.

Segundo o pesquisador angolano Carlos Serrano, o gestual é uma das heranças africanas mais visíveis no Brasil: “*as pessoas reproduzem cotidianamente sem saber que é uma contribuição cultural banto*”.¹⁸⁷ O professor cita o exemplo dos muxoxos com um dos mais significativos.¹⁸⁸

Os negros do Belém têm uma gesticulação enfática e expressiva que contribui para a plasticidade da *performance*. Seus gestos provocam a sensibilidade, simbolizam situações e sentimentos. Em suma, o moçambiqueiro do Belém - como não poderia deixar de ser em se tratando da presença da cultura africana - é um *homo gesticulans*.¹⁸⁹

Através de sua gestualidade eles criam uma outra realidade, encarna-se um “personagem” e adota-se um comportamento. Torna explícita para os outros uma faceta essencial de sua identidade, recriam seu mito fundador, presentificam o passado mítico e histórico nos rituais, assumem forças mágicas de entidades espirituais.

Em certos gestos visam tanto à ocultação e proteção dos conteúdos secretos quanto à comunicação entre os moçambiqueiros sem que esta seja compreendida por um público externo, um recurso que remete aos tempos da escravidão.

No trabalho de campo em Angola percebemos como o uso dos braços abertos é recorrente na gestualidade dos habitantes de Luanda, Mbanza Congo, Soyo, Tomboco e as aldeias por onde estivemos. Em geral, são gestos que requerem espaço. Como exemplo do que acabamos de afirmar, podemos citar alguns gestos. Em Luanda, o gesto de roubar é

¹⁸⁷ Depoimento de Carlos Serrano In Isa Grispun Ferraz (dir.) Filme documentário: *Presenças Africanas por Carlos Serrano*. Prod. Cinematográfica Superfilmes/MINC. 2001.

¹⁸⁸ O muxoxo é feito pelo estalo da língua no céu da boca, por vezes acompanhado da interjeição ah.

¹⁸⁹ Mesmo que modestamente, esta pesquisa fornece alguns subsídios que apontam para a profusa gesticulação dos afro-brasileiros em virtude do legado africano. Afinal, desde Nina Rodrigues passando pela maioria dos pesquisadores como Edson Cordeiro, Arthur Ramos, entre outros, se reconhece a importância e o papel do gesto na linguagem dos descendentes de africanos.

feito com uma das mãos inclinada com o polegar para o lado de baixo (como no movimento do mergulho). O gesto da cadeia ou de ir preso é como se colocasse a algema em cada braço, um depois do outro observando um ritmo. O gesto para grande quantidade é feito com um semi-círculo ou um círculo partindo das mãos abertas juntas na frente do plexo solar. Se a pessoa está de carro, faz-se um gesto com a mão em pé, sinuoso como um peixe nadando. Se a pessoa está a pé, uma mão em pé na frente da outra do lado do corpo. Enfim, a forma de realizar todos esses gestos é diferente da forma como é feita no Moçambique de Belém, ou mesmo, em Minas Gerais.

Muitas vezes são gestos distintos na forma e mesmo no sentido. No entanto, são parecidos nos princípios da totalidade, ritmo e simbolização – especialmente os de convenção arbitrária.

Dança – o Coração Pulsando nos Quadris

“O Banto, quando encontra um estrangeiro, não lhe pergunta ‘Quem és?’ mas ‘O que danças?’ Para um africano, o que um homem dança é sua tribo, seus costumes, sua religião, os grandes ritmos humanos de sua comunidade”. (Roger Garaudy)

Introdução

O uso do corpo é um importante marcador cultural. Ele movimenta códigos densos de significado e possibilita investigar um universo grávido de dimensões simbólicas e espirituais.

Este tópico discute algumas dimensões constitutivas da *performance* do Moçambique de Belém. Apesar de enfatizar a dança, busca não perder de vista, a dinâmica, a historicidade e os significados dos rituais no interior da Congada.

A dívida das danças do Novo Mundo com as danças africanas tradicionais é incalculável. Enquanto vários ritmos africanos foram absorvidos, a dança étnica tem sido historicamente negligenciada.

Evidentemente, a consciência menos triunfalista do Ocidente, a crítica aos critérios eurocêntricos, bem como, as próprias transformações históricas têm proporcionado nos últimos anos, percepções mais próximas do real. Nessa ótica, a tradição afro-brasileira conhecida como Moçambique já foi sumariamente descrita *“como uma dança altamente elaborada com alguns combates simbólicos, cantos e toques de instrumentos”*.¹⁹⁰ Mesmo Mário de Andrade, que chamou os Reis coroados na Congada de “reis de fumaça” também mencionou a exuberância, a riqueza e a originalidade, em suma, a sofisticação da dança dos moçambiques.¹⁹¹

Além disso, nas duas últimas décadas, vários autores já admitiram sua origem e influência africana.¹⁹² Sendo que alguns perceberam certas nuances, como as de que no Moçambique paulista há maior presença ibérica (Portugal e Espanha), enquanto no Moçambique mineiro ressaltou-se a fonte *africana*.¹⁹³ Ney Lopes, entre outros, busca uma maior aproximação histórica de tal tradição e constata que ela, é, sobretudo, uma

¹⁹⁰ FRYER, Peter. *Rhythms of Resistance*. *Op cit.*, p. 73.

¹⁹¹ ANDRADE, Mário de. *Danças Dramáticas*. São Paulo, 1959, Tomo III. p. 275.

¹⁹² FERREIRA, Cláudia M. *Festas Populares Brasileiras*. São Paulo: Prêmio Editorial, 1987. p.52.

¹⁹³ IKEDA, Alberto. Moçambiques In: *Sons e Instrumentos Populares*. São Paulo: ICI. 1997. p. 11-2.

contribuição banta.¹⁹⁴ Nesta mesma perspectiva, Tirapeli, sugere (embora, não aprofunde a discussão) que além, de banta, nela se destacam usos e costumes tribais de Angola e do Congo.¹⁹⁵

Entretanto, é preciso enfrentar o *desafio* de buscar explicar melhor *em quê, onde e por quê* existe a alegada elaboração ou complexidade na dança desta tradição. Bem como, identificar as técnicas, princípios, elementos, dimensões e aspectos que apontam concretamente para certas etnias africanas e não para outras.

Mas, alguns cuidados devem ser tomados. Hoje é ponto pacífico que a dança africana de várias regiões do continente passou por mudanças decisivas ao longo da história. O que atualmente se designa por dança tradicional é certamente diferente do que acontecia em séculos passados.¹⁹⁶

Por outro lado, identificar contribuições étnicas num estudo comparativo não chega a ser uma tarefa de paciência como contar cada grão da areia da praia. É difícil, mas não impraticável. Segundo Kubik, só recentemente foi possível estabelecer com precisão a ligação de determinados elementos estilísticos de vários tipos de música afro-americana com regiões estilísticas localizadas na África negra.¹⁹⁷

Desse modo, procura-se evitar o **formalismo** de analisar a expressividade corporal em si mesma, pois, a postura, o domínio corporal, o ritmo, a orientação espacial, a percepção e memória do movimento, a criatividade e comunicação, a versatilidade, entre outros, devem ser percebidos em relação com o contexto.

Em síntese, uma análise estética que não sacrifique a discussão das influências sociais e históricas. Todavia, existem, evidentemente, sutilezas nesses processos, que não serão detalhadas nesta parte.

Deve-se observar que a pessoa que escolhe ser integrante do Belém deve adequar-se às regras do terno aceitando as técnicas estabelecidas pela tradição. São códigos, ritmos, movimentos, formas, elementos e aspectos que estabelecem uma identidade para a coletividade.

Como pontuou Mauss, a técnica é “*um ato tradicional (e vejam que nisso não difere do ato mágico, religioso, simbólico). Ela precisa ser tradicional e eficaz. Não há técnica e não há transmissão se não houver tradição*”.¹⁹⁸

¹⁹⁴ LOPES, Ney. *Bantos, Malês e Identidade Negra*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.

¹⁹⁵ TIRAPELI, Percival. *Festas de Fé*. São Paulo: Metalivros, 2003.

¹⁹⁶ COLLELO, Thomas. *Angola: a country study*. Washington, D.C.: Federal Research Division, Library of Congress, 1991.

¹⁹⁷ KUBIK, Gerhard. *Angolan Traits in Black Music, Games and Dances in Brasil*. Lisboa: Centro de Estudos de Antropologia Cultural, 1979.

¹⁹⁸ MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 497.

Como tática de escrita, resolvemos dividir a argumentação em quatro seções: corpo, espaço, tempo e discussões.

Corpo

Cabe esclarecer inicialmente que “dançar bem” é algo valorizado pela comunidade negra ligada à Congada, mas, o próprio conceito de dança deve ser ampliado, pois, “dançar bem” não tem a perspectiva do *espetáculo*, isto é, assume as funções rituais que extrapolam os limites da arte autônoma. Mais importante que o acabamento formal dos movimentos é a *intensidade* da entrega do moçambiqueiro à sua execução ritualística. Esse alto teor energético é tão importante que fica difícil analisar a dança segundo os parâmetros ocidentais. É uma experiência que requer outras formas de aproximação, novos conceitos e lógicas.

A dança dos gungueiros apresenta inúmeras variações quanto ao uso corporal. No que se refere ao uso dos *pés*, deve-se pontuar que quando um está tocando levemente o solo apenas com os dedos do pé, o outro está apoiado no chão. Raramente se vê a posição fechada dos pés enquanto estão dançando. Dentro de um espaço que varia de 10 cm a 50 cm de distância de um pé do outro, são estabelecidas inúmeras combinações espaciais. Geralmente, os pés ficam na posição frontal e não realizam rotação externa. Os participantes costumam apoiar principalmente a parte traseira do pé (região do osso calcâneo). Só quando dançam agachados é que apóiam a parte da frente dos pés (local do encontro dos metatársicos com as falanges). Estas posições possibilitam um equilíbrio estável do corpo. Não se usa as laterais dos pés como suporte do peso.

Os gungueiros do Moçambique de Belém chacoalham os *quadrís* com movimentos bem definidos e delineados enquanto o centro do tronco espalha movimentos ondulatórios para outros segmentos do corpo, conectando-se com movimentos das pernas e dos braços. Há a movimentação nos três planos - sagital (flexão e extensão), transversal (rotação) e frontal (inclinação lateral).

Esta ênfase nos quadrís se constitui em mais uma evidência da presença banta? São vários os autores que ressaltam que este é um dos movimentos físicos mais praticados nos rituais das etnias Congo-Angola, principalmente, os movimentos circulares.¹⁹⁹ Esta técnica é conhecida entre os Bacongos de *mityengo* e entre os Mbundos de *ekamba*.²⁰⁰

Na dança dos gungueiros do Moçambique, a *flexão da coluna* é obtida pela flexão dos quadrís e a movimentação da cabeça em direção aos joelhos dobrados. Esta inclinação

¹⁹⁹ KUBIK. G. *Op cit.*

²⁰⁰ FREITAS, Mário Martins de. *Reino Negro de Palmares*. Rio de Janeiro: BIBLIEX, 1988.

da coluna na direção posterior é acompanhada da inclinação lateral - inclinação da coluna para um lado ou para outro. Nesta posição lateral quase sempre há rotação.

Essa atração exercida pelo solo expressa no posicionamento da coluna também já foi notada em vários rituais das etnias de Angola, de modo específico, e na região banta, de forma geral.²⁰¹ Em todos os casos, tais movimentos fazem com que predomine o “*centro de gravidade do corpo*”.²⁰²

Outra técnica do Moçambique de Belém bastante parecida com a de várias danças bantas, é o uso dos *joelhos flexionados*. Sabe-se que entre as etnias do antigo Reino do Congo (Bacongos, Mbundos e Ovimbundos) tal técnica representa a vida e a energia, enquanto as pernas esticadas, a rigidez da morte. Existe até um provérbio que diz: “*dance com os joelhos dobrados, a menos que você seja um cadáver*”.²⁰³



Fig. 37 - Postura corporal básica. Foto:Cláudio Alberto. Uberlândia, 1998.

Como pode ser percebido na foto, o dançarino ao centro busca estabelecer e confirmar o *contato com a terra*. Os movimentos estão presos ao solo, induzem pela própria postura a se colocar de acordo com a força da gravidade. Talvez isto ocorra porque

²⁰¹ LOMAX . *Op cit.*

²⁰² LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. São Paulo : Summus, 1978. p.64.

²⁰³ MALONE, *Op cit.* p. 11.

esse estilo de dança direciona-os para a terra, para o chão, desenvolvendo uma consciência de estar-na-terra, de fazer-parte-da-terra.

Sabe-se que para os bantus tradicionais após a morte, a alma liberta-se, não para o infinito, mas para debaixo do solo.²⁰⁴ Frente a este dado, pode-se indagar sobre as conexões dessas crenças com a postura corporal dos moçambiqueiros.

Entre os Mbundos, *Xi-ni-mavo* é a designação genérica das entidades espirituais e sobrenaturais existentes nas profundezas da terra. Tal como na vida terrena, os espíritos mantêm seus antigos sentimentos e hábitos, “*ainda gostando de comer, beber, fumar, copular e divertir-se*”.²⁰⁵

Os *braços* se movem para ambos os lados, para baixo e para cima. Ficam estendidos no plano médio ou alto, relaxados no plano baixo ou em ângulos de quarenta e cinco graus. Nesta dança há uma ampla mobilidade da articulação dos *ombros*. Dependendo do dançador pode ocorrer a flexão, a extensão, a abdução, a adução, a circunvolução e a rotação medial e lateral.

Tal constatação é bastante interessante porque contribui para desmistificar a percepção que as danças de influência banta não são ricas quanto à movimentação dos braços e ombros.

Na dança moçambiqueira além dos movimentos articulados dos quadris, peito e ombros existem os *isolamentos*, quer dizer, a capacidade dos dançarinos moverem independente e separadamente as diferentes partes do corpo, como por exemplo, nos momentos em que enfatizam movimentos apenas com a cabeça, com os quadris ou com os ombros. Esses movimentos soltos e independentes são de vários tipos: circulares, pendulares, contínuos ou de fluxos interrompidos.

Tal procedimento já foi fartamente registrado entre as etnias que ficam na região atual de Angola e da República Democrática do Congo.²⁰⁶

A *percussividade* é claramente definida no modo como exploram os sons da gunga enquanto dançam e movem seus corpos em estreita relação com as outras percussões. Estabelecem desse modo um diálogo vivo onde realizam acentos, dinâmicas e alterações do andamento.

A *angularidade* dos movimentos, gestos e posturas corporais (vide foto anterior) também muito provavelmente uma influência banta.

Nesse sentido, chama a atenção o fato de que na dança do Moçambique o corpo não é usado como se fosse uma unidade (o corpo em bloco, unidimensional), mas sim na

²⁰⁴ RIBAS, Oscar. *Ilundu, Espíritos e Ritos Angolanos*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1989.

²⁰⁵ Idem, p. 24.

²⁰⁶ MALONE, *Op cit.*

forma *multidimensional*, pois, há movimentos não homólogos e simultâneos dos pés, quadris, ombros e cabeça.

É significativo como este elemento também aproxima esta dança da complexidade dos padrões de movimentos bantus em que “o torso é dividido em duas unidades, produzindo-se várias formas de oposição entre a pélvis e o tórax ou entre a parte de cima e a parte de baixo do corpo”.²⁰⁷

A dança como um caminho que leva ao *transe* também ocorre entre os participantes do Belém. Principalmente entre os gungueiros sempre existem aqueles que ficam de olhos parados, distantes, semi-cerrados. Seus movimentos são lentos, quase em câmera lenta. Outros dançam freneticamente ocupando o espaço em toda sua amplitude. Cada um tem sua forma própria de tirar a energia de dentro de si mesmo e externá-la. Os movimentos da dança, o ambiente (físico e espiritual), os gestos rituais e, sobretudo, os tambores ajudam nesse percurso que leva aos estados alterados de percepção.

Segundo Martin, o *transe* faz parte de antigas formas africanas para tornar a magia mais consistente e para tornar o ritual mais eficaz.²⁰⁸ No caso do Moçambique de Belém, o corpo dos participantes muda, transforma-se, porque entram em jogo elementos irracionais.

Além da forte carga emotiva, o *transe* surge também do corpo extenuado, da repetição dos passos cadenciados e sustentados por um esforço descomunal, pelos ritmos dos tambores.

Mas, no caso do Moçambique de Belém pode ser que a religiosidade para alguns se manifeste num transe de incorporação. Esses participantes emprestam seus corpos (“cavalos”) para ancestrais e entidades, tal como ocorre nos rituais da Umbanda.

Posições

As ações corporais podem ser paradas por certo período de tempo. Nesses momentos configuram-se as *posições*.²⁰⁹

No Belém, essas posições são vivenciadas de forma intensa. Parece que certas emoções específicas são geradas, mantidas e aprofundadas através delas. Nesse terno, determinadas posturas atuam como gatilhos de estados emocionais que variam de acordo com as pessoas.

Dentre as várias, merecem destaque as seguintes:

²⁰⁷ LOMAX, *Op cit.* 256-7.

²⁰⁸ MARTIN, John. *The Dance – the story of the dance told in pictures and text*. New York : Tudor Publishing Company, 1946.

²⁰⁹ As codificações e denominações mencionadas foram criadas por nós, não sendo conhecidas por estes termos entre os participantes da comunidade moçambiqueira.

a) *Aruê* - com a cabeça, a coluna e joelhos dobrados para frente apoiando o corpo com as duas mãos no topo do bastão logo a frente do corpo;

b) *Adoração* - o moçambiqueiro fica agachado e se apóia no topo e no meio do bastão;

c) *Mourão* - com o corpo reto apenas com a cabeça dobrada para frente e apoio no topo do bastão com uma mão) 4) *Mastro*, com os joelhos flexionados para a frente, tronco meio inclinado e braço direito levantado empunhando o bastão para cima.

Algumas destas posições da dança moçambiqueira encontram semelhanças com certos gestos das etnias dos Bacongos, Mbundos e Ovimbundus como:

a) o *Kuenda Nzangu* que lembra a posição do Mastro (que entre estas etnias é sinal de grandes feitos e/ou de elevada expressão de gratidão para com os espíritos dos ancestrais);

b) e o *Kiyela Mooko* que se parece com a posição da Adoração (gesto que nas etnias citadas, indica oferecimento ou dádiva).

Outras movimentações que apresentam muitas afinidades com os gestos convencionados por tais etnias são:

a) o *Yangalala* (os braços sobre a cabeça - representando a trajetória do sol/vida que contorna o mundo incessantemente e ao mesmo tempo, a presença do espírito);

b) o *Nkondi* (agressividade, luta);

c) *Ketikisa* (palmas das mãos juntas frente ao pescoço) que pode ser facilmente confundido com o gesto tradicional da oração católica, mas que para os Congo-Angola, indica dignidade e prudência.²¹⁰

²¹⁰ FALGAYRETTES-LEVEAU, Christiane & THOMPSON, Robert F. (Orgs.) *Le Geste Kôngo*. Paris: Musée DAPPER, 2002.



Fig. 38 - Postura Guerreira. Foto: Cláudio Alberto. 2001.

Alguns gungueiros como o Sidney (em destaque na foto) desenvolvem uma profusão de giros enquanto dançam. Seus giros podem ser simples (quando completam apenas o círculo) duplos, triplos ou múltiplos, quando somam três, sete ou um número maior de círculos.

Os giros podem ser realizados no sentido da perna elevada, para dentro do corpo (giro interior), ou no sentido da perna elevada para fora (giro exterior). Mas, como pode ser visto, ele também realiza saltos laterais empunhando o bastão como se fosse uma lança numa guerra.

De acordo com Falgayrettes-Leveau, desde as expressões musicais até as coreográficas de origem Angola-Congo, são fortemente impregnadas pela “*dimensão combativa da existência humana, particularmente dos escravos e seus descendentes nas Américas. Tal aspecto se mantém e traduziu seus valores dentro do mundo religioso*”.²¹¹

²¹¹ FALGAYRETTE-LEVEAU, Christiane & THOMPSON, Robert F. (Orgs.) *Le Geste Kôngo*. Paris: Musée DAPPER, 2002. p. 189.



Fig. 39 - Dança étnica angolana.²¹²

Esta foto é de uma passagem guerreira dos pastores-criadores do sudoeste de Angola. Ela é muito interessante, pois, traz evidências da “dimensão combativa” da vida que foi mencionada anteriormente. Além disso, ajuda a entendermos a multiplicidade de formas e movimentos corporais das várias etnias localizadas no território angolano.

Nos rituais do Moçambique de Belém ninguém está representando um personagem (no sentido estrito do teatro ocidental), mas sim, *encarnando* o poder transformador da tradição na própria pele. É uma participação *visceral* que vai muito além da mera técnica. Esse *performer* não apenas *transmite* uma emoção, mas *vivencia* essa emoção intensamente. A intensidade da execução e a sinceridade da entrega são indispensáveis.

Podem estabelecer uma relação de maior proximidade com os que estão assistindo e também uma maior presentificação do momento. O moçambiqueiro tem paixão pela energia. Tais aspectos aproximam fortemente suas danças das tendências extáticas das danças bantus e de “sua tendência à vivacidade e à exuberância”.²¹³

²¹² Reproduzido de: ALTUNA, Raul R. Asúa. *Cultura Tradicional Banto*. Luanda: SAP, 1985.

²¹³ SACHS, Curt. *Historia Universal de la Danza*. Buenos Aires: Generación, 1953, p, 41.

Existem certas movimentações básicas como a que os dançadores ficam em filas frente uma da outra e unem os seus bastões acima da altura das cabeças. Após isso, a primeira dupla se abaixa, passando sob os bastões da segunda dupla e vai seguindo, indo para o final da fila. Em seguida, a segunda dupla faz a mesma coisa, e assim sucessivamente, até que todos tenham passado.

Entretanto, no que se refere aos movimentos grupais da dança, pode-se dizer que eles não apresentam um único padrão de expressividade. Quer dizer, em alguns momentos são mais introspectivos e induzem ao *transe*, como no levantamento e descerramento dos mastros. Rápidos e carregados de ameaça de agressividade (revolta, indignação) quando estão saindo do quartel. Mais suaves nas rezas dentro da casa de algum devoto ou festeiro e mais expansivos e/ou afetivos na Praça do Rosário.

Os gestos movimentam as simbologias que constituem a celebração entre moçambiqueiros e as pessoas de fora do terno. Veiculam informações com a precisão típica de uma vivência comunitária.

Tudo indica que para o moçambiqueiro, assim como, para membros de etnias do antigo Reino do Congo, a dança é uma fonte de energia e inspiração, um antídoto espiritual contra a opressão e uma forma de se encontrar a unidade do corpo e da mente.

Um forte traço da contribuição banta no Moçambique está no que Fu-Kiau denomina de “*culto ao poder vital*”.²¹⁴ Pois, a própria performance do Belém se dá primeiramente *pelo e que se* pode conseguir através das possibilidades do **corpo**. Os rituais são fenômenos que acontecem quase inteiramente no corpo dos participantes. Todo o corpo, externa e internamente é matéria-prima. Predomina uma noção de existência como ato, força, vida possante, em suma, energia vital.

Em geral, os participantes apresentam um admirável domínio corporal. Observa-se o desenvolvimento de habilidades motoras e perícias que mantêm um compromisso direto com a tradição moçambiqueira.

Vários soldados mostram uma originalidade intransferível no desenvolvimento de suas danças individuais. Além disso, eles demonstram possuir capacidade de concentração, de comunicação através do movimento, sem que haja utilização de clichês, de relacionar o movimento com a música, situados e desenvolvidos espacialmente, bem como, de manter a fluidez corporal.

Não resta dúvida de que o tônus muscular adequado, o alinhamento postural e a familiaridade com os movimentos tradicionais possibilitam desempenhos de grande

²¹⁴ FU - KIAU, Kimwandende Kia B. *Self-Healing Power and Therapy - Old Teachings from Africa*. Nova York: Vantage Press, 1991.

qualidade do ponto de vista estético. Tais propriedades se ligam ao fato de que nesta tradição afro-brasileira há uma compreensão de que o *corpo* não deve ser negado, mas sim reverenciado em sua total humanidade.

Espaço

A dimensão étnica dos rituais do Moçambique de Belém não está apenas no conteúdo das letras das músicas, nas frases das bandeiras, estandartes e faixas, mas, principalmente na forma *como* as ações são performadas. A partir de tal perspectiva a escolha dos *espaços* e o modo de uso dos mesmos apresentam várias evidências que dão muito o que pensar.

A dimensão *espacial* dessa *performance* deve ser compreendida numa acepção bastante ampla, isto é, deve ser percebida como um evento *pluridimensional* que ocorre nos mais *variados espaços* como ruas, casas, praças, centros, enfim, qualquer lugar legitimado pela tradição é usado como *locus* privilegiado para as suas atuações. Em outras palavras, a própria pluridimensionalidade dos rituais que se desenrolam em diversos lugares conferindo aos mesmos um caráter mágico, mítico, simbólico se articula às tradições bantas, onde o espaço e o tempo nunca se consideram como formas puras ou vazias, mas como as forças misteriosas que governam todas as coisas.²¹⁵

Conforme já observaram diversos autores, as Festas de coroação com grande séquito, música e dança, cortejos, visitas a vários espaços já eram praticadas na África banta muito antes do contato com o europeu. No reino do Loango, na época em que era tributário do reino do Kongo, quando dos funerais do rei, dois grupos armados de seus bastões travavam uma guerra ritual.²¹⁶

Os moçambiqueiros se movimentam em todas as *direções* possíveis. Vão para frente, para trás, para esquerda, para direita, para esquerda-trás, para direita-frente, direita-trás, esquerda-frente. É um *trajeto* sinuoso de poucas retas e curvas. Os vai-véns e zig-zags são constantes. Há um bom tempo, aponta-se como um dos principais traços da movimentação na dança dos bantus, exatamente este tipo de vai-vém e balanço.²¹⁷

Em alguns momentos, dependendo do ritual e do local onde ele se desenrola, o moçambiqueiro também dança em um *único lugar*. As pernas dos dançarinos ficam basicamente no *plano baixo*. Dependendo da situação os braços ocupam o *plano alto* (esticados sobre a altura da cabeça), mas costumam ficar entre o plano baixo e o médio. As

²¹⁵ MALONE, *Op cit.*

²¹⁶ BALANDIER, G. *O Poder em cena*. Brasília: EDUNB, 1982.

²¹⁷ SACHS, C. *Op cit.*

extensões variam muito. O terno percorre pequenas, médias e grandes *distâncias* durante os dois dias de Festa.

Como o moçambiqueiro dança em diferentes espaços durante várias horas, é necessário que ele se preocupe em usar calçados adequados. Esta escolha é muito importante, pois, os movimentos podem ser facilitados ou dificultados dependendo da opção. Geralmente, o participante prefere usar sapatos com sola de borracha e sem salto. O solado de plástico é considerado ruim porque esquenta e se desgasta muito, acarretando as bolhas nos pés. O de couro por ser muito duro e sem absorção do impacto. Contribuem para o surgimento de dores e mais cansaço do que o normal.

A *flexibilidade* no uso dos mais variados espaços implica numa grande capacidade do terno para *dialogar* com os diferentes tamanhos, formas, disposições e interferências dos ambientes. Não se pode esquecer que a movimentação de mais de 80 integrantes com seus instrumentos e objetos sagrados requer uma experiência de comando e disciplina.

A disposição básica é a de que o terno é rodeado pelos que formam a assistência. Ora, isto em termos espaciais é bastante significativo, pois, sugere a proximidade. Outros aspectos relativos a essa ótica podem ser encontrados na altura (quase sempre todos estão no mesmo nível do chão). Mas, as referências à dimensão vertical e horizontal devem ser acompanhadas de outras. Como os moçambiqueiros ficam rodeados pelos os outros participantes e não separados deles ambos partilham da mesma perspectiva (dentro para fora) e vivenciam juntos os aspectos relacionados com a lateralidade e o volume.

Esta é uma relação tridimensional. O espaço como é utilizado pelo terno apresenta uma grande diversidade de sensações espaciais na dimensão sonora (cima, baixo, esquerda, direita, dentro, fora, etc). Sobretudo, aproveita amplamente as vantagens da percepção humana, pois, o som vem de todos os lados.

Os pontos de referência para o moçambiqueiro são muito mais vastos. Por isso, ele atua com o corpo inteiro. Não dá para enfatizar apenas o rosto. É uma escolha que enfatiza o ato social do ritual. Pois, para concretizar a energia correspondente a 360 graus, a *performance* necessita do diálogo e da resposta em diferentes níveis.

A apropriação espacial do terno oferece aos que os vêem de fora uma maior possibilidade de participação. Pois, em vez de um espaço com alturas diferentes, barreiras físicas, subordinado à uma perspectiva e ao “ponto de fuga” da visão analítica, na forma usada pelo Belém, prioriza-se o *envolvimento*, a revalorização da linguagem facial, do gesto corporal, a interação dinâmica e viva de aspectos visuais e auditivos.

Estas danças visam estabelecer solidariedade e senso coletivo na comunidade. Isto por sua vez, se liga a uma visão comunitária da existência por parte dos bantus, em que ninguém é um ser isolado. Toda pessoa constitui um elo na cadeia das forças vitais.

Em geral, as pessoas que assistem aos rituais conhecem seus significados e desdobramentos. Assim, gestos, atitudes e posições corporais têm o poder de atualizar as crenças mágicas. Pois, é sabido que para a dança comunicar, todos têm que compreender as convenções culturais que “*estão de acordo com os movimentos humanos no tempo e no espaço*”.²¹⁸

Tempo

Aborda-se várias dimensões temporais nessa tese. O tempo do acontecimento breve (período da Congada) e que representa um momento preciso, marcado por uma data. O tempo da conjuntura é aquele que se prolonga por um período maior, como o desenrolar do processo performático ao longo dos anos de pesquisa, bem como, o tempo da estrutura (de longa duração), isto é, aquele em que as mudanças ocorridas na sua extensão são quase imperceptíveis nas vivências contemporâneas das pessoas.

É a duração de técnicas, princípios, hábitos e crenças que perduraram por vários séculos. Tal perspectiva diacrônica se deve ao fato de que os sujeitos da pesquisa vivem simultaneamente essas diferentes temporalidades com seus ritmos próprios de transformações e permanências.

Todos os anos os participantes participam mais de 17 horas em cada dia de Congada (das seis da manhã até por volta de meia-noite). Isso só é possível através de uma intensa resistência física e de um compromisso verdadeiro.

O ritmo é um dos princípios que se destacam nas danças do Belém. A sua relevância pode ser percebida no fato de que ele é uma das principais referências de sua identidade. Há momentos em que os ritmos ocorrem em andamentos bem rápidos. A base de sua articulação é a *complementaridade* entre células e padrões rítmicos diferentes. Mesmo que algumas partes do corpo executem a mesma base rítmica quase sempre há espaços para a inclusão de variações.

Assim, o seguinte ritmo escrito num compasso 6/8 (seis por oito) apresenta-se até o momento como o mais recorrente no que se refere aos padrões realizados pelos pés:

²¹⁸ KAEPLER, Adrienne L. Dance. In: BAUMAN, Richard. (org) *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments*. New York : Oxford, p. 187.



Este ritmo é de difícil execução, na medida, em que a acentuação no primeiro tempo de cada unidade tempo é mantida, mas, com uma subdivisão em seis. A primeira nota é produzida por um dos pés, e a seguinte pelo o outro, e assim, sucessivamente. Os toques dos pés sempre são alternados.

Uma variação muito usada é esta:



Nesta variação, embora continue a acentuação binária no primeiro e quarto tempo do compasso, há uma subdivisão que cumpre o papel expressivo de enfatizar alguns momentos. Perceba como a subdivisão de cada unidade de tempo (semínima pontuada) conforme o ritmo acima), se dá através do número três. Isto quer dizer que ela envolve também os contratempos. O seguinte padrão pode ser percebido na movimentação dos ombros:



Ele constrói um ritmo cruzado em relação ao padrão das caixas do terno. Isto não significa que seja o tempo todo. A acentuação na terceira nota de cada unidade de tempo provoca uma sensação de tensão. É a tão característica *síncopa*.

Estes exemplos já servem para dar uma idéia de como os participantes apresentam ritmos diferentes em cada parte do corpo. Aliás, é bom que se diga que isto também vale para outras articulações como as dos braços, quadris e cabeça.

Sem dúvida, boa parte da *polirritmia* é alcançada pelo fato de que os moçambiqueiros ampliam as possibilidades rítmicas pela interação coletiva e pela a superposição dos contratempos e acentos. Isto é, de certa forma existe um desdobramento

no qual os participantes em geral comparecem num papel de fontes primordiais da base rítmica. A composição coletiva espontânea também apresenta configurações assimétricas, irregulares e não-lineares .

Os ritmos transcorrem dentro de uma margem de flexibilidade também em relação ao andamento, dialogando com as situações apresentadas pelos momentos específicos. Assim, no levantamento e descerramento dos Mastros o andamento fica mais rápido e no interior das residências, mais lento. Estas alterações se devem também a uma busca do *diálogo* com os estímulos exteriores, bem como, a necessidade de enfatizar certas situações para torná-las mais expressivas.

Assim, as *mudanças* não ocorrem apenas na dinâmica, mas, também no andamento como um recurso intencional para que as batidas mais rápidas sirvam como referências aos movimentos do corpo em direção a estados emocionais correspondentes aos momentos rituais.

O fluxo de movimentos dos gungueiros tem a propriedade de ir organizando o ritmo de diferentes maneiras. Aqui se têm em mente a progressão de acentos e tensões sobre as articulações dos movimentos realizados. Porque deste modo, o ritmo é dirigido e moldado em termos de força e intensidade do movimento. O padrão rítmico é estabelecido fundamentalmente no uso de tensões.

Assim, o *acento rítmico* é o princípio básico da organização rítmica do terno. Além de audível, chega a ser visível no corpo dos dançadores, a alternância dos tempos fortes e fracos, dentro de um compasso ou de um grupo de compassos. No entanto, este acento rítmico nunca está sozinho. Ele geralmente se combina com o acento na dinâmica e com o acento *agógico*, isto é, com a prática tradicional moçambiqueira de criar tensões pela modificação da velocidade ou proporção do movimento no tempo. Quer dizer, estabelecendo modificações passageiras no andamento de um trecho, tais como a aceleração, a precipitação e o retardamento.²¹⁹

Discussões

Esta dança mantém uma estreita relação com as danças bantas no que se refere ao caráter da dimensão mágica-religiosa, assim como, na inexistência de uma autonomia da mesma em relação ao contexto *ritual*.²²⁰ Na oração, para os bantus, não é concebível estar só sentado ou de joelhos. Por exemplo, entre os Bacongos, a dança se encontra sempre ligada aos atos mágico-religiosos.

²¹⁹ WARREN, Fred e WARREN, Lee. *The Music of Africa – An Introduction*. London : Practice Hall, 1970.

²²⁰ LOMAX, Alan. *Folk Song Style and Culture*. Washington, D.C. AAAS Ed., 1972.

Nesse sentido, há uma vasta gama de rituais, entre os quais: a entronização do *Nkisi-Nsi*, as *Nzó-Ikumbi* e *Nzó-Kualama* (Festas da iniciação dos jovens), o *Mpolo* (Dança para afastar a tristeza), a *Lusunzi*, a *Mbumba-Mbitika*, a *Nkilika Nkuti* (Danças para castigos de atos contrários às Leis morais) e a *Sanga* (Dança guerreira, praticada no enterro dos nobres e grandes senhores e que é uma mímica de luta contra os *Bandoki*, os comedores de almas - os espíritos malignos).²²¹

Pode-se dizer que as danças étnicas angolanas mais comuns nas zonas rurais são as de roda. Mas, são praticadas nas mais variadas circunstâncias e situações. Muitos são também os tipos e os significados sociais das danças. A dança constitui parte da educação social destes povos, sendo ensinada para ambos os sexos.

As danças angolanas, seus tipos e significados, oferecem um campo do maior interesse sob múltiplos aspectos, e é bem evidente a íntima relação existente entre a coreografia e a arte de representar. Por toda a parte de Angola se encontram artistas dançarinos profissionais ora isolados ora em grupos, e bailarinos mascarados que vivem das suas exibições.²²²

As danças étnicas angolanas desempenham uma importante função na coletividade, e definem-se, sem dúvida, como o grande fator dinâmico mágico-religioso. No seu conjunto variado e complexo, são inúmeras, entre as quais, as danças recreativas, acrobáticas, de mascarados, cerimoniais, as danças da corte, danças propiciatórias nos ritos dos caçadores, nos ritos agrários, nos ritos de puberdade, danças preparatórias para a guerra, danças comemorativas, curativas, de possessão, danças fúnebres (por exemplo, a *lamba* dos Bacongos por morte do rei e a *marimba* dos Mbundos por mortes de feitiçaria).²²³

Entre os Ovimbundos são numerosas as danças para os mais diversos casos, e considera-se que a dança é, provavelmente, o mais importante elemento na vida social das aldeias. A mais notória dança dos Mbundos era conhecida pelo nome de *obegeera*. Assinalava casamentos importantes e alianças entre chefes.²²⁴

Do lado de cá do Atlântico, a dança moçambiqueira do Belém é um meio de comunicação entre o visível e o invisível, entre o mundo dos vivos e dos ancestrais. Nesse sentido, a *sinceridade* é fundamental. A experiência vital de cada um é a base da construção da atuação. Nessa *práxis* humanizada, viva, não se procura a técnica como um fim em si mesma. Um virtuosismo desligado do sentido do todo soaria como algo insólito.

²²¹ VAZ, José Martins. *No Mundo dos Cabindas*. Luanda: IICA, 1970.

²²² ESTUDOS ETNOGRÁFICOS. *Estudos Etnográficos* 1. Luanda: Instituto de Investigação de Angola, 1960.

²²³ ESTERMAN, Carlos. "O problema da diferenciação étnica em Angola. Luanda". In: *Mensário Administrativo*. Publicação de Assuntos de Interesse Colonial. n. 43-4, mar/abr de 1951. p.11-14.

²²⁴ BAPTISTA, Arnaldo. "Etnografia e folclore do preto angolano". Luanda. In: *Mensário Administrativo*. n. 53-4, jan/fev de 1951. p.33-43.

Cabe notar que, assim como todos os participantes do terno atuam na música e no gestual, todos também atuam decisivamente na dança. O moçambiqueiro canta, dança, toca instrumentos musicais, aperfeiçoa a linguagem dos gestos e das expressões faciais numa intensa *interdisciplinaridade*.

Esta ligação inextrincável entre artes que no Ocidente constituem formas autônomas e distintas apontam para uma contribuição banta à performance do Moçambique de Belém. Mesmo que não seja exclusiva dos Bacongos (situados atualmente no norte de Angola e oeste da República Democrática do Congo), é pertinente observar que para esta etnia, é fundamental que a dança, a gestualidade e a música não estejam separadas ou simplesmente coladas umas às outras, mas, fundidas ou imbricadas.

Segundo Malone, para os Bacongos essas artes estão misturadas de uma forma tão orgânica que é impossível estabelecer limites ou fronteiras entre elas.²²⁵ Ainda sobre este aspecto, o pesquisador congolês Fu-Kiau,²²⁶ propõe o estudo de um só objeto composto pela tríade “batucar/cantar/dançar” por formarem um *continuum*.²²⁷

Nesse sentido, pensamos que todas as similaridades, presenças e contribuições africanas discutidas em conjunto permitem compreender e visualizar esta *dança* melhor do que se tentasse chegar a ela pela via conceitual. Aliás, as danças e do mesmo modo, a totalidade da Congada não podem ser pensadas como algo pronto e acabado, e, nem muito menos, fechado em si mesmo.

²²⁵ MALONE, Jacqui. *Sttepin' on the blues: the visible rhythms of African American dance*. Illinois : University of Illinois/Library of Congress, 1996.

²²⁶ Texto fornecido ao autor pelo Professor Dr. Zeca Ligiéro.

²²⁷ FU KIAU, Kimwandende Kia B. *Bulba Meso, Master's - Voice of África*. Vol .1, (inédito). Texto cedido pelo Prof. Dr. Zeca Ligiéro.

Espacialidade - Arquitetura do Corpo, Território do Espírito

“O cogumelo que se abriu com o calor do sol, já não se pode fechar de novo”. (Provérbio Bacongo)

Introdução

A abordagem do espaço realizada pelo terno faz com que a discussão espacial de seus rituais implique num diálogo com a história da cidade de Uberlândia. Nesse sentido, serão apresentados as categorias de espaços fundamentais onde o terno atua e posteriormente realizadas algumas discussões sobre o que está envolvido no uso desses lugares. Por isso, serão citados os nomes das ruas e algumas instituições que estão nelas a fim de tornar mais precisas e concretas as considerações feitas.

Os participantes (os integrantes do terno e os de fora) agrupam-se de diferentes modos dependendo do espaço que está sendo ocupado. No interior do quartel (garagem, área de serviço, quintal, vestiário e mesmo do lado de fora, na calçada e na rua em frente, os presentes sentam, agacham ou ficam em pé de uma maneira que tende à disposição circular. Desse modo além de terem uma visão mais ampla de todos que estão no ambiente estão mais predispostos corporalmente para a comunhão, a união, a solidariedade. A postura tem um papel muito importante para produzir a vibração necessária. É cobrada uma postura de *prontidão* dos soldados pelos capitães.

Os espaços geralmente são grandes o suficiente para que as pessoas se acomodem de acordo com o seu estado de ânimo. Os participantes podem ver-se reciprocamente e mover-se de um lugar para outro. Entretanto, existem momentos em que há tantas pessoas num mesmo espaço que se torna bastante difícil a realização de movimentos abertos com os membros estirados ao máximo para longe do corpo. As pessoas têm que se adaptar e fazer movimentos pequenos, curtos e fechados. Alguns tipos de giros mais complexos como os giros triplos, bem como, os saltos ou movimentos muito rápidos são impossíveis de serem executados.

Como se trata de uma experiência em que o trabalho deve ser conjunto, onde cada um se compenetra da ação geral, espaços muito pequenos tendem a prejudicar o desempenho do terno, na medida, em que neutraliza as trajetórias de alguns movimentos em seu trajeto total no espaço, isto é, em que ponto se inicia, qual os seus percursos e onde terminam. Isto significa que podem se constituir em obstáculos para a comunicação fluida no interior do terno e para a disposição psicológica dos participantes (clima de alegria e

camaradagem), bem como, para a plena vivência grupal do espaço. Há a dificuldade da movimentação no espaço parcial que envolve o corpo do moçambiqueiro (cnesfera).²²⁸

Mas, o Belém possui *suas técnicas* para lidar com as dificuldades que aparecem no seu caminho. Uma delas é desdobrar a formação do terno ao dividi-lo em núcleos de ação ritual e setores de suporte. Na prática, isto significa que no quartel do Belém as meninas que carregam as bandeiras e estandartes ficam na sala, os capitães e os gungueiros na garagem, os pantagomeiros na calçada e os caixeiros na rua. Quando o terno realiza visitas em algumas casas ele pode adaptar esta técnica ou pode adotar a disposição espacial em que só o primeiro capitão fica na calçada junto com a bandeira menor e os moradores da casa e o restante do terno todo na rua. Nos levantamentos e descimentos dos Mastros o terno se divide em três seções que ocupam espaços diferentes: a primeira seção é formada pelos soldados e capitães que fica dançando em volta do Mastro no meio do pátio; a segunda seção é formada pelos caixeiros e pantagomeiros que se localizam na pequena rua que passa em frente a Igreja e terceira seção é formada pelas meninas com a Bandeira e o Estandarte na rua ao lado da Igreja.

Nesta relação do terno com o espaço há outro princípio além do diálogo: o uso dos espaços em sua *totalidade*. As técnicas adotadas acima representam a criação de espaços simbólicos: espaços sagrados e profanos, espaços hierárquicos, espaços dentro de espaços e espaços que envolvem e se relacionam com todas as áreas onde estão os participantes e a audiência.

A *circularidade* no uso do espaço está presente em várias ocasiões. Com exceção dos cortejos e procissões que são em linhas, as rodas acontecem em vários rituais como o do Tira Paia, do levantamento e descerramento do Mastro. Esta simplicidade geométrica possui clareza, equilíbrio e simetria na sua forma de composição e utilização do solo urbano e contribui para o processo comunicativo desejado. Como as pessoas não precisam ficar o tempo todo concentradas em só um aspecto, estas formas simples favorecem as possibilidades que o ritual seja visto de diferentes ângulos.

Os sons produzidos pelo terno se constituem num outro elemento dos rituais diretamente influenciado pelo espaço. Ao tocarem os instrumentos em ambientes como uma garagem, o interior de uma casa, uma rua ou uma praça, ouve-se tanto o som vindo

²²⁸ Para saber mais sobre este conceito, ver: DE CAMARGO, Maria Lígia M. *Música/movimento*. Belo Horizonte: Ed. Vila Rica, 1994.

diretamente deles, quanto os reflexos desse som, criados pelas superfícies acusticamente refletoras de cada um destes diferentes ambientes.

Em alguns desses espaços, os sons refletidos valorizam mais o resultado do que em outros. Ao longo dos anos de experiência os integrantes do terno perceberam que nos lugares fechados (casas) havia uma reverberação muito forte em que se ouvia o som refletido logo após o som direto e o intervalo era tão pequeno que o eco parecia fazer parte do som direto. Isto causava uma sensação ruim aos ouvidos dos participantes acostumados com outros sons.

Certas casas ofereciam condições de reflexão que resultava em ênfases indesejadas numa ou mais frequências, conferindo ao som uma coloração distorcida - não natural. Isso acontecia principalmente quando a forma e as dimensões do espaço da casa interagiam com frequências específicas, dando origem às ondas estacionárias.²²⁹ Frente a problemas como estes, o terno adotou a postura de concentrar os tambores e pantagomas do lado de fora da casa, enquanto os capitães e gungueiros ficam no seu interior.

Quando o terno do Belém passa debaixo de um viaduto com paredes de concreto liso percebe-se claramente o fenômeno em que as ondas sonoras são refletidas sucessivamente nas suas diversas superfícies antes de se dissiparem. Ambientes como estes ampliam o volume dos instrumentos.

Outro fenômeno sonoro determinado pela localização do ouvinte no espaço é o efeito *Doppler*. Isto significa que quando o som do terno se distancia ele vai ficando mais grave. Quando se aproxima, as ondas são espremidas e ele fica mais agudo.

Talvez o espaço onde se apresenta um dos principais desafios a plena fruição dos rituais seja o espaço público das ruas e praças. A poluição sonora é alta na cidade de Uberlândia. Os ruídos do trânsito urbano na área central (avenidas Floriano Peixoto e Cesário Alvim, por exemplo) são considerados os mais críticos. Os veículos automotores são as principais fontes de poluição sonora dessa parte central da cidade. Mas, não estão sozinhos. Como os dias da Festa não são considerados feriados pelo Poder Público Municipal e pelos patrões em geral, os sons do terno têm que suplantar também os ruídos das britadeiras, buzinas estridentes, sirenes, anúncios em carros, o som alto das barracas dos vendedores de Cds, carrinhos de caraoquês, etc.

²²⁹ Uma onda estacionária resulta de efeitos de interferência entre as ondas sonoras originais e as refletidas. Quando o comprimento de onda de uma onda sonora (ou um de seus múltiplos) coincide com a distância entre tais superfícies refletoras paralelas, forma-se uma onda estacionária: “o som original e todos os reflexos subseqüentes somam-se em fase uns com os outros, o que resulta numa amplificação aparente daquela frequência e num aumento de seu tempo de reverberação.” In: ESPILOTRO, Sandra R. F. *Curso de Violão e Guitarra*. Rio de Janeiro: Globo, 1991. p. 56.

Quando a poluição está muito forte a técnica do terno é tocar buscando extrair o maior volume possível do instrumento, cantar e dançar com garra redobrada para marcar a sua presença.

O Quartel

O *quartel* do Moçambique de Belém é um dos principais espaços de desenvolvimento dos rituais. Como é tradicional nos vários, sua estrutura física está indissociavelmente ligada à moradia da família de um dos seus fundadores. Nos dias de ensaio ou de festa, os moçambiqueiros reúnem-se principalmente na garagem e em frente da residência.

Grande parte dos instrumentos é da família de Siricoco e ficam guardados dentro de dois cômodos e que servem também de vestiário para os participantes que moram em outros lugares. Além dos instrumentos, outros objetos religiosos como o estandarte, a bandeira e os bastões são guardados em outras dependências da casa que mais do que guardar, mantém a sua mística através da observância dos rituais pertinentes, e evidentemente, do respeito que merecem.



Fig.40 - Visão parcial da frente do Quartel do Belém. Foto: Cláudio Alberto. 2004.

A foto acima mostra a garagem do quartel. Neste espaço são feitos os rituais de Tira Paia, de Saída, de Fechamento de corpo, entre outros. Também serve como um *locus* de

sociabilidade, como se pode ver. Às vezes, numa das paredes da garagem são afixadas fotografias de antigos capitães do Belém, mostrando com isso que esses ancestrais continuam atuantes no imaginário das novas gerações.

Essa casa simples aos olhos dos leigos, possui para os iniciados um valor transcendental. Cada parte sua tem vida, e isso, certamente evoca muitas lembranças. Tem um bar na da frente do quartel. Este bar funciona praticamente só por ocasião da Congada e do Carnaval. A família também lidera um bloco carnavalesco, chamado “Aché”. No boteco são vendidas bebidas (cervejas, refrigerante, pinga), alguns aperitivos para acompanhá-las. Ele é de responsabilidade do irmão mais velho de Ramon, o Saturnino (mais conhecido como Satu). Na calçada em frente a porta do bar tem um pé de amendoeira, conhecido na cidade como Sete Copas. Sua estatura elevada e frondosas folhas oferecem uma farta sombra aos presentes.

Além do bar, nos dias da Festa o quartel apresenta um arranjo especialmente construído para receber melhor os visitantes. Na parte interna da casa entre a área de serviços e as construções do fundo e vestiários é colocado um teto para proteger da chuva e do sol escaldante. A cobertura é feita com lona plástica amarela esticada em caibros e ripas. A sustentação da estrutura é feita com vigas roliças de madeira.



Fig. 41 - A incansável Dona Divina. Foto: Cláudio Alberto. 2004.

Mas, antes de ser o quartel, ali é onde viveu Siricoco e onde vive a sua viúva, a Dona Divina. Esta matriarca além de ceder sua casa para a tradição ajuda efetivamente com seu trabalho. Dona Divina nasceu em vinte de setembro de 1932, na fazenda Galileu em Capinópolis. Foi para Uberlândia quando tinha entre 12 e 13 anos para trabalhar como empregada doméstica.²³⁰

Essa senhora atua efetivamente para manter o equilíbrio e bom andamento das atividades. A sua sabedoria gera confiança e inspira respeito. Sem dúvida, a dona da casa é uma das principais responsáveis pela guarda, proteção e manutenção dos valores, práticas e conhecimentos rituais. Dona divina é vista pelos participantes como uma verdadeira **mãe**. Embora, isto possa soar exagerado, esse realmente é o sentimento de muitos.

Em suma, o espaço do quartel além de abrigar vários ritos indispensáveis, possibilita os trabalhos de aglutinação e articulação. Funciona como fonte criadora, espaço da memória ancestral e de resistência cultural. Lugar dos encontros, reuniões, liturgias, festas, hierarquias e ludicidade.

Do ponto de vista mais amplo da cidade, o quartel está localizado na rua Isaura Pereira de Queiroz, n. 824, bairro Santa Mônica. Ele fica entre o *campus* Santa Mônica da Universidade Federal de Uberlândia e o Centro Administrativo de Uberlândia. Próximo ao maior *shopping* da cidade. Isso faz dele atualmente um espaço valorizado no mercado imobiliário.

As Ruas

Assim que o terno sai do quartel está em outro espaço vital para a tradição moçambiqueira. É o espaço público das ruas. Nele o terno realiza suas peregrinações pela cidade. Participa das procissões, cortejos, busca e entrega dos reinados, entre outros.

As ruas são espaços densos de significados. Nelas o terno pode se deparar com pessoas de todas as classes sociais. É nas ruas que ocorrem as grandes reivindicações, manifestações sociais, de gênero, étnicas, políticas e econômicas por uma vida melhor. A rua tem uma vocação política evidente.

²³⁰ MARRA, Fabiola B. *Álbum de Família – Famílias Afro-descendentes no século XX em Uberlândia MG* (vol II). Uberlândia :SMC/URUCUM, 2005, p 48.

Estavam ainda na era das tropas de burros, dos carros de bois e dos cabrioletes puxadas a cavalo.²³²

Sobretudo, nos dias da Congada os ternos como o Belém, com a permissão de Exu, são os donos das ruas e praças por onde passam. Praticamente a cidade inteira é “cortada” e “dominada” pelos tambores na sua cadência avassaladora. Eles espantam a escuridão, a cegueira e a surdez da indiferença de uma cidade que historicamente proibiu os negros de simplesmente andarem em certas ruas e estarem em certos espaços públicos.²³³

Da casa do presidente o Belém faz o cortejo até na Igreja do Rosário e depois volta ao quartel. Após a busca das bandeiras na Rua Prata, o terno segue pela Avenida Floriano Peixoto, passa na frente do Fórum Municipal, da praça Tubal Vilela e da Praça Rui Barbosa. Nada de ruas tortuosas, mas de avenidas retas e compridas.

No caminho pela Avenida Floriano Peixoto o Belém se encontra com os vários outros ternos que seguem num colorido e musical desfile até a Igreja. Desde a sua criação até os dias de hoje esta avenida é uma das principais artérias econômicas da cidade. Nela estão sediados inúmeros prédios (com mais de 12 andares) e estabelecimentos comerciais.

No percurso total feito pelo Belém estão situados os principais símbolos urbanos da cidade: as praças Tubal Vilela e Rui Barbosa, o Fórum, o Centro Administrativo, o *Shopping Center*, os edifícios, lojas de departamentos, centros comerciais que expressam uma histórica síndrome megalomaniaca das elites da cidade. Estes símbolos urbanos não retratam a realidade da maior parte da cidade.

As praças Tubal Vilela e Rui Barbosa são praticamente os únicos espaços percorridos pelo terno na maioria das vezes, onde se vê mais do que duas árvores reunidas. As árvores, como as pessoas, sofrem com a solidão. Sozinha, uma árvore fica mais vulnerável à ação do tempo. Quando chove pesado ou venta muito, uma árvore serve de anteparo à outra. Se faz calor demais, dentro da mata é sempre muito mais fresco do que no campo ou na cidade. Quando estão juntas existem muito mais chances de ocorrer a polinização e a disseminação das plantas. As sombras delas propiciam um abrigo para os participantes do sol escaldante. Árvores como sibipirunas, amendoeiras, cedros, quaresmeiras e flamboyants tornam as ruas mais receptivas e acessíveis a todos.

²³² ALEM, João Marcos. “Representações coletivas e história política em Uberlândia”. In: *Revista História e Perspectivas*, Uberlândia, n. 04, jan/jun. 1991, p. 84.

²³³ CAIXETA, Jeane Maria. *Op cit.*

A Igreja do Rosário

A Igreja do Rosário foi construída por ex-escravos e escravos negros que trabalhavam na cidade. Foi oficialmente fundada em 1876. A Irmandade do Rosário e São Benedito se formou em 1916 com o nome de “Irmandade do Rosário de Uberabinha”. Como já foi dito a presidência da Irmandade é hereditária e os *ternos* só recebem *carta de comando*, espécie de ordem para participar dos festejos, se estiverem filiados a ela.²³⁴ A Igreja do Rosário nunca foi grande ou luxuosa como outras igrejas da cidade (como a Matriz ou a de Nossa Senhora de Fátima).

Mas, segundo fontes da Prefeitura Municipal esta Igreja é a construção católica mais antiga da cidade. A primeira edificação, em homenagem à Irmandade de N.sra. do Rosário e São Benedito dos Homens de Cor, aconteceu provavelmente por volta de 1888 e situava-se à Praça Dr. Duarte, antigo Largo do Comércio. Em 1891, foi transferida para a Praça Rui Barbosa, tendo sido demolida para dar lugar a uma nova capela com uma arquitetura mais condizente com a época. Sua inauguração se deu em 15 de julho de 1931.

Neste espaço há a intensificação da inserção do terno na vida cotidiana da cidade. Ele se torna mais visível por todos e obtém uma maior divulgação. Mas não se deve confundir esta visibilidade com a realidade. Não é porque na porta da Igreja é aparentemente o momento culminante da Festa que os outros rituais devam ser considerados como uma existência incerta e obscura.

Esta esfera pública da praça é importante, mas, existem outras situações que não podem ou devem suportar a luz implacável e crua da presença massiva de todas as pessoas. Isto não quer dizer que as esferas mais privadas sejam menos relevantes, pelo contrário, alguns rituais só podem sobreviver nesta esfera, pois, é dessa maneira que mantêm seu encanto.

Quando o terno atravessa a rua Silviano Santiago após a praça Rui Barbosa e passa em frente a Igreja do Rosário para levantar os mastros ele se depara com centenas e centenas de pessoas:

²³⁴ GABARRA, Larissa. *Op cit.*



Fig. 43 - Praça da Congada. Foto: Cláudio Alberto . 2004.

O espaço frente à Igreja ocupado pela assistência envolve o pátio, as ruas Silviano Santiago e Rodolfo Correia, praça Rui Barbosa e parte final da Avenida Floriano Peixoto. Este percurso é o mais complicado de todos. A concentração de tantas pessoas num mesmo espaço torna o deslocamento ordenado algo muito difícil. Isso gera uma certa tensão nos capitães responsáveis por esta parte e uma sensação em todos que este espaço não está contribuindo com o fluxo tradicional da Festa.

As fotos adiante mostram o mesmo espaço em duas épocas diferentes:



Fig. 44 - Igreja do Rosário nos anos 40. Foto: Arquivo do CDHIS/UFU



Fig. 45 - Igreja do Rosário nos anos recentes. Fonte: Prefeitura Municipal de Uberlândia. 2000.

Embora, a Igreja atualmente seja bem mais ampla e iluminada internamente que a Igreja dos anos 40, fica nítido a redução do espaço atualmente ocupado pelas pessoas do lado de fora da Igreja. Antigamente havia uma capacidade muito maior de abrigar um grande número de pessoas.

É importante registrar que, com exceção, dos moçambiques nenhum outro terno entra na igreja do Rosário em Uberlândia. Mais do que um indício de disputas dos congadeiros com o clero eclesiástico, tal fato mostra que esta Igreja não é totalmente dos ternos. Por outro lado, os que conseguem romper o bloqueio das portas fechadas conseguiram isto através da resistência ao longo da história.

Jeremias Brasileiro descobriu que na cidade os moçambiques já eram ternos temidos desde 1850 e esse medo enraizou-se entre os devotos cristianizados que sempre consideravam os capitães como descendentes de **feiticeiros**, “foi essa fama de poder que fez do Moçambique o terno com **direito de entrar nas Igrejas do Rosário** (especialmente em Uberlândia) e ainda defender corajosamente esse patrimônio, da sociedade capitalista que de tudo faz para transformá-lo em pó.”²³⁵(grifos nossos)

²³⁵ BRASILEIRO, Jeremias. *Op cit.* p. 34.

É emblemático o fato de que a quase totalidade das pessoas fique de fora da Igreja e não no seu interior durante a festa. Isto leva a pensar que este espaço apesar de ser considerado por muitos leigos como o **principal** espaço da Festa do Congado está longe disso. Apesar, de possuir grande visibilidade, as evidências apontam para o fato de que o espaço da Igreja *é apenas um* dos espaços e não *o espaço*, por excelência, da Festa. Ao contrário do que alguns preconceituosamente acreditam esta não é uma tradição que começa ou termina na porta do templo católico.

Nos dias atuais a Igreja é cercada por várias prédios, condomínios e casas de luxo com grades imensas, cercas elétricas, portões eletrônicos, interfones, câmeras de segurança, enfim, toda a parafernália tecnológica. Não se vê jardins em nenhum destes lugares. A arquitetura do espaço aberto, isto é, residências projetadas para fora e para absorver o espaço exterior, cedeu lugar a uma arquitetura de defesa, proteção e medo, onde os espaços são fechados, projetados para dentro de si mesmos, o exterior é abandonado, pois, é o perigo a ser evitado.

Com suas linhas retas, enormes colunas de cimento e janelas repetidas centenas de vezes os edifícios dão uma impressão de modernidade ao centro da cidade. Não se vê jardins nessa área central. Os edifícios são feitos de aço, vidro e cimento armado. O motor inspirador de sua arquitetura não é a solução de determinadas necessidades sociais, mas sim, a especulação com estas necessidades em função de interesses econômicos privados.

Outro aspecto que se pode deduzir das transformações no uso do solo urbano é que os espaços desta região de Uberlândia se fragmentaram cada vez mais em lugares privados e individuais, evidenciando os valores sógnicos dessa divisão os signos da segurança, da propriedade e do individualismo em lugar das expressões públicas e coletivas da praça e da rua.

Segundo Soares,²³⁶ o condomínio, o *shopping center* e os clubes de lazer substituíram os *espaços abertos* das praças, dos coretos, das ruas, do campo de futebol, das lojas da esquina. São agora os signos da cidade. Em suas palavras, “*esses ícones que desvalorizam os espaços livres ao se transformarem nos pontos de referência da cidade pasteurizam a imagem urbana a medida em que os lugares ficam unificados e semelhantes, pois expressam o momento pelo qual passa a sociedade*”.²³⁷ De acordo com esta pesquisadora local, o visual da cidade agora é revelado por espaços vedados por muros, portões e grades e isto nada mais são do que a representação do seu poder econômico e de sua identidade. Esses signos urbanos que determinam a posse da propriedade acabam por demarcar a divisão entre público e privado.

²³⁶ SOARES, Beatriz Ribeiro. *Op cit.*

²³⁷ Idem, p. 266.

As Casas

Após cumprir seus trabalhos na Igreja o terno volta para o quartel e no caminho realiza visitas em várias casas. Aquelas que não possuem muito espaço interior recebem o terno na calçada e na própria rua.

O Belém ao sair da praça Professor Bernardo, cruza com a rua Santos Dumont. No cruzamento com a Olegário Maciel tem uma pracinha em forma triangular com duas sibipirunas onde os integrantes do Belém costumam pedir água para beber. Continuando a descer pela Rua Rio Branco o terno passa por muitos lotes vazios.

Na Geraldo de Moraes o terno vira para a direita. Chega a Rondon Pacheco que é uma avenida de quatro pistas separadas por três canteiros. Ao atravessá-la presta-se muita atenção, pois, os carros vêm de várias direções. Depois, sobe na Avenida João Rezende Costa. Cabe notar que depois da avenida muda-se drasticamente o perfil urbano. As casas agora são pobres, mal pintadas, sem grandes muros.

Numa das casas há uma mina cuja água escorre por um cano na calçada e que as pessoas mais sedentas costumam se fartar. Essa parte e as avenidas são aterros feitos sobre um córrego e um grande brejo. Os lotes já têm hortas, plantações de milho. Continua subindo e chega na praça Rubens de Rezende. Onde há uma variedade de árvores, de coqueiros, agaves, Ipês. Logo depois da praça tem a Igreja Católica Nossa Senhora do Caminho. Depois atravessa as duas pistas da Avenida João Naves de Ávila e sobe pela Avenida Raulino Cota Pacheco. As casas são mais pobres ainda. Já é o bairro Santa Mônica. A rua do terno é a segunda subindo nessa avenida (Isaura Augusta Pereira).

Em todo o percurso que o terno anda nas ruas sempre ele passa ao lado dos bueiros e nunca sobre eles. Quase sempre algum capitão ou mesmo um soldado fica ao lado do bueiro avisando os outros da sua existência. Estes comportamentos e atitudes se fundamentam nas crenças em feitiços e “coisas feitas” que podem estar nesses lugares.

Após almoçar no quartel e fazer uma pausa para o “quilo” o terno volta a fazer as visitas. Todo ano há novas casas para levar a bandeira. Nos dois dias de Festa percorre-se vários bairros da cidade.

Algo a se destacar nas trajetórias do terno acima mencionadas é que acontecem em bairros estigmatizados historicamente.²³⁸ A mentalidade racista predominante na cidade rotulava, e em alguns casos, ainda rotula os negros desses bairros como “malandros”, gente que vive na “gafiera”, na cachaça e no sexo. Interessante é como o comportamento das

²³⁸ Ibidem, p. 170.

peças desses bairros, com suas práticas, seus hábitos, não deixa de contrariar a perspectiva do progresso e da ordem. Em suma, parece que estes negros não se engajaram no projeto desenvolvimentista da cidade como era esperado pelos brancos.

Os percursos por estes espaços parecem indicar a existência de “fronteiras invisíveis” que ainda demarcam espaços historicamente de exclusão e segregação dos negros na cidade (“os malandros”), dos outros espaços destinados aos brancos, às “pessoas de bem”. Segundo Carmo, “*o separatismo, a segregação e a discriminação étnica eram elementos intrínsecos aos diversos interesses e ao conjunto de condutas e normas sociais desta cidade*”.²³⁹

A própria história da cidade oferece alguns elementos para se entender porque ainda acontecem demonstrações de rivalidade, desprezo e desrespeito por parte de alguns moradores. Nesta lógica, o espaço das ruas se torna um espaço inóspito e pode se tornar até cruel. Um exemplo cabal deste fenômeno é que o próprio fundador do Moçambique de Belém, o saudoso capitão *Siricoco* foi atropelado por um carro nas andanças do terno durante a Congada. Nesta ocasião, este fato causou além de comoção dos parentes a fúria de alguns moçambiqueiros como o *Mão de Onça* que ao ser ajudado por outros virou o carro e queria agredir o motorista, sendo segurado por seus companheiros.

O desrespeito dos motoristas continua em diversas situações como não esperarem o terno atravessar a rua, tirarem “finos” (passarem raspando), buzinares para atrapalhar os cantos, moverem-se de forma a atrapalhar o andamento do terno, entre outros:



Fig. 46 - O soldado Luizão gesticula indignado. Foto: Cláudio Alberto. 2004.

²³⁹ CARMO, Luiz do. “*Função de Preto*”: *Trabalho e Cultura de Trabalhadores Negros em Uberlândia/MG 1945-1960*. São Paulo: PPGH da PUC de São Paulo. 2000. p. 165

A maioria dos conflitos com os carros²⁴⁰ como no caso mostrado pela foto, ocorre no centro da cidade. Um dos motivos que contribuem para esta situação é que esta região é onde os altos edifícios, bancos e galerias comerciais cresceram em cima do núcleo antigo da cidade. Quer dizer, uma região que conservou ortodoxamente as mesmas ruas e calçadas estreitas do início do século passado. Em geral, o resultado é que a circulação de automóveis e pedestres vem se tornando cada vez mais difícil e desconfortável. Além disso, há os agravantes de ser na cidade uma área com a alta densidade populacional, trânsito muito congestionado, degradação ambiental e do patrimônio histórico.

O deslocamento dos que acompanham o terno nas calçadas também é entrecortado por barreiras. As calçadas são estreitas, esburacadas, com degraus, bloqueios físicos e em geral invadidas pelo comércio. A falta de calçamentos, os degraus no acesso aos prédios públicos e transporte coletivo urbano, a falta de semáforos e travessias adequadas para pedestres são algumas das dificuldades enfrentadas por estas pessoas na circulação urbana.

Nesse sentido, deve-se pontuar que segundo Fernandes, o ritmo tem ficado cada vez mais acelerado, o idoso se ressentido da falta de gentileza urbana: *“a cidade não atende as necessidades de circulação do obeso, da gestante, daqueles que andam em cadeiras de rodas, apoiados em muletas, bengalas ou em aparatos ortopédicos, mesmo que temporários”*.²⁴¹

Esta cidade apresenta uma vida de incansável competição, onde a atividade principal é ganhar dinheiro, acumular capital e armazenar excedentes. Com raras exceções, a aura de sacramentalidade das coisas não se ausenta. A velocidade que se percebe é parte de um ideal desenvolvimentista, de crescimento contínuo, em que “tudo o que é sagrado é profanado”.

Este seguramente é um espaço urbano incrivelmente parecido com o apresentado por Berman, onde *“ninguém é intocável, a vida se torna inteiramente dessantificada (...). É assustador: homens e mulheres modernos podem muito bem ser levados ao nada, carentes de qualquer sentimento de respeito que os detenha”*.²⁴²

Em Uberlândia, o urbano foi definido e moldado pelo capital e pelas prerrogativas burguesas da sua concepção do espaço. Essa concepção se expressa na forma como foi

²⁴⁰ Fora isso, há o fato de que os carros envenenam o ar, com seus gases e ruídos poluentes. Segundo Galeano, o “divino motor” impõe no mundo *“o pesadelo de cidades onde os carros mandam, devoram zonas verdes e se apoderam do espaço humano. Respiramos o pouco de ar que eles nos deixam; e quem não morre atropelado sofre de gastrite por causa dos engarrafamentos”*. In: GALEANO, Eduardo. “A automovelcracia (III) - O Anjo Exterminador. *Revista Atenção*. São Paulo, ano, 02, n.5, p.52.

²⁴¹ FERNANDES, Julieta C. *A acessibilidade do idoso em Uberlândia: desafios ao pensamento da cidade inclusiva*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Geografia da UFU. 2003. p.89.

²⁴² BERMAN, Marshal. *Tudo que é sólido se desmancha no ar – a aventura da modernidade*. São Paulo : Companhia das Letras, 1986. p. 112.

realizada a higienização da cidade, nas normas da construção civil, na limpeza pública, na abertura de novas ruas e enfim, no tratamento dado às classes dominadas.²⁴³

De acordo com Machado: “*neste plano de urbanização inexistente a preocupação com os problemas sociais da cidade. A meta a ser atingida é tornar o lugar propício aos grandes empreendimentos do capital.*”²⁴⁴

Todavia, é necessário indagar sobre os significados da apropriação destes espaços públicos por parte do terno para se compreender outros aspectos também importantes neste fenômeno. Sem dúvida, os meios espetaculares das *performances* do Belém produzem efeitos, criam imagens e articulam símbolos e organizam sons que atuam criando outras possibilidades em sua dimensão ritual. Como foi mostrado, estas operações se concretizam em diversas formas que se combinam para apresentar percepções próprias dos negros (em seus ritmos, danças e canto) sobre o passado e o presente, bem como, para legitimar suas posições.

Como geralmente todos estão no mesmo plano e não há barreiras físicas que separem os *performers* da assistência é possível dizer que a utilização dos espaços urbanos pelo Belém contribui não para tornar manifestas as diferenciações sociais presentes na cidade, mas ao contrário, para estabelecer uma maior igualdade e criar um sentimento comunitário, de pertencimento e uma sensação de unidade em todos os presentes.

Desse modo, se na cidade são fartos os símbolos, a transfiguração provocada pelo poder e a encenação da hierarquia - claramente expressas em sua arquitetura de ostentação²⁴⁵, o terno com sua atuação inverte esta lógica ao invés de “colocar em cena” as hierarquias constitutivas da sociedade, de confirmar e reforçar o *status quo*, eles os contestam simbolicamente. Nesse sentido, a atuação pública do terno é uma ação política de múltiplos aspectos. Ela afirma uma percepção do mundo diferente do modo predominante e expõe formas de sociabilidade cooperativas e valorização da coletividade numa cidade onde se cultua o individualismo e a competição.

Nesse sentido, ao refletir sobre essas questões seria interessante empregar o conceito de território negro. Os bairros constituem unidades político-administrativas fixadas pelo poder público com o objetivo racional de ordenar e disciplinarizar as intervenções no

²⁴³MACHADO, Maria Clara Tomaz. *A Disciplinarização da Pobreza no Espaço Urbano Burguês: assistência social institucionalizada – Uberlândia (165-1990)*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, USP, 1989.

²⁴⁴MACHADO, Maria Clara T. “Muito aquém do Paraíso: ordem, progresso e disciplina em Uberlândia” In: *Revista História e Perspectivas*, Uberlândia, n. 04, jan/jun. 1991, p. 53.

²⁴⁵Soares nos fala da mania de grandeza das elites da cidade que se materializa na construção de suas obras arquitetônicas públicas e privadas. O Centro Administrativo pode ser um exemplo. “*Inaugurado em 1993 numa área total de 51 mil metros quadrados que compõem os três edifícios que abrigam a Câmara Municipal, as dezesseis Secretarias e o Gabinete do Prefeito; e 25 mil metros quadrados de área externa reservadas para estacionamento, praças e espaços livres para atividades culturais*”. In: SOARES, Beatriz. Op cit. p. 286.

espaço urbano. O termo “território” parece pertinente, por levar em consideração as fronteiras simbólicas e espaços urbanos culturalmente demarcados. Enquanto os bairros seguem a lógica do planejamento urbano, os territórios nos remetem para o plano cultural.²⁴⁶

Analisadas à luz da história de segregação racial da cidade, as apropriações dos espaços urbanos feitos pelo terno são sinais inequívocos de uma vitalidade capaz de levantar e mobilizar vontades e estimular a alegria de viver mesmo que num meio hostil. Nesse sentido, o ritual não é um consumo passivo da urbanidade. O terno utiliza os espaços públicos com objetivos e perspectivas distintas das que foram previstas pelo poder público. Se as ruas foram feitas, sobretudo, para o fluxo do capital, os integrantes do terno recusam a ser mercadorias. Na sua *práxis*, as ruas foram feitas para os homens e não os homens para as ruas.

O consumo dos demais espaços urbanos também não se dá na ótica implantada pelo capital. É um consumo criativo que demarca identidades ao compartilhar um conjunto de referências, valores, princípios, comportamentos e atitudes próprios. Nesta perspectiva de raciocínio a apresentação espetacular da vida social “não se separa de uma representação do mundo, de uma cosmologia traduzida em obras e em prática.”²⁴⁷

Esta cidade que fica no oeste de Minas teve um desenvolvimento econômico bastante acelerado a partir da segunda metade dos anos 50, teve nesses anos todos um discurso por parte de seus dirigentes políticos extremamente ufanista. Apoiado na apologia do trabalho, do progresso e da ordem, sempre buscou dissimular as contradições, conflitos e divergências.

Uberlândia passou por transformações profundas nessas últimas décadas devido ao seu crescimento urbano. Sua população também aumentou bastante. No período entre 1950 a 1970, registrou-se um crescimento médio da população de 6,5% conforme Alvarenga²⁴⁸ superior à média da maioria das cidades brasileiras, atingindo seu auge em 1970, como consequência da expulsão dos trabalhadores do campo, introdução da mecanização da agricultura e consolidação de um parque industrial, causando, assim a duplicação de sua população urbana e o esvaziamento da zona rural.

Em resumo, na medida em que os rituais moçambiqueiros foram contextualizados em dimensões espaciais mais amplas em que estão em jogo, lutas de classes, contradições sociais, conflitos políticos e paradoxos diversos, afasta-se assim a possibilidade tão

²⁴⁶ Utilizamos a categoria território negro atento às observações de: SILVA, José Carlos Gomes G. *Os Sub Urbanos e a Outra Face da Cidade – Negros em São Paulo, 1900-1930. Mimeo*, Unicamp, 1990.

²⁴⁷ BALANDIER, Georges. *O Poder em Cena*. Brasília: EdUNB, 1982. p. 14.

²⁴⁸ ALVARENGA, Nízia M. *As Associações de Moradores em Uberlândia – Um estudo das práticas sociais e das alterações nas formas de sociabilidade*. São Paulo : PUC-SP, 1988. (Dissertação de Mestrado)

comum, de confinar o negro brasileiro a um gueto cultural isolado da corrente da vida e da sua posição na estrutura da sociedade. Com este cuidado metodológico buscamos não ocultar “*as desigualdades através das formas simbólicas de integração*”.²⁴⁹

Enfim, isto é vital, sobretudo, porque esta pesquisa abraça a problematização dos significados sociais, culturais e políticos da *performance*.

²⁴⁹ DANTAS, Beatriz Góis. *Vovó Nagô e Papai Branco – Usos e abusos da África no Brasil*. Rio de Janeiro : Graal, 1992, p.246.

Os Princípios Basilares

“Quando os tambores começam a tocar aparecem logo os dançarinos”. (Provérbio Bacongo)

Os *princípios* investigados nesta pesquisa possuem a acepção ampla de fundamentos e de diretrizes fundamentais da *práxis* ritual do Moçambique de Belém. Assim, designam as propriedades inerentes do fenômeno presentes na maioria dos elementos constitutivos da *performance* (dança, música, gestual, relação com o espaço, interação entre os participantes, crenças transcendentais, etc).

A seguir serão discutidos alguns dos princípios considerados mais relevantes para a tradição. Embora, eles se efetivem em vários níveis e dimensões simultaneamente e interpenetrados buscou-se enumerá-los como se fossem partes de uma seqüência linear e ordenada.

Mas cabe observar que na vida não há separações entres os princípios como é mostrado aqui. Esta tentativa de “dissecar” uma experiência viva onde tudo se liga num conjunto de interações, reduzindo a sua totalidade a partes distintas pode ser uma forma poderosa de obter conhecimentos sobre os elementos, mas não diz como estes elementos se unem e como formam este conjunto integrado.

Todavia, os princípios são mencionados de uma forma em que são desdobrados para terem uma função explicativa. Eles são coerentes entre si, mas evidentemente não formam um sistema do tipo filosófico.

Desse modo, estudar esta realidade a partir dos princípios e não como um sistema é interessante, sobretudo, porque eles definem a relação de elementos específicos (musicais, espaciais, etc;) estudados articulando-os a processos históricos e culturais mais amplos.

Outra observação é que não se quer dar a impressão que existe uma imutabilidade dos princípios. Portanto, eles não pairam acima das pessoas, mas sim, estão presentes nas suas ações, valores, opções, comportamentos, situações e nos relacionamentos. Os princípios simplesmente efetivam-se. Não se pode distingui-los da concretude de suas manifestações e enquadrá-los nos parâmetros externos de uma causalidade.

Princípio Rítmico - a Cadência Secreta do Cosmos Moçambiqueiro

O ritmo é um dos princípios que se destacam nos rituais. A sua relevância pode ser percebida no fato de que ele é a referência fundamental para identificar o terno de Belém à

distância. Quer dizer, mesmo que o Moçambique não esteja visível quando as pessoas - conhecedoras das tradições do Congado - ouvem elas sabem qual terno está se aproximando.

Por isso, seria um equívoco afirmar que os ritmos do Moçambique de Belém são mais homogêneos do que os ternos de Congo, não apresentando tantas variações rítmicas quanto eles. Há momentos em que seus ritmos atingem andamentos tão rápidos quanto os realizados nos Congos, Catupés e Marinheiros. Embora, haja diversos ritmos diferentes eles não recebem nomes de “Serra Abaixo” e “Serra Acima” ou “Samba de Moçambique” como acontecem em outras regiões de Minas. Na medida em que existe uma internalização profunda dos vários ritmos que compõem as diversas partes da Festa é possível prescindir de nomenclaturas que identifiquem-os.

A articulação dos diferentes tambores e chocalhos se dá por complementariedade entre células e padrões rítmicos diferentes dos vários instrumentos. Mesmo que alguns ou vários instrumentos executem a mesma base rítmica quase sempre há espaços para a inclusão de improvisos dos diversos instrumentos e até variações timbrísticas obtidas na própria pele do tambor -e não com batidas no aro ou no corpo da caixa.

Além da música e da dança onde é evidente, ele também está bastante presente nos gestos, nas respirações, nos discursos falados, na maneira em que o terno se desloca no espaço, no levantamento e descimento dos mastros, nas filas para tomar o “remédio” e para as refeições, na duração dos rituais e até nas emoções e nos sentimentos.

Considerando que como todo ser humano tem um ritmo biológico próprio,²⁵⁰ num trabalho coletivo como o do terno, a concentração de vários ritmos individuais, ainda que a descarga das forças seja alternada, dá origem a um ritmo único, que pode ser considerado como ritmo grupal. Mas neste ritmo geral também existem mudanças de andamentos, acentuações, quebras e variações diversas.

Sem dúvida, boa parte da polirritmia é alcançada pelo fato de que os moçambiqueiros ampliam as possibilidades rítmicas pela interação coletiva e pela a superposição dos contratempos e acentos.

Como já foi dito, a pantagoma faz o papel do *time line*, marcação intermitente e regular feita geralmente por campanas como o agogô e o gonguê ou chocalhos. Essa base não atua em prol da reiteração de fórmulas, pouca variação de metros, baixa polirritmia, ou numa virtual ausência de superposição de ritmos aditivos. A existência destas frases rítmicas de que funcionam como um dos elementos *estruturantes* oferecem o terreno

²⁵⁰ WILLEMS, Edgar. *As bases psicológicas da educação musical*. Edições Pró-Música, 1970.

propício para que os executantes superem as dificuldades e experimentem as possibilidades das variações.

Os ritmos transcorrem dentro de uma margem de flexibilidade também em relação ao andamento, dialogando com as situações apresentadas pelos momentos específicos de cada ritual. Assim, no levantamento e descerramento dos Mastros o andamento fica mais rápido e no interior das residências, mais lento, por exemplo.

Estas alterações se devem também a noção de diálogo com os estímulos exteriores, bem como, a necessidade de enfatizar certas situações para torná-las mais expressivas. Assim, as mudanças não ocorrem só na dinâmica, mas, também no andamento como um recurso intencional para que as batidas mais rápidas sirvam como referências aos movimentos do corpo em direção a estados emocionais correspondentes aos momentos rituais.

É interessante notar como os participantes estão sempre atentos à manutenção do ritmo. Quando alguém “atravessa” o tempo, imediatamente os outros olham para ele e geralmente apenas pelos olhos arregalados e sobrancelhas levantadas os companheiros ou o capitão o orientam para que conserte o erro e não o repita. Isto geralmente não é feito com rispidez, a não ser que a pessoa o repita várias vezes. Nesse caso, um dos capitães assinala para que parem a música e dirige-se ao tocador-dançador expondo-o publicamente aos presentes.

Segundo Arom, as músicas em culturas de tradição oral apresentam regras que subentendem uma teoria, a qual encontra-se mais freqüentemente implícita, pouco verbalizada. Para o autor, a existência dessa teoria é, contudo atestada pelo fato dos erros não passarem despercebidos pelos participantes, sendo apontados e corrigidos. “*Se há erro, é (...) em relação a um esquema de organização teórica que (...) constitui um modelo*”.²⁵¹

Para Arom o modelo é o enunciado mínimo, a referência última de cada entidade musical “*que é a origem de todas as realizações que são culturalmente admitidas. Constitui a realização – atestada ou virtual – mínima, a mais depurada, de uma entidade musical*”.²⁵²

Nesta perspectiva, a possibilidade de que certos elementos musicais sejam incluídos pelos participantes durante uma execução está intimamente relacionada com a interação entre os parâmetros musicais e entre estes e o conjunto dos outros acontecimentos do contexto ritual, na simultaneidade de sua ocorrência.

²⁵¹ AROM *apud* LUCAS, Glaura. (Dissertação de Mestrado) *Op cit.* p. 114.

²⁵² Idem, p. 71. (114)

A *performance* do Belém desperta em todos que entram em contato com ela o instinto que alia a forte presença do ritmo à dança. Seus padrões criam o desejo de movimentar o corpo em consonância e provocam uma vontade irresistível de balançar o tronco, mover os pés e dançar. Embora não seja o único responsável, o **suíngue** destes ritmos ocupa um papel expressivo nesse fenômeno. Este “balanço” da música é algo que se reconhece em pouco tempo (chega a ser instintivo) mas, dificilmente consegue-se explicá-lo só com o uso das palavras.

Tentaremos realizar esta façanha analisando três compassos do padrão básico do Moçambique de Belém.²⁵³ As frequências com maior volume correspondem às notas emitidas pelos tambores. Percebe-se inicialmente que os espaços entre os sons não são uniformes.

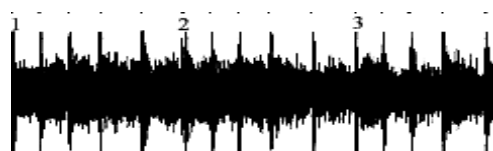


Fig.47 - Três compassos do padrão rítmico básico.

Isto significa que há certo balanço na sucessão de semi-colcheias. Numericamente isto pode ser verificado no fato de que no primeiro compasso, a segunda batida acontece em 0.414 segundos, a terceira em 0.836, a quarta em 1.258, a quinta em 1.880 e a sexta em 2.463, quando ao mesmo tempo termina o primeiro e inicia-se o segundo compasso. Desse modo, numa relação de porcentagem o tempo relativo à colcheia equivaleria aproximadamente a 16.7% (0,412 segundos).

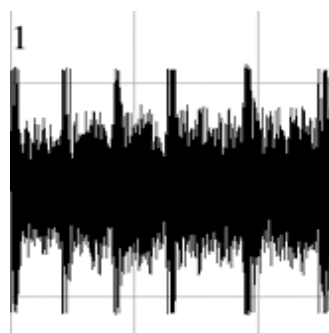


Fig. 48 – Amostra do primeiro compasso.

²⁵³ Extraído do CD Projeto Memória do Congado, faixa 4, Op cit.(quando entram as caixas)

Uma análise estatística das batidas desta amostra revela:

Tempo	1	2	3	4	5
Duração	16.8 %	17.1 %	17.1%	25.2%	24.8%

Tabela 1 - Porcentagens do tempo por batida nas caixas

As três primeiras batidas duram mais do que a colcheia (16.7%) e são realizadas após o tempo convencional. A primeira é percutida logo após o tempo e as outras duas um pouco depois (17.1%). Mas a quarta e quinta são menores do que a colcheia pontuada (25.5%) e acontecem um pouco antes do tempo. A quinta em especial é a mais curta.

Percebe-se portanto que as batidas alternam e compensam-se de forma simétrica: as três primeiras relacionam com a quarta e quinta (umas um pouco mais longas e outras um pouco mais curtas).

O segundo compasso apresenta:

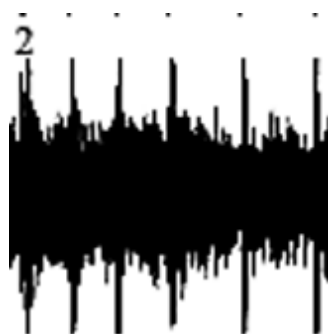


Fig. 49 – Amostra do segundo compasso.

Tempo	1	2	3	4	5
Duração	16.1 %	17.1 %	18.7%	24.8%	23.6%

Tabela 2 - Porcentagens do tempo por batida nas caixas

Esta amostra é um exemplo perfeito de uma levada suingada. Diferentemente do compasso anterior, neste, a primeira batida acontece antes do tempo. Isto faz com que o espaçamento entre as duas primeiras notas seja bastante distinto do estabelecido no compasso anterior, pois, há uma diferença de 7% para menos. Aqui se vê um dos requisitos do suíngue moçambiqueiro (na verdade de qualquer suíngue): que as notas não tenham uma duração exata de uma colcheia, semicolcheia ou colcheia pontuada, mas que se desviem do instante exato, umas vezes para depois, outras para antes do tempo. Cabe ressaltar que a medida desse afastamento não é aleatória.

A segunda batida atinge o valor mais longo das amostras apresentadas (10% em relação aos 3% do primeiro compasso). Não é de espantar que este 2º tempo e o 5º tão importantes no moçambique sejam tensionados para o tempo fraco, ou contratempo. Esta pequena alteração e a ênfase nos tempos fracos é um dos principais elementos que distinguem as músicas africanas.

A análise do terceiro compasso também mostra alterações na realização das batidas em relação ao tempo das colcheias e colcheias pontuadas. Considerando-se que os cálculos foram feitos tendo por base três compassos sucessivos, os resultados sugerem que pequenas alterações nas durações das batidas são práticas fortemente enraizadas nesta tradição.



Fig. 50 – Amostra do terceiro compasso.

Tempo	1	2	3	4	5
Duração	16.3 %	16.5 %	18.6%	22.8%	25.5%

Tabela 3 - Porcentagens do tempo por batida nas caixas

Verificamos nestes exemplos a existência do suíngue, mas não só. Neles está explícito como o balanço é elástico, podendo esticar mais ou menos para fora da sucessão “certa”, sem ginga, sem suíngue nenhum.

Evidencia-se como os moçambiqueiros podem tocar mais fechado, apertado, ou mais aberto, solto e como variam, não só em padrões, mas também em suíngue, usando o balanço de forma criativa, como mais um recurso expressivo. Isso confere uma riqueza enorme à música moçambiqueira. Representa variação, diversidade e multiplicidade.

O ritmo está presente em todas as dimensões e elementos dos rituais, e portanto, não apenas na música e na dança. Este princípio é de suma importância para o encaminhamento das atividades, podendo ser considerado como um fator preponderante na dinamicidade do terno tanto nos aspectos auditivos, quanto nos visuais. As polirritmias

constituem boa parte dos sentidos rituais, contribuindo decisivamente para a sua fruição e valorização.

Princípio da Corporalidade - o Centro de Gravidade

Apesar das ações rituais dirigirem-se em grande parte ao transcendental, ao mundo dos espíritos, bem como, fazerem uso de objetos como os bastões, mastros, bandeiras e instrumentos musicais, eles acontecem primeiramente pelo que se pode conseguir através das possibilidades do corpo.

Nos rituais vê-se em primeiro plano não o “cenário” ou os “adereços”, mas os corpos que tocam, os corpos que dançam, os corpos que levantam e baixam os mastros, os corpos que escoltam os corpos dos reis e rainhas, os corpos que rezam, etc. A própria presença da dança em quase todos os momentos, de uma gestualidade pródiga e ampla e o fato de que é uma performance andante, faz com que seja uma experiência cultural fundamentalmente sensorial e física.

A tônica nessa totalidade corpórea é algo bastante perceptível ao atentar-se para o fato de que as emoções, o jogo fisionômico, os movimentos das pernas, quadris, ombros e braços, a prosódia, o cochicho, os sentimentos, os suspiros, a respiração ofegante, as sensações, o timbre da voz, o crescendo e o diminuendo do canto, os gestos, o brilho dos olhos, a postura, a orientação corporal e a posição espacial em relação às outras pessoas e objetos, enfim, aquilo que realmente constitui a *performance* tem no corpo a sua matéria prima.

Os caixeiros e pantagomeiros mantêm uma marcação adicional, que freqüentemente pode ser observada, pelo movimento de alguma parte de seu corpo enquanto tocam. Dançam de maneira que a batida seja precisa pois fazem movimentos fora da batida, que funcionam como formas de se localizarem na pulsação.

Esta corporalidade é que possibilita um controle efetivo do ritmo e do som. Funciona como um mecanismo simultâneo à execução que permite um maior domínio técnico. O corpo em movimento é que ajuda a se localizarem no tempo. Tocar enquanto se dança aumenta em muito as chances da pessoa não atravessar o ritmo. Assim, depois que o moçambiqueiro percebe as pulsações binárias e as interioriza, a dança flui mais livremente. Ela se liga a uma dimensão mais ampla e alcança à própria percepção do tempo.

Segundo Ciavatta, o corpo é o único instrumento do qual não podemos prescindir para fazer música. Qualquer produção sonora que venha de um ser humano passa necessariamente por algum movimento corporal, seja voluntário ou involuntário e que

altera e define nossa realização musical. Nesse sentido, é o próprio corpo que aprende por vias particulares que prescindem de procedimentos intelectuais.²⁵⁴

A concentração dos participantes a fim de que possam estar atentos às diretrizes dadas pelos capitães, a rapidez de reflexos nos momentos de levar o mastro (descida e levantamento), a colaboração (que deve existir em todas as atividades), o domínio dos movimentos, o tonopostural, com a finalidade de proporcionar a boa elasticidade corporal, evitando o cansaço, livre iniciativa para resolver problemas, ocupar espaços, realizar ações, autocontrole (pessoal e em nível de grupo) são dimensões em que se expressa a corporalidade.

A habilidade não-verbal revela outro aspecto do princípio discutido aqui. É uma performance espaço-temporal e áudio-visual fundamentada numa presença existencial e concreta.

O corpo é muito mais que o meio ou suporte de uma crença mágica ou religiosa. Sua gestualidade cumpre o papel de comunicar sentidos que escapam ao léxico das palavras. Seus movimentos criam sentimentos, idéias, sensações, emoções sem basear-se na mera reiteração do que está sendo dito verbalmente.

O corpo é usado multidimensionalmente e ao mesmo tempo *integralmente* (sem que seja em bloco). Na tradição do Belém não se anula movimentos de partes do corpo (como por exemplo os dos quadris) para se ajustar a condicionamentos e preconceitos da repressão sexual. É um corpo sem “pecado”. É, sobretudo, um corpo aceito e tratado com respeito e afeição.

A própria aprendizagem (inclusive a musical) é pela via corporal. Os gestos pontuam, guiam, marcam as músicas. O corpo é um elemento fundamental do aprendizado na música. A própria energia sonora do som da percussão incita o corpo a movimentar-se.

O corpo desenvolve ainda resistência física para bater com agilidade os tambores, para sustentar o peso dos instrumentos somados ao impacto produzidos pelos golpes da mão. O corpo também precisa se educar para tocar horas a fio sem que o andamento e a energia caia.

Enfim, o corpo nessa tradição não é o escravo e a alma o senhor. O corpo e alma (enquanto subjetividade) formam uma unidade indissolúvel, uma vez que as emoções harmonizam-se com a fisicalidade do organismo sem o estabelecimento de uma hierarquia.

²⁵⁴ CIAVATTA, Lucas. *O Passo - a pulsação e o ensino-aprendizagem de ritmos*. Niterói: UFF, 2004. (Dissertação de Mestrado)

Isto é bastante significativo quando se sabe o quanto no Ocidente o corpo humano foi “*denegrado, renegado e torturado*”.²⁵⁵ Segundo Duby, uma das mais persistentes representações do corpo no imaginário ocidental, foi a construída pela tradição cristã do “corpo-perigoso”, do “corpo-receptáculo”, o “corpo-do-pecado”. Nessa ótica há o desprezo pelo carnal, pelo o que ele significa de clausura da alma, corpo-carne, perecível, putrescível, corpo que é preciso velar, em constante alerta para que não conduza a alma à queda e ao descaminho sob o assédio perpétuo do “Mal”.²⁵⁶ De acordo com Chauí durante boa parte da história brasileira o “*corpo é o lado menor, a parte inferior, curiosamente útil (pelo trabalho), carente (pelo desejo) e perigoso.*”²⁵⁷

No interior dos rituais do Belém ao invés de serem criados mecanismos e dispositivos de cerceamento, vigilância, controle e enquadramento dos corpos nos quadros de uma moralidade limitativa, há pelo contrário, a presença de vários elementos que oferecem prazeres carnis (como os alimentos, as bebidas, a música, a dança, as cores, etc) e contribuem para a expressividade e a espontaneidade do corpo numa perspectiva de plenitude - onde ele é sentido como um amplo horizonte de vivências sensíveis, inconscientes, racionais, por meio de sensações e da exploração dos sentidos.

Desse modo, a presença do princípio da corporalidade no Moçambique aponta para a influência banta em particular, na medida em que esta “*percebe e compreende a existência humana como um poder, um fenômeno de veneração perpétua do nascimento até a morte – uma realidade perpétua que não pode ser negada mesmo depois da morte*”.²⁵⁸

Ao contrário do esforço para renunciar aos prazeres sensíveis tendo em vista o aperfeiçoamento moral ou espiritual, na tradição o corpo é cultivado e considerado em sua realidade física dos sentidos, movimentos e afetividade. Não há o desejo de se desapegar do mundo e aproximar-se de Deus pela ascese que visa mortificar os sentidos para obter o domínio de si, pois, o corpo é vivenciado como uma dádiva merecedora de plenitude, prazer, êxtase.

O Princípio Dialógico e o Moto-perpétuo

Os diálogos acontecem através de várias formas e utilizando diversos signos. Entre os instrumentos musicais, entre os que dançam e os que tocam, entre os códigos gestuais e os códigos anteriores à sua realização, entre os solos e o contexto, entre os membros do terno e da assistência, entre os vivos e os ancestrais. Têm como ponto comum o fato de

²⁵⁵ GAIARSA, José A. *O que é Corpo*. 7ª ed. São Paulo : Brasiliense, 1995. p.26

²⁵⁶ DUBY, G. “A emergência do indivíduo”, in: ARIÉS, P. e DUBY, G. (Orgs.) *História da vida privada*. São Paulo : Cia das Letras, 1990, (v. 2), p. 503.

²⁵⁷ CHAUI, Marilena. *Repressão Sexual - essa nossa (des)conhecida*. São Paulo: Brasiliense, 1991,p.168.

²⁵⁸ FU-KIAU, *Op cit*. p.08. (1991).

estabelecerem uma comunicação mais efetiva e aumentarem a capacidade expressiva das emoções e sentimentos veiculados pelo terno.

O diálogo musical está presente não só por estarem pertos uns dos outros, mas, por terem desenvolvido a escuta. Estar atento ao entorno e não se fechar na própria *performance* é fundamental para o desenrolar harmônico do todo. De acordo com Ciavatta, a escuta, como um fenômeno fisiológico, certamente está se dando, mas não a escuta consciente. Aquela que entende e considera o som do outro. Fazer música em conjunto supõe que se possa ouvir não apenas o som que produzimos ou apenas o som produzido por outros, mas as duas coisas simultaneamente. Isto porque, ainda que pareça absurdo, é possível vermos numa prática em conjunto vários músicos não ouvindo ninguém além de si mesmos. Tocar "certo", fazer a sua parte, é apenas o começo. Invariavelmente, tocar "junto" é muito mais complicado.²⁵⁹

Esta comunicação basicamente interpessoal dos diálogos é um meio de compartilhamento de experiências num contexto coletivo de interdependência e influência mútua. Ela acontece nos mais variados lugares e situações (quartel, casas, ruas, praças, frente a Igreja, centros de Umbanda, etc), mas, predominantemente num clima de boa vontade e compreensão recíproca e envolve como interlocutores principalmente os integrantes do próprio terno.

Como nos rituais bantus a própria realização dos rituais obedece ao princípio dialógico,²⁶⁰ na medida em que, nela vê-se como a maioria dos elementos (inclusive o ambiente) é elaborada e organizada para fornecer as condições propícias para que a comunicação flua sem obstáculos. Desde a formação do terno, a disposição espacial, passando pelo tamanho dos objetos, a velocidade do deslocamento, até o lugar ocupado pela assistência.

Nesta perspectiva os diálogos acima mencionados, entre outros, tornam-se uma necessidade da própria *dinâmica* do terno no que se refere à comunicação de informações indispensáveis e um recurso de expressividade que intensifica a performance.

Princípio da Emoção - a Chave das Portas Sensoriais

“A Negritude é uma certa atitude afetiva em relação ao mundo... Sujeito comovido e o objeto que comove estão unidos numa síntese indissolúvel”. (Sartre)

“O negro procura, sobretudo, o significado das coisas, isto é, as forças ocultas que as regem. Estas forças fazem-no vibrar de emoção, pois apreende totalmente o ser, a supra-realidade”. (Senghor)

²⁵⁹ CIAVATTA, Lucas. Op Cit.

²⁶⁰ DREWAL, Margaret Thompson. Op cit.

Na medida em que a emoção significa uma alteração do estado de espírito, este princípio como todos os outros se liga ao do movimento. Isso mostra como eles se interpenetram e influenciam-se reciprocamente.

A presença de tal princípio mostra que a sensibilidade é da maior importância para a tradição. A intensa carga emocional está presente na maior parte dos rituais. As rezas, as danças, as formas de tocar os instrumentos, as visitas, levantamento e descimento dos mastros, as despedidas, enfim, quase tudo tem o poder de comover, de tomar os praticantes e arrastá-los para um caminho onde tudo é mais real e faz mais sentido. Essa reação do organismo aos rituais se acompanha de uma sensação ao mesmo tempo agradável e doída. Isto pode ser percebido facilmente pelo grau de entrega e desprendimento demonstrado na realização de suas ações, mas também, nas lágrimas que insistem em escorrer pelos rostos.

Como seus antepassados sofreram imensamente (na África e no Brasil) para manter suas identidades e continuarem realizando suas danças, ritmos e rituais, e mesmo, com os preconceitos racistas e condições de vida atuais, as pessoas dão *um grande valor* aos momentos da Congada. As atividades são sinceramente sentidas e vivenciadas e não feitas como atividades ordinárias. Participar é contrair uma obrigação com a intenção de respeitá-la com dedicação íntima. Está no campo dos afetos, sentimentos e venerações. Quanto maior for a entrega melhor será considerado o desempenho dos participantes e mais claramente as pessoas presentes perceberão a vitalidade da tradição.

Sabe-se que a emoção implica em uma relação, seja com outra pessoa, com algo (um evento ou objeto) ou com o próprio mundo interno, elementos com os quais queremos interagir ou dos quais queremos nos afastar. Sendo que o conhecimento influencia bastante na interpretação da emoção. Pensamos que as pessoas que realmente são capazes de exercer sua emocionalidade de forma legítima e intensa são raros, e são capazes de provocar mudanças na realidade, e, às vezes, influenciar gerações.

No Belém, as pessoas “mergulham de cabeça” oferecendo sua energia vital em abundância. A intensidade da execução e a sinceridade da entrega são indispensáveis. Nesse sentido, a experiência vital de cada um é a base da construção da atuação. Um virtuosismo desligado do todo soaria como algo insólito, sem sentido.

Esta emotividade ajuda na concentração e na abertura de outras vias de percepção do mundo. Este poder é desenvolvido mesmo em uma rua ou praça movimentada carregada de sons e informações vindas de todas as partes. Não raro experimenta-se pressentimentos em que certos objetos e situações parecem falar diretamente a pessoa.

No *transe de possessão*, existe uma alteração de consciência induzida por espíritos durante o qual o comportamento e a fala das entidades possuidoras podem ser observadas.

Algumas vezes as entidades são benevolentes (como no caso dos médiuns que incorporam seus espíritos-guias) e algumas vezes inoportunas (como no caso de espíritos “malévolos” ou entidades “nocivas” que falam e agem pelo corpo dos médiuns).

Bourguignon²⁶¹ utilizou o termo *transe* para se referir aos estados alterados de consciência induzidos que não estão relacionados às idéias culturais de possessão. É nesse sentido de transe como sendo um estado que corresponde a uma modificação da consciência fora do sonho ou do sono e aparece sob diversos aspectos por meios espetaculares que situa-se a maior parte da experiência moçambiqueira .

O *numinoso* pode ser a propriedade de um objeto visível, ou o influxo de uma presença invisível, que produzem uma modificação especial na consciência. Segundo Jung, grande número de práticas rituais são executadas unicamente com a finalidade de provocar deliberadamente o efeito do numinoso, mediante certos artificios mágicos.²⁶²

A estimulação sensorial é um dos motivos do estado de transe, mas não é buscada como sendo a meta principal desejada nestes rituais. O propósito é a comunhão afetiva com o mundo dos espíritos mediante o estímulo à perda de percepção do ego como entidade individualizada e separada e em tal condição eles podem sentir-se em união com o espiritual.

Na África negra, este tipo de transe não acontece gratuitamente. Ele obedece a necessidades, acontecimentos, situações que implicam a comunidade, ou porque esta fica beneficiada, ou porque se trata de acontecimentos que dizem respeito à memória de todos.²⁶³

Pelo que foi exposto, compreende-se que tal princípio retém a percepção de que o desempenho ritual do moçambiqueiro não reside na independência com relação a circunstância exterior ou que a virtude repousa precisamente na ausência de paixão - de Força Vital. Como para os bantus seus rituais procuram mostrar energia e entusiasmo.²⁶⁴

Há o reconhecimento que o caminho da espiritualidade moçambiqueira significa, mais que tudo, uma transformação subjetiva e corporal. Em consonância com as tradições africanas, a sua diferenciação parte da sensibilidade emotiva. O seu fundamento está na participação vital que conduz à emoção que contagia, comunica, impregna tudo.

Senghor partiu deste axioma: "*a emoção é tão negra como a razão é grega*"²⁶⁵. Para ele, esta emoção não é sentimentalismo. Ela produz sensações especiais que englobam ao

²⁶¹ BOURGUIGNON, E. "Multiple personality, possession trance, and psychic unity of mankind". *Ethos*, 17, 371-384. 1989.

²⁶² JUNG, Carl G. *Psicologia e Religião*. Petrópolis: Vozes, 1987.

²⁶³ ALTUNA, Op cit.

²⁶⁴ KAHANGO, Anastasio P. Op cit.

²⁶⁵ SENGHOR, *Apud* ALTUNA, 61

mesmo tempo o raciocínio e o comportamento afetivos, derivados da consciência clara da participação vital-comunhão. Por isso não se opõe à razão, embora conduza a modos de percepção específicos, a outra forma de conhecer. Chega a ser consciência e conhecimento integrais do mundo, porque sujeito e objecto se unem numa "dança de amor".

Senghor assim como vários outros autores, soube identificar e discutir com sabedoria o papel imprescindível deste princípio nas culturas tradicionais africanas. Entretanto, sua argumentação pode levar ao perigo de se acreditar que a emoção como vivenciada pelos africanos seja inata. Isso significaria partir do pressuposto de uma "essência negra" imune e anterior às relações históricas e culturais.

Feita esta ressalva, pode-se entender como esta emoção mística é conhecimento do mundo e comoção. De um modo geral, o que se evidencia em boa parte dos escritos dos filósofos da Grécia antiga até a modernidade, é uma concepção dissociada, na qual a razão quase sempre tem *status* superior aos sentimentos. Aristóteles, numa perspectiva claramente dualista, reiterava que os sentimentos residem no coração e que o cérebro tem a missão de esfriar o coração e os sentimentos nele localizados. Kant, destacando a supremacia da razão, construiu uma perspectiva negativa das emoções e dos sentimentos.

Esse dualismo é um dos maiores equívocos presentes na maioria das dimensões da vida contemporânea. Acredita-se que apenas o pensamento leve o sujeito a atitudes racionais e inteligentes, cujo expoente máximo é o pensamento científico e lógico-matemático.

Ao nosso ver, a *práxis* do MB expõe uma superação dessa ruptura clássica. Ela questiona tais dualismos estabelecidos no mundo científico e escolar, que separa cognição e afetividade, razão e emoção, assumindo que tais dimensões são indissociáveis no funcionamento psíquico humano.

Princípio da Participação – Inevitável e Indispensável Necessidade

“Ao nascer, cada homem recebe a vida, a energia, uma potência que também está presente nos outros seres. Pela participação vital na comunidade, o ‘muntu’ (ser) submerge-se na participação cósmica. Participa da vida dos seus antepassados, que assim se torna sacralizada”.
(Mulago)

Os rituais não estariam completos sem a participação ativa das pessoas de dentro e de fora do terno em vários níveis, instâncias e momentos distintos. Elas se colocam abertas à interação. Esta não é uma performance trancada em si mesma ou unilateral. Pois, estabelece trocas e gera movimentos.

É lógico que é algo muito diferente das apresentações de orquestras sinfônicas, da música de câmara, do teatro convencional onde as pessoas da platéia não podem fazer ruídos ou participar a não ser no momento dos aplausos, da ovação final -- pois seriam considerados como provocadores de distúrbios.

Tendo em conta que moçambiqueiros procuram quase sempre *interagir* com a audiência e estimular sua reação na forma de dança, canto, gestualidade, brincadeira, saudação, e não só ao nível lúdico e do aplauso, é de se esperar que a participação se constitua num dos princípios que sustentam a *performance*.

Enquanto os rituais acontecem as pessoas não apenas “assistem”, mas realizam ações como beber, comer, cumprimentar, fumar, andar, dançar, abraçar um ou outro integrante, dirigir-se verbal ou gestualmente, circular entre os moçambiqueiros. Cada uma dessas ações vai depender do momento e da relação que a pessoa tem com a história do terno. Há aquelas situações que por sua própria solenidade afastam certos tipos de comportamentos e estimulam outros. A assistência acompanha o terno deslocando-se com ele pelas ruas e lugares da cidade.

As pessoas tomam parte e expressam sua subjetividade porque as condições são propícias para isso: estão no mesmo plano, não há barreiras físicas que separam-nos, e, sobretudo, existe o costume de acompanharem o terno por vários anos seguidos. Isso os aproxima, tornam conhecidos a ponto de sentirem-se vinculados pela solidariedade e pelo afeto. Outro aspecto é que o terno tem uma postura aglutinadora que favorece a união em torno de uma realidade maior, comum e coletiva.

A atenção do moçambiqueiro é uma atenção periférica. Nela não se mergulha apenas no próprio terno e se desliga a atenção do entorno. Os mundos não estão divididos. Ao mesmo tempo prestam atenção ao que estão desempenhando e às atitudes dos que estão em volta. Os membros do terno expressam a consciência de estarem sendo observados.

Essa relação também se deve ao fato que ambos são familiarizados com a linguagem e etapas dos rituais. A comunicação flui porque há um conhecimento recíproco do que está acontecendo.

Nos rituais todos têm que estar ativamente envolvidos como os seus sentidos. Esta talvez seja a regra para que as pessoas possam levar ao conhecimento dos outros suas percepções. A abertura por parte do terno para que a assistência se expresse tem como uma das principais razões o fato de fazerem parte da mesma comunidade, compartilharem os mesmos sonhos, anseios e problemas. Há a *identificação*. Sentem que aquilo está expressando uma história que lhes dizem respeito, que aquilo os ajuda a se entenderem dentro da sociedade em que vivem. Pois, o que está sendo apresentado é sobre suas vidas.

Nessa perspectiva, de certo modo esta assistência é também produtora dos rituais. Pois ela não é formada por um grupo casual, variável, amorfo, que está ali só por estar.

Talvez, por isso, não seja necessário muito esforço para que ela participe. O que prevalece é a coletividade e não o *indivíduo* isolado, colocado num centro, mas sim, o *coletivo* - sendo todos considerados participantes. Ao invés da hegemonia da competição existe a vitória da cooperação.

Em suma, a participação parece mostrar que a Festa não expressa a vontade e os interesses de apenas alguns poucos. Na realidade, é a participação de muitos que gera o terno e a Congada. Essa participação coletiva é força do grupo que compensa a fraqueza do indivíduo. Sabe-se que o grupo consegue mais do que qualquer indivíduo conseguiria sozinho.

Segundo Altuna, a chave para a compreensão dos costumes e instituições dos bantus parece ser a comunidade e a unidade de vida. Mas, o fecho da abóbada da sociedade banta parece ser um princípio único, *a participação*.²⁶⁶ Mulago, também compreende que a participação na mesma vida, ou união vital, aparece como o princípio-base da cultura banta. Assim, ela desempenha o primeiro papel na vida humana. Dela fluem todas as instituições políticas, sociais, econômicas, artísticas e se funda a religião tradicional.²⁶⁷

Desse ponto de vista metafísico, a participação tem a missão de integrar os seres particulares e de situá-los dentro de um plano total do mundo visível e invisível, de forma que cada realidade tome o seu lugar e a sua verdade na sua conexão e na sua relação universal. É o eixo das relações dos membros de uma mesma comunidade, o que une indivíduos e coletividades. A participação é a razão última, não somente pessoal de cada homem, “*mas desta unidade na multiplicidade, desta totalidade, desta unidade concêntrica e harmônica do mundo visível e invisível*”.²⁶⁸

Esta participação nos rituais, na comunidade e no universo exige a vida harmoniosa, sem conflitos, a paz, a comunhão com o outro e a paz nos modos de vida que garantem a união vital. Esta é a maior aspiração da cultura banta. O maior mal, o terrífico, é que alguém, antepassado, feiticeiro ou espírito, rompa o equilíbrio com a sua ação sobre a união vital e a desvie para fins desarmonizadores.

²⁶⁶ ALTUNA, *Op cit.*

²⁶⁷ MULAGO, V. “Simbolismo Religioso Africano” BAC, Madrid, 1979, p. 287.

²⁶⁸ *Idem*, p. 129.

Princípio Mágico - Folha Seca que Volta a Ser Verde

Talvez a magia seja um dos elementos mais importantes e desconhecidos da Congada. Nela a magia é uma participação em comum com os espíritos e as forças da natureza como se fossem presenças inteligentes, intencionais, como se possuíssem uma vontade que exija indução, persuasão, negociação.

O moçambiqueiro, não só admite uma relação invisível que o rodeia, como interage ativamente com ela. Pois, para ele é nela que sua felicidade ou desgraça, está em jogo. Nela que se forja o seu futuro. Assim, ele concebe uma realidade mais rica e complexa do que a supõe o olhar racional. Enxerga a vida em suas maravilhas e terrores encobertas pela vulgaridade do mundo.

Como foi mostrado nas letras dos pontos cantados e no uso das guias, o Belém faz referências nítidas à entidades da Umbanda (Pretos Velhos e “Seu” Cachoeira, Exus e Caboclos). Isso se deve ao fato que acreditam que tais entidades oferecem proteção aos adeptos. É uma forma de se defender contra os feitiços que podem causar doenças, desgraças, malefícios diversos. Também é uma maneira de afastar os espíritos que atrapalham suas vidas.

Os participantes acreditam numa série de interdições (não passar do lado oposto dos bueiros, não pegar nada no chão, não desgrudar do bastão, não deixar que pessoas estranhas passem no meio da formação do terno, não deixar nenhuma pessoa ficar com algum objeto pessoal nesses dias, etc.), bem como, realizam uma série de procedimentos para auto-proteção (rituais de fechamento dos corpos, uso de plantas como a espada de São Jorge na porta do quartel e de folhas de arruda e/ou guiné nas orelhas, amuletos, talismãs, figas e alguns tomam em sua próprias casas os *banhos* de descarrego).

Todos estes cuidados geram confiança e um sentimento de segurança uma vez que nos dias da Congada o feitiço é considerado mais forte e presente em todas as atividades. Não há espaço ou tempo da Festa que esteja totalmente imune a sua influência.

Acontece que a própria performance ritual (dança, canto, percussão, gestual, objetos) é um meio de relacionamento com o mundo dos espíritos e uma forma de magia sobre o mundo dos vivos. Desse modo, o conjunto dos rituais gera uma sensação de equilíbrio na comunidade, no sentido de que cumpriram suas obrigações para com os ancestrais e que assim tudo deve correr bem. Também funcionam como um mecanismo regenerador, revivificador dos participantes e de toda comunidade.

Sem dúvida, os rituais e demais práticas mágicas são maneiras de manter ou recuperar o equilíbrio frente aos infortúnios. Vários autores que estudaram os movimentos religiosos na parte central e sul da África, assinalam a importância do complexo cultural ventura-desventura ou seja, da idéia de que o universo é caracterizado em seu estado

normal pela harmonia, o bem-estar, a saúde, e que o desequilíbrio, o infortúnio, a doença são causados pela ação malévola de espíritos ou de pessoas, freqüentemente, através da bruxaria e da feitiçaria.²⁶⁹

Os bantus, em sua maioria, acreditam num único deus. Entre tantos outros nomes, é conhecido como Nzambi. Ele é o dono de tudo que há no mundo, ou seja, do ar, das florestas, rios, dos animais, dos mares, dos seres humanos, enfim, tudo. Mas, diferentemente do Deus cristão, embora seja o criador de todas as coisas, Nzambi não cuida diretamente dos homens, cabendo estas prerrogativas aos espíritos dos antepassados. São eles que intervêm na vida cotidiana, e por isso, recebem a maior parte da adoração.²⁷⁰

Entretanto, deve-se notar que no caso do Belém o princípio da visão mágica faz com que suas crenças distingam-se da religião católica, na medida, em que na religião os fiéis se submetem somente à vontade de Deus, convictos de que o “Pai” sempre deseja o bem e a felicidade de seus filhos, e já no Belém, os participantes acreditam que através da adoração e culto aos espíritos ancestrais estes também podem intervir diretamente em suas vidas, promovendo proteção contra os feitiços. Além disso, os procedimentos, interdições e os alguns rituais do terno, revelam a crença que assim podem dominar forças sobrenaturais. Embora, respeitando preceitos da Igreja Católica, se difere de seus postulados doutrinários, ao crer na possibilidade de se falar com os espíritos.

Há uma diferença também do maniqueísmo cristão ao acreditarem na possibilidade de negociar com os espíritos para “desmancharem” os trabalhos feitos para os prejudicar. Quer dizer, em tal situação o mal não é uma força generalizada, mas intenções individuais. Desse modo, como na África banta, o mal é tanto uma coisa a combater quanto uma força para se usar em favor próprio. Isto significa no caso do terno a possibilidade das pessoas de entrarem e saírem do mundo espiritual e um conceito de mal que se baseia na intervenção humana.

Tal perspectiva não permite encarar a vida pelo prisma do fatalismo, pois os acontecimentos do mundo e em especial os que concernem à vida humana, não obedecem a uma necessidade absoluta, e nem estão submetidos a um destino irrevogável ou inexorável. A visão mágica tem sua própria lógica, suas próprias regras, que a tornam perfeitamente compatível com a responsabilidade humana. Seu conhecimento é empírico e passado oralmente de uma pessoa para outra.

Como elaborar uma discussão exaustiva sobre a magia no interior do terno, explicando detalhadamente seu funcionamento, natureza e esclarecendo suas inter-relações

²⁶⁹ SLENES, Roberto W. “ ‘Malungu, ngoma vem!’: África encoberta e descoberta no Brasil” In: *Cadernos Museu Escravatura de Angola*. Luanda. 1997. p.14.

²⁷⁰ DENNETT, R. E. *Op cit.*; WERNER, Alice. *Op cit.*

funcionais foge aos objetivos desta pesquisa, deve-se ressaltar, porém, que tais crenças identificadas nos mais diversos momentos e situações estão profundamente enraizadas na ancestralidade bantu, onde a visão mágica do mundo é abundante,²⁷¹ uma vez que, se afastam de alguns dogmas cristãos (ressurreição, vida após a morte, céu) e no que se refere às revelações básicas (intercâmbio entre os mundos dos vivos e dos espíritos).

A magia é uma instituição que teve uma importância crescente em todos os níveis e áreas das comunidades tradicionais angolanas.²⁷² Mas, de uma perspectiva mais ampla, pode-se dizer que as motivações e a necessidade da magia nessas comunidades brotam dos próprios princípios culturais bantus.

De acordo com Altuna, é impossível separar magia da religiosidade tradicional. Não há dicotomia, muito menos oposição. A magia faz parte integrante, inseparável, necessária e é consequência lógica da estrutura sócio-religiosa banta. Não é possível praticar a religiosidade tradicional sem o exercício mágico, nem este pode ser eficaz sem a fé nas crenças fundamentais.²⁷³

O conceito bantu de magia não admite qualquer intervenção do tipo de força superior (Deus) ou estranha ao circuito habitual das forças participantes. O único aspecto desconhecido será o ser que manejou essa força, as suas intenções secretas e o grau do seu poder, porque todos sabem que a energia mágica é a vida interativa.

Eminentemente prática, a magia é a concretização do domínio de um perito. Ela atua com um poder adquirido por vários processos, sobre o sistema de forças que ficam ao serviço do conhecedor. Em resumo, a magia banta é uma conclusão necessária da própria ontologia, das formas específicas de participação e interação e da capacidade dos antepassados e do homem para aumentar ou diminuir a sua própria vida. A sua essência reside no dinamismo das forças postas à disposição dos seres inteligentes.²⁷⁴

Entre os Ovimbundos uma acusação aberta de feitiçaria (*oku sunga owanga*) é uma questão muito séria e freqüentemente não é feita sem fundamentos. Em geral, tais acusações são realizadas dentro e através de linhas de parentesco. A suspeita recai sobre eles. Uma reputação de feitiçaria pode ser imputada a uma família por várias gerações.

Era comum realizar perguntas durante um funeral. O cadáver em seu caixão responde a perguntas sobre quem o matou com movimentos afirmativos e negativos. Se o cadáver não desse uma resposta clara, então, era usada a adivinhação para saber quem fez a

²⁷¹ GRANGER, Mary. *Drums and Shadows - survival studies among the Georgia coastal negroes/ savannah unit*. University of Georgia Press. 1940. RIBAS, Oscar. Op cit; LODY, Raul. *O Povo do Santo*. Rio de Janeiro: Pallas. 1995; FILHO, Aires da Mata Machado. *O Negro e o Garimpo em Minas Gerais*. São Paulo : Itatiaia/Edusp 1985.

²⁷² ABRANCHES, Henrique. *Sobre o Feiticismo*. Luanda: SOTIPO, 1978.

²⁷³ ALTUNA, Op cit.

²⁷⁴ Idem.

magia ofensiva.²⁷⁵

Mas, seja em Uberlândia ou em Angola, a magia não é acessível a todos. Somente os conhecedores dos segredos, das técnicas e processos é que detêm este poder especial. No Moçambique de Belém, quem exerce este papel é o senhor Odorico Ferreira Menezes. Figura única. Ele é o General do terno desde a sua fundação. Faz a sua guarda espiritual. É o pai-de-santo do Centro de Umbanda Seara da Luz. Trabalha com todas as linhas de entidades. Tem muita fé e recebe o PretoVelho *Pai João da Mata Virgem* há mais de 54 anos. Nos fechamentos dos corpos dos moçambiqueiros, bem como, nos batismos dos tambores e bastões sempre evoca o *Exu Pedra Preta* para abrir os caminhos e vigiar as encruzilhadas.

O Pai Odorico é vidente e também médium de incorporação. É curandeiro ervanário além de trabalhar com passes e conselhos. Geralmente, é procurado por várias pessoas do Belém e de vários ternos para exercer a magia defensiva. Isto é, desencadear forças compensadoras que neutralizam ou protegem das demandas, mandingas e feitiços encomendados. Este mestre das tradições só é tão respeitado e prestigiado na comunidade congadeira porque são conhecidas as suas capacidades em contrapor energias vitais mais poderosas do que as colocadas para fazer o mal.

Portanto, sua prática é basicamente de cura, proteção e prevenção. Atua “*desmanchando os trabalhos feitos*”. Em suas próprias palavras: “*Se tiver deitado, levanta. Se tiver em pé, sai andando*”.²⁷⁶

Assim como em várias comunidades tradicionais bantas, o terno do Belém não só admite esta magia boa, mas considera-a mesmo imprescindível para manter ou restabelecer a harmonia individual e da coletividade.

Afinal, não são poucos os cuidados tomados pelos participantes contra a magia ofensiva utilizada para atacar suas vidas. Os vários interditos expressam essa precaução. O feitiço pode ser muito perverso e destrutivo.

Desse modo, a magia surge como realidade única, embora ambivalente. Mas, não se trata de "magia branca" ou de "magia negra", terminologia que não pode ser aplicada nem a realidade do terno de Moçambique e nem às realidades bantas.

Princípio da Ancestralidade - Saudando a Voz Antiga

O moçambiqueiro venera seus ancestrais de uma forma mítica. Eles são intermediários entre mundos. Possuem uma influência decisiva nos rumos da vida. Mas, o

²⁷⁵ CHILDS, Gladwin M. *Umbundu – Kinship e character*. London/New York/Toronto: IAI/WUP/OUP. 1949.

²⁷⁶ Frases anotadas no diário de campo. Já conversamos sobre esses assuntos muitas vezes. Em grande parte isto só foi possível graças à nossa vivência de vários anos nos Centros de Umbanda de Araguari.

culto aos antepassados não se restringe à genealogia real (ascendentes próximos). Os antecessores são tratados como verdadeiras divindades. São os heróis da comunidade. Existe uma ligação intrínseca e aberta da tradição do Belém com o **culto dos ancestrais**, sendo desnecessário apontar mais evidências sobre este fenômeno. Nesse sentido, abordam-se aqui alguns aspectos que não mereceram atenção anteriormente.

A dança dos soldados, caixeiros, meninas do estandarte, capitães, pantagomeiros, bem como, a forma de segurar os instrumentos e adereços, a direção de vários gestos, a colocação do Mastro, a verticalidade dos bastões, a forma como os instrumentos são posicionados no ritual do Tira Paia, e, sobretudo, o mito cosmogônico da tradição confirmam a existência de uma *caráter telúrico*, isto é, de um forte relacionamento com a terra.

Os constantes movimentos dos pés percutindo o solo, a própria postura curvada para a frente do tronco, os joelhos semi-dobrados direciona os participantes para o chão, desenvolvendo uma consciência de estar-na-terra. Isso se deve ao fato de que O chão possui uma dimensão mítica.

O chão é onde vivem os *ancestrais*. Assim, a performance do moçambiqueiro se liga mais à crença bantu de homenagear seus espíritos venerados pelo *culto à terra*²⁷⁷ do que a católica de alcançar o “céu” através da verticalidade do corpo e dos movimentos direcionados para cima ou no plano alto. Acreditam que é da terra que nasce a energia que passa por seus corpos e alimenta a dança, o canto, o toque das percussões e o gesto. Isso indica uma percepção que a terra é onde tudo começa e tudo termina, isto é, que fazemos parte do mundo natural. Que somos parte do meio ambiente. Ele é a nossa fonte.

A fé no poder dos ancestrais para influenciar as vidas de seus descendentes é muito grande. Assim, faz bastante sentido que as homenagens cumpram o papel de agradá-los. Não é qualquer um que morre que se converte em antepassado. A pessoa deve levar uma vida considerada digna, e ter descendência.

Quanto mais filhos tiver melhor. Ademais, os ritos funerários devem ser apropriados. Quanto mais reverenciados pelas músicas, danças, orações e rituais, mais se integram na comunidade dos vivos, podendo prestar maiores proteções e ajuda nas dificuldades. As formas de contato ocorrem através de presságios, sonhos e visões, etc.

Este culto é de extrema relevância na continuidade do terno também pelo aspecto prático de tornar vivo o seu passado, os ritmos, danças, sentimentos, vontades, anseios, hábitos, costumes, tradições, palavras e gestos, pois, devem ser feitos como eram realizados na época do ancestral. Assim, contribui para manter um contato intenso com a própria identidade cultural.

²⁷⁷ DECLICH, Francesca. *Op cit.*

Esta memória é simultaneamente um dos principais esteios que sustentam as atividades performáticas no presente e o chão que possibilita plantar as sementes para colheitas futuras.

Do ponto de vista metafísico, o culto aos antepassados explica-se na cultura banta mais do que pela interação ambivalente, benéfica ou maléfica. Não é só porque os vivos temem o seu mau humor e propiciam o seu favor. Os antecessores mortos, sem a continuidade do culto, da lembrança e da vida dos seus descendentes, desapareceriam.

As comunidades tradicionais em Angola ainda hoje formam uma continuidade vital, solidária, de vivos e antepassados e de vivos entre si. É um circuito de comunicações vitais incessante. A ordem social, a religião e a vida comunitária fundamentam-se em idêntica corrente vital que une, sem possibilidades de separação, os dois mundos. Cuidá-la, defendê-la e aumentá-la constitui a primeira obrigação ética individual e social.²⁷⁸

Nesse sentido, os ancestrais tinham (e têm) para os bantus uma importância tão grande, que não há porque estranhar os moçambiqueiros cultuarem os santos católicos como seus ancestrais míticos, bem como, terem introduzido o culto aos ancestrais da terra brasileira que são os índios, representado no Belém pelo *Caboclo Cachoeira*. Essas práticas são coerentes com as suas tradições mais reverenciadas.

Como já foi dito, em Angola, faziam (e ainda fazem) estatuetas antropomórficas de madeira, barro ou pedra - os Enquices. Embora, seu profundo simbolismo e estilização as diferenciasses formalmente das imagens mais realistas da Igreja, ainda assim, não seria muito difícil ver nelas os receptáculos que representavam e manifestavam a presença dinâmica dos antepassados. Eram símbolos muito próximos em que podiam exprimir e recordar permanentemente a presença do antepassado e do invisível.²⁷⁹

Princípio Cíclico - a Fome do Infinito

O princípio cíclico é de suma importância, pois permite a transposição do aqui e do agora para tempos imemoriais. Seu movimento possibilita acessar os locais sagrados onde tudo se originou. Em sua profunda harmonia com a natureza, ele é o caminho do mito.

Também é importante notar que tanto no plano rítmico dos instrumentos quanto no melódico dos cantos, a música moçambiqueira apresenta um caráter cíclico, determinado pela repetição dos padrões, que por sua vez são estabelecidos pelos diferentes rituais da Congada.

²⁷⁸ ALTUNA, *Op cit.*

²⁷⁹ KAGAME *apud* ALTUNA, *Op cit.*

Seria este mais um traço estilístico intrinsecamente ligado à música africana ancestral? Bebey²⁸⁰ oferece pistas interessantes quando explica que o **movimento cíclico** na música africana corresponde a técnicas complexas, a uma concepção formal diferente que simboliza nesse tempo cíclico o próprio ciclo da vida humana.

Mais importante ainda é que corresponde a uma filosofia diferente, a um modo particular de encarar o mundo. A música africana como diz Bebey, é *“apreendida não só através dos ouvidos, mas por todos os sentidos do homem, por todas as possibilidades de percepção através dos sons em acorde ou em uníssono”*.²⁸¹

A Festa faz parte de um processo, que ao reiniciar-se no próximo ano dá lugar a rituais que restabelecem seu ponto de partida numa sucessão praticamente idêntica do ano anterior, para garantir que a ligação ancestral e a organização se mantenham e sejam sempre propícias à sua própria continuidade.

“Êêêêê, Adeus Uberlândia

Vou viajar

O ano que vem

*Eu torno a voltar”*²⁸²

Estas estrofes cantadas pelo Capitão Siricoco na Congada de 1987 expressam o princípio que postula o desejo de perenidade através da volta que se repete ao longo dos anos. Esta projeção cíclica demonstra a vontade de superar todas as dificuldades e percalços encontrados no caminho da “viagem” para retornar ao ponto que remonta à renovação das energias. Mais do que um demarcador do tempo a Congada é símbolo de algo maior e mais antigo que têm poder de encantar, de abrir caminhos para continuar a jornada pela vida a fora.

Nas culturas de tradição oral como a banta, talvez de um modo mais profundo que nas tradições da escrita, o homem volta as costas ao tempo, trata de esquecer sua ação corrosiva, procura observar todos os ritos que assegurem a repetição do ciclo – do dia, da noite, das estações, do ano.²⁸³

²⁸⁰ BEBEY, Francis. *Afrique noire: musique ancestral pour un monde à venir*, Culture vol. 1, n. 2 (Musique et culture musicales) UNESCO, Paris, 1973. *apud* GAMA, Victor. "Música - assinatura sagrada" in: GAMA, Victor (org.) *ODantalan.02*. Salvador (BA), Brasil. PangeiArt. 2002.

²⁸¹ Idem.

²⁸² Gilberto Neves, Ramon Rodrigues e Jeremias Brasileiro (direção e roteiro). Filme Documentário: *Memória do Congado - Ternos de Congado em Uberlândia*. Prod. Bloco ACHÉ/LUF Vídeo. 2003

²⁸³ HALL, M. *Op cit.*

Uma interpretação plausível é que nos tempos atuais, a construção pelo terno, de repertórios e ritos temporais que estabelecem significados aos episódios vividos, tem origem na necessidade sentida por eles de mecanismos de mediação com a racionalidade presente nos vários setores sociais em que vivem.

Assim, por meio destas construções, o seu imaginário procura estabelecer uma ponte que permita o equilíbrio entre seus valores e crenças e as exigências das tarefas planejadas pela organização vida social nas cidades. Na atualidade este princípio se torna um meio de dessincronizar o horizonte temporal da jornada de trabalho linear - e suas tarefas repetitivas e monótonas, e instaurar uma noção que apresenta vestígios de uma cultura na qual o curso total dos acontecimentos humanos não se apresenta como uma seqüência indefinida e irreversível.

Nesse sentido, poder-se-ia pensar que a Festa sirva como um ponto de referência. Tal não parece suceder. A lógica que parece prevalecer se caracteriza por uma outra concepção não-linear, pois, concebe passado, presente e futuro dentro de uma unidade temporal.

Sem dúvida, a ritualidade é um fator que exerce função primordial nesse processo, pois, é através dela que se estabelece a conexão com esse tempo mítico, onde tudo se originou, onde se encontram os antepassados, que retornam cada vez que o rito e a celebração assim o solicitam.

No caráter cíclico das Festas o sagrado e profano se entrecruzam, atribuindo um outro sentido à religiosidade. Através desses rituais instauram um mundo paralelo, em relação direta com uma nova cosmogonia que é recriada através das suas construções simbólicas. O tempo ritual sobrepõe ao tempo cotidiano uma temporalidade cíclica. Um passado que volta e dialoga com o presente.

O tempo mítico, que para Mircea Eliade, diz respeito a uma temporalidade primeira, original, onde o sagrado se manifestava através dos deuses, heróis e antepassados, estabelece uma nova ordem, que difere substancialmente do cotidiano. Essa reordenação simbólica que o ritual encarna, aproxima o real e o sagrado, pois, para Eliade: *“...o real por excelência é o sagrado; porque só o sagrado o é de uma maneira absoluta, age eficazmente, cria e faz durar as coisas”*.²⁸⁴

Em suma, o princípio cíclico pode simbolizar a festa em sua síntese da alegria, da vida e da força criadora que formam uma unidade. Seja na música, na dança, no gestual ou na própria noção do tempo, parece afirmar a certeza da perpetuidade da vida. Em sua existência concreta, converte-se em confiança nas forças vitais que animam o universo.

²⁸⁴ ELIADE, Mircea. *O Mito do Eterno Retorno*. Lisboa: Ed. Perspectiva do Homem, 1988. p.65.

Princípio da Vitalidade - Reencontrando o Riso Perdido

“No centro do seu sistema, animando-o como o sol ao nosso mundo, está a existência, isto é, a vida... A sua metafísica é uma ontologia existencial” (Senghor)

"Sem sombra de dúvida, a constante primeira da religião africana é a sede de vida. Uma vida plena de seiva, vigorosa, pujante, abundante quer nas suas expressões, quer nas suas funções, é reconhecida como o maior valor dentro da experiência humana, como o dom mais elevado e melhor da existência. É a aspiração humana básica e a alma da religião".(Mulago)

A maioria dos moçambiqueiros é dotada de uma grande fé e de um grande otimismo. Para ela, a vida terrena é o valor supremo, mas encarada como variedade, como gosto, como alegria. Exprime-se, portanto, através das cores fortes de suas roupas. Está nos movimentos animados e na intensa carga emocional.

Ao invés do desespero doloroso e dilacerante prevalece uma visão feliz do homem e de seu potencial, baseada principalmente em sua capacidade criativa. Na medida, em que a experiência vital de cada um é a base da construção da atuação, percebe-se uma afirmação clara da exuberância e da robustez nas mais diversas situações, de modo em que a força vital se manifesta plenamente como saúde do corpo e da alma (subjetividade) e como força criadora. Isto é notório na dança, na música, no gestual, na forma de se colocar nos espaços, na maneira de se relacionar com o transcendental, enfim.

A demonstração de vigor e de energia está na polirritmia, na postura e na movimentação multidimensional do corpo, na alegria e no arrebatamento, na resistência física, no contato próximo com a assistência, na espontaneidade das atitudes, nas improvisações, na abertura para a participação da assistência e em tudo aquilo que contribui para tornar as relações mais vivas.

Mesmo carregando os instrumentos, tocando, dançando por vários quilômetros e durante várias horas sob o sol escaldante ou sob a chuva, os moçambiqueiros devem manter o fluxo de energia apropriado - cujo fundamento básico é a fortaleza espiritual. Durante a Festa passam por momentos difíceis, enfrenta-se dificuldades que parecem insuperáveis. Não há caminho fácil, não há truques ou atalhos.

O desempenho exige muito dos músculos e nervos. Há dor nos pés, na coluna, as bolhas e calos nos dedos sempre aparecem.²⁸⁵ Sente-se vontade de desistir. Mas estes momentos devem ser aceitos por quem busca a felicidade de chegar até o final sem fraquejar. São vistos como um desafio a ser vencido. Nesse sentido, os reveses e percalços

²⁸⁵ Na África são comuns os rituais que exigem resistência física dos participantes que envolvem dor e sofrimento. Ver: DENNET. *Op cit.*

são necessários, pois *superar os limites* é um dos ensinamentos do ritual. O final é sublime. Sentem algo glorificante em ter conseguido. A satisfação é tão impressionante que nenhum sofrimento consegue ofuscá-la. Desse modo, aprende-se que para conquistar algo que valha a pena na *vida* deve-se fazer um esforço extraordinário. O que vale a pena exige entrega.

Geralmente quando o terno chega nas casas e quartéis para fazer as visitas, na praça em frente à Igreja e no próprio quartel ele é recebido alta expectativas, e essa é a qualidade inicial de energia que ele tem diante de si. A atmosfera está preparada para ele. Assim, aproveita-se dessa energia inicial. Os integrantes se sentem revigorados, mais leves e energizados. Interessante como esta receptividade da platéia faz com que as repetições próprias dos rituais se transformem em algo vivo e cheio de frescor. Quer dizer, tal relação tem o poder de *presentificar* as repetições tornando-as atualidade.

Como é característico das tradições africanas os participantes mais experientes têm liberdade para fazerem uso da *improvisação*.²⁸⁶ A assistência quando percebe os improvisos reage diferentemente de quando trata-se da mera repetição. Sente-se mais alegre ao se dar conta de que *o momento* está sendo construído *naquele instante* para ela. Nesta perspectiva, os improvisos possibilitam uma abertura maior para o inesperado, para o imprevisível. É importante ressaltar que a improvisação acontece não como uma tática para escapar de obstáculos que podem interromper ou prejudicar a continuidade dos rituais, mas, como uma opção consciente.

A espontaneidade da improvisação ajuda na identificação entre terno e assistência, constituindo assim, uma forma de aproximação sentida de um modo intenso que traz a vivência do essencial na tradição: o aqui e o agora sem o esquecimento de sua própria identidade. Isto por sua vez contribui para que o encontro além de singular seja insubstituível, pois, implica numa relação de descentramento e confluência com o outro, em uma atitude de respeito.

Este princípio está manifesto no *componente lúdico* do ritual moçambiqueiro. Pois, nos seus rituais também há a dimensão do *jogo*. A transformação de significados operada nos dias da Congada aponta também para a brincadeira e a piada fazendo umas “quebras” nos momentos solenes. Isso é perfeitamente compreendido quando lembramos que ritual e trabalho, sagrado e profano, prazer e responsabilidade, jogo e seriedade não se constituem antíteses absolutas do ponto de vista lúdico.²⁸⁷

Os próprios rituais fortalecem o desejo de querer viver e a crença de que se pode vencer os obstáculos e problemas. Eles intensificam o desejo de vida na medida em que

²⁸⁶ CHERNOFF, J. Op cit

²⁸⁷ HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

oferecem uma sensação de que o homem não está sozinho e diante do nada, e portanto, que não nasce condenado à dor, angústia e desespero frente à realidade inescapável da morte e da inexistência de Deus.

Assim, ao invés da imagem de uma vida fadada a dor e ao absurdo do mundo, ela aparece como promessa de uma felicidade que está em coisas simples como a convivência solidária e a dedicação a um ideal. Isto faz com que sob a grandeza do mundo as pessoas se elevem e tudo mais se torne reduzido. Os problemas que antes pareciam insuperáveis se tornam pequenos.

A tradição em sua *práxis* - pelo que foi discutido até aqui - demonstra que a dor e o sofrimento também têm sua função, e portanto, não devem ser simplesmente ignorados. Pois, para esta forma de ver a vida e o mundo, nem tudo o que faz sofrer é necessariamente ruim, uma vez que faz com que a própria felicidade tenha mais sentido. Assim, no âmago do princípio abordado está também a noção de que a dificuldade é normal é que não devemos desistir quando a encontramos. O desafio é reagir e buscar sobrepor ao que oprime ou aniquila mantendo aceso o fogo dos afetos. Nesse sentido, entende-se que a atuação dos moçambiqueiros envolve uma percepção muito mais ampla do que a busca da *técnica*. Sendo dessa forma um envolvimento que procura abarcar a vida em sua totalidade.

Desse modo, a convicção de que a vida deve ser vivida com plenitude implica numa recusa da monotonia. Abraça-se a variabilidade, a flexibilidade, a prontidão a espontaneidade, as paixões, desejos, vontades e tudo aquilo que contribui para a presentificação do momento.

Segundo Kahango, o bantu identifica a existência com a Força Vital, isto é, com a noção de existência como ato, que é o valor principal. A Força, a vida possante, a energia vital são os objetos das orações e invocações a Deus e aos espíritos dos mortos.²⁸⁸ Esta realidade ontológica se aplica a tudo. Inteligente “*é quem tem força. A saúde é a Força Vital do corpo. Toda a natureza, o clima, o solo, as plantas, os animais e minerais têm Força Vital*”.²⁸⁹

O bantu tem a paixão pela energia. Este é o preceito moral que o orienta, derivando quase tudo do culto que a ela o presta.²⁹⁰ O ser é a energia. A Força Vital para o bantu não é um acidente, é a essência mesma do que ele é. Sabe que a energia é um dos princípios fundamentais do universo. Que existe energia em todos os processos vitais, em nossos

²⁸⁸ KAHANGO, Anastasio. *Op cit.* p. 143.

²⁸⁹ Parece que foi Placide Tempels, estudando etnias na atual República Democrática do Congo quem primeiro afirmou em *La Philosophie Bantoue* (1949) a existência de uma filosofia fundamentada numa metafísica dinâmica e numa espécie de vitalismo que fornecem a chave da concepção do mundo entre os povos bantus. Nela, a noção de Força toma o lugar da noção de ser e, assim, toda a cultura banta é orientada no sentido do aumento dessa força e da luta contra a sua perda ou diminuição.

²⁹⁰ *Apud* Kahango, P. 145.

movimentos, sentimentos, ações e pensamentos. No vento que sopra, no rio que corre, nas chuvas torrenciais, tudo isso é energia.

A noção de Força Vital chega até os seres inanimados. Pensamos que o ritual de iniciação dos tambores no Belém é uma forma de se transmitir essa força. Então, nessa cerimônia na qual são feitas oferendas aos espíritos dos antepassados, o tambor, passa a ser mais poderoso.

Para o bantu tradicional não basta viver, há que se viver bem. Não se trata apenas de passar o tempo. Ele não está condenado apenas à liberdade mas também está condenado à viver bem, isto é, a conseguir o máximo da vida.²⁹¹

Este ideal de “viver bem” faz parte de uma concepção vitalista e do culto à fecundidade.²⁹² Isto significa que valorizam sobremaneira ter filhos, bem como, a união vital com todos os seres vivos. Isto quer dizer, que viver integralmente supõe não só existir, mas ser forte, física e virilmente, ter qualidades éticas e intelectuais. Possuir a sabedoria. Ser estimado. Caminhar sobre o solo dos seus antepassados. Em resumo, significa que *o ideal da vida e o da felicidade* formam uma unidade indissolúvel.

Para o negro, a saúde é a essência das coisas do mundo, é a abundância, o sentido do mundo. A frescura e o vigor são as expressões da novidade. Porém quem diz novidade, diz também sorrir e divertir-se. Vida, força, existir, são uma idêntica realidade, o valor fundamental da sabedoria banta. Enfim, uma cultura da alegria.

O Princípio da Criação Pessoal ou Quando o Sapato não Aperta

Embora, exista um código estilístico e um repertório de regras a obedecer, há uma boa margem para a criatividade individual.

Isso amplia imensamente o rol de possibilidades. Somente assim se pode operar a síntese fecunda que caracteriza essa tradição. O individual e o comunitário não se opõem ou estão em contradição. É uma relação que ultrapassa este tipo de dicotomia. Afirma-se o valor da pessoa, sem o confundir com o individualismo, ressalta o valor comunitário sem o confundir com a uniformização.

Este princípio pode ser percebido em inúmeros aspectos. Embora, as gungas devam ser em sua soma um número ímpar, as pessoas usam de acordo com o gosto e a possibilidade de cada um. Os soldados têm que usar bastões, mas isso não significa que todos devam ser iguais. Então, encontram-se bastões lisos e pintados de branco, bastões nodosos e da cor da madeira, bastões retilíneos e retorcidos, bastões torneados, bastões

²⁹¹ VICENTE, São. *Cultura e incultura Angolana*. Luanda: UEA, 1995.

²⁹² A seguir são apontados aspectos referentes a isto. É apenas um resumo de uma discussão bastante complexa e que já foi levantada por inúmeros autores africanos, europeus e americanos.

curtos e compridos, bastões que parecem cajados e outros que parecem bengalas, bastões com símbolos e carrancas em uma de suas extremidades (a que fica próxima da mão do participante). Mesmo, no que se refere ao vestuário é possível encontrar diversidade nas formas e disposição dos capacetes, lenços e faixas e nos tons de verde das fardas.

Estas diferenças também são válidas para as práticas dos participantes. Em se tratando das introduções das músicas não há um padrão único de uso do apito para todos os capitães. Os padrões rítmicos, as danças, as formas de manusear os instrumentos, de se posicionar em alguns momentos rituais também não são idênticos .

O código e repertório construídos pelos fundadores ou até por gerações anteriores são apresentados como sendo conhecimentos e práticas vitais para a sobrevivência da tradição. Mas as restrições destas formas não esmagam *a liberdade* a capacidade criativa dos envolvidos. Assim os iniciantes não podem construir eles mesmos os fundamentos (as bases) sobre os quais devem apoiar-se. É com a experiência de participar vários anos que eles vão criando seus estilos pessoais. Para esses momentos usam como material a própria experiência de vida, o conhecimento da tradição, as sugestões dos companheiros, as observações do comportamento cotidiano, a imitação de coisas que considere interessantes nos outros participantes.

O curioso é que essas práticas não estão fechadas para o devir. Cada ano é uma oportunidade nova para acrescentar detalhes, já que esta é uma performance desenvolvida de uma maneira processual e permanente ao longo de vidas inteiras. Este é *o elemento chave* para a qualidade das contribuições pessoais. Criam suas atuações fundamentadas na tradição aliadas ao aproveitamento dos recursos individuais e na continuidade através dos anos. Sem dúvida, isto contribui imensamente para melhorar os usos dos corpos em suas várias facetas e dimensões cênicas/existenciais.

Nesse sentido, a visceral entrega dos participantes à tradição não gera uma perda total da personalidade. No Belém as diferentes elaborações da dança, música, gestual, ocupação do espaço, procedimentos torna as possibilidades de movimentação das complexas e variáveis.

Em termos gerais, no terno há o respeito ao fato de que cada indivíduo tem um ritmo, um vigor e habilidades particulares, próprios do seu ser, cujo desempenho está subordinado a aspectos de ordem física, idade e temperamento. Desse modo, não há uma tentativa de uniformização autoritária do tipo militar em que todos são obrigados a serem iguais na aparência externa e na capacidade corporal.

Entretanto, cabe observar que as contribuições pessoais não são resultados de decisões ou vontades arbitrárias. Isto é, existe uma margem de liberdade e não uma liberdade absoluta em que cabem escolhas puramente individuais que impliquem num desrespeito a

vontade da maioria ou num descompromisso com o caráter místico dos rituais. Assim, como nos exemplos citados as diferenças são de nuances (variações sobre um mesmo tema) e não estruturais.

Isto permite que acima das pequenas diferenças (detalhes) haja a unidade dos integrantes que não se perca de vista que cada um contribui com sua própria parte para a realização do todo, do coletivo.²⁹³ Não fosse isso, haveria o sério risco de ocorrer a diluição das referências que possibilitam o reconhecimento da singularidade irredutível da *performance* deste terno.

A importância primordial conferida na cultura banta à comunidade, à solidariedade, à comunhão e à interação, não significa o esquecimento do indivíduo. Segundo Altuna, a pessoa da sociedade comunitária reivindica a sua própria autonomia para afirmar-se enquanto ser. Ela sente e pensa que pode desenvolver as suas próprias virtualidades. A sua originalidade própria em união com todas as outras pessoas e seres do universo, animal, árvore, pedra.²⁹⁴

Conseguiram conciliar o respeito pela pessoa com a integridade da vida comunitária, a liberdade individual com a influência do grupo. A liberdade do bantu relaciona-se sempre com os imperativos da vida participada, e os desejos mais veementes concretizam-se na atividade que a mantém e a fortalece.

Trata-se de um verdadeiro equilíbrio entre tradição, pessoa e cultura. Não há violência quando se pode participar, quando se pode criar e contribuir. Este profundo respeito pela individualidade de cada aprendiz e sua capacidade criadora se manifesta de forma plena no Moçambique de Belém.

Princípio Comunitário - o Isolamento é a Morte

“As instituições e comportamentos banto só se podem entender a partir desta vivência comunitária, o valor mais fundamental da sua cultura”. (Altuna)

“A solidariedade é a primeira riqueza do homem africano e a sua qualidade cardeal”. (Sékou Touré)

“O homem é a reciprocidade”
(Provérbio Africano).

No terno prevalece o espírito comunitário de conhecer uns aos outros de modo direto, pessoal e não, de modo mecânico, formal e utilitário? Uma das forças mais interessantes desta tradição reside na sua valorização da vida comunitária e na recusa de qualquer forma de individualismo que prejudique o todo?

²⁹³ THOMPSON, *Apud* CHERNOFF, Op cit. p. 47.

²⁹⁴ ALTUNA, Op cit.

A organização dos ternos em uma Irmandade, o canto coletivo, os gestos de ritualização e os de convenção arbitrária específicos do Belém, o clima propício à espontaneidade e participação da assistência, as constantes formações em rodas, o estilo de atuação aberto e de atenção periférica, os almoços, a hospitalidade, o trabalho de equipe de todos os participantes, a valorização da união, da cooperação e da solidariedade, entre tantos outros, são indicadores que expressam não apenas o anseio comunitário, mas também uma convicção na dimensão coletiva da vida.

Sem dúvida, os rituais são resultados de uma produção grupal em todas as instâncias. É realidade concretizada pela dedicação de muitos e direcionada a mais pessoas ainda. A própria Congada é uma vivência comunal, onde as relações solitárias são ínfimas comparadas com o fato de ser vivenciado em coletividade. Apesar de efêmero (dois dias) é um agrupamento que se reencontra todos os anos num ajuntamento espontâneo mas não fortuito.

São pessoas que, não apenas vivem aqueles momentos conjuntamente graças aos rituais realizados pelos ternos, mas também se sentem solidários uns aos outros e têm consciência de formar juntos uma unidade social orgânica. Quer dizer, os rituais favorecem a criação de uma comunidade negra enquanto um fato concreto, que deixa de ser uma realidade potencial na vida social para se tornar uma realidade declarada.²⁹⁵

O negro brasileiro foi sempre um grande organizador. Durante o período no qual perdurou o regime escravista e, posteriormente, quando se iniciou – após a dita abolição – o seu processo de marginalização, ele sempre se manteve organizado.²⁹⁶

Segundo Hollanda, os espanhóis e portugueses historicamente atribuíram importância particular ao valor próprio da pessoa humana, à autonomia de cada um dos homens em relação aos semelhantes. Para eles, “*o índice do valor de um homem infere-se, antes de tudo, da extensão em que não precise depender dos demais, em que não necessite de ninguém, em que se baste. Cada qual é filho de si mesmo, de seu esforço próprio, de suas virtudes (...). É dela que resulta largamente a singular tibieza das formas de organização, de todas as associações que impliquem solidariedade e ordenação entre esses povos. Em terra onde todos são barões não é possível acordo coletivo durável, a não ser por uma força exterior respeitável e temida*”.²⁹⁷

Assim, como não é preciso esforço ou muita tinta para perceber a forte presença do princípio comunitário nos rituais do Belém e na Congada como um todo, também não é

²⁹⁵ TURNER, Victor. *The ritual process - structure and anti-structure*. Nova York : Cornell Paperback ed. (Cornell University), 1969.

²⁹⁶ MOURA, Clóvis. *História do Negro Brasileiro*. São Paulo : Ática, 1989.

²⁹⁷ HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. – São Paulo : Companhia das Letras, 1995. p. 33.

difícil se encontrar pesquisadores que afirmam ser este um dos princípios mais visíveis nos rituais e modo de vida dos africanos, especialmente os bantus.²⁹⁸

Nas culturas tradicionais bantas ninguém é um ser isolado. Toda pessoa constitui um elo na cadeia das forças vitais, um elo vivo, ativo e passivo, ligado em cima aos elos de sua linhagem ascendente e sustentando abaixo de si, a linhagem de sua descendência. O mal é o que prejudica o outro, o que ameaça a paz e a sobrevivência do grupo.²⁹⁹ Para o bantu, a vida é a existência da comunidade.³⁰⁰

O bantu tradicional se sente vitalmente unido à sua comunidade. Por isso, ele vive pela comunidade, nela e para ela. É essencialmente social, participante, comungante. A vida em comum, em solidariedade, a reciprocidade, o calor, o amparo, a dedicação, a generosidade, a amizade, e a defesa comunitárias são manifestações decisivas em suas culturas.

A solidariedade banta surge com matizes específicas e acentuadas. É uma exigência da sua filosofia e religiosidade. Fundamenta-se na unidade de vida, na relação recíproca entre os descendentes dum idêntico antepassado, e estende-se numa fraternidade indissolúvel originada no sangue.

A propriedade comunitária dos meios de produção vitais completa a comunidade já que é seu resultado conjunto que torna possível a vida. O bantu sabe que necessita dos outros e que eles necessitam dele também. Não há lugar para a marginalização, o desespero, a solidão angustiante nem e para complexos de inutilidade ou sensação de vazio. Todos são necessários e capazes. Por isso ama a vida e é alegre. Segundo Altuna “*aparece como um dos povos mais preparados para a fraternidade e para o calor da convivência alegre e plenificadora, onde não tem cabimento a exploração, a frustração*”.³⁰¹

No caso do Belém, a importância deste princípio pode ser melhor compreendida quando se leva em conta que na sociedade atual o senso comunitário de valorizar aquilo que é de uso coletivo e respeitar o que é de todos ainda é raro no que se refere a coisa pública. Nesta sociedade estão ausentes as condições mínimas de vida comunitária. A exclusão dos direitos sociais a coisas que deveriam ser compartilhadas, a desigualdade social, corrupção, e a hegemonia da glorificação da competição e da concorrência desenfreadas, são essencialmente anticomunitárias.

²⁹⁸ LEHMAN, Daniel Van & ENO, Omar. *Relations Between Bantu and Other Somalis*. Oregon: Portland State University in Portland. 1994. FU-KIAU, Kimbwandênde Kia Bunseki. *Self-Healing Power and Therapy – Old Teaching from Africa*. New York, Vantage Press, 1991.; KAHANGO, Anastasio P. *La scorza, il legno, il cuore*. Roma. 1993. DIAS, Margot. *Instrumentos Musicais de Moçambique*. Maputo : Centro de Antropologia Cultural e Social do Instituto de Investigação Científica Tropical, 1986.

²⁹⁹ MULAGO, Vincent. Op cit.

³⁰⁰ BALANDIER, Op cit.

³⁰¹ ALTUNA, Op cit. p. 573.

Assim, é importante saber que durante todo o texto, as referências à noção de identidade não se relacionam com uma perspectiva de identidade nacional, mas sim, com a de processos identitários de grupos sociais específicos. Além do mais, não existe uma única identidade nacional.³⁰² Pelo contrário, há é uma pluralidade de identidades - construídas por diferentes grupos sociais em momentos históricos distintos que se definem - em relação a algo que lhe é exterior.³⁰³

Desse modo, considerando a natureza da reflexão realizada, a expressão “processos identitários”, se configura numa noção mais abrangente, já que abarca a dimensão temporal diacrônica, permitindo assim uma maior mobilidade conceitual e proporcionando um campo mais amplo à tarefa que estamos realizando.

Princípio da Totalidade - Quando o Todo é Mais do que a Soma das Partes

"É que para nós o corpo não se opõe ao que vós chamais espírito. Estamos no mundo, dentro do mundo. Viva a parilha Homem-terra! Já temos o negro sensibilizando as antenas fecundas do mundo... orvalhando o mundo com o seu poder poético, poroso a todos os sopros do mundo. Caso-me com o mundo! Sou o mundo!" O branco jamais compreendeu esta substituição mágica. O branco escraviza o mundo. O branco estabelece entre ele e o mundo uma relação de apropriação. Entre o mundo e eu havia-se estabelecido uma relação de coexistência. Havia descoberto o Uno primordial" (Senghor)

No Moçambique de Belém, o princípio da totalidade está implícito no uso do espaço, na utilização multidimensional do corpo, na polirritmia da música, nos valores comunitários, no apelo ao racional e ao sensível, no entrelaçamento do sagrado com o profano, da religiosidade com a política, na contribuição individual que visa o todo, na preocupação com a memória, com o presente e com a manutenção da tradição no futuro.

A *performance* deste terno é uma experiência integradora de várias linguagens e recursos simultâneos. O moçambiqueiro canta, dança, toca instrumentos musicais, aperfeiçoa a linguagem dos gestos, das expressões faciais numa intensa *interdisciplinaridade*.

A palavra não suplanta a música que por sua vez não suplanta a dança, e vice-versa. As palavras faladas ocorrem em momentos determinados, não se constituindo assim numa

³⁰² ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

³⁰³ Segundo Ortiz, as pretensas “identidades nacionais” que existiram na história brasileira não passaram de invenções, construções simbólicas das classes dominantes. Foram formas encontradas de se limitar as fronteiras de uma política que procurou se impor como legítima.

espinha dorsal do ritual. Mas elas desempenham um papel chave em várias circunstâncias e situações. Entretanto, mesmo os capitães que por tradição têm direito à fala nos momentos rituais não são verborrágicos ou retóricos. O que parece notável é acima de tudo a síntese similar de dança, música, simbolismo, movimentos coletivos, gestualidade e o uso do espaço. Isto movimenta todos os sentidos ao não se basear no uso das palavras e de seu apelo ao racional.

Este anseio de totalidade pode ser entendido quando se lembra que na África banta este princípio também é bastante presente.³⁰⁴ É nessa perspectiva que vários pesquisadores já pontuaram a impossibilidade de que os rituais sejam entendidos se não forem remetidos ao seu contexto. Quer dizer, tais cerimônias não dizem respeito a um aspecto isolado da realidade, mas busca abarcar toda ela.³⁰⁵

As culturas tradicionais de Angola possuem uma visão unitária do mundo. Nenhum domínio é autônomo. O mesmo espírito anima e liga a filosofia, a religião, a sociedade e a arte. Tudo dialoga e está interligado. Sua percepção não compartilha “*o dualismo, bipartido, antagônico da visão de mundo européia, do pensamento cartesiano e maniqueísta, onde tudo tem que ser dominado por princípios absolutos ou opostos, bem ou mal, bonito ou feio, tudo ou nada, corpo ou alma, ‘oito ou oitenta’, isto ou aquilo*”.³⁰⁶

Os seres são todos afins, participam de uma idêntica realidade, embora, em graus diferentes. Cada ser está constituído por esta realidade, que se manifesta de forma específica segundo a sua diversidade. “*O mundo das coisas é como uma teia de aranha na qual não é possível fazer vibrar um só fio sem destruir toda a malha*”.³⁰⁷ É a união da vida de todos os seres, porque existe uma única corrente vital, uma comunhão universal, um dinamismo interno que se expressa, sobretudo pelo movimento.

Nas culturas bantas parte-se de uma *integridade-totalidade* do ser. A pessoa humana e as suas posses formam uma unidade. A vida terrena e a do além-túmulo têm uma relação de *continuidade*. Os dois mundos constituem uma só realidade, se interagem. Ao invés da hostilidade com o cosmos, da vontade de dominar a natureza e a indiferença em relação à sociedade, não há o paradoxo onde o externo se torna interno e vice-versa.

Na verdade, o exterior e interior estão unidos. O indivíduo, a comunidade e o universo não vivem em justaposição, mas definem-se como uma *participação conjunta* alimentada pelas intermináveis trocas da existência. Não há separação entre o profano e o religioso. Não há fronteiras entre o sobrenatural e o natural, entre o invisível e o visível, entre o

³⁰⁴ WERNER, Alice. Op cit. ; BENTLEY, Jerry H. Op cit.

³⁰⁵ NKETIA, J. H. Kwabena. “The Aesthetic Dimensions of African Musical Instruments”. In: BRINCARD, T. *The Sounding Forms*. New York : Library of Congress, 1989.

³⁰⁶ PESSOA DE CASTRO, Yeda. *A Língua Mina-jeje no Brasil – Um Falar Africano em Ouro Preto do Século XVIII*. Belo Horizonte : Fundação João Pinheiro/Secretaria de Estado da Cultura, 2002. p.128-9.

³⁰⁷ TEMPELS, P. *La Philosophie Bantoue*. Paris: Présence Africaine. 1965. p.128.

concreto e o abstrato. De acordo com Altuna, “*a concepção ôntica dos seres baseia as instituições banto, que por necessidade e lógica se encontram entrelaçadas, formam uma totalidade orgânica coerente e jamais divisível. Assim criaram os banto a sua sabedoria*”.³⁰⁸

O todo está em cada parte, como cada parte está no todo. Esta conexão existencial liga e torna interdependentes todos os seres, e isto a todos os níveis e dimensões.

Em suma, não existem as noções cartesianas que separam, distanciam e fragmentam cultura e vida, “*como se a verdadeira cultura não fosse um meio apurado de compreender e de exercer a vida*”.³⁰⁹ Quer dizer, não há a violência cognitiva a que fomos habituados desde crianças, onde cada vez mais, especializam-se os conhecimentos, fatiando os saberes e impossibilitando o diálogo com uma razão mais aberta e não fragmentada.

Princípio da Plasticidade e o Jogo de Cintura

A plasticidade é um princípio constituidor da tradição moçambiqueira. Afinal, ela professa uma religiosidade realmente inclusiva e capaz de incorporar crenças distintas dentro de sua própria visão de mundo.³¹⁰

Destacar e discutir este princípio é importante, sobretudo, porque mostra como nos rituais do Belém rompe-se com idéias simplistas, maniqueísmos e falsas dicotomias. Quer dizer, estudá-lo é uma meio interessante de aproximar-se de uma realidade mais complexa e contraditória.

A capacidade aglutinadora do Belém está na convivência harmônica entre elementos das tradições africanas e certos elementos do catolicismo, na co-existência pacífica entre referências da tradição e da contemporaneidade, do sensível e do racional, na co-participação de pessoas de várias idades (crianças, jovens, adultos e idosos) e em práticas como usar tambores fabricados pelos praticantes e tambores comprados em lojas, entre outros.

Embora, esta forma de se relacionar com o mundo possa ser vista por alguns pesquisadores como uma falta de rigor e uma *incapacidade* do terno de manter-se fiel às suas verdadeiras origens e de recusar as influências da religião católica, da indústria cultural ou do mercado, esta pesquisa aponta para uma percepção distinta sobre este processo. Ao contrário de simplesmente ter sido seduzido pelos “cantos das sereias”, a plasticidade no Belém funciona como uma forma de encarar o mundo e a vida aceitando que são dinâmicos. Isso, aliás, é uma tática de sobrevivência, na medida em que impedir

³⁰⁸ ALTUNA, Op cit. p. 198.

³⁰⁹ ARTAUD, Antonin. *O teatro e o seu duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1985. p. 18.

³¹⁰ O termo “plasticidade” é entendido aqui como a capacidade que uma tradição ou mesmo uma cultura teve e tem de receber diferentes informações e formas sem perder sua identidade.

certas práticas dos jovens (comprar peles ou tambores, homens usar brincos, óculos escuros, etc.) poderia comprometer a própria continuidade do terno. A questão decisiva não é simplesmente o fato das pessoas inovarem em certos aspectos, mas se o sentido das práticas permanece na ótica da tradição.

Além disso, nunca é demais ressaltar que esta tradição só sobreviveu até hoje porque conseguiu unir as pessoas, e não excluir os que não se “encaixavam” perfeitamente nos moldes. Os participantes se juntam pelos rituais, mas também por várias outras coisas, principalmente aquelas que dizem respeito à sociabilidade e a identidade. Neste processo trocam impressões, sentimentos e criatividade.

O Moçambique de Belém não é um baú de antiguidades em que práticas e crenças milenares estão definhando. Pelo contrário, seus integrantes não estão parados no tempo. A memória ancestral é de suma importância, sobretudo, quando ela consegue dialogar com o presente. Isto pode ser constatado principalmente nos temas tratados nas letras dos pontos em que criticam abertamente os procedimentos da Igreja do Rosário da cidade. A capacidade de lidar e ligar informações diferentes de maneira rápida com uma grande atenção e fazer sínteses a partir disso, demonstra um sinal inequívoco desta perspectiva. Desse modo, deve-se evitar uma relação paternalista.

Esta maneira de estar no mundo tem a ver com uma percepção mais abrangente da existência. Pois, considera a natureza ambígua da vida. Nada é completamente bom e nem completamente mau. Tudo indica que há uma relativização da existência destes valores, na medida em que não aparecem como existindo desde sempre e instituídos num além supra-sensível. Estão relacionados com pontos de vista, com situações específicas.

Outro aspecto, é que o princípio da plasticidade inspira a habilidade de enfrentar situações em rápida mutação. No contexto atual esta maneira de resistir mostra-se uma grande vantagem e uma excelente arma de luta, como foi no passado para os bantus na África.

De acordo com vários africanistas, em diversas ocasiões estes povos demonstraram uma grande capacidade de ajustar-se às novas situações e abarcar outras influências sem perder as suas identidades. A própria história das migrações dos bantus é a história de influências mútuas entre povos vizinhos encontrando, absorvendo e fundindo saberes, práticas, mitos e tradições.³¹¹

³¹¹ BENTLEY, Jerry H. *Early African societies and the Bantu migrations*. McGraw-Hill, 2003.

CAPÍTULO II

Os Rituais e os Vestígios da Velha Chama

“Para fazer um sino o bater do ferro ecoa muito”.
(Provérbio Bacongo)

“O Negro é o homem para quem é sempre permitida a esperança” (Senghor)

Introdução

Neste capítulo são apresentados vários rituais desempenhados pelos componentes do Moçambique de Belém no contexto da Congada. Cabe observar que a discussão de alguns dos seus significados, similaridades e conexões históricas serão realizados após as descrições.

Antes de explicar como ocorrem os diversos rituais é importante fazer algumas breves observações sobre o vestuário que será usado em todos eles. Há que se considerar o papel das vestimentas, pois, é a partir delas que se torna inicialmente visível o simbolismo moçambiqueiro. A sua relevância simbólica pode ser percebida pelo fato de que só podem ser usadas nos dias da Congada ou em algum evento extraordinário.

Assim, o vestuário dos capitães, soldados, caixeiros, pantagomeiros, madrinha da Bandeira, meninas do Estandarte, princesa Conga, Rei e Rainha Congo significa que despiram de sua personalidade cotidiana e se vestiram de acordo com a magia presente nos rituais.

Geralmente, as pessoas se vestem lentamente, com calma, intenção e alegria. No Belém nada deve acontecer de forma descuidada. Muitos enquanto se paramentam focalizam os pensamentos e sentimentos no que vão fazer e procuram se esquecer dos problemas e preocupações do cotidiano. Ao colocar os calçados se pensa nos caminhos que os pés irão trilhar naquele dia e como eles devem adquirir um novo sentido espiritual. O capacete e lenços, faixas e farda remetem à proteção e à integridade.

Os cinco capitães destacam-se dos demais por usarem fardas brancas (calçados, calças e camisas) e patentes nos ombros (seu título de oficial). A cor das faixas e dos detalhes varia de acordo com a entidade protetora de cada capitão. A patente do primeiro capitão Ramon Rodrigues se diferencia das demais por ser maior. Usam como acessório o apito e bastões de outras cores e talhados. Beto, Satu, Rogério e o Bazé atualmente são os outros capitães.

Os gungueiros usam calçados, meias, calças, cintos e faixas - que cruzam o tronco passando pelos ombros - da cor branca. Para completar o conjunto, usa-se uma camisa verde de manga comprida - geralmente de um tecido leve e que não esquente muito. O capacete é verde e branco e possui a forma de um barrete afunilado feito de marabô.³¹² Como acessório usam os bastões geralmente de cor branca.

Os caixeiros e pantagomeiros não usam as faixas brancas que cruzam o peito e ao invés do capacete usam os “lenços” de toalha branca na cabeça no estilo dos turbantes árabes. O resto da vestimenta é a mesma dos soldados.

No ano de 1998 as meninas do Estandarte e a madrinha usaram calçados, luvas e calças brancas, camisetas azuis claro e a faixa passando pelo tronco num tom azul escuro. De todos os demais componentes do terno elas são as únicas que podem mudar as cores e formas de seu vestuário. Houve ano em que todas usaram camisetas verdes e faixas brancas.

As duas Princesas Conga usam vestidos e luvas brancas todos bordados. Além disso, usam diademas e sandálias prateadas.

O Rei Congo e a Rainha Conga usam mantos da cor vinho com detalhes e bordados brancos. As Coroas são douradas, sendo que a do Rei é maior e possui um revestimento de tecido avermelhado. A Rainha leva sempre um grande Rosário branco e o Rei seu cetro azul e amarelo.

No conjunto, esta é uma imagem montada mais para desafiar a leitura e a decifração do que simplesmente para atrair a atenção. As roupas sagradas e adereços não expressam naturalmente um modo de vida, mas veiculam informações que são compreendidas com clareza por aqueles que conhecem os significados de sua simbologia.³¹³ A imagem dos diversos participantes traduz a clara intenção de demarcação de uma identidade. Indica hierarquias, funções, quem pertence e quem não pertence aquela comunidade, e, portanto, compartilha um conjunto de referências, valores, princípios, comportamentos e atitudes.

É interessante pontuar que todos os integrantes trazem seu vestuário durante os dois dias da Festa impecavelmente limpo. Muitos adeptos usam as guias (fio-de-contas) ao invés dos rosários. Estas diferenciam das outras por estarem ligadas à uma cruz ou à imagem de algum santo, bem como, possuírem uma seqüência e número pré-estabelecido de orações determinadas.

³¹² Penas desfiadas e tingidas de verde e branco.

³¹³ O verde das fardas simboliza a natureza e tudo o que ela encarna e expressa de vida, de fertilidade. O verde é representante da vida da mata, da floresta, da origem geral de todos os verdes protetores iminentes da natureza preservada e ritualizada. A cor branca simboliza a paz e a justiça. O dourado é sinal de hierarquia. A cor vinho é atributo da realeza. O azul claro usado pelas meninas do Estandarte é pureza.

As **guias** são demonstrações públicas de compromisso firmado com uma ou várias entidades da Umbanda, do Candomblé ou do Omolokô. Elas não possuem essas subdivisões de orações e nem a cruz católica. A sua função é de proteger seus portadores e sinalizar a dimensão mágica. Elas podem ser vistas em várias fotos já mostradas.

Outros objetos usados por alguns integrantes mais antigos são o *cachimbo* (como os dos Pretos velhos) e os *galhos de arruda* atrás das orelhas. Aliás, a dança dos moçambiqueiros é conhecida por muitas pessoas como a dança dos Pretos Velhos.

Entretanto, alguns moçambiqueiros mais jovens, apelam para outras referências e fazem uso de óculos escuros, brincos nas orelhas nos dias da Festa e no seu cotidiano. Há aqueles que tingem de loiro seu cabelo pixaim, os que fazem cortes com formas de desenhos e letras, os que raspam a juba completamente e os que deixam topetes. Como esses jovens estão mais “antenados” no contato diário com as mensagens da indústria cultural e a parafernália tecnológica do ambiente urbano era de se esperar tais comportamentos. Mostra o movimento na tradição.

1. Ritual de Saída

1.1 Fechamento do corpo

A primeira parte do ritual de saída é conhecida como fechamento do corpo. Geralmente o capitão Beto acompanhado do Fernando (ex-patangomeiro e agora cozinheiro do terno) se colocam depois de uma lata com a planta espada de São Jorge localizada do lado da entrada da área. O capitão fica em frente ao tanque de lavar roupa de um lado e da porta da cozinha de outro. Beto apita chamando todos para tomarem o “remédio”. Imediatamente se forma uma longa fila. O capitão sem usar o capacete, segura uma garrafa de pinga na mão esquerda e uma colher na mão direita. Fernando segura um copo com água com sua mão direita. Assim que o moçambiqueiro chega em frente ao capitão ele faz o gesto do nome do pai e uma prece pessoal silenciosa pedindo para que nada de mal lhe aconteça. Em seguida abre a boca e o capitão lhe dá o “remédio” na colher. Depois de tomar o preparado ele faz outro gesto do nome do pai.

Essa beberagem de gosto muito amargo é composta de raízes, casca de árvores, arruda, guiné e um pouco de pinga. Ela é preparada no centro de Umbanda do Pai Odorico e freqüentado pelos capitães. Tem como função fechar o corpo contra todos os maus olhados, os maus fluidos, mandingas, demandas e inveja. É uma das principais formas de proteção para os participantes. É indispensável que ela seja tomada em jejum. Depois o terno oferece um café da manhã aos participantes, composto de pão e chás de canela e funcho.

A espada de São Jorge colocada ao lado da entrada cumpre a função de proteção do lugar ao ser encarada como uma verdadeira purificadora que defende pessoalmente os indivíduos que adentram naquele espaço. Além disso, é como se as compridas folhas da planta demarcassem fronteiras ao assumirem o papel de espada defensora do ambiente. Este costume de sacralizar plantas que encarnam funções é bastante comum no interior do terno e mesmo na cultura afro-brasileira de uma forma geral.³¹⁴

1.2 Abertura

O capitão Ramon através de sucessivos apitos reúne os integrantes na garagem do quartel. Nesse momento todos já estão com seus instrumentos. As meninas já estão com a Bandeira e os demais presentes já realizaram os preparativos para os desdobramentos da abertura feita pelo próprio capitão com a seguinte oração feita duas vezes do começo ao fim e que é repetida pelos demais a cada verso.

*“Cruz deitada arresponda por nós
Meus inimigos arretira de nós
Arreda de nossas casas

E tem três Cristos
São Pedro, São Paulo e São João Batista
Quem quiser juntar a nós
Que venha com a cruz de Cristo
Que nela morreu arresponda por nós*

Quando termina essa oração todos juntos fazem o Nome do Pai em gesto e voz. Depois é a vez das preces bastante conhecidas do Pai Nosso e da Ave Maria.

1.3 Declaração de Propósitos

O Primeiro Capitão chama o General do terno para dar continuidade ao trabalho. Esse senhor bastante idoso todos os anos nesse dia aconselha aos moçambiqueiros a não “facilitarem”, a “andarem no caminho da fé” e a “terem cuidado”.

Eis seu discurso no ano de 2003:

*“Oh meus soldados de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, aqui estamos mais uma vez para comemorar Nossa Senhora do Rosário e São Benedito.
Eu peço a todos os irmãos e soldados de São Benedito que tenham muita calma, muita paciência nesse dia de hoje e muita convicção no que estão fazendo,*

³¹⁴ Sobre os significados em terreiros de Umbanda e Candomblé, ver: LODY, Raul. “7 Folhas de Defesa: Ecologia, magia e cotidiano”. In: LODY, Raul. *O Povo do Santo*. Rio de Janeiro : Pallas. 1995.

porque esta farda aqui ... (aponta para a farda) ela é bonita, mas o que manda é isso aqui ó (aponta para o peito) é o coração, é a mente de nós.

Hoje é um dia sagrado, nós vamos comemorar Nossa Senhora do Rosário. Mas eu quero que este ano tenha muito respeito e assumam todas as suas responsabilidades com Nossa Senhora do Rosário, porque não é brincadeira não! É coisa muito séria pra quem entende e acompanha com afinco. É coisa muito séria.

Eu não quero ver nenhum soldado meu tombar – como nunca tombou eu acho que não vai tombar. Depende de vocês, da sua firmeza de pensamento em Nossa Senhora do Rosário e São Benedito.

Peço muita firmeza para todos na porta da Igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito para que nada aconteça a nenhum soldado do terno de Belém.

Eu quero dirigir pra vocês uma coisinha. Viu?

Cantando:

*Zunguê, zungá
Zunguê, zungá (repete os dois versos)
Preto Véio recite
Pedra Preta vai passar³¹⁵*

Falando:

*Certo? Venha comigo, viu? Vai tudo bem meus irmãos!
No mais, é só. Que a paz de Deus reine com vocês”.*

Todos respondem: “Assim seja!”

Logo que o General termina sua benção, as caixas e pantagomas rufam várias vezes, intercaladas por pausas que são preenchidas por silvos dos apitos. Em seguida, realiza-se a tradicional chamada para o ritmo padrão com os silvos e caixas na cabeça do primeiro tempo de cada compasso.

O General acompanha o terno em quase todos os lugares. Mesmo quando não está presente sua participação está na guarda espiritual que faz de todos, com a preparação da beberagem, com os conselhos e preces. Subjacente a seu discurso estão as regras que dizem que o soldado não pode largar os bastões por nenhum momento e não deixar nenhuma pessoa ficar de posse de algum objeto pessoal nesses dias.

1.4 Homenagem aos Ancestrais

Em seguida Ramon faz uso da palavra novamente, a transcrição é literal:

“Eu sei cada um que tá fardado aqui nessa reunião. A Festa é muita bonita, só que se a gente não tiver responsabilidade não vai durar. Não vai durar. Muita união! Minha obrigação é com Nossa Senhora do Rosário e São Benedito. Muita união. As meninas da bandeira toma cuidado lá na frente. Cuidado! E pra todo mundo não pegar nada do chão. Ninguém pega nada do chão.

E no mais, vamos fazer uma boa Festa com certeza. O Belém mais uma vez vai brilhar porque meu pai (Capitão Siricoco) deixou uma semente muito boa.

³¹⁵ Exu da Umbanda.

A gente tá homenageando duas pessoas esse ano, sabe? Que tá no coração: Nego Anta e Nego Xêta. O Xêta não era dançador não, mas é como se fosse pra nós. O nego Anta não precisa nem falar. Nós estamos fazendo essa festa pra eles, tá? Vamos fazer essa festa para dois soldados que deram o sangue, entendeu? O Nego Anta o ano passado estava lá no hospital. Ele ia dançar esse ano, mas Deus teve outro propósito pra ele, entendeu? Mas eu tenho certeza que agora nesse momento ele tá olhando e orando pra nós, eu tenho certeza. O João Gatilho é outro soldado que saía conosco, mas Deus deu outro propósito pra ele. O filho dele tá aqui em homenagem a ele, a gente quer agradecer a força que ele tá dando. Então vamos fazer uma festa bonita. Cantar! Todo mundo cantar!

Depois de cumpridos todos esses procedimentos o terno está pronto para começar a sua jornada do dia, cujo passo seguinte é a visita à casa do presidente da Irmandade do Rosário para buscar as bandeiras. O encerramento do ritual de saída é feito com a música (canto e percussão) simultâneo à dança. A saída do terno é acompanhada pelos foguetes. Eles são mensageiros que além de comunicarem a comemoração alegre do início dos dias festivos, noticiam para a comunidade vizinha, as saídas, andanças e chegadas do terno pela cidade.

2. Ritual da Busca das Bandeiras

2.1 A Busca

Na maioria das vezes quando o Belém chega à residência do Presidente da Irmandade, o Deny Nascimento (Rua Prata, n. 884) vários ternos já se encontram presentes. Entretanto, cabe ao Belém a honra de retirar a Bandeira (que fica no Mastro) da casa e de levá-las até a praça do Rosário para serem colocadas nos mastros de São Benedito e de Nossa Senhora do Rosário. Assim, mesmo os ternos que chegarem antes não podem levar as bandeiras porque têm que obedecer a uma clara *hierarquia*³¹⁶ que coloca o Moçambique como o terno encarregado de abrir a festa. Como veremos adiante, compete-lhe também a primazia de ir buscar os Reis e os Festeiros em suas casas, confiando-os, depois, aos ternos de Congos. Sem o Belém estar presente não pode haver o cortejo. Essa parte do ritual é o primeiro momento desde o início da Congada que atualiza o mito fundador da Festa, pois remete à experiência mítica em que somente o terno de Moçambique conseguiu tirar Nossa Senhora do Rosário de uma gruta.

Todos os outros ternos, (Catupés, Congos, Marujos, Marinheiros) tentaram, mas ninguém teve êxito. Eles levavam a imagem da Santa para longe da gruta mas ela voltava

³¹⁶ Vários autores já comprovaram a hierarquia dos moçambiques em Festas de várias cidades. Sobre este aspecto, ver: OLIVEIRA, Maria de L. B. *Moçambique*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981. (especialmente pág. 62); OMAR, Arthur. *Coroação de uma Rainha*. Filme Documentário: Prod. Corte/South Productions.; MENCARELLI, Fernando. “Coroas negras na república: rito, teatro e folclore”. In: BIÃO, A. PEREIRA, A. (e outros orgs.) *Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade*. São Paulo: Annablume : Salvador: GIPE - CIT, 2000, p. 77.

para a gruta depois, sem que eles pudessem fazer nada. Diferentemente dos outros, o terno de Moçambique ao sair não deu as costas para o lugar onde estava a Divindade. Além disso, foi o único que colocou gungas nas pernas e dançou balançando-as para agradar a Virgem. O João Cuíca e o Valtinho contam que Siricoco afirmava que o número de moçambiqueiros que foi buscar a santa era no total de sete.

Desse modo, quando o Belém chega as Bandeiras são trazidas para fora pelas duas princesas do Rosário. Então, o capitão Ramon levanta o bastão para que a música e a dança parem. Dirigindo-se ao Presidente ele começa os cantos:

*Capitão: Oi dá licença
Pra gente chegar
Viemo de longe
Pra bandeira levar*

Coro: Olelê lê pra levar

*Capitão: São Benedito
Já foi cozinheiro
Fez Moçambique
Pro moçambiqueiro*

Coro: Olelê lê pro moçambiqueiro

*Capitão: Senhora do Rosário
Viemos louvar
Nas horas de Deus
Viemos louvar*

Coro: Olelê lê viemos louvar

*Capitão: Senhor Presidente
Nós vamos embora
Com São Benedito
E Nossa Senhora*

Coro: Olelê lê e Nossa Senhora

O Presidente da Irmandade ocupa uma posição de destaque uma vez que esta instituição é a principal organizadora da Festa. É ela que garante sua sobrevivência acima de dificuldades conjunturais que afetam diretamente os ternos. Essa associação quase centenária historicamente teve por finalidade reverenciar os santos católicos e a ancestralidade africana, mas também articular os negros da cidade para lutarem contra a opressão racial e econômica.

2.2 Cortejo das Bandeiras

Após terminar os cantos, Ramon e os capitães beijam a bandeira e se benzem enquanto os demais dançam e tocam. Depois as princesas se colocam atrás do Estandarte levado pelas meninas e entre dois capitães:

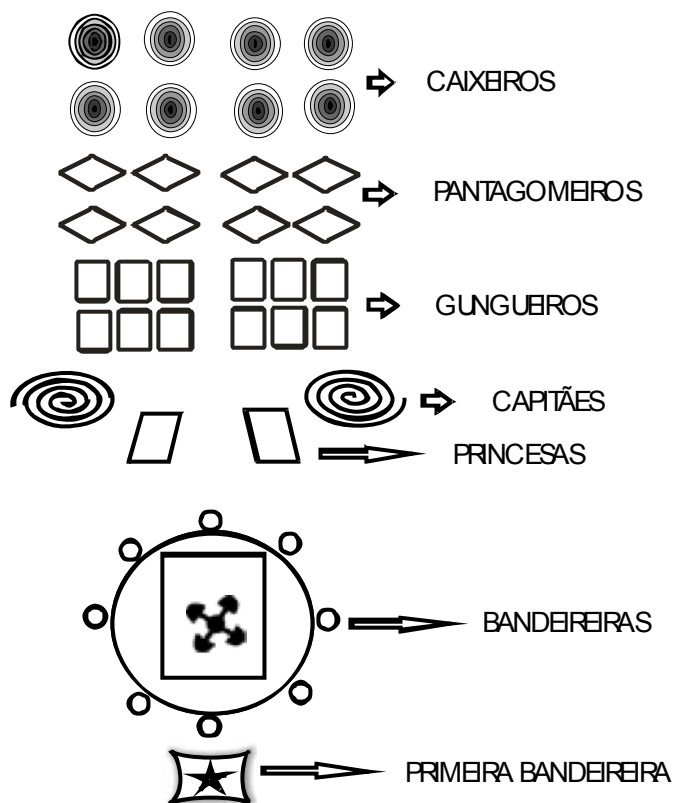


Fig. 51 - Formação do Terno na Condução da Bandeira.

Assim, o Belém segue sua marcha pela Avenida Floriano Peixoto (uma das avenidas centrais da cidade) até a Praça Rui Barbosa em cortejo juntamente com outros ternos até passarem frente à Igreja. Nesse percurso cantam pontos como:

*“Cachoeira, cachoeira
O lobo cantou
Gunga já malhou
Belém não morreu”*

O conjunto dos ternos que passam um após o outro sucessivamente toma as ruas e avenidas com suas cores, sons, gestos e formas. O MB segue seu percurso sem jamais correr. Sua missão é proteger as Bandeiras, garantir sua sacralidade e reverenciá-las com sentimento de veneração. A bateria está carregada de energia. O som poderoso dos tambores rasga os véus da indiferença e impõem respeito. Seu tom é solene, marcial. Diversas pessoas observam das calçadas, janelas, portas e portões.

3. Levantamento do Mastro

3.1 Busca do Mastro

Assim que o Belém chega em frente da Igreja o capitão Ramon pega o microfone e começa a cantar os pontos:

Ah, ah, ah, ah (capitão)
Em cima de mourão de ziportêra
Tem neguim com beijo vermei
De tanto comê coalhada

Ah! Quando eu vim da minha terra! (capitão)
Aruê! (coro)
Até hoje ainda me lembro (capitão)
Aruê! (coro)
Atravessei as mata de Angola (capitão)
Aruê! (coro)

O moçambiqueiro
acabou de chegá
Na porta da igreja
Para festeja (capitão)

Olelê, êêê vamo festeja! (coro)

Pois o moçambiqueiro
Acabou de chegá
Na Irmandade
Para festejá! (capitão)

Olelê, êêê vamo festeja! (coro)

O nego véio com a malinha na cacunda
Andava, andava meus irmãos
Mas não achava o fim do mundo
Quando mais ele andava meus irmãos
Não achava o fim do mundo

Tenho muita pena
Tenho muita dó
Cacunda de nego
É mulambo só! (capitão)

“Oleeê é é mulambo só!” (coro)

Depois desses pontos o terno vai em direção ao Mastro que está encostado em uma das paredes laterais. Os soldados comandados pelos capitães desenvolvem o trabalho de sincronia e força ao levantarem o Mastro com seus mais de 14 metros de altura e a colocarem nos ombros. Alguns dos capitães vão abrindo caminho por entre as pessoas que se acumulam em volta. Este é o momento em que os mais de trinta soldados e capitães o levam para o centro da praça.

Quando os moçambiqueiros atravessam a multidão de pessoas aglomeradas na praça, passando pela rua estreita em frente da igreja, o público em pé, bem próximo dos dançantes, vibra olhos nos olhos, expressando um misto de admiração, vibração e euforia.

3.2 Afixação da Bandeira

Quando o Mastro é levado para o lugar onde será levantado há toda uma movimentação até que a Bandeira é afixada em sua extremidade superior onde há uma haste de ferro para encaixe. Os Mastros assim como as Bandeiras são enfeitados com vários tipos de fitas, bolas e flores.

3.3 A Elevação

Este é um momento de grande entusiasmo para os presentes. Todo o erguimento do Mastro é acompanhado por várias saudações como “Viva Nossa Senhora do Rosário”, “Viva São Benedito”. Todos os soldados levantam seus bastões e os encostam nos Mastros dançando circularmente e pronunciando a palavra de poder: “Aru!”. A intensidade vai aumentando junto com a aceleração do andamento das caixas e pantagomas. Este é um momento de profunda significação para todos os participantes.



Fig. 52 - Dança em volta do Mastro. Foto: Cláudio Alberto. 2004.

Note como os bastões ficam próximos uns aos outros e encostando-se no Mastro. Para os moçambiqueiros ele é mais do que o suporte da Bandeira dos santos. Possui vários significados dentre os quais a reverência aos ancestrais, o sinal rememorizador da árvore

geral e fundadora da vida, bem como, o elo entre o céu e a terra. O significado mais acessível é que o seu levantamento demarca o início da Festa da Congada.

O gráfico a seguir oferece uma idéia mais clara de como parte do terno se posiciona nesse momento, bem como, o sentido da roda:

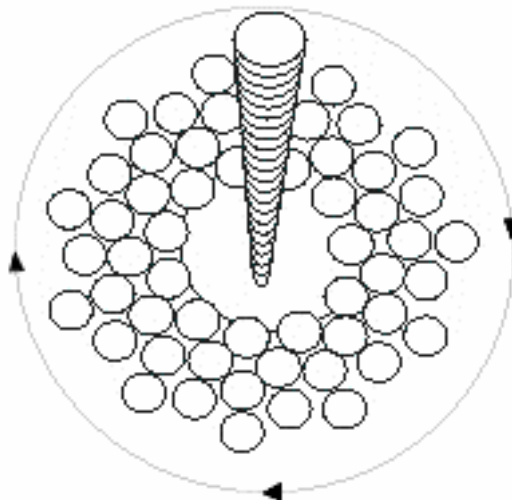


Fig. 53 – Vista aérea dos soldados em volta do Mastro.

4. *Visitação*

O próximo ritual se constitui de visitas a várias casas e a quartéis. Ao chegar nos lugares o primeiro capitão ou qualquer um dos outros faz o ponto de chegada:

*“Dono da casa
licença me dá,
sou moçambiqueiro
e vim aqui adorar êêê”*

Coro: “Êêêê vim adorar”

Depois dos moradores chegarem à porta da casa um deles recebe a Bandeira do terno, costuma fazer o gesto do nome do pai, beijá-la, fazer o gesto do nome do pai novamente e segurar a Bandeira na altura do peito. Em casas muito pequenas como a da foto a seguir o terno não entra no seu interior, mas fica tocando e dançando na rua e na calçada. Após isso, tem-se o começo dos pontos de louvação:

*“Eu não ‘sô’ daqui,
eu vim de Angola,
ai ai ai ‘sô fio’*

de Nossa Senhora”

Coro: “Êêêê de Nossa Senhora”

Logo que termina a benção do morador a cantoria faz uma pausa e os moradores costumam oferecer suco, água ou algum alimento para os integrantes.



Fig. 54 – O gungueiro compenetrado na Bandeira. Foto: Cláudio Alberto. 2004.

Depois de feito o lanche todos assumem seus postos e são feitos os “pontos de saída”:

*“Dono da casa,
licença me dá,
moçambiqueiro
vai ter que viajar é”
Coro: “Êêêê que viajar é”*

É comum que façam visitas aos quartéis uns dos outros demonstrando com isso o seu apreço e amizade. Os procedimentos rituais são os mesmos. A diferença está em alguns dos cantos:

*“Não deixe esta Festa acabar
Não deixe esta Festa acabar
Não deixe esta Festa acabar
Irmão com irmão não pode brigar*

Nesses momentos -- dentro dos quartéis na música e na dança há a presença clara da dinâmica (crescendo e diminuindo) que vão do volume muito alto até ao suave. Quando se entra em lugares em que há fios estendidos, isto é varais de secar roupa, os bastões sempre passam por cima dos mesmos para que não percam a sua magia.

Durante a tarde do domingo e da segunda-feira, o Belém também costuma receber a visita de vários ternos de Congo, Marinheiro e Moçambique. Sempre são os capitães que

recebem os ternos e seguram a bandeira. O local em que eles prestam sua homenagem também é o mesmo: a garagem da casa. Visitas como as feitas e as recebidas pelo Belém evidenciam um dos valores bastante cultivados na Congada - *a hospitalidade*.

5. Almoço

5.1 Anúncio da Chegada

Quando chega à porta do próprio quartel o terno realiza vários cantos, toques e danças acompanhados do foguetório. Invariavelmente, várias pessoas já estão esperando nas ruas e calçadas. Depois Ramon apita liberando o pessoal para o almoço. É a esperada hora do “rango” ou da “bóia”, como dizem alguns.

5.2 A Refeição

Durante a Festa, todos que estão ali na hora do almoço são convidados a partilhar do alimento em refeições comunitárias e democráticas onde impera a fartura.



Fig. 55 - Cozinheiras do terno servindo o almoço. Foto: Cláudio Alberto. 2004.

Os talheres são de plástico (prato e garfo). O cheiro convidativo da comida - feita por Rosa, Alaíde, Fernando, Garrincha, entre outros -, cujo cardápio inclui geralmente, arroz, feijão, salada, verduras, saladas (tomate, alface, repolho), carnes (galinha e boi) deixa as pessoas mais brincalhonas e divertidas.

Os moçambiqueiros têm o direito de ocuparem os primeiros lugares nas imensas filas que se formam nos almoços durante os dias da Festa em função do caráter de sua atuação.

Mas a fartura impede que haja o controle e repressão sobre quem quer comer a vontade ou levar panelas de comida para casa.

O ritual do almoço é vivenciado também como um momento de descontração em que as pessoas se reúnem em rodinhas em pé ou sentados na calçada ou em mesas na porta do quartel e ficam conversando, tomando refrigerante e cerveja.

As conversas nessas mesas, na calçada ou na rua em frente ao quartel ou mesmo em outros lugares geralmente têm algumas raízes em festas do passado. É agradável escutar velhos amigos que conhecem as mesmas coisas e que passaram pelas mesmas situações. Eles não precisam ficar explicando constantemente todas as observações que fazem (é algo subentendido, que não deixa o “papo” chato).

A conversa é um dos prazeres acessíveis nesses dias. Ela estabelece e fomenta amizades, não custa nada e é desfrutada por todas as idades. Se conta o que se viu de belo e de triste, se conta os anseios, realizações e fala-se sobre a dura realidade. Assim não se vive debruçado apenas no passado em busca de memórias queridas. Conversa-se sobre tudo, inclusive sobre a morte. Esses momentos da Festa funcionam como espaços de atualização sobre a comunidade.

6. Busca do Reinado

Depois de feito o “quilo” (descanso para digestão) do almoço, lá pelas três quatro horas da tarde, o Belém pega a rua novamente e corta a cidade a pé para buscar o Reinado, para fazer a escolta do Rei e Rainha. Chegando à casa em que estão, muitas vezes na sede de um algum Centro de Umbanda, o Moçambique faz seus cantos de entrada, louvação e saída, adaptando suas letras ao contexto.

Nessa casa onde fica o Rei e a Rainha, geralmente, há um altar com imagens de santos católicos e de entidades da Umbanda. Em frente a ele, os ternos tocam e dançam com uma garra surpreendente. A dança e a percussão dizem o que escapa ao discurso lexical. Os executantes não transmitem simplesmente as emoções, eles vivem aquelas emoções durante a liturgia.

Nesse ritual há movimentações coletivas específicas como, por exemplo, a em que todos os soldados se agacham em filas paralelas unindo seus bastões. Na extremidade onde está o Rei e a Rainha o capitão realiza outros pontos. Depois o Reinado passa entre as duas filas de soldados indo para fora da casa seguindo o estandarte do terno.

Logo após, o Moçambique sai da casa conduzindo o Reinado em cortejo acompanhado dos outros ternos. Na igreja é feita a coroação do novo Reinado e depois ele é conduzido até suas casas.

7. Coroação

Embora não haja uma seriação dramática linear que seja repetida todo ano no que se refere a passagem da coroa dos reis atuais para os reis do próximo ano, é óbvio que as coreografias e os ritmos também contam histórias para quem tem olhos para ver e ouvidos para ouvir.

Entretanto, a Coroação dos novos reis festeiros que ocorre no interior da Igreja do Rosário segue uma estrutura mais ou menos fixa. Esta cerimônia tem início com os pontos cantados pelo capitão em que ele pede licença para começar a coroação e para pegar a coroa sagrada que fica sobre um travesseiro de veludo no altar. Em seguida, Ramon dirige-se ao festeiro que vai se tornar Rei cantando com a coroa nas mãos. Após esta ação novamente cantando pede licença ao antigo Rei para poder retirar o manto. Depois disso mostra o manto a todos os presentes e cantando pede licença para colocar o manto no novo Rei. Os demais moçambiqueiros respondem em coro. Os mesmos procedimentos são realizados para a coroação da Rainha Conga.

8. Procissão

Os vários ternos saem juntos para a tradicional procissão. Da porta da igreja eles seguem pela rua Barão do Rio Branco, entram na Avenida Cesário Alvim depois viram a esquerda na rua Tenente Virmondes até chegar na Avenida Floriano Peixoto onde inicia-se a volta da procissão. Os andores são ornamentados com flores e fitas.

O Moçambique de Belém costuma acompanhar a procissão ficando atrás de todos os outros ternos. Sua função é fazer a guarda dos novos Reis Congo - que são ladeados pelos capitães logo atrás do estandarte.

9. Despedida

O Belém ritualiza a sua separação dos outros ternos e pessoas que estão na praça depois da procissão. Ele possui a sua própria maneira e cantos específicos para tal momento:

“É ê meu Deus

*“Irmandade é despedida só
Fuzuê, fuzuê, fuzuê,
fuzuê, fuzuê, fuzuá (capitão)
Fuzuê, fuzuê, fuzuá (coro)*

*“Ave, Ave
Nossa Senhora
Tenha pena deste povo
Que o Belém já vai embora” (todos)*

10. Entrega do Reinado

Após a despedida o terno vai fazer a guarda e conduzir o novo Rei e a nova Rainha até suas residências. Não importa que a distância seja imensa o terno têm a obrigação de não parar de tocar em nenhum instante. Isso sem dúvida implica numa grande resistência física, pois, essa atividade ocorre depois de exaustivos rituais como vimos anteriormente. A diferença do cortejo feito na parte da manhã é que são escolhidos dois soldados para fazerem a sua escolta um de cada lado.

Assim que chega à residência o Ramon canta:

*“Licença pra gente chegá
O Rei e a Rainha
Viemo entregá ê*

Olêlêê viemo entregá (coro)

*Ei, ei meus irmãos
Vamos saravá
O manto e a coroa
Vamos sarava ê”*

Olêlêê vamo saravá ê (coro)

*Ei, ei meus irmãos
Vamos saravá
O Rei e a Rainha
Vamos sarava ê*

Olêlêê vamo saravá ê” (coro)



Fig. 56 - O Reinado do Congo. Foto: Cláudio Alberto. 2004.

Após esses cantos, alguém da casa faz o nome do pai, beija a bandeira, faz o nome do pai de novo e agradece ao terno que responde:

*“Ei, ei vamo embora
Vamo com Deus
E Nossa Senhora”.*

Enquanto o terno se desloca rumo ao quartel os participantes fazem reverências abaixando a cabeça ou se ajoelhando frente ao novo reinado. Os presentes aplaudem, se benzem ou demonstram alegria através de sorrisos e danças.

11. Ritual do Tira Páia

11.1 Culto aos Ancestrais

Assim que o Belém chega na sua sede o capitão e entoa sozinho o canto em homenagem a Siricoco (Manoel Rodrigues) e a antigos capitães e membros do terno que já morreram. Em seguida todos cantam o ponto várias vezes :

*“A gunga tá malhando
vim aqui para rezar
Siricoco moçambiqueiro
Que acabou de chegar*

*A gunga tá malhando
Vim aqui para rezar
Nego Xêta e Nego Anta
Vamos todos saravá!*

Ê Orum! (capitão)
Ê Orum! (coro)
Ê Orum! (capitão)
Saravá! (coro)

Logo que recomeça a música/dança o Fernando leva um estandarte com um retrato de Siricoco. Ele mede mais de um metro de altura e largura. Fernando entrega para outro capitão que fica segurando-o e balançando-o no alto.

Após repetir várias vezes esse canto um dos capitães apita e todos param. Ramon começa outro ponto:

“Ai, ai meu Deus
Manoel Rodrigues
Quanto tempo já passou
Há quase trinta anos
Que o Belém aniversariou
No céu no céu na terra!
Já rezei pros Pretos Velhos
Pra dar força e muita união!
Manoel Rodrigues, Rafael
Leônidas, Protássio e Matinada”.

11.2 Benzedura dos Instrumentos

Após estes pontos têm início a segunda parte do Tira Páia. Primeiramente, os soldados dançam na frente do quartel e depois retiram suas gungas e colocam-nas no lugar marcado pelo capitão Beto. Em seguida é a vez dos pantagomeiros que um de cada vez faz seu solo e depois as deposita junto com as gungas no meio da roda feita pelos gungueiros.

Os caixeiros repetem o mesmo procedimento do solo com a diferença que os tambores são entregues para o Beto que os leva para perto da entrada da garagem. Toda esta movimentação é acompanhada de palmas sincronizadas e da cantoria:

“Vamo Tira Páia
Vamo Tira Páia
Nas horas de Deus
Vamo Tira Páia”

11.3 Encerramento

Para finalizar os trabalhos do dia Ramon faz um breve discurso onde geralmente faz observações sobre a conduta dos moçambiqueiros, apontando tanto o que considerou equivocado como aquilo que para ele foi exemplo de compromisso, dedicação e respeito.

Depois faz a já conhecida oração:

*“Cruz deitada arresponda por nós
 Meus inimigos arretira de nós
 Arreda de nossas casas
 E tem três Cristos
 São Pedro, São Paulo e São João Batista
 Quem quiser juntar a nós
 Que venha com a cruz de cristo
 Que nela morreu arresponda por nós*

Quando termina faz o gesto do Nome do Pai e depois a prece do Pai Nosso. No final todos aplaudem com grande alegria - o que contrasta enormemente com o clima solene das preces. Um dos motivos deve ser porque na seqüência é servida uma janta reforçada para todos os presentes.

12. A Janta

A comida é servida como no almoço. Acontece entre as 23: 00 às 01:00 horas. Mesmo os mais esfomeados não ficam demonstrando impaciência em relação ao que julgam ser uma demora. Os cozinheiros e ajudantes ficam em frente das panelas colocadas sobre mesas e vão servindo os alimentos cada um por sua vez e de forma separada para a fila imensa de pessoas com seus pratos e garfos nas mãos. Quando começam a servir é fácil ver a satisfação das pessoas da fila ao esfregarem as palmas das mãos uma contra a outra na frente do corpo e ao sorrirem abundantemente.

As panelas são imensas, a quantidade de pratos usados também é da ordem das centenas. Um cozinheiro oferece o arroz, o outro o feijão, a outra o macarrão, a outra o frango ao molho de açafrão e assim sucessivamente. O cardápio é simples mas a comida é muito gostosa. O tempero caseiro é o que dá um toque especial à refeição. O clima é festivo, não há brigas ou disputas sérias para ocupar lugar na fila. Até os que “furam” fila são repreendidos com piadas e bom humor. Na hora de comer as pessoas se acomodam de diversas maneiras e em diversos lugares. Talvez haja o princípio de que o mais importante nessa hora é estar à vontade. Sentam em cadeiras, muretas, degraus, beirais de portas, no meio-fio da calçada, etc. Também ficam agachadas, de cócoras ou comem em pé. Nessa hora as pessoas conversam alegremente sobre assuntos particulares e gerais, e sobretudo, exteriorizam satisfação com a refeição através de elogios. Conversam de duas a duas e em grupos em formação circular.

Quando alguém quer dizer que “está de barriga cheia” ele simplesmente passa a mão espalmada na barriga acompanhando este gesto com uma expressão facial de alegria. São

peessoas que ao alimentarem-se conjuntamente estabelecem laços de afinidade. Isso facilita aqueles que nunca conversaram antes e que nem sabem o nome um do outro possam “bater um papo”. Mesmo essa não é uma conversa à toa ou jogada fora. Se for observado com bastante atenção é possível ver que os corpos dessas pessoas dançam continuamente no andamento dos próprios discursos e dos discursos dos interlocutores.

Essa janta no final das atividades soa como uma dádiva e proporciona uma sensação de intimidade e de harmonia entre os presentes.

13. Descimento do Mastro

Na segunda-feira ocorre um ritual específico que é a simbolização do fim da Festa. Após o terno fazer seus cantos de despedida ele se dirige para um dos mastros e o circulam várias vezes dançando e com os bastões levantados até que ele é baixado e levado para dentro da igreja.

Todos os soldados querem encostar seus bastões no mastro porque possuem a crença de que sua magia garantirá bons fluidos que se materializarão em suas vidas através de realizações e vitórias.

Essas e outras ações são coordenadas pelos capitães. Eles possuem a experiência e a responsabilidade como guardiões do sagrado de manter a organização do terno nos mais diferentes aspectos como disciplina, segurança física e espiritual. Assim, dirigem os moçambiqueiros nas campanhas, cortejos, procissões e ensaios, ensinando letras, ritmos, gestos e passos, corrigindo posturas, andamentos e exigindo a execução adequada dos vários elementos que compõem o ritual.

Ramon é mais um lutador pela causa dos negros. Tem trinta e poucos anos. Em contraste com seu porte físico avantajado -- seu corpo é alto, de ombros largos, mãos grandes, braços e pernas fortes -- a sua voz, quando dá as instruções e “ordens” é baixa, calma e até serena. Como sempre há nessas ocasiões e circunstâncias, espaço para o imprevisto, o inesperado e, portanto, para o vivo, ele está sempre atento na observação dos movimentos do terno. Quando o dançador ou tocador começa a atravessar o ritmo, demonstra cansaço, desânimo ou estar um pouco cambaleante em função de ingerir bebidas alcoólicas, ele sempre diz “firma o ponto” ou simplesmente “firma”,³¹⁷ e a pessoa já entende o recado. Todos dizem que Ramon leva o trabalho com a mesma seriedade que seu pai. Aonde vai ele carrega além de alguns colares de coco e a guia em azul e branco.

³¹⁷ “Firmar o ponto” é uma expressão típica da Umbanda. Para saber mais, ver: LIGIÉRO, Zeca e DANDARA. *Umbanda – paz, liberdade e cura*. Rio de Janeiro: Record: Nova Era, 1998.

Como pode ser percebido no desenvolvimento dos diversos rituais descritos seu papel é o de principal oficiante. Tendo em vista que é um grande conhecedor das práticas cerimoniais é também o principal responsável pela sua realização de acordo com a tradição. Mesmo que a autoridade ritual lhe foi conferida pelo poder hereditário a sua patente requer perícia detalhada das práticas dos ritos, aptidão para música e capacidade de liderança. Sem tais atributos seria impossível a condução do terno. Além disso, tem como função repassar as práticas rituais e garantir o respeito, harmonia e beleza das atividades.

Ele não chega a ser tratado como uma pessoa extraordinária e dotada de poderes ou atributos sobrenaturais ou excepcionais para a maioria dos integrantes. Mas, possui um magnetismo que atrai muitas pessoas. Entretanto, as expectativas em relação a ele nem sempre são satisfeitas. Durante o período que fazemos parte do MB, presenciamos a saída de dois importantes capitães (Valdir e Gilmar), e caixeiros (Josemar, Malaquias), entre outros. Os motivos vão de disputas de poder à vaidade ferida. Outros demonstram oposição ao que consideram um aparelhamento do terno pelo PT (Partido dos Trabalhadores), principalmente, pelo mandato do deputado Gilmar Machado. Pensam que o Ramon está misturando as coisas. Criticam o fato de fazer campanha para candidato usando o espaço do terno. Portanto, a estabilidade social no Belém não significa consenso absoluto, existem crises e conflitos internos.

Discussões

Aqui tem início as reflexões sobre alguns significados existentes nos rituais acima descritos. Eles serão apresentados simultaneamente, pois, separá-los numa sucessão linear, é uma tarefa realmente impossível. Seria como separar a água do vinho depois de misturados.³¹⁸

Como vimos os rituais são simples. As *orações* e *ações* não são demoradas. Entretanto, acredita-se que essa simplicidade se executada com dignidade, com fé e espiritualidade possui uma grande eficácia em atrair forças e exercer um poderoso efeito sobre a percepção dos executantes. Os efeitos costumam ir além do aumento das batidas do coração, formigamento de algumas partes do corpo e da sensação de plenitude. Alguns entram em *transe*. Isto depende justamente da entrega, do trabalho, da fé e da persistência.

Nunca é demais insistir neste ponto. As práticas devem ser sinceramente sentidas e vivenciadas e não feitas como atividades comuns. A **alegria compartilhada** seja no momento em que se levanta o mastro, seja na busca do Reinado ou da bandeira pode ser

³¹⁸ Eles estarão em negrito para facilitar a identificação deles no corpo do texto.

percebida nos sorrisos abertos e na expressão dos olhos dos participantes. Em várias fotos essa alegria geral, incontida está patente. Aliás, a sensação tão forte nestes momentos, de estar separadamente unidos, numa situação extraordinária que foge da rotina e de partilhar algo importante conserva seu frescor para além da duração da Congada.

Assim, a sensação boa de deleite, satisfação, gratificação, em suma, algo oposto a dor, certamente se relacionam com o fato de que os rituais geralmente *“produzem endorfinas e jogando-as diretamente na corrente sanguínea criam um alívio para a dor e um imenso prazer. Quando Marx diz que a religião é o ópio do povo, ele está correto falando bioquimicamente”*.³¹⁹

É nesse sentido que a Congada pode ser considerada como suspensa, fora do tempo e do espaço, um momento de liberdade, de criatividade e de espontaneidade, Segundo Meyer e Montes *“a Festa é capaz de criar em nós essa exaltação, essa sensação de engrandecimento, que nos transforma em parte indissociável de um mesmo todo”*.³²⁰ Desse modo, a concorrência, rivalidade e competição quando aparecem entre os participantes (alguém querendo mostrar-se melhor do que o outro) são suplantadas pelo *espírito festivo* que propicia a capacidade de encantar-se com a vida e de envolver-se com os outros. A Festa torna as pessoas mais sensíveis. Há encontro, há diferença e capacidade de relação. Os rituais exercem uma força de aproximação, união, envolvimento e responsabilidade.

Entendemos este ritual pode ser definido como o desempenho de sequências mais ou menos invariantes de atos formais e pronunciamentos codificados pelos performers que buscam estabelecer uma relação entre os planos materiais e invisíveis, naturais e sobrenaturais, carnavais e espirituais.

Muitas pessoas poderiam perguntar se o ritual não é simplesmente mais um dos muitos modos de comunicação acessíveis aos humanos, mas, para nós, ele é *“o único que pode fazer outras sortes de comunicação humana possíveis”*.³²¹

Sabe-se que as influências dos Bacongós, Mbundos e Ovimbundos nos portugueses em Angola repercutiram em Portugal e no Brasil. Uma dessas influências foi a de que alguns dos portugueses que moravam em Angola mantiveram o costume que se desenvolvera entre a classe dominante de só aparecer em público em meio a uma multidão de escravos e empregados, além de outros acompanhantes. Na Luanda do século XVIII, o nobre português que não dispusesse de numerosos negros, mucamas e outros serviços domésticos, bem

³¹⁹ SCHECHNER, Richard. *The Future of Ritual*. Nova York :Routledge, 1993, p. 233.

³²⁰ MEYER, Marlyse & MONTES, Maria L. *Redescobrimo o Brasil: a festa na política*. São Paulo : T. A. Queiroz, 1985. p.9 .

³²¹ RAPPAPORT, Roy A. “Ritual”. In: BAUMAN, Richard. (org) *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments*. New York : Oxford University Press, 1992. p. 251.

como, de grande variedade de instrumentos musicais – marimbas, chocalhos, foles, caixas, não era merecedor do respeito devido à fidalguia.³²²

Esta é uma evidência do profundo gosto pelos **cortejos** e ancestral propensão para a espetacularidade dessas etnias? Mas, onde podemos encontrar outras?

Felner faz referências à chegada dos portugueses ao Reino do Kongo por volta de 1842 em que relata o seguinte:

*“A recepção por **mais de cem mil pretos**, no seu **batuque de guerra**, deve ter causado no espírito dos nossos, uma destas **sensações** que não mais se apagam...”*³²³ (grifos nossos)

Desta vez referindo-se à chegada de Paulo Dias Novais à ilha de Luanda, em Fevereiro de 1575, e à recepção que lhe foi prestada pelo embaixador do Ngola, o mesmo autor, descreve desta maneira:

*“Com **enorme tropel e barulho infernal**, iniciou o avanço a comitiva do embaixador (...). A grande maioria dos da comitiva tocavam instrumentos gentílicos, buzinas, chocalhos, espécies de viola e campainhas grandes, e os que não tocavam qualquer instrumento, **gritavam e gesticulam**”*³²⁴

Nestes trechos percebe-se primeiramente como era grande o número dos participantes. “Mais de cem mil pretos”. Mesmo que esta seja uma visão exagerada, ainda assim, deve se entender que era algo grandioso, “*enorme*”. Em segundo lugar, que tal *performance* era vivenciada como algo amedrontador (no primeiro caso) ou desagradável (no segundo caso). A música soava como um ruído, o cortejo era como um tumulto a andar ou a se agitar. Assim, as pessoas da “*comitiva*” promoviam uma verdadeira desordem pela balbúrdia de seus atos. Um “*barulho infernal*”. Isto é, insuportável, atroz, horrendo, terrível. Na ótica da época, “*gentílico*” era relativo aos nativos que professavam o paganismo, e não a fé cristã.

Mas, o que nos interessa nestas fontes documentais é que elas oferecem evidências muito claras de que as várias pessoas que acompanhavam o “embaixador” (aos olhos do português) **tocavam vários instrumentos**, num deslocamento típico de **um séquito real**. Segundo José Redinha,³²⁵ na época as designadas “*businas*” devem ser interpretadas como

³²² HEYWOOD, Linda M. As conexões culturais angolano-luso-brasileiras. In: PANTOJA, Selma. *Entre Áfricas e Brasis*. Brasília: Paralelo, São Paulo : Marco Zero, 2001.

³²³ FELNER, Alfredo de Albuquerque. *Angola - Apontamentos sobre a ocupação e início do estabelecimento dos portugueses no Congo, Angola e Benguela*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1933, p. 26 e 27.

³²⁴ Idem, p. 133.

³²⁵ REDINHA, J. *Op cit.* 1988.

trompas de marfim e as “campainhas grandes” como campânulas de ferro (duplos sinos, *ngongie*, agogô). O que reforça a suspeita de se tratar de um cortejo real é justamente o uso destes instrumentos específicos das cortes mbundas e bacongas.

Certamente, essas fontes estão entre os mais antigos vestígios tomados diretamente sobre esta tradição africana e os instrumentos usados. Elas mostram como antes da invasão portuguesa, nas etnias em foco, estas cerimônias já eram realizados muitos cortejos em espaços abertos, muita música, dança, gestual e espetacularidade. De acordo com Glaura Lucas, as **músicas, danças e espetacularidade** sempre foram formas extremamente importantes de expressão no sistema religioso Congo-Angola.³²⁶ Ney Lopes também oferece subsídios que fundamentam a noção de que as apresentações em cortejo remetem aos séqüitos dos reis bantus na África, especialmente aos da região estudada por nós.³²⁷

A questão é que se tais tradições chegaram ao ponto de influenciar os portugueses, é sinal que estes costumes estavam bastante enraizados nessas culturas. Pensamos que as formas adotadas pelas Congadas no Brasil de fato devem muito a essas práticas africanas. Representam significativamente o papel da memória como formadora de identidades.

As diversas referências feitas pelos moçambiqueiros do Belém às **viagens** (“vamos viajar ê”) também podem ser reminiscências do passado anterior à diáspora. Pois, os bantus, com destaque para os Ovimbundos foram *viajantes* incansáveis e mantêm até ao presente grande tendência migratória. Se lançassem nas cartas de África Austro-central os esquemas das suas viagens, não haveria zonas brancas.³²⁸

A capacidade organizativa requerida pela Festa provavelmente possui ligações com o fato de que as etnias em Angola possuíam notáveis organizações e foram construtoras de fortes *embalas* ou muralhas defensivas, alguns deles inexpugnáveis para a época em que foram feitas, nomeadamente as de Quissanje e de Quequete. Os Mbundos mostraram espírito institucionalista, em particular na **criação de associações** mutualistas, ao lado de outras recreativas e beneficentes.³²⁹

Alguns **símbolos místicos** e de hierarquia possivelmente remontam a determinadas etnias africanas. Em várias comunidades tradicionais manufacturavam-se bengalas com empunhadura, apitos, bastões, coroas, instrumentos musicais e utensílagens diversas.

O uso de colares, guias, pulseiras, entre outros ornamentos corporais, tão comuns no Moçambique de Belém pode ter relações com este costume ser tão presente na África negra?

³²⁶ LUCAS, Glaura. Op cit. 2005.

³²⁷ LOPES, Ney. *Bantos, Malês e Identidade Negra*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.

³²⁸ REDINHA, J. *Op cit.* (1974)

³²⁹ ANTÓNIO, M. Música e dança tradicionais de Luanda. Luanda: *In Boletim Cultural da Câmara Municipal de Luanda*. n.11, abril-maio-junho, 1966.

Não há como provar uma coisa dessas. O fato é que lá os adornos, não representavam apenas uma demonstração de riqueza, um sinal de poder e prestígio social. Para eles os adornos eram expressões do prazer e da magia defensiva e não da riqueza. Claro que os reis e grandes senhores também usavam no pescoço espécie de **colares** com dentes de felinos para indicar sua autoridade. As mulheres usavam com frequência colares de conchas, de marfim e braceletes de cobre, ferro (*Nlunga*) e, nas pernas, as grandes argolas de cobre, ferro e até de chumbo (*Mabula-Mbondó*). Verifica-se na África, desde os tempos mais recuados o costume de enfeitar o corpo. A questão é que eles também protegiam quem usava, eram uma forma de magia defensiva.³³⁰ Aliás, como constatamos em campo, até hoje esta prática é bastante generalizada nas comunidades rurais.

O gosto pela **cor** bastante manifesto na Congada também é compartilhado até hoje pelos povos de Angola sob vários aspectos. Neles se incluem além das vestimentas, a pintura corporal, algumas muito sugestivas, particularmente em ritos e cerimônias e também as máscaras e esculturas onde há coloridos bem vivos. Em geral, o branco é a cor dos mortos e dos antepassados, o vermelho representa a vida.³³¹

O **vestuário** das etnias em foco era baseado em grande escala nos tecidos de fibras de palmeira bordão e de algodão, ráfia, entrecasca de árvores preparadas e peles de animais. As pesquisas etno-históricas indicam a entrecasca ou tecido liberino como sendo o primeiro tecido usado pelos povos plantadores angolanos.³³² Os membros do antigo Reino do Kongo usavam os tecidos de mabela e até de algodão, usaram também entrecasca de embondeiro (*Adansonia digitata*) e de *mulemba* (*Ficus psilopoga*), devidamente manipulados por maceração e martelagem com maços de madeira.³³³

Fontes históricas do século XVI relatam o uso da ráfia (chamada na época de "pano de palma") especialmente usada pelo rei e a corte. Alguns desses panos eram lavrados e de um aspecto tão agradável que segundo as evidências históricas lembravam a textura do cetim aveludado. Sabe-se, também, que alguns presentes enviados pelo rei do Congo a D. João II, por intermédio de Diogo Cão, incluíam muitos panos de palma bem tecidos e com finas cores.³³⁴

³³⁰ ESTERMAN, Carlos. O problema da diferenciação étnica em Angola. Luanda. In: *Mensário Administrativo*. Publicação de Assuntos de Interesse Colonial. n. 43-4, mar/abr de 1951. p.11-14.

³³¹ MILHEIROS, Mário. *Notas de Etnografia Angolana*. Luanda: Inst. de Investigação Científica de Angola. 1967.

³³² REDINHA, J. *Op cit.* (1974)

³³³ O mesmo uso se verificou na ilha de Luanda, referidamente à *Mulemba*

³³⁴ MANSO, Visconde de Paiva. *História do Congo*. Lisboa: Typografia da Academia, 1877.

Ao lado das afamadas conchas-dinheiro da ilha de Luanda, exploradas pelos reis do Kongo, e das quais há notícia desde o século XVI, os tecidos nativos eram uma importante moeda. Havia-os de algodão, e os chamados "panos de palha". Conforme as dimensões tinham valores e nomes diferentes, como o *libongo*, o *npusu* e a *macula*.

Antes da chegada dos portugueses, as etnias confeccionavam *barretes*, *gorros* e *romeiras* com ráfia. Entre as mais delicadas fibras incluem-se as da folha de ananazeiro, aplicadas pelos Cabindas na feitura de *boinas* finas. Os sobas exibiam *barretes* de fibras e uma espécie de avental de pele de corça.

Em certo sentido, a figura do moçambiqueiro parece-se com a do *múcua-bamba*. O chamado homem-do-chicote pelos Mbundos. É o fiscal dos feiticeiros, que persegue e pune. Seu poderio, conseqüentemente suplanta o destes. A sua virtude sobrenatural reside num *bastão*. O **bastão** do *múcua-bamba* mede cerca de um metro. É polido com uma mistura de azeite de palma e revestido com tiras de pano - em alternância de espaços livres.³³⁵

É claro que no Belém a forma externa ou o significado mais imediato não sejam os mesmos. Nem poderiam ser uma única coisa. A similaridade está no caráter mágico que o bastão desempenha em ambos casos. Outro aspecto é a posição hierárquica do Moçambique no interior da Congada. Eles são os líderes, os feiticeiros mais poderosos.

Aliás, é preciso que se diga que as funções dos cetros para os Ovimbundos nos séculos XVII, também eram muito semelhantes às apontadas para os bastões dos Mbundos. Repare na forma deste cetro antropomórfico de madeira que mede por volta de meio metro:



Fig. 57 - Cetro Ovimbundo.³³⁶

³³⁵ RIBAS, Oscar. *Op cit.*

³³⁶ Reproduzido do material de divulgação do *Rockefeller Memorial Collection*.

Na adivinhação de mão, o quimbanda (curandeiro) faz em ambas as mãos, tanto nas palmas como nos dorsos, uma *crúz* com pemba. A cruz que é tão identificada com o cristianismo é um símbolo muito mais antigo e que esteve presente em várias culturas. Assim, é mais um daqueles elementos que já estavam nas tradições destas etnias antes da chegada dos portugueses e da cristianização forçada. Ela simbolizava para vários povos principalmente o Calunga, os quatro momentos do sol, as quatro fases do ciclo da vida:

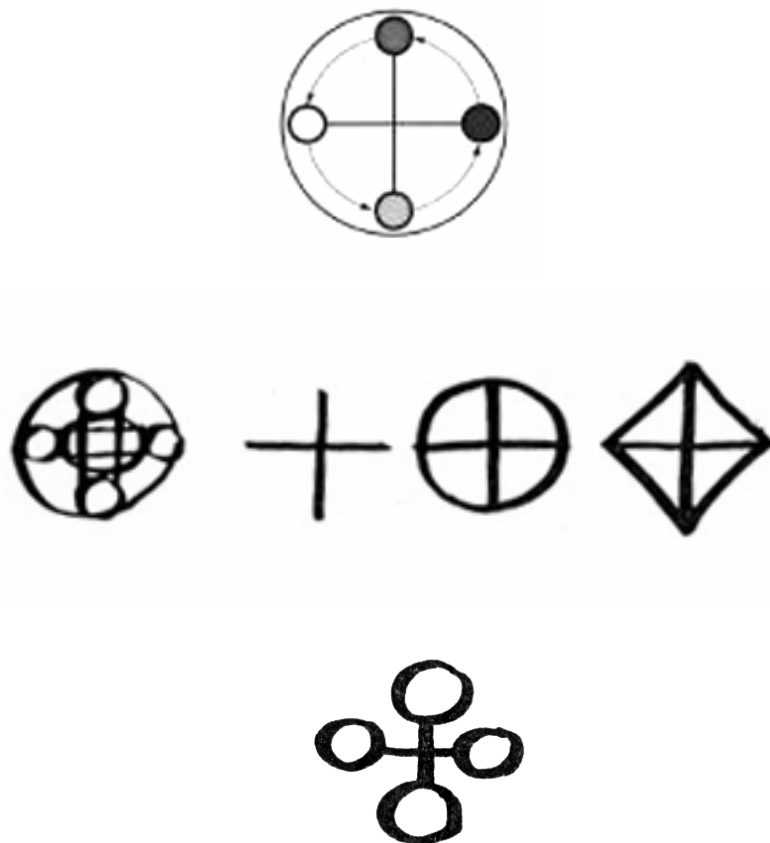


Fig. 58 – *Dikengas Congo-Angola*.³³⁷

Este símbolo é uma forma extremamente complexa. Nele se reúnem opostos numa síntese que vai além das capacidades de compreensão disponíveis no presente e que ainda não pode ser formulada dentro de conceitos. Inconsciente e consciente aproximam-se. Se é de uma parte acessível à razão, de outra parte lhe escapa para vibrar cordas ocultas no inconsciente.

Os símbolos têm vida. Atuam. Alcançam dimensões que o conhecimento racional não pode atingir. Transmitem intuições altamente estimulantes, pronunciadoras de fenômenos

³³⁷ Reprodução de: THOMPSON, Robert F. *The Four Moments of the Sun... Op cit.*

ainda desconhecidos. Mas, desde que seu conteúdo misterioso venha a ser apreendido pelo pensamento lógico, esvaziam e morrem.³³⁸

Outro elemento presente nos rituais do Moçambique de Belém que merece destaque é o **Mastro** levantado na praça do Rosário. Ele apresenta muitas similaridades com o chamado *Mulemba*, poste anímico feito geralmente da madeira do Mucumbi, entre os membros das etnias mbundas, ganguelas e ovimbundas em Angola.

Entre tais povos, o *Mulemba* está na base do seu sistema de relação com o sobrenatural e de invocação e culto aos antepassados. Ele é conduzido processionalmente nos ombros dos veneráveis da povoação, envolto em panos de qualidade ou num manto de *soba* (chefe local). Isso demonstra o significado transcendente, que se traduz em atribuir ao tronco uma categoria de elemento espiritual. Ele é considerado como ser vivo, conceito bem firmado na prestação de homenagens e etiquetas privativas da realeza africana.³³⁹

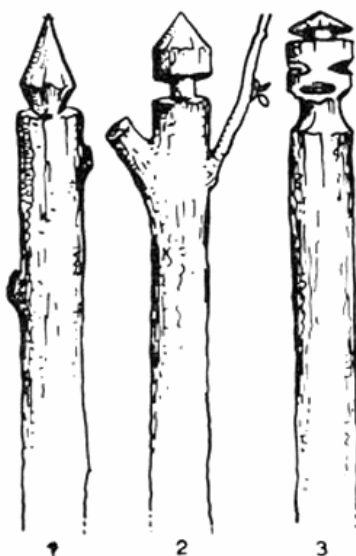


Fig. 59 - *Mulembas*.³⁴⁰

Nessa gravura podemos ver duas fases dos Postes anímicos nestas etnias. Na 1ª fase - (1 e 2), os troncos dos Postes são verdes, culturais, de significação animíco-antropomorfa, não-figurativos. Na 2ª fase - (3), os Postes são troncos secos, figurativos, animíco-antropomórficos.³⁴¹

A veneração de postes anímicos também existiu e ainda existe entre os Lunda-Quiocos (região da Lunda). Lá cultuam *Samuangí*, o protetor dos caçadores. É um espírito de

³³⁸ SILVEIRA, Nise da. *Jung: Vida e Obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

³³⁹ MILHEIROS, M. *Op cit.*

³⁴⁰ MILHEIROS, M. *Op cit.* p. 67

³⁴¹ Idem.

ancestre que se tornou divindade. Mas apresenta tanto o bem quanto o mal. Estes postes presidem a uma espécie de templo aberto designado *Messecu* situado a mais ou menos 50 metros da povoação. Eles dançam vigorosamente em torno do Poste.³⁴²

Para Eliade, a revelação de um espaço sagrado permite que se obtenha um “ponto fixo”, possibilitando, portanto a orientação na homogeneidade caótica, a “fundação do mundo”, o viver real. Todo espaço sagrado implica uma hierofania, uma irrupção do sagrado que tem como resultado destacar um território do meio cósmico que o envolve e o torna qualitativamente diferente. Daí a importância ritual dos postes sagrados em várias culturas (os nômades australianos, celtas e germanos até sua cristianização, romanos, indianos, indonésios, etc;) ao representar um eixo cósmico, a comunicação entre o céu e a terra e sustentação do mundo (*Axis mundi*).

O mastro nos rituais congadeiros serve como uma ponte que religa o consciente com certos fatores poderosos do inconsciente a fim de que sejam tomados em atenta consideração. Esses fatores caracterizam-se por suas fortíssimas cargas energéticas e intenso dinamismo. Aqueles que os defrontam falam de uma emoção impossível de ser descrita, de um sentimento de mistério que os faz estremecer. Esta é uma participação mística que foi afastada do nosso mundo objetivo. Mas, é exatamente este halo de associações inconscientes que dá a esse ritual, em especial, um aspecto tão colorido e fantástico.

A **bandeira** que está sobre o Mastro nos rituais afro-brasileiros amplia o seu significado quando se sabe o quanto há vários séculos as tradições dos Bacongus, Mbundos e Ovimbundos atribuem um papel especial às bandeiras em seus rituais de coroação e na demarcação de suas identidades. Entre os inúmeros exemplos, pode ser citado o dos Bacongus de Cabinda, em que a frente dos cortejos iam *três bandeiras*: uma de pano preto, outra vermelha e a terceira branca. A de preto, a do luto, ia ao meio. Ainda atrás dos portabandeiras (*mabuaka makuba ilimbu*) seguiam dois homens armados de espadas e tendo embrulhado à cinta um pano que deixava uma longa cauda de 2 a 3 metros. Eram os *Mankaka*, os guardiões.³⁴³ Lopes, também registra o fato de que o uso da bandeira ou estandarte, era extremamente importante nos rituais dos reis bantus.³⁴⁴

Muitos leigos devem pensar que a **prece**, a **reza**, a **oração** foram imposições da cultura européia. Eles certamente desconhecem a realidade de que os bantus já as praticavam de uma forma vigorosa e altamente intensa, muito tempo antes do contato com os portugueses.

³⁴² SANTOS, Eduardo dos. *Sobre a Religião dos Quiocos*. Lisboa: J.I.U. 1962.

³⁴³ VAZ, Antonio. *Op cit. (No Mundo dos Cabindas)*

³⁴⁴ LOPES, Ney. *Op cit.* (1988)

Segundo inúmeros autores, o bantu é historicamente um orante fervoroso, inspirado, loquaz, espontâneo e livre na expressão e no gesto, com profunda fé e confiança. Reza de pé, sentado, de joelhos, prostrado em terra, dançando, cantando, gesticulando, em voz baixa e em altos gritos. Além das orações existem outras fórmulas rituais como as invocações, juramentos, bênçãos, maldições, fórmulas mágicas, títulos, etc.

Ainda hoje podem recolher-se milhares de orações feitas por ele. Estas Muitas preces têm fórmulas fixas, tradicionais. Mesmo antes dos portugueses chegarem o negro já orava pela e para a vida.³⁴⁵ Rezava pela harmonia, solidariedade, calma, paz e felicidade. A oração afluía contínua, livre e espontaneamente. Para o negro a oração recriava a harmonia desejada porque prevenia o perigo, consolava a dor, corrigia a desordem, reparava a ofensa, em síntese, era uma forma de interceder, de agir para conseguir suprir suas necessidades na interação vital.³⁴⁶

Por isso, todos os lugares e qualquer tempo podem ser instantes de oração, lugares de culto, momentos de fé ativa. Pensamos que se trata de uma vivência mística em constante diálogo com a realidade do mundo invisível.

Deve ser ressaltado que diferentemente do europeu a sua oração é quase sempre acompanhada da dança, da música e do gestual apropriado. Sua fé aliada a estes elementos fortalece a oração. Auxiliam a preparar e tornar o culto mais fervoroso, transportando os participantes à comunhão religiosa e consolidação da fé comunitária.

As rezas tomam diversas formas diferentes de acordo com o lugar e a situação (em alguns casos se parecem com a ladainha, o hino de louvor, a jaculatória, a invocação, cânticos de oferendas, etc.). A conversação com perguntas, queixas, exigências e gestos de profunda humildade e respeito é uma das formas mais significativas da prece banta.³⁴⁷

De forma geral, nas três etnias é muito presente a percepção de que o *espírito* é o agente, a força e a fonte das energias maravilhosas.

Deste modo, para que muitos rituais surtam efeito, o celebrante homenageia os ancestrais, vertendo no chão uma porçãozinha de uma bebida ou uma mistura delas. No Brasil é o conhecido “dar de bebida ao santo”. Para os Bacongos é o *Nuikina-bakúlu*. O dar de “beber aos antigos, aos velhos falecidos”. Manifestação de veneração pelos ancestrais, derramando em seus túmulos em certos dias do ano - dias de festa e de seus aniversários - vinho de palma, bagaceira, aguardente, entre outras bebidas.

³⁴⁵ Valor supremo e fim último do homem em sua cultura

³⁴⁶ ALTUNA, *Op cit.*

³⁴⁷ TEMPELS *apud* ALTUNA. *Op cit.*

Os Bacongos cultuam os **Enquices** *Kuiti-Kuiti*, *Mboze*, *Lusunzi*, *Nkanga*, *Mvemba Lunga*, *Bunzi ou Mbungi*, entre outros. Os enquices são estatuetas e pequenas esculturas que simbolizam sobretudo os espíritos da terra, os *Bakisi Basi*. O culto ao *Bakisi Basi* era a manifestação principal dos sentimentos religiosos das populações Bacongo, Bauoio, *Baluango e Basundi*, entre outras. Este culto regulava - e ainda hoje se sente a sua influência - toda a vida social e familiar.



Fig. 60 – *Mvwala*, Enquice Bacongo do grupo Bavili.

Isso é importante quando os comparamos com a imagem dos **santos católicos** e da **Virgem Maria**.



Fig. 61 - Nossa Senhora do Rosário.³⁴⁸

É no mínimo instigante saber que um dos Enquices mais conhecidos e venerados historicamente pelos Bacongos é exatamente a de uma mulher segurando um bebê nos

³⁴⁸ ALVES, José Benedito. *Os Santos de cada dia*. São Paulo, Paulinas, 1998

braços.³⁴⁹ Isso demonstra que a postura corporal e o sentido arquetípico da **mãe** naquele tipo de representação simbólica já era conhecido e praticada por esses africanos.

Para os integrantes destas etnias não foi difícil perceber que possuíam mais essa semelhança com os europeus. São Benedito, possivelmente foi interpretado como um Enquice. Apropriaram-se dessa confluência conferindo aos santos do catolicismo um sentido ligado à sua própria cultura.

Trata-se de uma expressão concreta das diferenças entre a mensagem transmitida e a mensagem recebida, entre o material e o uso, entre o objeto e a crença. Isto é um outro aspecto que aponta para o fato desta ser historicamente uma cultura dotada de autonomia parcial inserida em um todo maior.



Fig. 62 – Enquices Bacongos do grupo Bayombe.

³⁴⁹ APPIAH, Kwame A. and GATES, Henry L. (ed.) *Africana: the encyclopedia of the African and African American experience*. New York: Basic Civitas Books/Library of Congress. 1. ed. 1999.

Estas figuras maternas (*Pfmemba*) estão entre as mais reconhecidas quando se fala em estatuária africana. É um tema facilmente identificável por suas formas clássicas. Foram e são muito usadas em rituais para curar a infertilidade das mulheres.

Nessas culturas, a mãe ocupa lugar primordial na família. A qualificação de esposa encerra um significado mais voltado para o erótico e o sexual. Como mãe-agricultora concretiza a ânsia, a força e o mistério da fecundidade. Realiza a vida. A mãe banta supera o pai em profundidade simbólica. Pois, se enraíza na fecundidade total, cósmica. Revela e potencializa esta fecundidade e a vida participável, visto que esta germina no seu seio, e as forças invisíveis a transformam num ser sagrado onde realizam a comunhão vital com os seus descendentes.

Desse modo, a mãe banta torna-se digna de veneração religiosa. Estas etnias guardam essa delicadeza de sentimentos, sobretudo, por terem sido sociedades matrilineares durante muito tempo. Assim, a mulher torna-se também depositária do passado e garantia da continuidade comunitária. Os antepassados prolongam-se e as linhagens vão rodando pelos séculos através do sangue materno.³⁵⁰

A mãe banta responsabiliza-se pela vida que vem dos antepassados e conserva a tradição e os fios sagrados que unem dentro do grupo, e sem solução de continuidade, vivos e mortos e vivos entre si. Conserva e guarda o sangue e o lar. Por isso o seu papel é preponderante. Dá continuidade à solidariedade.

Para Senghor a mulher negra simboliza a própria Negritude. Ela ocupa necessariamente o centro dinâmico, constitutivo da comunidade. Compreende-se porque é que uma *“mãe é sagrada e goza de um respeito ilimitado, de uma verdadeira veneração. Não há maior nem pior injúria a uma pessoa do que a que implica sua mãe; ataca a raiz do ser, a origem da raça, o começo da história”*.³⁵¹

Esses dados são importantes para uma reflexão acerca do sentido da figura materna nas culturas ocidentais e bantas. Desse modo, suscitam discussões sobre as possibilidades de que o culto a Nossa Senhora do Rosário tenha sido uma forma de manter antigas tradições por trás da aparência de submissão à ortodoxia católica. Nesta perspectiva, tal fato mostra que tudo é recebido, segundo a maneira do destinatário. Não há a possibilidade de encontrar sentidos fixos nas experiências culturais. Sempre há interpenetração, múltiplas clivagens e cruzamentos de diferentes formas. A complexidade está justamente na sutileza dos

³⁵⁰ ALTUNA, *Op cit.*

³⁵¹ SENGHOR *Apud* ALTUNA, *Op cit.* p. 232.

reempregos. Este é um ponto privilegiado para identificar o investimento de sentido e a resistência desses grupos culturais.

Por outro lado, a semelhança das figuras maternas nessas culturas e em várias outras parece apontar para a parte da *psique* que retém e transmite a herança psicológica comum da humanidade. Seja qual for a sua origem, o arquétipo funciona como um nódulo de concentração de energia psíquica. Quando essa energia, em estado potencial, se atualiza, toma forma, então teremos a imagem arquetípica.³⁵²

Esta noção de arquétipo, postulando a existência de uma base psíquica comum a todos os seres humanos, é que permite compreender porque em lugar e épocas distantes aparecem temas idênticos nas imagens, mitos, ritos, religiosidades, sonhos, etc.³⁵³

Durante o trabalho de campo em Angola, constatamos a forte crença nos **interditos**. Principalmente, em Mbanza Kongo e na Ilha da Ponta do Padrão, em Soyo. Eles apresentavam estruturas e mecanismos similares aos da Congada.

Por outro lado, como explicar o fato de que a virgindade exigida às meninas que carregam as bandeiras pode se relacionar com uma concepção natalista e de culto à fecundidade como a dos bantus?

Embora, exista de fato uma valorização do ato sexual de um modo geral nestas culturas, em alguns grupos, a **virgindade** é exigida para o casamento. Mas, o que mais aproxima do Belém é que para que certos rituais surtam efeito, era necessária a participação de virgens. Inúmeros tabus regulam as relações sexuais dos adultos. Os que cuidam de um doente devem abster-se de relações sexuais. A mulher Mukongo é casta enquanto semeia a cabaça. No antigo Reino de Loango (antigo tributário do Reino do Kongo), quando o adivinho maior percorria o reino, todo o povo guardava continência. Ela era obrigatória em muitos grupos nas caçadas e epidemias, bem como, antes e durante a guerra.³⁵⁴ Estes são apenas alguns exemplos de como a virgindade e/ou a castidade possuem poderes mágicos especiais nessas culturas.

Outro aspecto que possibilita uma comparação é que nas manifestações da religiosidade tradicionais bantas, há similarmente ao Belém, embora, em muito maior

³⁵² SILVEIRA, Nise da. *Op cit.*

³⁵³ Na psicologia junguiana representa-se a *psique* como um vasto oceano (inconsciente) no qual emerge uma pequena ilha (consciente). O inconsciente compreende o inconsciente pessoal (refere-se às camadas mais superficiais do inconsciente, cujas fronteiras com o consciente são bastante imprecisas) e o inconsciente coletivo, que corresponde às camadas mais profundas do inconsciente e aos fundamentos estruturais da *psique* comuns a todos os homens. Expressão psíquica de identidades que transcendem diferenças culturais.

³⁵⁴ SANTOS, Eduardo dos. *Sobre a Religião dos Quiocos*. Lisboa: J.I.U. 1962.

intensidade, a presença do **mistério**. Ela decorre do componente mágico. Não há um fato social que se concretize sem sacralidade, nem esta sem mistério, nem, este sem segredo.

Até hoje não se chegou a descobrir a complexidade dos rituais bantus. De fato, não são bem conhecidos. Os participantes guardam no maior sigilo o que neles viveu. Existem muitas referências míticas que se desconhece e, sobretudo, pela razão de utilizarem linguagem e nomes cifrados, esotéricos, que nunca revelam aos não-iniciados. Entre os segredos familiares, clânicos e étnicos que o bantu guarda zelosamente, os segredos sobre alguns rituais ocupam lugar à parte.

Na maioria das cerimônias bantas importantes existem as **refeições comunitárias**. Este tipo de refeição fraternal é comunhão e oferenda. Pela comida o bantu liberta a vida essencial. Na África negra, os alimentos são símbolos eficazes para que a comunidade entre em contato com os mundos invisíveis. Este significado do alimento é mais bem compreendido se lembrarmos que a vida é o valor fundante e fundamental na cultura banta. Assim, como ela manifesta-se em energia, força e fecundidade. Precisa permanentemente do alimento (força). O alimento está na base.³⁵⁵

Na África banta as refeições fraternas e culturais revigoram a participação, convertem-se em um convite solene à unidade da família, da tribo, do clã. Elas são formas de transmitir os conhecimentos e estimular a busca da paz, da solidariedade e da amizade na comunidade. Quando o bantu convida a comer ou come com outro, significa que as relações são fraternas, porque comer a mesma refeição equivale a fundar ou robustecer uma interação vital.

As **repetições** dos padrões rítmicos dos instrumentos e dos movimentos, das ações, das preces, dos pontos cantados e mesmo de alguns procedimentos formais são realizados de uma maneira amplificada se comparados a atividades ordinárias.³⁵⁶

Os trajes, os mastros, bastões, estandartes, bandeiras, instrumentos musicais, guias, rosários, as coroas e cetros são representações externas de realidades anteriores e invisíveis. Pode-se dizer que representam uma parte essencial da Congada uma vez que não são percebidos como objetos comuns. Eles têm vida. Aos olhos dos moçambiqueiros eles são **símbolos** de algo maior, pois têm o poder de encantar, de abrir caminhos, de vencer batalhas. Eles lembram encontros, registram experiências passadas, narram memórias, revelam o lado mais profundo das coisas.

³⁵⁵ FERREIRA, Álvaro. F. D. Contribuição aos estudos etnográficos das gentes de Caconda. Luanda. In: *Mensário Administrativo*. n. 51-2, nov/dez de 1951. p.21-46.

³⁵⁶ Embora, em um outro contexto é interessante notar que segundo Eliade “*toda repetición indefinida conduce a la destrucción del lenguaje; en algunas tradiciones místicas, esa destrucción parece ser las condición para las experiencias posteriores*”. In: ELIADE, Mircea . *El yoga. Inmortalidad y libertad*. Ciudad del México : Fondo de Cultura económica. p. 163.

Vários moçambiqueiros acreditam que pelo fato de terem morrido muitos escravos sem um funeral adequado, eles se tornaram almas abandonadas que não podem descansar em paz. Assim, como não tiveram um túmulo digno os vivos não terão uma vida tranqüila.

Assim, além dos rituais de fechamento dos corpos feitos no quartel e desses vários cuidados, os umbandistas que participam do terno nesses dias tomam *os banhos rituais* (“banho de descarrego”) onde as plantas desempenham o papel específico de preservar a integridade física bem como, uma limpeza espiritual.

As constantes referências feitas aos animais como o lobo, as árvores como a aroeira e a lugares/entidades (“cachoeira”) são algumas evidências da ligação fundamental que o terno mantém com a **natureza**.

A aroeira evoca a eternidade e a resistência. Suas flores têm forma de estrela. Sua copa tem uma forma piramidal de grande beleza e qualidade ornamental. Ela é uma árvore mítica para os moçambiqueiros porque além da imponência de seu porte, tem a dureza de sua madeira que carrega a fama de ser a mais resistente do Brasil. O cerne é considerado como imputrescível. “Dura a vida toda e mais 100 anos” como costumam dizer. Há informações de que os índios utilizavam o cerne da aroeira para fabricar lanças. Eles a chamavam de *urundeíva*, que quer dizer aquilo que não apodrece na água.³⁵⁷

A madeira da aroeira-verdadeira (*Myracrodruon urundeuva*) é uma das mais pesadas entre as árvores brasileiras. A densidade favorece a resistência a ação de cupins, brocas e mesmo fungos. Além disso, a aroeira-verdadeira produz substâncias que têm ação fungicida e inseticida.

A aroeira-verdadeira atinge até 30 metros de altura. Sua casca tem uma cor castanho-escura e quando a planta está adulta é áspera. A casca interna é avermelhada. As folhas, quando amassadas, exalam um cheiro que lembra o da manga. Seus frutos parecem com os da pimenta-do-reino.

Os negros possuem uma grande intimidade com essa árvore pelo fato de que sua madeira historicamente foi muito usada em obras externas, como postes, mourões, esteios, estacas, dormentes, vigas e armações de pontes, moendas de engenho, na construção civil, como caibros, vigas, tacos para assoalhos, etc. Está incluída na lista oficial de espécies da flora brasileira ameaçadas de extinção, na classe vulnerável.³⁵⁸

Edison Carneiro já falava do entranhado amor à natureza dos bantus e de seus inextinguíveis conhecimentos das “folhinhas” do mato, indispensáveis, não só ao

³⁵⁷ LORENZI, Harri. *Árvores Brasileiras*. São Paulo: Editora Plantarum, 1992.

³⁵⁸ DELDUQUE, “Aroeira, a eterna”. *Revista Globo Rural*. Rio de Janeiro: Ed. Globo. Ano 16, n. 187, maio de 2001.

desenvolvimento dos cultos afro-brasileiros de influência banta (banhos de folhas, ofertas fetichistas, etc.), mas, ainda à própria profissão dos curandeiros e dos feiticeiros. O conhecimento, uso e aplicação das ervas medicinais, que é representado nos Mbundos pelo *Nganga-Meza* e nos Bacongós pelo *Nganga Nkisi*³⁵⁹

Mas para muitos desses africanos está cada vez mais difícil praticar suas crenças nos poderes dos animais. Hoje grande parte dos animais selvagens está presa dentro de cercas e separada deles. Os curandeiros geralmente têm de entrar “ilegalmente” nas reservas para ter acesso aos animais e plantas curativas.

Esta relação fraternal e pacífica com os ritmos da natureza é um dos aspectos que podem ser ligados aos sentidos dos rituais moçambiqueiros. Neles há uma atitude respeitosa com a natureza. Uma busca de harmonia. Uma relação amorosa e de equilíbrio entre o homem e o seu entorno.

Para o bantu tradicional, o mundo não deve ser um lugar de castigo e de penalidade, mas, de união e de amor. Ele julga-se irmão dos animais e das plantas. Nascido e crescido, desde as origens, na natureza, tornou-se íntimo com ela até se tornarem companheiros fiéis de viagem. Captou a ordem harmoniosa da sua amiga e com intuição e sentidos abertos, integrou-se e harmonizou-se com ela. Não buscou escravizar, dominar ou converter a natureza numa mercadoria inerte, fria, distante e puramente utilitária.

Não se pode fugir ao sentimento de que esta simpatia do homem com a natureza, esta comunhão constante do homem com aquilo que o rodeia é uma das maiores belezas da religião negra. Segundo Mulago, “dá a estes povos uma visão mais vasta, um sentimento mais amplo do que o interesse pela humanidade apenas, no qual nos encerraram tantas filosofias. É uma fraternidade com o mundo total, do qual perdemos até mesmo a concepção”.³⁶⁰

Outro aspecto que se pode apreender de tais comportamentos é que a linguagem simbólica do bantu é substancialmente diferente da ocidental, pois “ela gira em torno do princípio lógico-racional do terceiro excluído, segundo o qual ‘uma coisa é e não é’.”³⁶¹ Quer dizer, quando usam seus amuletos, talismãs, banhos rituais eles são os que os olhos vêem mas também são o que os olhos não podem ver, pois se relacionam com dimensões invisíveis e secretas. Assim, uma das idéias de razão que constitui o ideal de racionalidade

³⁵⁹ CARNEIRO, Edison. *Religiões Negras/Negros Bantos*. Rio de Janeiro : 3ª ed. Civilização Brasileira, 1991.

³⁶⁰ MULAGO, Vincent *apud* ALTUNA, R. *op cit*, p. 342.

³⁶¹ MIGHEL, Pedro. *Honga, Mwa lemba e Kijila - Dal nome al numen*. Roma : Sapienza, 1978. p.23.

européia ocidental (“ou isto ou aquilo”) e exige que apenas uma das alternativas seja verdadeira está longe de ser válida para o universo das crenças no Belém e dos bantus.

Aspectos sociais

Vale ressaltar que a estrutura dialógica dos rituais nos dois casos, não está só na interlocução com os ancestrais e divindades, mas, também com as instituições sociais e seus representantes. Assim, não estão ausentes os processos de conversação, discussões, divergências, críticas e resistências a instituições.

A Coroação do Reis Congos na Congada como constitui um espaço-tempo privilegiado para desvendar o funcionamento de certos mecanismos e relações da sociedade abrangente local.

Isto, porque, numa cidade onde os negros foram segregados em espaços degradantes para habitação e sofreram o *apartheid* racial ao serem impedidos de freqüentarem cinemas, clubes e até certas calçadas do centro da cidade,³⁶² esse ritual expressa uma *inversão* simbólica nas relações e valores estabelecidos socialmente. Desse modo, além da autonomia cultural dos negros em relação às formas de organização política dos brancos dominantes está presente também a recusa em introjetar as projeções historicamente criadas pelos dominantes.

Desde a vestimenta, passando pelos acessórios simbólicos até os vários rituais, existem inúmeras evidências da **dimensão guerreira** desta tradição. Termos como “farda”, “capacete”, “bastão”, “patente”, “estandarte”, “bandeira”, “capitão”, “soldado”, “quartel”, bem como, a própria função ritual do Belém de fazer a “guarda” dos Reis Congo garantindo a sua proteção física e espiritual apontam para o fato de que um dos significados mais visíveis é o seu *caráter marcial*.

Possivelmente, as várias evidências se ligam a práticas dos antepassados dos negros, pois, é sabido que muitas sociedades bantas são caracterizadas por sua *natureza defensiva*. Uma vez que, na África havia o risco de serem atacados pelos vários povos nômades. Diversas aldeias que antes viviam em terras planas e abertas principalmente por razões defensivas passaram a ocupar as regiões altas e menos acessíveis, além de desenvolverem

³⁶² CAIXETA, Jeane Maria. *Patrimônio : Imagem e Memória de um Território Negro*. Uberlândia : DEHIS/UFU. In mimeo, 1997 (monografia de graduação em história).

uma variedade enorme de técnicas de resistência bélica (algumas tribos como os Kikuyu e os Chuka na atual Uganda tornaram-se *experts* nessas atividades).³⁶³

Além do aspecto defensivo também houve o aspecto ofensivo. Os Zulus sob o reinado do famoso chefe Chaka já utilizando o ferro organizaram um *imenso exército de habilidosos e disciplinados guerreiros* que conquistaram e dominaram um território tão grande quanto a Europa no século XVII.³⁶⁴ Vamos dedicar um espaço maior à análise das relações dos Bacongós, Mbundos e Ovimbundos com o caráter marcial da tradição moçambiqueira nas seções dedicadas a abordagem histórica dessas etnias.

No caso do Moçambique o papel do culto da ancestralidade é bastante forte, sobretudo, porque ele se conecta com um **senso de família e comunidade** muito arraigado. Na própria constituição do terno vários são os parentes: Ramon, Satu, João, Soraya (filhos de Siricoco), Dona Divina (viúva) Beto, Rosa, Luciana (sobrinhos), Elem, Luciana, Leonardo (1) Naiara, Kelly, Júnior, Clayton, Daiana, Dani, Leonardo (2), Monique (netos), entre outros.

Cabe ainda salientar que esta é uma noção de família que extrapola a noção tradicional de família cristã ocidental. Baseia-se numa linhagem que se estrutura enquanto regras de convivência baseada numa matriz, que é muito mais antiga que o pai. Quer dizer, que não é um tipo de família nuclear (pais e filhos) e sim uma família do tipo tradicional que abriga vários outros parentes.³⁶⁵

No caso específico do Belém a importância da família é que ela historicamente se constituiu numa força trabalhada para que superassem os desafios que encontraram ao chegarem a Uberlândia por meio de uma organização efetiva de formas de solidariedade que se expressam contrárias às regras estabelecidas nos diversos mecanismos de vivência urbana, seja auxiliando os novos moradores a conseguirem um local de moradia, seja ajudando-os na busca de empregos.

A grande família Belém tem sido uma instituição onde prepondera o sentido de um mundo pessoal onde cada um possui identidade reconhecida e os valores de lealdade, amizade e respeito não precisam ser forçados pelo peso da autoridade.

Nos rituais de visita aos ternos, casas e principalmente nos almoços e jantas feitas no quartel pode-se perceber nestas pessoas um verdadeiro prazer em receber os outros e em poder oferecer alimentos com fartura.

³⁶³ HAMMOND -TOOKE, D. *The Roots of Black South Africa*. Johannesburg: Jonathan Ball Publishers. 1993.

³⁶⁴ A própria guerra também possuía significados mágicos, ver: HAMMOND -TOOKE, D. *The Roots of Black South Africa*. Johannesburg: Jonathan Ball Publishers. 1993.

³⁶⁵ GABARRA, Larissa. *Op cit.*

Certos autores ressaltam que os bantus geralmente são hospitaleiros porque vêm na hospitalidade uma pergunta e um dom disfarçado que exigem uma resposta e uma aceitação concreta, atenciosa e responsável. Ela não é apenas uma iniciativa pessoal, mas um compromisso comunitário.³⁶⁶

O caráter transitório e fugaz da Festa não lhe retira o poder comunitário. Durante o seu período cria-se uma sociedade imaginária que pode ver e viver -praticamente, em comunhão - poderosos simbolismos cósmicos. Essa prática ritual torna a *comunidade negra* um fato concreto, uma realidade viva e pulsante. Todos os membros passam conjuntamente, e ao mesmo tempo, do individual para o coletivo. A comunidade deixa de ser uma realidade virtual e latente na vida social dos que o formam para se tornar uma realidade manifesta. Nessa *communitas*³⁶⁷ criada pela Festa, há sem dúvida uma qualidade existencial, pois, abrangeu a totalidade do homem, em relação com outros homens inteiros. Surgiu onde não havia uma estrutura social, e se tornou evidente e acessível por sua justaposição às macro-estruturas sociais.³⁶⁸

Possivelmente isto acontece porque há uma evidente espetacularidade nos rituais. Apesar de não serem fáusticos ou suntuosos eles são feitos para serem experimentados pelos diversos sentidos da percepção. Além disso, como boa parte deles acontecem na arena pública (ruas, praças e avenidas) eles precisam ser eficazes no que pretendem expressar, comunicar e celebrar.

Talvez o tato não seja nos rituais o primeiro dos cinco sentidos, mas também não é o último. A capacidade de tocar e sentir objetos externos é experimentada em diversas oportunidades num desejo de comunicar, aproximar e sensibilizar. O contato físico cumpre um papel sensorial extremamente importante numa época de avanço da tendência à virtualização das relações sociais. Nos diversos rituais do Belém as pessoas ficam bastante próximas umas das outras. Esta distância íntima na qual ocorrem contatos físicos através dos toques das *mãos* e do encostar dos corpos oferece a possibilidade de sentirem o calor do outro corpo assim como os seus odores. O tato é nesses momentos um poderoso meio de expressão. O toque físico aumenta o fluxo e o refluxo das emoções e das sensações. Nessas situações tocar as pessoas é estabelecer com elas algum laço de familiaridade.³⁶⁹

³⁶⁶ KAHANGO, Anastasio P. *La scorza, il legno, il cuore*. Roma. 1993. p.112.

³⁶⁷ TURNER, Victor. *The ritual process - structure and anti-structure*. Nova York : Cornell Paperback ed. (Cornell University), 1969.

³⁶⁸ Idem.

³⁶⁹ Compartilhamos da percepção de que a sensação que o homem experimenta através da pele, é muito mais importante do que se pode imaginar. Ver: DAVIS, Flora. *A Comunicação não-verbal*. São Paulo: Summus Editorial,1992. p.123.

Frente a tantas evidências demonstradas entendemos que as técnicas e princípios da *performance* do Moçambique na Congada contribuíram imensamente para a constituição de uma identidade (embora, não exclusiva) em solo brasileiro calcada em valores, sentidos e tradições étnicas angolanas.

Mas, antes de abordar a hipótese central com maior fôlego e argumentos, acreditamos ser mais proveitoso expor os procedimentos que nortearam a nossa aproximação dos fenômenos e processos históricos estudados, para aí sim, poder desenvolver outras comparações e reflexões que fundamentam a tese.

CAPÍTULO III

Ciência do Invisível – os Procedimentos Teórico-Metodológicos

“Sem a minha própria iniciação eu não seria capaz de escrever este capítulo, o qual é da maior importância neste estudo. Sem uma compreensão da sofisticada linguagem falada pelos meus mestres-iniciadores, eu não poderia falar sobre isso aqui. Sem minha própria experiência não conseguiria explicar os conceitos”.

(Fu-Kiau)

Introdução

A epígrafe acima sintetiza um dos princípios fundamentais desta pesquisa. É claro, que se trata da importância do trabalho empírico na construção do conhecimento científico.

Neste capítulo narra-se e se discute na primeira pessoa do singular. Diferentemente, dos outros capítulos que são escritos na primeira pessoa do plural, por se tratar diretamente do trabalho de campo. Algo que tem a ver com a subjetividade de cada um. Além disto, esta opção se liga a uma abordagem que parte de uma ruptura inicial em relação a qualquer modo de conhecimento abstrato e especulativo, isto é, que não esteja fundamentado na observação direta dos comportamentos sociais a partir de uma relação humana.

Para escrever este capítulo eu precisei mudar a minha própria vida. Tem sido uma aventura e uma experiência de imersão total, de interiorização nas significações que os próprios indivíduos atribuem a seus comportamentos. Como é uma apreensão percebida de dentro, baseia-se na compreensão da impossibilidade de “julgar os gregos da torre”. Isto é, investigar algo de longe, sem ver, sem conhecer a questão de fato.

Os comportamentos não devem ser isolados de seus contextos. Faz-se necessário, portanto, a construção de outras categorias de análise que possam permitir a compreensão desse universo, a partir de uma lógica e de uma racionalidade mais alargadas.

Os parâmetros teóricos construídos pela racionalidade estrita, parecem não dar conta de interpretar o complexo conjunto de significados presentes nas tradições enfocadas. É importante pensar em termos de novas categorias de análise que não se encontram disponíveis no âmbito de uma racionalidade que predomina na sociedade moderna.

A razão deve ser alargada, para que os princípios da racionalidade definidos por outras culturas e encontrados pelas descobertas científicas sejam realmente compreendidos.

Essa ampliação exprime a luta contra o colonialismo e o etnocentrismo. Além disso, a razão estaria destinada ao fracasso se não fosse capaz de oferecer para si mesma novos princípios exigidos pelo seu próprio trabalho racional de conhecimento.

Dividi a argumentação em tópicos relacionados às cidades onde as experiências culturais aconteceram. A seguir será exposta a minha aproximação do Belém e de Angola, bem como, discutidos os procedimentos teórico-metodológicos que me orientaram nesta pesquisa.

Uberlândia – Minas Gerais

Na abordagem de uma tradição oral como a do Moçambique de Belém é fundamental efetuar no campo a própria pesquisa, buscando uma apreensão extraída de muito suor, muitos calos nos pés e vivências diárias que possibilitem penetrar em alguns dos sentidos para os sujeitos de suas práticas. Aliás, mediante ao método adotado, eu vejo meu trabalho como sendo fruto mais de uma *participação observante* do que propriamente de uma observação participante.

Atraído pela polirritmia musical, durante os anos de 1997 e 1998 acompanhei esta Festa em Uberlândia fazendo gravações em fitas cassetes dos ritmos de vários ternos (Catupés, Congos, Marinheiros, Moçambiques). Já no primeiro ano (97), o que era para ser apenas uma investigação musical, foi extrapolada pelo interesse crescente em compreender a relação das músicas com os vários momentos dos rituais e as especificidades de cada terno.

Eu vi a alegria expressa nos sorrisos de quem saía de dentro das casas e se amontoava nos portões, sobre os muros, ou mesmo nas janelas só para assisti-los passar nas suas ruas (basicamente, negros). Vi a ponte de identificação que se construía em cada olhar. Mas, pude presenciar várias cenas de preconceitos, desrespeitos e discriminações por parte de pessoas da cidade em relação aos congadeiros. Isso ocorria principalmente quando passavam em portas de bares e as pessoas faziam piadas racistas num tom de deboche (“lá vem a torcida do Flamengo”³⁷⁰), com os motoristas de automóveis que buzonavam para atrapalhar ou passavam “raspando” perto deles, ou então, por pessoas que fechavam as portas e janelas brusca e violentamente. Ações típicas de quem têm dificuldade em lidar com as diferenças e atribui valores negativos a elas. Numa cultura racista e que cultua o dinheiro acima de todas as coisas, os ternos são vistos como poluição sonora e visual. Terno de congado é sinônimo de “gente preta e pobre”. Vários uberlandenses têm aversão e desprezo por essas tradições.

³⁷⁰ Expressão típica na cidade para designar pejorativamente o coletivo de negros.

Nesses contatos iniciais, em que acompanhava várias tradições, começou a se esboçar o que viria a se efetivar no ano seguinte - uma observação mais sistemática que procurava discernir e separar em meio àquela massa sonora difusa o que se repetia, o que era mais circunstancial daquilo que acreditava ser o seminal. Após cada Festa, depois que eu descansava as pernas e pés doloridos por uns dois dias, empreendia um estudo daquele material, codificando, catalogando e classificando os registros, numa tentativa de perceber as relações que possuíam entre si.

Dentre todos os ritmos e variações as do moçambique me chamaram bastante a atenção, principalmente, as do Moçambique de Belém. Lembro-me que fiquei bastante empolgado com sua força e peso. Senti o enorme poder que possuíam aqueles tambores. Intuitivamente, percebi seu caráter marcial, sua “pegada” guerreira. Aqueles sons me deixavam de “queixo caído” e provocavam uma adrenalina que corria velozmente em minhas veias e chegavam ao coração de uma negritude, desconhecida, até então.

Decidido a conhecer melhor tal universo, não me limitando mais apenas a observar externamente os eventos, decidi que queria estender minha pesquisa para além da música. Assim, fiz leituras indicadas por alguns professores de antropologia da Universidade Federal de Uberlândia e participei de um seminário sobre o “Congado” (UFU).

Não contente com isso, resolvi pedir ao primeiro capitão do Belém para participar como integrante do próprio terno, na qualidade de caixeiro. Fui na sua casa várias vezes sem encontrá-lo, até que um dia finalmente pude falar-lhe. Ele me perguntou se eu estava disposto a fazer tudo o que os outros participantes faziam. Eu disse que sim. Então falou que eu deveria “sair” três anos no terno como gungueiro para só então poder tocar a caixa, que aquilo era um costume interno e que não havia outro jeito. Mesmo não tendo conseguido integralmente o que eu queria, fiquei bastante feliz com a resposta.

Desse modo, dei início à minha participação direta na tradição como gungueiro nos anos de 1999, 2000, 2001, 2002, 2003. E em 2004, 2005 e 2006 como caixeiro. Nesse período levei em consideração todos os aspectos do cotidiano nas suas múltiplas dimensões.

Nesses anos de convívio prolongado, assíduo, constante e intenso, cheguei sem teorias ou hipóteses *a priori*, a não ser sobre alguns métodos e formas mais eficazes de aproximação. Como não queria ser rotulado pelos outros integrantes como o “pesquisador”, a fim de facilitar minha aceitação e integração no grupo, somente depois de alguns anos que levei gravadores e câmeras fotográficas. Mas não assumi qualquer traço de uma postura que pudesse ser considerada academicista por eles.

Grande parte do *registro* concreto se deu pela memória viva e pelas anotações detalhadas que fazia em casa de tudo que conseguia me lembrar, buscando uma *descrição meticulosa* mais fiel possível (queria a precisão). Quando senti necessidade de registrar alguns acontecimentos por outros suportes (fotos, gravações), pedi para minha namorada ou mesmo algumas pessoas mais próximas para fazerem esse trabalho.

Nessa nova etapa, eu queria me misturar. Rezei todos os “Pai Nossos” e as “Ave Marias”. Obviamente, bebi nos mesmos copos, sentei nas mesmas cadeiras, comi nos mesmos pratos, troquei de roupa nos mesmos lugares, dividi as contas nos mesmos bares. Foi nesse *corpo a corpo* que aprendi coisas que surgiam espontaneamente em conversas, situações imprevistas. Aprendi a partir da *concretude* das relações e fatos. Me impregnei tanto desse universo que durante muitos meses depois das Festas, tudo o que eu dançava ou tocava mesclava-se inconscientemente como o Moçambique de Belém.

Mesmo depois de 2004, nunca fiz entrevistas formais ou gravei depoimentos com os integrantes do Moçambique de Belém. Em grande parte para evitar o que acertadamente Zaluar apontou como a criação de uma “*relação social desequilibrada, desigual e hierarquizada*”.³⁷¹ Nesses anos todos, nunca estabeleceu-se a tensão sujeito/objeto. Acredito que isso se deve ao fato de que a minha linguagem e forma própria de comunicar com eles não destoava da sua a tal ponto. Além disso, era por demais evidente que eu não era de uma classe social diferente da deles, sabiam que eu não era “rico” ou na sua gíria um “barão”. Se numa análise classista eles são o que chamam de classe trabalhadora, eu também era (e sou). Meus calçados, roupas, gestos, e cor não eram (ou são) tão distintos. Como eu morava perto do quartel, enquanto alguns chegavam de carros e motos, eu chegava a pé ou de bicicleta. Mas, isso não significa que acumulem grande riqueza e poder. Apesar de alguns terem patrimônios materiais, a maioria das pessoas é pobre.

A desvalorização pelos que realizam trabalhos braçais, em oposição àqueles que desempenham tarefas intelectuais, consideradas mais nobres e mais bem remuneradas é um dos grandes obstáculos que impedem ver com olhos livres. A imensa maioria dos ternos é composta de gente de pele negra que anda de ônibus coletivo, não cursou faculdades ou freqüenta clubes “chiques”. A única diferença material que me destacava dos demais era meu cabelo comprido. Talvez por isso fiquei sendo conhecido por todos como o “Cabelo”. O Ramon foi quem começou. No início ele me chamava de “Cabelo de Nanã” e ria. Depois ficou só “Cabelo”. Até hoje poucos sabem meu nome, só o apelido.

³⁷¹ ZALUAR, Alba. “Teoria e prática do trabalho de campo: alguns problemas”. In *A Aventura Antropológica* - org. CARDOSO, R. C. L. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986, p. 115.

Como disse anteriormente, minha aceitação foi facilitada por uma série de circunstâncias propícias. Além delas cabe acrescentar que existiu até uma identificação recíproca com alguns moçambiqueiros, que sabiam que eu também era capoeirista e músico como eles. É oportuno informar que em nenhum momento me coloquei como alguém que iria escrever livros sobre o terno, nem estive em jogo minha “*capacidade de reconstituir o social*”.³⁷²

Nem muito menos fez muita diferença o meu capital social (rede de relações sociais), o meu falar erudito, pois, não é de meu costume usar um léxico hermético em conversações informais. Como não era visto pela maioria como o estranho, o diferente e não estava ali para disputar espaços ou poder, minha presença não alterou em quase nada o campo de relações já estabelecido. Portanto, não tive que desfazer imagens negativas durante o processo em que a intersubjetividade é, por assim dizer, conquistada. “*A pesquisa é prática, é ação, leve este nome ou não*”.³⁷³

* * *

A África já foi definida como um continente obscuro, misterioso e tenebroso, dominado por feitiços insensíveis. Consideravam as suas sombras muito densas. Eram apenas povos "primitivos" dominados pelos instintos mais básicos e que estavam ainda na infância da humanidade. Sua religiosidade era somente fruto de superstições arcaicas, fruto de sua estupidez congênita. Durante anos, quase todas as suas instituições e crenças foram desprezadas.

Para Hegel, a África, não tinha nenhum interesse. Para ele, os negros viviam na mais completa barbárie e selvageria, sem poder contribuir em nada para a “civilização”. Em suas palavras: “*nesta parte de África - referindo-se à África negra - não pode haver na realidade história. Não há mais que causalidades, surpresas, que se sucedem umas às outras. Não há nenhum fim, nenhum Estado, que possa perseguir-se; não há nenhuma subjetividade, senão somente uma série de sujeitos que se destroem*”.³⁷⁴

Ainda hoje se encontram ecos dessa negatividade. O que levou o filósofo alemão a realizar afirmações como as citadas? Será esta uma visão influenciada pela ideologia de seu tempo? A quem serviu e serve? A África não possui história por não enxergar nela elementos da cultura greco-romana?

³⁷² ZALUAR, *Op. cit.* p. 117

³⁷³ Idem, p. 116.

³⁷⁴ HEGEL, G. W. F. *Lecciones sobre la Filosofía de la Historia Universal*. Buenos Aires: Revista de Occidente, 1946, t. 1, p. 181.

Várias imagens foram construídas historicamente sobre os negros e a África. Mas, uma parece ter sobrevivido e tido mais repercussão ao longo tempo. Desde os primeiros contatos dos europeus, as descrições dos cronistas e até mesmo através de crenças desenvolvidas *a priori*, elas pareciam muito em sua *animalização* destes povos. Eles não eram humanos como os europeus. Eram só metade homens, ou então, monstros, bichos, seres desprovidos de alma, coisas. Daí, para serem transformados em mercadoria, saco de carvão para abastecer as fornalhas da escravidão, foi um pequeno passo.

Amantino levanta em sua tese várias evidências desse processo de construção de representações e conclui que tinham como objetivo maior, legitimar e justificar o cativo. Sobre os negros de Angola, discute descrições como as Alphonse de Saintonge feitas em 1544.³⁷⁵

Segundo Hernandez, a África que nos é ensinada é uma invenção colonial. O saber ocidental é constituído por visões de mundo, auto-imagens e estereótipos que compõem um “olhar imperial” sobre o universo. Os estudos sobre esse mundo não ocidental foram, antes de tudo, instrumentos de política nacional, contribuindo de modo mais ou menos direto para uma rede de interesses político-econômicos que ligavam as grandes empresas comerciais, as missões, as áreas de relações exteriores e o mundo acadêmico.³⁷⁶

As grandes distorções históricas a respeito do legado cultural dos povos africanos e afro-descendentes resultam principalmente da predominância do eurocentrismo. E a classificação do eurocentrismo como um simples etnocentrismo aplicado aos europeus se constitui em um equívoco e uma minimização do seu papel, pois, segundo Nascimento, o eurocentrismo possui três características fundamentais que o diferenciam do sentido original do etnocentrismo: não está associado ou restrito a uma só etnia, pois existem inúmeros grupos étnicos na Europa; como ideologia, o eurocentrismo abstrai os elementos comuns a muitos grupos e articula uma visão generalizada, a partir de suas referências históricas clássicas: grega e romana; a conjunção violência e falsificação histórica, que o eurocentrismo fez uso para se impor enquanto referencial universal à humanidade deu suporte à afirmação da suposta superioridade física, econômica, religiosa e social dos grupos étnicos europeus perante os outros grupos étnicos.³⁷⁷

³⁷⁵ AMANTINO, Marcia Sueli. *O mundo das feras: Os moradores do Sertão Oeste de Minas Gerais – século XVIII*. Rio de Janeiro, UFRJ, IFCS, 2001. (Tese de Doutorado)

³⁷⁶ HERNANDEZ, Leila Leite. *A África na sala de aula. Visita à História Contemporânea*. São Paulo: Selo Negro/Summus, 2005. p. 18.

³⁷⁷ NASCIMENTO, Elisa Larkin (Org.). *Sankofa: resgate da cultura afro-brasileira*. Rio de Janeiro: Secretaria Extraordinária de Defesa e Promoção das Populações Afro-Brasileira (SEAFRO), 1994. v.1.

A negação do passado dos povos africanos foi uma das principais façanhas do eurocentrismo e que ainda hoje abala fortemente a auto-estima da população africana e afro-brasileira, pois os “métodos”, “conceitos” e muitos cientistas europeus deram a impressão ao restante do mundo, de que as populações africanas não prestaram nenhuma contribuição relevante para a construção do conhecimento da humanidade.

Pelo exposto, não resta dúvida quanto à dificuldade em desconstruir a falsa impressão a respeito dos povos africanos e da diáspora, mesmo no ambiente acadêmico (em geral, estruturado sobre parâmetros eurocêntricos). A história escrita, bem como, a conservação da memória foram ostensivamente usadas como importantes meios de defender os interesses do colonialismo português. Na ótica do colonizador o negro é sempre o boçal, o primitivo, o demoníaco, o bruto, o incapaz, a besta, o mentiroso, o bárbaro, o vicioso, o sexualmente desregrado, o violento, o idólatra, o fracassado, o estúpido, o imbecil, o derrotado.

Nessa lógica cabia ao senhor e ao próprio cativo, moldar este ser “inferior” e transformá-lo em um verdadeiro cristão. Aliás, nesse ponto de vista, o cativo era a sua única chance de ingressar no mundo dito “civilizado”. Era o caminho da sua salvação. Um verdadeiro privilégio, uma chance a que não podia desperdiçar de aprender ao ser domesticado pelo trabalho. Tratava-se de aceitarem a verdadeira religião. Mesmo tendo abandonado a idéia inicial de que os africanos eram monstros, com metade do corpo de homem e a outra de animal, os europeus e mais precisamente, os portugueses, na prática em momento algum conseguiram ver o africano como um povo semelhante. Ele sempre foi o outro. E um outro inferior:

*“É possível que um fatalismo histórico, encaminhe ao **desaparecimento da raça negra**, dada a sua manifesta **inferioridade física e intelectual**, mas isso não deve desanimar-nos, na campanha de há tanto tempo encetada, visto haver **vantagem manifesta**, em protelar tal desfecho, pelo menos **enquanto a raça branca** não conseguir rodear-se dos meios que lhes permitam sem o auxílio do preto – **explorar convenientemente, todos os elementos de produção**”.*³⁷⁸

Este trecho foi extraído não de uma fonte documental dos séculos XVI ou XVII, mas, de um relatório do governador da província de Luanda, escrito em 1939(!) O fato de que tal imagem não ser algo isolado em pleno século XX indica que a campanha de rebaixamento do negro teve uma consagração maior graças não só ao longo processo da escravidão, mas também, à própria sobrevivência da relação de exploração da colônia pela metrópole.

³⁷⁸ GAMA, Eugénio Sanches da. *Relatório do Governo da Província de Luanda*. Luanda. 1940, p. 42. (in mimeo)

Uma discussão como esta é importante para se ampliar a consciência histórica, percebendo como as idéias dominantes de uma época não estão descoladas do mundo do trabalho e da realidade econômica. Além disso, aponta para a necessária noção de alteridade que se deve ter ao se discutir relações que envolvam diferentes culturas e povos.

O trabalho de campo desenvolvido em Angola entre os meses de julho e agosto de 2006, passou por diversas etapas. Exporei a seguir alguns resultados, o caminho percorrido, bem como, as constantes reflexões que o nortearam, trazendo à luz os procedimentos efetuados e o por quê de suas escolhas no trato do material – fontes orais, textuais e iconográficas.

Optei por fazer uma *síntese* das várias atividades, destacando alguns aspectos resumidos, pois, compreendo que este não é o momento para se fazer uma reflexão exaustiva sobre todo o material empírico recolhido. Mesmo assim, nele estão presentes discussões que envolvem alteridade e identidade, subjetividade e objetividade, implícito e explícito, inconsciente e consciente, diferença e unidade, sincronia e diacronia, evento e estrutura. Tudo isso de um ponto de vista que parte do concreto, da evidência empírica.

Esta pesquisa deu um salto qualitativo após o estágio em Angola. Isso pode ser percebido na grande quantidade de descobertas realizadas neste período. Através da busca, da pesquisa, da observação, da dedução e da intuição foram encontradas evidências e argumentos que realmente fundamentam a tese em andamento. Nesse sentido, as possibilidades descortinadas pelo trabalho de campo revelaram-se acima das expectativas.

Adotei uma perspectiva de observação totalizante. Isso pressupõe uma prática consciente de que o observador da realidade social é um ser social, e a sua observação estará sempre condicionada pela sua localização espacial e temporal.

Luanda e arredores

Entretanto, é necessário focalizar certos lugares com mais tempo e intensidade, pois, são espaços privilegiados para a interrogação e investigação científicas. Assim, cabe destacar a ida no Museu Nacional da Escravatura em Luanda. O *local* onde está situado este museu, bem como, sua própria *arquitetura* e *objetos* diversos que foram conservados em seus recintos e mesmo fora, são em si mesmos, fontes históricas valiosíssimas.



Fig. 63 – Embondeiro e Museu da Escravatura. Foto: Cláudio Alberto, Luanda, 2006.

O atual Museu da Escravatura foi onde em séculos passados embarcaram milhares e milhares de africanos rumo à infame diáspora. Aliás, o Morro da Cruz, em Luanda, onde atualmente está localizado, foi um dos portos de embarque de escravos mais expressivos em toda a África. Ali foi exercido o tráfico durante mais de 2 séculos e meio, sofrendo uma redução substancial a partir de 1836, mas, não o abolindo totalmente.

O embondeiro (*Adansonia digitata*) que aparece em primeiro plano na foto certamente têm mais de 400 anos. A capela e a cruz (ao fundo), os brasões, o morro, as pedras, a areia da praia e o próprio mar naquela região ainda estão carregados de significados históricos e culturais. São fontes preñes de informações para os que sabem decifrá-las.

A visita no Museu Nacional de Antropologia também foi muito interessante. Ele é o museu antropológico mais conhecido de Angola. Nele pude travar contato com inúmeras expressões culturais das várias etnias existentes no território do país:



Fig.64 - Tocadores de Marimba do Malanje. Foto: Cláudio Alberto, Luanda, 2006.

A ida à Igreja de Nazaré foi motivada pela busca da confirmação de um fato histórico. Queria saber se de fato, a cabeça de Nevita a Nkanga tinha sido enterrada justamente ali naquele espaço próximo à avenida 4 de fevereiro. O endereço exato é Largo de Nazaré, sem número.

O trabalho de campo em um outro país implica também no conhecimento da sua bibliografia específica. Entre outros lugares que sai em campo à busca de informações novas, posso citar a visita à Livraria Lello (Rua Rainha Ginga 1/13), à Livraria Mestria (Largo do Kinaxixi), à Livraria Chá de Caxinde (Cine Nacional), onde conversei com Jacques dos Santos, diretor da Associação. Ele me mostrou o teatro que o prédio abriga. Onde dias após assistiria a apresentação do Grupo Manésema. Também estive na Livraria Sá da Bandeira (Rua Salvador Allende), onde fiquei sabendo do “Seu João”, que vendia os livros que eu estava procurando, numa banca instalada na periferia da cidade.

Fui ao monumento da Rainha Njinga onde está inscrito numa placa “*Mwene Njinga Mbande – soberana do Ndongo e da Matamba, 1582-1663*”. Outras atividades foram as gravações em fita VHS de alguns programas da Rádio Nacional e assistir os programas como a *Angolândia* da TPA (Televisão Pública de Angola) e o programa *Janela Aberta* TPA 2, além dos jornais da noite. Outra fonte de gravação de programas foi a RTPÁfrica. Nessa emissora internacional pude assistir algumas edições do programa *Danças e Músicas Tradicionais* apresentado aos sábados, às 20:00h.

Ainda em Luanda, pesquisei no Arquivo Histórico Nacional de Angola. Nesse renomado arquivo pude conversar com a atual diretora sobre minha pesquisa. Assim, a senhora Rosa Cruz e Silva me forneceu preciosas indicações bibliográficas. Além disso, pude encontrar uma significativa documentação no acervo desta instituição.

Visitei o Mercado Congolense, o Mercado do Prenda e o Mercado do Benfica (Feira de Artesanato). O primeiro fica perto do Cemitério da Santana, o segundo na Avenida Revolução de Outubro e o terceiro no bairro Benfica.

Estive na Ilha de Luanda. A importância da visita a esta ilha costeira se deve ao fato de que ainda hoje seus habitantes os *axiluanas* ou *caluanas* preservam vários costumes tradicionais dos Mbundos. Eles são uns dos principais responsáveis pelo carnaval de Luanda. Além disso, a ilha foi espaço para vários acontecimentos históricos, como o lugar onde o Rei do Kongo coletava os búzios que serviam como moeda no antigo reino. Nessa época chamava-se “Ilha do Dinheiro”. Também foi o lugar onde Paulo Dias Novais ficou ancorado antes de avançar para Luanda.

Seus habitantes mais antigos a chamam de *mwuanzanga* (terra cercada de água).³⁷⁹ É uma faixa arenosa, baixa, formada pela sedimentação de areias enriquecidas com detritos orgânicos de origem vegetal e animal, e constitui uma das partes extremas do cordão de ilhas costeiras. Desempenhando a função de quebra-mar, forma com o continente um porto bem abrigado. Já teve maior extensão (60 km) e meia légua de largura (no final do séc. XVII), mas com a erosão hoje mede 7 km de comprimento e uma largura que vai de 50 a 500 metros.

A Ilha também é muito conhecida pelos pratos tradicionais servidos em seus restaurantes, como, o “Quintal da Tia Guida”. Lá pude sentir graças à hospitalidade da família Van-Dúnem, um mostra significativa da culinária local que tinha como ingredientes muito mais do que o fubá e a farinha de mandioca. Na condimentação tinha o azeite de dendém e a jinguba (amendoim). A isto se acrescentam os peixes, frutos do mar, e as verduras, com destaque para o uso das folhas de mandioqueira, da abóbora, do feijão, em esparregados; as do quiabeiro, da jimboa, da batata doce, do tomateiro, da beldroega, da mundongo, da cabombaiala, da matúri-carlota, etc.

É sempre bom lembrar da ajuda que tive em Luanda de José Octávio, Joaquim (seu vizinho), Conceição e Tininho. Essas pessoas contribuíram imensamente para a solução de inúmeros problemas. A eles tenho profunda gratidão:

³⁷⁹ Quando estive lá já tinham construído uma ponte que a ligava ao continente.



Fig. 65 - Tininho no apartamento de José Octávio. Foto: Cláudio Alberto, Luanda, 2006.

Mbanza Congo e cercanias

Nesta cidade histórica realizei várias entrevistas e visitei diversos lugares. Conheci os seus cinco bairros: 4 de Fevereiro, Álvaro Buta, Sagrada Esperança, Martins Kiditu e 11 de Novembro. Também vi os aldeamentos que a cercam como o *Nkunga-Paza*, *Lubamba*, *Bela-Vista*, *Mbanza-Magina*, *Lambu*, *Tuku*, *Kilemos*, *Vombo* e *Condoa*.

Fui no *Kulumbimbi*, considerado atualmente por estudiosos do assunto como o monumento histórico mais antigo da África subsaariana (foi construído em 1491). Vi que esta antiga igreja em que alguns reis do Kongo se converteram ao catolicismo, estava em ruínas.

Participei de uma sessão do Tribunal Tradicional das aldeias próximas a Mbanza Congo. Ele ocorreu sob a árvore *Yalanku*³⁸⁰, na parte externa do Antigo **Palácio dos Reis do Kongo**. Não precisa nem falar muito sobre o imenso simbolismo do local, não é? Estive ali no palácio que fora alvo de tantas lutas, lágrimas e guerras infindáveis:

³⁸⁰ Árvore sagrada para os Bacongos, pois, tem o poder de profetizar certos acontecimentos através da queda de alguns de seus galhos.



Fig. 66 – Membros do Tribunal Tradicional. Foto: Cláudio Alberto, Mbanza Congo, 2006.

Como pode ser percebido na fotografia, na reunião estavam presentes vários *sobas* de várias aldeias. Matalulu Kikumbu (meu intérprete), N'tandu, Eduardo Nzuzi, Antônio Resposta (o chefe), André, Pedro Eduardo, Nidiata, Henrique Kiandele (o mais velho que fez as oferendas à terra pedindo permissão para a minha presença) Belu, Afonso Fumumkama, Manoel Makaiz, Sebastião de Oliveira Batista, Afonso Mendes, Isabel Linda, Kiatokewaku, Graça Regina, Isabel Lindeza, Estrela Garcia e Garcia Samuel marcaram sua presença nessa reunião.

Reunido a céu aberto este fórum delibera sobre tudo aquilo que a justiça do Estado não delibera, todos tiram seus chapéus e bonés. Todos falam sentados, como reza a tradição. Antes de iniciar a sua fala a pessoa bate três palmas. Note na foto o banco no centro do semi-círculo. Foi ali que eu fiquei por mais de duas horas, fazendo perguntas e esclarecendo algumas dúvidas. Perceba também que as mulheres estão reunidas no lado esquerdo. São cinco mulheres e dez homens, a maioria é de velhos. Ao fundo da foto vê-se casas vizinhas do antigo palácio e atual museu.

Em Mbanza Kongo, também realizei duas importantes entrevistas. A primeira foi com o senhor **Francisco Alberto N'tanda**. Padre capuchinho. 39 anos, nascido em Mbanza Congo. Conversamos em uma das salas da Sé Catedral da Nossa Senhora da Conceição, sede da diocese de Mbanza-Kongo, conforme decidira o próprio religioso. A segunda entrevista foi com **Álvaro Rodrigues**. Pastor da Igreja Batista de Angola. Negro, nascido em

Mbanza Kongo, 68 anos. Fez teologia protestante em Camarões. Foi um grande líder de sua religião.

Contei com a contribuição espontânea de outros informantes na cidade. Não posso deixar de lembrar de **Tironi** e **Portubanza** (falaram sobre a música, a dança e a alegria de seu povo) **Afonso Souza** (o senhor que cuida da igreja católica na cidade falou sobre a Yalanku), **Eduardo Souza** (sobre a agricultura e a caça na região, sobre os usos das bandeiras, as formas de sobrevivência, sobre as línguas, etc) **Carlos Alberto dos Santos** (Tatá), discorreu sobre os costumes tradicionais que ainda mantinham na cidade. O senhor **Majevo** (81 anos), falou sobre os julgamentos do tribunal tradicional, e sobre a vida nas aldeias de *Awaku-kiditu*, *Aruarubuta*, *Kajanga*, *Barukuimba*, *Vandembo*. Que antes todas ficavam no interior das matas e não na beira da estrada como é hoje em dia. Ele está certo historicamente ao afirmar que isto foi obra dos portugueses. Para ele a cidade está muito feia, principalmente as casas. Não gosta da arquitetura dos colonizadores.

Ainda sediado em Mbanza Kongo nos primeiros dias realizei visitas a várias aldeias que ficavam num raio de 30 km da cidade. Das várias destaco principalmente *Kiende*. Nessa aldeia tive como interlocutor o **Manoel da Silva**, conhecido como “Lavi”. Era um dos poucos que falava português. Ele me ajudou muito ao intermediar e traduzir minhas dúvidas para os mais velhos da aldeia, os senhores **Kemalanaua-Mbula** e **Kimalangabulali**. Foram eles os representantes, pois, o *soba* de lá o senhor **Piras**, estava no interior da mata. Me informaram sobre as festas como o alambamento, ritos matrimoniais, preparativos sobre o casamento, sobre os significados e atuação das igrejas cristãs na comunidade, sobre as suas orações, além das crenças na árvore *didame* (figueira em lingala). Lá tem o Kindoda, pessoas que tocam percussão. Outro informante foi o comandante responsável por essa região, o senhor **Mabele** (Bernardo Pedro), que convive com eles há vários anos.

Nesta região do país onde me encontrava o caminho também era muito importante. Pois, é fora das cidades que estão as comunidades que apresentam maior apego às tradições ancestrais. Na aldeia de *Kiaya* tive como intérprete e informante o senhor **Dongala**, nascido e criado na aldeia. Tendo saído um pouco mais tarde morou um tempo em Mbanza Congo onde foi alfabetizado. Essa aldeia fica perto de *Kinshimba* e *Dia-miole*.

Tomboco e arrabaldes

Fui em *Kiowa*, uma aldeia parecida com as outras (fica a 4 km de Tomboko). Lá vi porque a cidade é rica em produção de laranja, abacaxi, banana.

Em Tomboco havia uma feira num grande pátio frente à sede da Administração Local. Lá fiquei sabendo sobre procedimentos de cura através de ervas diversas. Eu, o senhor Mbiavanga e o Eduardo Souza conversamos muito tempo sobre o pensador (escultura *Tchokwe* que hoje é um verdadeiro símbolo de Angola), as técnicas de construção, a madeira, etc.



Fig. 67 - Mbiavanga ao lado de um pensador Tchokwe. Foto: Cláudio Alberto, 2006.

Na aldeia de *Mukula* que ficava em sua proximidade conversei com **Ziami Manoel**. Ele me disse que ali o título do Rei do Povo era *N'fumuevata*. Era indicado pela própria população e exercia sua chefia sobre mais quatro aldeias: *Kindonakaxi*, *Tyeve*, *Kesala*, *Kinguengue*.

Em todas as aldeias que visitamos pude observar enquanto passava que os animais domésticos são criados soltos. Assim, constantemente nos deparamos com cabras, porcos, galinhas, gansos, marrecos, patos, garnizés e cães.

Soyo e proximidades

Depois de Tomboko, passei pela aldeia chamada *Casa de Telha*. É a única em que existem construções que não usam o capim como cobertura. Nesta parte da estrada me deparei com muito desmatamento e queimadas. Também havia os embondeiros em que não se pode subir. As poucas e esparsadas cubatas (casas) tinham uma construção e material que seguiam os costumes antigos.

Na aldeia de Mukula entrevistei o *Regedor*³⁸¹ **Pedro Miguel Bundi**. Ele me explicou que ainda preservam os rituais de coroação do Rei e que agora é um cargo hereditário, que não se exonera.



Fig. 68 - O Regedor e seus filhos na aldeia de Mukula. Foto: Cláudio, 2006.

Na foto, Pedro Bundi segura em suas mãos uma planta medicinal e mística para os afro-brasileiros: o manjerição. Usado nessa região como remédio para tosses, rouquidão e bronquite.

Ele me contou que nos rituais de coroação o Rei usa a *Nhanga* (espada), o *Ngongie* (parecido com o agogô) e o *Gomezulu* – tambor grande do rei. Com esse instrumento é que o

³⁸¹ É a maior autoridade após o rei.

rei convocava todos os habitantes daquela e de outras aldeias. O atual rei chama-se Matolo Mamengue.

Depois passei pelas aldeias de *Kinxikixilu*, *Kinkondi*, *NKandwa*, *Mpanga*, *Mafinda*, *Kinzal*, *Kigombo*, *Kacongo*. Entre elas vê-se o rio *Zangala*. Também pude observar a campa do *Rei do Muango* (túmulo sem cruz, com uma forma circular).

Após entrar no distrito do Soyo, passei pelas aldeias de *Kivanda*, *Kipai*, *Lukata*, *Lulombe*, *Kungo* e *Kitona*. Em *Tombe* fui até ao cemitério e constatei muitas oferendas nos túmulos, desde roupas, alimentos, objetos pessoais, até camas.



Fig. 69 - Entrada do cemitério da aldeia de Tombe, na província do Zaire. Foto: Cláudio, 2006.

Essas árvores que se vê ao lado do caminho são no Brasil conhecidas como jasmineiros. Plantá-las dessa forma e nesses lugares é um costume dos Bacongos. Senti que despertei muito a atenção dos moradores da região com a minha visita. Para eles é um espaço muito sagrado e regido por vários tabus. As oferendas demonstram como são vigorosas as crenças nos antepassados. Após essa visita, ainda cruzei por *Kifuma* e *Kavuge*.

Na aldeia do Mpinda, entrevistei **Felipe Antônio (Antônio Npinda)**, nascido em 1928 no Npinda. A entrevista foi feita na sua casa. Ele não só falou sobre várias tradições

como me mostrou os objetos, instrumentos e materiais usados nos rituais. Nesse sentido, apresentou a espada do Rei (a *Nhanga*), o tecido real (*Lele-an-seli*) usado em volta do tronco passando transversalmente pelo tronco. Este é um tecido especial, vê-se isso no esmerado trabalho de bordados, nas cores e no formato. Discorreu e me mostrou a coroa do Rei (*Mpuazita*). O cetro é o *Koko*. Nele vêm esculpidas flores geométricas da ponta até uns 15 cm do cabo que representa a cabeça do leão. No *Kôko* só pode pegar quem tem bom coração, se tiver maldades ela bate no cetro e volta.

Nas margens do Rio Zaire, entrevistei **Isidoro Francisco Baba**. 66 anos. Professor de Matemática e Francês. Primeiro chefe da divisão de cultura da província do Zaire. (Uma espécie de secretário estadual de cultura) Nascido na aldeia *Gonde-tari*, no município de Soyo, onde viveu até a adolescência. Em Soyo conversei também com **Kyala**, filho de *soba*, 43 anos, nascido na aldeia de Trombetas, comuna de *Kwaly*, município de *Kalandula*, província do Malanje.

Ilha da Ponta do Padrão

A fim de chegar na Ilha tive que alugar uma embarcação. Para isso, contei com ajuda de Fernando Pereira, oficial da fiscalização marítima. Ele foi meu intérprete e guia ao mesmo tempo. No trajeto pelo imenso rio Zaire, me explicou muitas coisas sobre os povos dali. Falou das ilhas vizinhas como Nbubo, Luamba, Senga e Zola.



Fig. 70 - Foz do Rio Zaire e vista da Ilha da Ponta do Padrão. Foto: Cláudio Alberto. 2006.

Era simplesmente inacreditável estar ali num largo estuário no maior rio da África Ocidental (mais de 4000 km), justamente onde depois de algumas quedas d'água, desaguava no Atlântico ao lado de Soyo e da Ilha do Padrão. Saber que tinha sua nascente

na região dos Grandes Lagos e que em seu caminho recebia o Ubangui e o Sanga à direita e o Cassai à esquerda, passava por Kinshasa, banhava Brazzaville e atravessava os montes de Cristal, só aumentava ainda mais a intensidade do momento.

Para entrar na Ilha do Padrão tivemos que observar vários procedimentos rituais. Primeiramente, deve-se avisar com a antecedência de no mínimo, um dia. Chegando lá, deve dançar e cantar uma música, oferecer alguns litros de vinho e a seguir expor os motivos que o levaram num livro de registros, colocando a data e assinando no final.

Em seguida, caminha-se no interior da ilha em direção ao lugar sagrado chamado por eles de “Pata de Maria”. Reza a lenda que neste espaço desceu uma santa negra após ter impedido um navio negreiro de sair do porto. Argumentam para comprovar o fato que até hoje não cresceu nenhuma planta no lugar. E realmente, havia um círculo sem qualquer vegetação.

O *soba* ajoelhou-se num lugar específico onde havia uma moita de bambu ao lado e fez uma oração em kissorongo, o mais velho da Ilha ficava atrás dele em pé e repetia certas palavras. Sempre batiam três palmas antes de começar uma nova reza. Depois abriu o vinho colocou num copo e despejou-o totalmente na terra fazendo um círculo em volta de todo o lugar onde não há plantas. Logo após, ofereceu um copo a cada um dos presentes e bebeu também. Disse que ali todos tinham que beber, não importando a religião que professassem.

Resolvi fazer a oferenda em kwanzas à “Pata de Maria”. Eles gostaram muito e disseram que essa era uma atitude que iria me ajudar bastante pela vida afora.

A seguir nos dirigimos ao outro lado da ilha para que eu conhecesse o *Padrão de Diogo Cão* e o lugar aonde chegaram os portugueses pela primeira vez na África. No caminho fiz inúmeras perguntas sobre as crenças locais. E também sobre se eles faziam parte de algum clã, quais os objetos simbolizavam o poder do *soba* e do regedor, se acreditavam nos *Bakisi basi* e nos *Bikinda bisi*, quais as festas que ainda realizavam, quais as danças, os interditos, o uso da bandeira, o poste anímico ou mastro, bem como, questões sobre os apelidos e ornamentos corporais. Me responderam prontamente a todas.

Na Ilha meus informantes foram o *soba* atual **Lúcio Nelumbe**, negro de 62 anos, nascido na aldeia de *Sati-kititi*, e, o *soba* anterior chamado **Songo**, de 76 anos.

Toda essa odisséia no interior e mesmo a ida a Angola só foi possível graças ao orientador angolano José Octávio Serra Van-Dúnem. Realmente ele demonstrou um compromisso imenso com a ciência. Foi solícito, generoso e paciente ao me ajudar em praticamente tudo o que precisei nesse período na capital do país. Mesmo quando estive no norte, nas cidades de Mbanza Kongo, Tomboco e Soyo e em várias aldeias, foi graças aos

seus contatos que pude encontrar apoio e hospitalidade nas pessoas de Vítor Hugo, Eduardo Souza, Carlos Alberto dos Santos e Francisco Franco.

O professor José Octávio conseguiu que eu fosse assessorado por estas pessoas do FAZ (Fundo de Apoio Social), ONG empenhada (pelo menos em tese) na melhoria das condições de vida dessas pessoas. Trabalham na construção de escolas e postos de saúde nas aldeias desses municípios. Assim, tive grande facilidade em entrar em contato com as lideranças locais pelo imenso respeito e admiração que estas depositavam nos mais de cinco anos de trabalhos e realizações desse grupo de pessoas.

A importância do orientador angolano pode ser percebida também no fato de que ele é muito conhecido e tem uma infinidade de amigos na área da cultura. Desse modo, o Prof. Dr. José Octávio abriu muitas portas e possibilitou a realização de várias atividades que seriam realmente impossíveis sem a sua inestimável contribuição.

Outro motivo favorável à empreitada é o fato do povo ser realmente hospitaleiro. Além do próprio orientador, face à situação crítica da falta de moradia, fui recebido de braços abertos em vários lugares em Angola. Pode-se perceber nestas pessoas um verdadeiro prazer em receber os outros e em poder oferecer alimentos com fartura. Este fato tão relevante na manutenção da tradição não pode passar em brancas nuvens.

A pesquisa nas cidades e aldeias apresentou momentos de encontro com a historicidade do fenômeno estudado no Brasil. Esses entrelaçamentos, imbricações, possibilitam a construção de um conhecimento histórico livre das armadilhas das generalizações fáceis, das "camisas-de-força" teóricas ou de qualquer outra forma de abstracionismo.

Dentre as várias vantagens que apresentou esse tipo de abordagem não posso esquecer que me permitiram uma idéia mais imediata do passado, pois, o encontrei dobrando a esquina e descendo a rua nas cidades. Nas trilhas da savana e das florestas. Eu pude ouvir os seus ecos no mercado, ler as marcas das batalhas nas paredes, seguir suas pegadas no campo.

Desse modo, gostaria de enfatizar o fato deste trabalho de campo ter possibilitado a construção de um conhecimento mais fundamentado e que se aproxime do real. Acredito que estudos como esses, são meios válidos de se verificar a validade de idéias e proposições e/ou de descobrir novos problemas e hipóteses.

Através de pesquisas sobre fenômenos e fatos cotidianos tem se chegado a conhecimentos mais esclarecedores do que análises estruturais, além de ajudar a resolver dois grandes problemas das histórias gerais, isto é, manter o contato entre o passado e o presente, , bem como, entre o local e o geral.

Esse tipo de abordagem adotada no trabalho de campo permite reavaliar várias generalizações de uma história que se postula nacional e caminhar para uma visão mais completa, precisa e heterogênea, bem como, para o aprofundamento de questões tidas como esgotadas e, sobretudo, e para a conservação e sistematização da memória histórica.

É importante informar que não tive problemas de adaptação cultural em Angola. Pelo contrário, este estágio foi a realização de um antigo sonho e experimentado como uma oportunidade única. Assim, me senti bem, estava feliz ao lado daquelas pessoas. Estava emocionado com a suas misérias e grandezas.

Mas é preciso respaldar esse amor através da busca do rigor teórico-metodológico. A presença da emoção não anula as táticas de distanciamento próprias da racionalidade. Discuto agora elementos, aspectos e dimensões relacionados aos sistemas e métodos de trabalho e atividades complementares que favoreceram o desenvolvimento do estágio.

Desse modo, é oportuno informar que a utilização das **fontes orais** como material de pesquisa possibilitou incorporar não apenas indivíduos à construção do discurso do pesquisador, mas, sobretudo, conhecer e compreender situações insuficientemente estudadas até agora.

A relevância de seu uso pode ser percebida em diversos aspectos, sendo que um deles, é que não se chega apenas a um conhecimento dos fatos, mas também a forma como o grupo o vivenciou e percebeu. É de importância capital resgatar a subjetividade, mas, não confundir-la com os fatos objetivos. Esta aproximação crítica ao testemunho oral consegue-se mediante dois procedimentos de caráter interativo: um, com a documentação escrita permanente, e outro com o resto do *corpus* de documentos orais. Daí, a importância de se estabelecer uma relação dialética entre os diversos tipos de fontes.³⁸²

No que diz respeito às fontes orais, três instrumentos de coleta de material foram utilizados por nós: o depoimento gravado, a ficha do informante e o diário de campo. Em relação aos depoimentos, compreendo que em função do que pretendia desvendar, a qualidade das informações dependia em grande parte do informante escolhido. A seleção do mesmo, basicamente é resultado de duas orientações, uma decorrente do tema emergente em pauta e outra decorrente de se saber que determinado indivíduo possuía conhecimentos relevantes sobre o tema.

Num primeiro momento, utilizei nas entrevistas, a técnica da liberdade, em que o informante tinha autonomia em relação ao pesquisador na abordagem do tema e no

³⁸² PORTELLI, Alessandro. O Massacre de Cívitella Vai di Chiana: Mito e Política, Luto e Senso Comum. In: *Usos e Abusos da História*, Rio de Janeiro, 19994, p. 41.

fornecimento de informações. Ele mesmo governou a escolha do que iria dizer, o seu ritmo, a ordenação dos assuntos, com o mínimo possível de influência exterior visível sobre o que diz. E é nessa liberdade do informante que reside o ilimitado potencial do que pode fornecer. “Qualquer informação se torna, então proveitosa, podendo abrir horizontes que o pesquisador não suspeitara”.³⁸³

Num segundo momento, eu conduzia a entrevista fazendo perguntas específicas e dirigidas para o aprofundamento de questões elucidativas. Assim, fazia uso de perguntas e um roteiro preparado anteriormente com objetivos e estratégia de trabalho definidos. Nesse caso, o informante teve que se conformar com um ritmo de perguntas que não era o seu, e com perguntas orientadas por motivações que não eram as suas.

Cada entrevista e depoimento foram acompanhados de uma ficha de registro do informante no qual constou: nome, apelido, escolaridade, sexo, idade, profissão, cor. A importância dessa ficha deve-se primeiro, ao fato de que ela registra a situação atual do informante, que sempre influencia sua memória. Lembrar, como ressaltou Bosi, “é uma atividade do presente, por isso é fundamental conhecer o presente do informante”.³⁸⁴

O terceiro instrumento de coleta foi o diário de campo. Onde constaram anotações diversas registrando o cotidiano, mas, também as condições que foram feitas as entrevistas (onde, quando, como) e as observações durante a pesquisa. Compreendo que o valor desse instrumento fundamentalmente está em fornecer bases para a reflexão crítica sobre os vários aspectos da pesquisa, reformulando-os quando necessário e buscando descobrir sua amplitude e suas limitações.

A interpretação das fontes textuais foi orientada pelo método de análise do discurso desenvolvido pela *Linguística*. Segundo este método, um texto não pode ser analisado apenas sob a ótica da informação e da comunicação, ele deve ser interpretado à luz do contexto onde ele foi produzido, pois, o destinatário é responsável pelo conteúdo de um discurso quanto o seu autor.

No trato com os jornais, revistas, boletins, anuários, coletados principalmente no Arquivo Histórico Nacional de Angola, observei a impossibilidade da imprensa, seja qual for, ser um mero veículo de informações, transmissor imparcial e neutro dos acontecimentos a nível isolado da realidade político-social na qual se insere, pois, entendo a imprensa “como

³⁸³ QUEIROZ, Maria I. Pereira de. *Variações Sobre a Técnica de Gravar no Registro da Informação Viva*. São Paulo: Edusp, 1985. p. 68.

³⁸⁴ BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Queroz, 1979.

um instrumento de manipulação de interesses e intervenção social”.³⁸⁵ Dessa maneira, todos os documentos foram abordados como sendo veículos autorizados socialmente para elaborar, emitir e registrar consensos e contradições, assim como, para legitimar posições sociais do grupo que o detêm.³⁸⁶

Nos estudos da *performance* deve-se abrir espaço entre a ação e a análise para superar a oposição binária e dicotomia entre teoria e prática.³⁸⁷ Tal espaço é constituído sobretudo, pelo necessário *diálogo* onde a teoria ajuda a pensar a prática e a prática a repensar a teoria. Nesta unidade indissociável há mais possibilidades para compreender as possíveis lógicas singulares do Moçambique de Belém e conferir-lhe uma inteligibilidade inexistente *a priori*.

O diálogo (teoria e prática) é fundamental porque a teoria tem por função, refinar conceitos e categorias, como instrumentos para a produção do conhecimento, mas ela não pertence apenas à esfera da teoria. Como nos diz Thompson: “*toda noção ou conceitos surge de engajamentos empíricos e, por mais abstratos que sejam os procedimentos de sua auto-interrogação, esta deve ser remetida a um compromisso com as propriedades determinadas da evidência*”.³⁸⁸

Assim, se por um lado este compromisso com as evidências analisadas criticamente é fundamental, por outro, cabe reconhecer, porém, que a recorrência aos dados empíricos contidos nas diversas fontes, da mesma forma que pode ser o ponto de referência fundamental e o respaldo necessário para as conclusões da pesquisa, em sentido inverso, pode também expressar seus maiores desafios. Com isto, o que se pretende afirmar é que atenta-se para tudo aquilo que os documentos “falam” ou “expressam” de maneira direta, mas, também para o que silenciam e omitem.

Seguindo essa linha de raciocínio para não ser rotulado de “empirista”, “substantivista” e “observador absoluto”, busquei ir além do sentido que fazem as representações para seus sujeitos, pois, concordo com Oliven ao afirmar que “*a Antropologia, para ser uma boa Antropologia de sociedades complexas, necessita ser radical, no sentido etimológico do termo, isto é, procurar ir à raiz dos fenômenos que estuda, sem ter receio de desafiar tabus e conhecimentos consagrados.*”³⁸⁹

³⁸⁵ CAPELATO, M. H. e PRADO, M. L. *O Bravo Matutino – Imprensa e Ideologia: o jornal O Estado de São Paulo*. São Paulo : Alfa Ômega, 1980, p. 19.

³⁸⁶ Idem.

³⁸⁷ CONQUERGOOD, Dwight. “Performance Studies – Interventions and Radical Research”. *The Drama Review*. New York City : New York University and the Massachusetts Institute of Technology. Vol. 46, n. 02, Summer 2002. p.145.

³⁸⁸ THOMPSON, Edward. *A Miséria da Teoria ou Um Planetário de Erros*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986. p. 118.

³⁸⁹ OLIVEN, Ruben G. *A Antropologia de Grupos Urbanos*. Petrópolis : Vozes, 1995, p.11.

Mas, o interessante é que este “procurar ir as “raízes” pode seguir um caminho diverso do que simplesmente indagar primeiro sobre as culturas africanas (especificamente sobre as bantus) e depois tentar fazer um paralelo com a tradição afro-brasileira. Quer dizer, buscase **explicar** as ações demonstradas nos rituais moçambiqueiros, perceber e refletir sobre como os vários elementos formais e metafísicos dos rituais - entenda-se, música, dança, vestimentas, gestualidade, relação com o espaço/tempo, narrativa, dinâmica grupal, preparação, mas também, o sentido da atuação, a relação com os mortos e deuses são construídos na performance e posteriormente identificar e chegar ao conhecimento de uma efetiva *interpenetração* com tradições étnicas bantus. Isto significa indagar sobre como e onde se fundem os rituais do Belém com dimensões do universo bantu.

Considero esta metodologia importante para não transformar a noção de matriz cultural africana numa prisão mental. Nesse sentido, reporto-me a Bastide para quem o melhor método para a análise das culturas “*afro-americanas (brasileiras) consiste não no estudo a partir da África para ver o que resta dela na América, mas no estudo das culturas afro-americanas (brasileiras) existentes, para se remontar progressivamente delas à África*”.³⁹⁰

Aliás, no que se refere aos cuidados teórico-metodológicos relativos à dança, entendo que a descrição de movimentos não forma uma unidade com seu movimento original. Há necessariamente uma diferença entre a descrição e a dança. Os pesquisadores não pretendem descrever com absoluta precisão, nem preservar a dança, mas abrir novas possibilidades de entendimento. Ao invés “*de estabelecer correspondentes símbolos e significados, a descrição multiplica as possibilidades de interpretação, de associações teóricas, e a criação de mais material escrito e coreográfico*”.³⁹¹

Nesta perspectiva, para a observação, registro e análise da *performance*, usei (e uso) alguns elementos da Labananálise ou LMA por registrar as qualidades mais importantes ou os elementos mais enfatizados em cada movimento e inclui os Fundamentos Corporais Bartenieff.³⁹² Essa abordagem se preocupa mais com a qualidade do movimento, o “como” é realizado. Apelamos também para a Labanotação por ser específica em termos mensuráveis e completa em sua inclusão do “*corpo (as específicas partes que se movem); o espaço (a específica direção, nível, distância, ou ângulo do movimento), o tempo (metro e duração); a*

390 BASTIDE, Roger. *Les Amériques Noires*. Paris : Payot, 1967. p. 14-5.

391 FERNANDES, Ciane. *O Corpo em Movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo: Annablume, 2002. p.28.

392 Idem.

*dinâmica (a qualidade do movimento, como forte, pesado, elástico, com acentos, enfático, etc.)”.*³⁹³

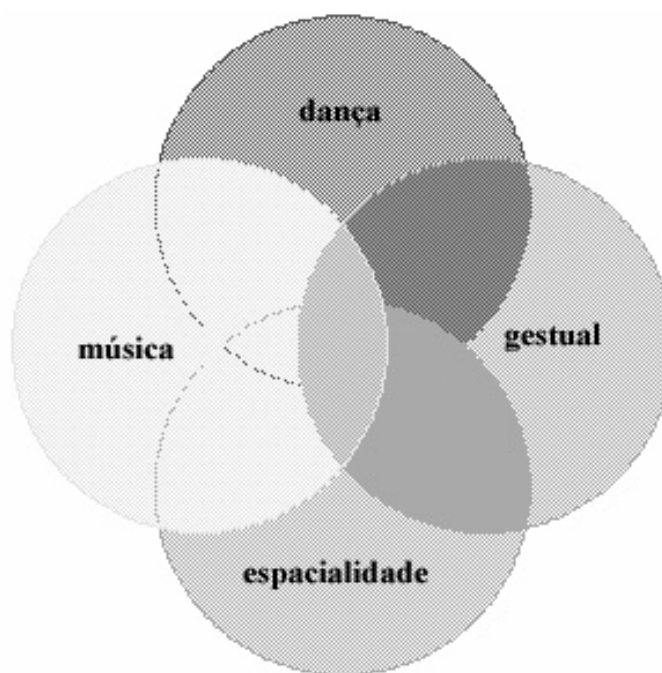


Fig. 71 – Intersecção das linguagens performáticas.

Os rituais moçambiqueiros não só foram assistidos ao vivo várias vezes, mas também foram vivenciados de dentro através da participação direta. Além disso, consegui várias filmagens em VHS que foram analisadas no vídeo cassete em busca de detalhes e qualidades que escaparam às vivências *in locus*. Esta fase foi fundamental para a percepção das intersecções e interpenetrações entre as linguagens performáticas.

Outro cuidado é que a necessidade de restituir a temporalidade própria das práticas rituais como a dança e a música. Segundo Islas há que devolvê-los à sua temporalidade, o fluido vital do fazer, a continuidade e o movimento como o entrecruzamento da determinação social e da vontade individual.³⁹⁴

Busquei em Laban os conhecimentos relativos ao estudo das posições (suporte do peso no chão); os fatores do movimento (espaço, peso, tempo, fluência); os conceitos de “peso forte” e “peso leve” (as gradações intermediárias), parte de cima e parte de baixo do corpo, lado esquerdo e lado direito do corpo, bem como, os elementos que permitem ampliar o discernimento sobre os ritmos-espaço, ritmos-tempo e ritmos-peso através das subdivisões básicas para observar as ações corporais - como articulações do lado esquerdo e direito (pé, tornozelo, joelho, quadril, dedos, mão, pulso, cotovelo, ombro cabeça), tronco parte superior

³⁹³ Ibidem, p. 254.

³⁹⁴ ISLAS, Hilda. *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*. Cidade do México: INBA, 1995.

(centro de leveza), tronco parte inferior (centro de gravidade). Enfim, ele contribuiu imensamente para a árdua tarefa que é descrever e analisar movimentos, gestos, coreografias da dança.

Entretanto, é necessário ponderar sobre o alcance de tal método descritivo e analítico da dança quando levamos em conta o tempo e o lugar onde foi pensado. Consideramos o trabalho de Laban e Bartenieff como luzes do caminho e não como fornecedores de soluções prontas e acabadas. Perceber seus limites quanto a realidades diferentes das ocidentais não implica em negar suas qualidades e méritos.

No que diz respeito à escrita dos padrões e variações rítmicas dos instrumentos percussivos e das melodias dos cantos, deve-se entender que tais transcrições representam um registro aproximativo, isto é, uma dentre as possibilidades de ocorrência, e não uma versão absoluta e definitiva. Mas, a questão não é só transcrever a música, mas saber se o tipo de notação empregada numa determinada transcrição é a mais adequada ao objeto e à finalidade da pesquisa. A questão é que a notação ocidental não tem capacidade efetiva de indicar variações de sonoridade no que se refere à percussão do tipo utilizada pelo Moçambique.

Os instrumentos com som de altura indeterminada, dotados de uma linguagem própria, pautam-se por outros parâmetros, não cabendo, portanto, a utilização de um sistema desenhado para atender a um instrumental de outra natureza, que não é adequado às suas características físico-acústicas.³⁹⁵ Entretanto, a escrita mesmo que se limite por enquanto à indicação rítmica, não se mostra deficiente no seu propósito, uma vez que os percussionistas do terno não utilizam as bordas das caixas (no caso dos tambores), bem como, os chocalhos não apresentam grandes nuances timbrísticas. O importante é que o aspecto auditivo, a dança, o canto e o corpo polirrítmico sobressaia frente a um enfoque puramente cerebral da música.³⁹⁶

As fotografias presentes ao longo do texto desta tese não servem apenas para ilustrar o que está sendo dito pelas palavras. Mais do que isso, são entendidas como documentos, que apesar do amplo potencial de informação contido na imagem, não substitui a realidade tal como se deu no passado. Ela apenas traz informações visuais de um fragmento do real, selecionado e “organizado” estéticamente e ideologicamente.³⁹⁷ Assim, parte-se do pressuposto que a fotografia não reconstitui fatos passados, apenas congela, nos limites da imagem,

³⁹⁵ OLIVEIRA, Rodolfo Cardoso de. Op cit. p. 86.

³⁹⁶ LEYMARIE, Isabelle. "La vista y el oído" *Revista El correo de la Unesco*. Buenos Aires, maio de 1995, pp.49-50.

³⁹⁷ KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. São Paulo: Ática, 1989.

fragmentos desconectados de um instante da vida das pessoas ou das paisagens urbanas e rurais, coisas, etc. Além de não ser neutra³⁹⁸ (como qualquer outro documento) é um duplo testemunho: por aquilo que ela nos mostra da cena passada, irreversível, e por aquilo que nos informa acerca de seu autor.³⁹⁹

Conquergood constatou que o escritocentrismo⁴⁰⁰ é uma marca do imperialismo ocidental. Nas suas palavras “*a hegemonia do textualismo precisa ser exposta e enfraquecida. Transcrição não é um modelo transparente ou politicamente inocente de conceitualização e/ou envolvimento no mundo*”.⁴⁰¹

Em tradições fortemente acústicas como a moçambiqueira e as angolanas - em que o processo de ensino-aprendizagem entre outros, se dá pela oralidade - deve-se recusar a hegemonia da vista em seu estudo, mas também a mera substituição por fatores explicativos fundados apenas sobre o aspecto visual por fatores fundados sobre a palavra e o oral.

Ainda assim, deve-se perceber que palavra oral, nunca existe num contexto puramente verbal, como ocorre com a palavra escrita. A atividade corporal que acompanha a mera vocalização não é eventual ou arquitetada na comunicação oral, mas natural e até mesmo inevitável.⁴⁰²

Considerando-se as diferenças de significação dos sentidos que existem dentro de tradições e entre culturas, seria um grave equívoco sustentar modelos sensoriais universalistas, quer eles sejam visuais ou auditivos, quer se apóiem no texto ou na palavra, mas sim investigar e refletir de acordo com as perspectivas sensoriais próprias do Moçambique de Belém e das etnias africanas. Este procedimento teórico-metodológico é indispensável se realmente há a busca de “*levar suficientemente em conta a diversidade de modelos sensoriais através das culturas*”.⁴⁰³

Sabe-se que através de detalhes, fatos aparentemente insignificantes, pistas, sintomas, traços, insinuações, podemos encontrar chaves para “*captar uma realidade mais profunda, de outra forma inatingível*”.⁴⁰⁴ Isto é, oferecem a capacidade de saltar, baseada em

³⁹⁸ FREUND, Gisèle. *La Fotografia como Documento Social*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.

³⁹⁹ MACHADO, Arlindo. *A Ilusão Espetacular- Introdução à Fotografia*. São Paulo: Brasiliense/Funarte, 1984.

⁴⁰⁰ Significa conceber o texto escrito como o centro da investigação científica.

⁴⁰¹ CONQUERGOOD, Dwight. Op cit. p. 147.

⁴⁰² LOPES, José de Sousa M. *O lugar da cultura acústica moçambicana numa antropologia dos sentidos*. Maputo: Ministério da Educação de Moçambique, 2001.

⁴⁰³ CLASSEN, C. *Worlds of sense: exploring the senses in history and across the cultures*. Londres e Nova York: Routledge, 1993. p.132

⁴⁰⁴ GINSBURG, Carlo. “Sinais: raízes de um paradigma indiciário”. In: *Mitos, Emblemas, Sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 150.

inferências, do conhecido para o desconhecido. Este é percurso do método conjectural ou indiciário neste trabalho:

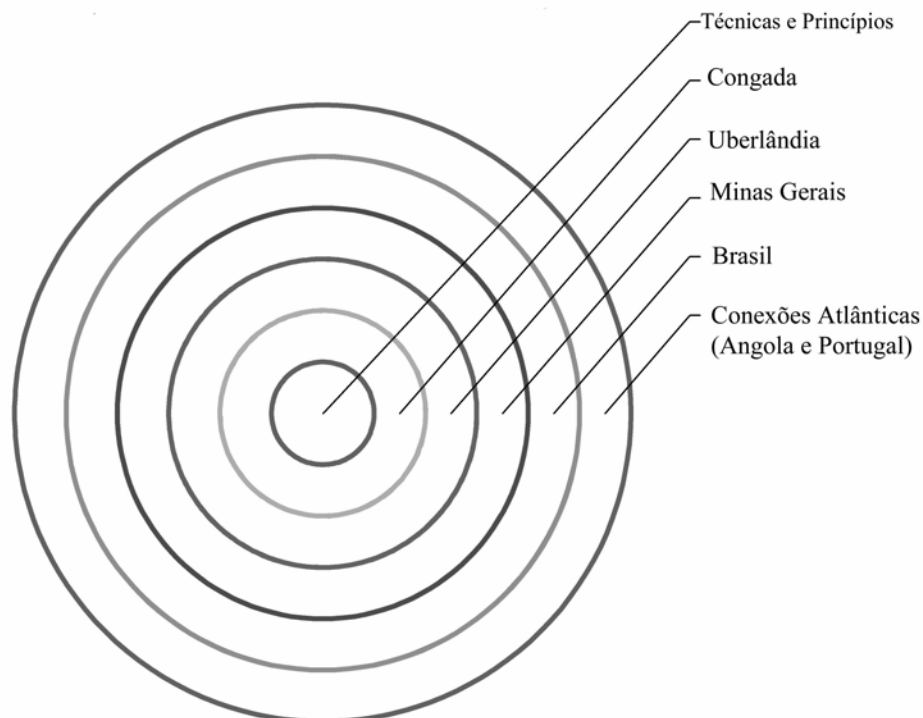


Fig 72 – Representação gráfica do método conjectural.

Nessa abordagem me esforcei em levar tudo em conta. Busquei me sintonizar com os anseios de uma ciência que ainda ouse ser um lugar privilegiado a partir do qual se possa perceber “*que toda prática hiperespecializada, através da fragmentação e do desmembramento que impõe ao real, acaba destruindo o próprio objeto que pretendia estudar*”.⁴⁰⁵

Os conhecimentos desta tese surgem a partir de uma *vivência prática*, distante do abstrato e do especulativo, do fragmentado, desmembrado ou mutilado (provenientes da hiperespecialização), em suma, é um conhecimento ansioso pela *totalidade*. Isto que pode parecer algo corriqueiro, na realidade é algo vital. Pois, segundo Morin e Kern o conhecimento especializado, é, em si mesmo, uma forma particular de abstração. A especialização abstrai, ou seja, extrai um objeto de um determinado campo, rejeita os laços e

⁴⁰⁵ LAPLANTINE, François. *Aprender Antropologia*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 157.

intercomunicações com o respectivo meio “*e insere-o num setor conceitual abstrato que é o da disciplina compartimentada cujas fronteiras quebram arbitrariamente a sistemicidade (a relação de uma parte com o todo) e a multidimensionalidade dos fenômenos.*”⁴⁰⁶

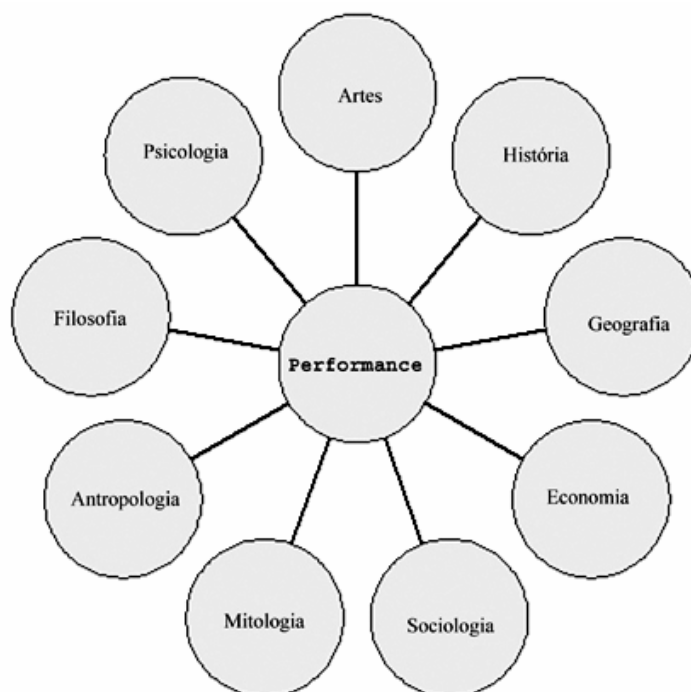


Fig. 73 – Abordagem global.

Esse modo de abordar os fenômenos ocorre basicamente pela necessidade de formalização matemática. Retira-se do fenômeno todas as características não mensuráveis e a seguir as que restaram são articuladas num modelo explicativo do fenômeno. Na contramão dessa abordagem que privilegia a abstração está a proposta de transversalidade e multidisciplinariedade dos **Estudos da Performance**. Isto é, uma perspectiva de conhecimento que nasce da busca de absorver, sorver e assimilar diferenças: “*o campo da performance demanda intercâmbio, reciprocidade e retroalimentação entre as diversas formas de conhecimento que envolve*”.⁴⁰⁷

De acordo com Victor Turner, realizar uma *performance* etnograficamente é trazer os dados coletados no trabalho de campo cabais em plenitudes de ações-significados. O reducionismo cognitivo sempre lhe pareceu uma forma de desidratação da vida social.⁴⁰⁸

⁴⁰⁶ MORIN, Edgar e KERN, Anne. *Terra-pátria*. Porto Alegre: Sulina. 1995. p. 131.

⁴⁰⁷ LIGIÉRO, Zeca e TEIXEIRA, João Gabriel L. “GT Estudos da *Performance*” *JORNAL do III Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas – ABRACE*. Florianópolis, 8 a 11 de outubro de 2003, p. 03.

⁴⁰⁸ TURNER, Victor. *From Ritual to Theatre - the human seriousness of play*. Nova York: PAJ Publications, 1982.

É óbvio, que a fé não deve ser entendida só pelo viés racional. É *preciso sentir* para aproximar-se do *mistério*. É necessário estar aberto à experiência, para que possa despertar em cada um, as forças escondidas, os resíduos de esperança no milagroso, as crenças adormecidas nas misteriosas possibilidades da vida.

Com o advento do ceticismo científico, o mistério passou a ser visto como algo torpe, uma enganação, uma ilusão, uma mentira, enfim, como uma barreira ao conhecimento. É fundamental buscar ultrapassar o reducionismo da razão cartesiana, para poder sentir a presença das entidades, dos espíritos dos antepassados por trás das práticas. O mistério é a fronteira que ensina ao homem sábias limitações.

Apenas aqueles que vivem o mito na adesão de sua fé, no impulso de seu coração e no empenho de sua sensibilidade se encontram em condição de exprimir sua realidade profunda. Visto do exterior, examinado com o exclusivo olhar da observação objetiva, o mito corre o risco de não mais oferecer senão uma imagem fossilizada, seca, prancha de anatomia despojada de todos os mistérios da vida, cinzas esfriadas de uma fogueira incandescente.

Para Girardet, o hiato subsiste. Talvez seja possível reduzi-lo, mas é vão sonhar em aboli-lo totalmente. *“O mito só pode ser compreendido se é intimamente vivido, mas vivê-lo impede dar-se conta dele objetivamente (...) mas, não pode se esvaziar de seu conteúdo emocional, ou seja, o essencial de si mesmo”*.⁴⁰⁹

A assim chamada “objetividade” foi a rocha sobre a qual se assentaram as ciências naturais. E sob o fascínio dessas ciências naturais, todos os campos de conhecimento esforçaram-se por se tornar “científicos”. Isto significou geralmente fatiar, isolar, excluir a vida. Como ocidentais, desaprendemos quase completamente a ver o mundo de outra maneira. Aprendemos aquilo que se pode aprender quando se examina somente a árvore e se ignora a floresta.

⁴⁰⁹ GIRARDET, Raoul. *Mitos e Mitologias Políticas*. Companhia das Letras: São Paulo, 1997, p. 23.

CAPÍTULO IV

O Legado Mais Precioso

*“É conga, é conga, é Congada
Bate marimba e tambor
Vou pegar a minha espada
Que eu também sou lutador”.*
(Romildo e Toninho Nascimento)

Angola

Esta pesquisa apresenta um enfoque que passa de uma ênfase exclusiva em processos culturais ocorridos no Brasil para uma atenção maior a uma ampla gama de interações com a África. Uma abordagem que busca enriquecer o estudo da *performance* através de uma perspectiva atlântica.

Embora, existam conquistas nos últimos anos, ainda, prevalece um enorme desconhecimento da história africana. Diante disso, e também por necessidade ao lidarmos com problemas que não envolvem apenas o Brasil, é importante fazermos alguns registros, mesmo que resumidos da história das etnias angolanas, para posteriores discussões que dialogam com a hipótese central da pesquisa.

Há relativamente pouca informação sobre a região que forma a Angola contemporânea como estava antes da chegada dos portugueses. Essas fontes documentais em boa parte foram produzidas por outros europeus. Parece que o colonizador português, não estudou a área tanto quanto os britânicos, franceses, e alemães pesquisaram “suas” colônias.

Na Angola atual existem três grandes espaços sócio-culturais, todos eles com características transnacionais: o *Khoisan* (Coissã) ou *Hotentote-Boschimane*, onde se inscrevem os povos Kede, Kung, Bosquímanos e Kazama; o Vâtwa (com os povos Cuissis e Cuepes); o Bantu, com os povos Ovimbundo, Mbundo, Bacongo, Lunda-Tchokwe, Ngangela, Ovambo, Nyaneka, Humbe, Herero, Axindonga e Luba. Assim, é importante ter-se em conta que o território que hoje se chama Angola se situa numa encruzilhada de culturas milenares, onde se destacam a dos Bacongos, Ovimbundos e Mbundos e seu domínio das técnicas da agricultura e da fabricação do ferro; a dos caçadores e agricultores das grandes savanas da África Austral (antepassados dos atuais Lunda, Cokwe, Lwena, Luvale, entre outros) e a dos criadores de gado bovino que se estende dos Grandes Lagos às zonas tropicais secas e desérticas da África Austral (Herero, Nkhumbi e Ambó).

As informações obtidas em vários estudos indicam que os habitantes mais antigos da Angola atual foram os Coissãs. Vivem nessa região há mais de 25.000 a.C. Caçadores e coletores. São também conhecidos como bosquímanos e *bushmen*. No trabalho de campo fiquei sabendo que ainda podem ser encontrados no sul de Angola. Boa parte continua nômade.

Com a migração dos bantus houve a ocupação da região entre os séculos XI e XIV⁴¹⁰ (provavelmente saídos de Camarões e Nigéria). Sua expansão foi levada a cabo por grupos pequenos. Alguns historiadores acreditam que os Coissãs foram conquistados pacificamente. Simplesmente desocuparam a área e moveram para o sul, longe dos recém-chegados. Outros pesquisadores argumentam que ocorreram várias guerras.

Os portugueses comandados por Diogo Cão chegaram na foz do Rio Zaire e atacaram pela primeira vez na **Ponta do Padrão** entre 1483 e 1482. É comum a divergência quanto as datas nas várias fontes e pesquisas. Mas, concordam que este é o primeiro contato dos africanos com europeus, na costa oeste da África central.

Os Bacongos, Mbundos e Ovimbundos resistiram à tentativa de conquista, embora certos setores participassem em algumas instâncias do tráfico negreiro.⁴¹¹ Vamos nos deter sobre suas lutas pela liberdade e contra a colonização em outro momento do texto.

Vários autores já se debruçaram sobre as técnicas usadas pelos portugueses e outros estrangeiros na captura dos escravos. Sendo que uma das mais comuns segundo várias pesquisas, foi a de se colocar as etnias, tribos e clãs vizinhos em conflito armado. Guerras forjadas por intrigas, mentiras e armadilhas. Sob os senhores de guerra portugueses, Bacongos, Mbundos, entre outros, foi produzida a maioria dos escravos africanos exportados para as Américas até o século XVII.⁴¹²

Em vista deste tipo de técnica de apresamento, ainda é muito difícil estimar a quantidade de africanos retirados de uma dada área, já que até mesmo aqueles capturados na região do Congo não eram necessariamente vendidos no mercado da região. Por isso, que o escravo assumia o nome da região em que era vendido, seja Congo, Angola ou Moçambique.

Outras expedições foram marcadas por assaltos às aldeias, visando a dominação do povo com a utilização de armas de fogo. Escravos também eram obtidos por agentes, chamados “pombeiros” que vagavam pelo interior geralmente seguindo rotas estabelecidas

⁴¹⁰ Época em que os sítios arqueológicos indicam a introdução do ferro no norte de Angola

⁴¹¹ TVEDEN, Inge. *Angola – Struggle for Peace and Reconstruction*. Boulder, Colorado: Westview Press, 1997.

⁴¹² MATTOS, Hebe M. e GRINBERG, Keila. “As relações Brasil-África no contexto do Atlântico Sul – Escravidão, comércio e trocas culturais”. In: BELUCCI, Beluce. (org). *Introdução à história da África e da cultura afro-brasileira*. Rio de Janeiro: UCAM, CEAA: CCBB, 2003.

ao longo de rios. Eles compravam os escravos de chefes locais em troca de artigos como pano e aguardente. Os pombeiros voltavam a Luanda ou Benguela (região dos Mbundos e Ovimbundos, respectivamente) com grupos de centenas de capturados, a maioria subnutrida e em más condições pela árdua viagem a pé.

A captura de pessoas em solo angolano começou na etnia dos Bacongos. Estes eram levados do interior do território para o litoral. Mais especificamente para o porto de Mpinda.

No século XVI os principais portos portugueses na África eram os de Mpinda (na foz do rio Zaire) e Loango (um pouco ao norte), dominados por comerciantes de São Tomé. Depois, é que se sucederam Luanda, na região de Ndongo e o porto de Benguela, na região dos Ovimbundos.⁴¹³

Motivados pelo interesse econômico de garantir a qualidade de suas mercadorias, os portugueses prestavam alguns cuidados médicos básicos aos feridos, aos fracos e aos doentes e cuidavam para que restabelecessem o peso durante o período de espera que durava, às vezes, de seis a oito meses, antes de serem embarcados para a viagem através do Atlântico.

Nesse período realizavam trabalhos agrícolas para ajudar no provimento da alimentação no acampamento. Na praia, o período de espera (que variava de seis meses até mais de um ano) dependia de vários fatores. Em geral, era lenta a frequência do retorno de barcos de além-mar. Alguns registros e fontes históricas mostram que houve muitos casos em que os capturados eram deixados nos acampamentos da praia, por vários motivos, dentre os principais, não estarem em boas condições de saúde, ou por serem considerados muito velhos e o tipo de serviço físico para qual estavam sendo levados para o Brasil.⁴¹⁴

Comprovamos estas informações no trabalho de campo, quando estivemos em Soyo (litoral norte de Angola) e fomos à Aldeia do Npinda. Lá nesse lugar ao lado do antigo porto do Npinda, ainda hoje vivem os descendentes dos que foram largados nos acampamentos. Essas pessoas são discriminadas e vítimas de vários preconceitos dos bairros vizinhos. A maioria recebe apelidos pejorativos, em sua maioria de animais.⁴¹⁵

Antes de embarcar, os escolhidos para ir eram batizados em massa pelos padres católicos. Na travessia do Atlântico, os tumbeiros, às vezes, realizavam paradas em outros mercados de escravos para completar o carregamento. A ilha de São Tomé era freqüentemente usada com essa finalidade.

Durante os séculos XVI e XVII **Luanda** foi o principal porto de escravos, depois é que os portugueses tentaram conquistar Benguela. Seus primeiros esforços falharam em se

⁴¹³ Idem.

⁴¹⁴ BIRMINGHAM, David. *A conquista portuguesa de Angola*. Porto: Ed. Regra do Jogo, 1965.

⁴¹⁵ Dados obtidos na entrevista com Antônio Npinda (apelidado de *nkombo*, cão em quicongo)

expandir para o interior. Enfrentaram fortes batalhas com os Mbundos. No final do século XVIII, Benguela rivalizou com Luanda como principal porto de escravo. Mas, na maior parte do tempo Luanda foi o centro do comércio escravo dos portugueses.⁴¹⁶

A atual capital de Angola foi fundada por Paulo Dias de Novais comandando uma armada de 7 barcos com 100 famílias de colonos e 400 soldados, a partir da ilha de Luanda em 1575. Luanda era o nome da ilha, significando terra rasa, sem montes, de formação arenosa, instável ao sabor das marés do oceano e caudal do rio Kwanza. Antes na área havia algumas aldeias, as *libatas*.

No ano seguinte, Novais, muda-se para o continente, em frente da ilha, assentando as bases da povoação. O que atraiu Novais, quando desembarcou na região foi o domínio das lendárias minas de prata de Cambambe. Ali havia um porto bem abrigado, de localização conveniente, muito perto do corredor (rio Kwanza). Passado o sonho da prata, o local tornar-se-ia o ponto de partida das Guerras de *Kuáta! Kuáta!* (captura de escravos) e ponto de guarda e carregamento dos navios negreiros para o Brasil.

O século XVII é chamado por alguns historiadores "o Ciclo do Brasil". O abastecimento de escravos aos fazendeiros brasileiros foi o principal fator dessa expressão. Até finais do século XVII, Luanda era um pequena cidade constituída pela parte alta - a "cidade alta" onde se baseava o poder burocrático, o clero e a burguesia. Paralelamente, desenvolvia-se a zona baixa com ponto de partida onde vivia uma população de degredados e comerciantes ligados essencialmente ao tráfico.

No início, os escravos foram levados em maior número para as plantações de cana-de-açúcar da ilha de São Tomé e para o mercado de escravos em Lisboa. Mas, a partir de meados do século XVI, um mercado muito maior se desenvolveu nas colônias do Brasil.⁴¹⁷

O tráfico de escravos dominou a economia portuguesa por vários séculos em Angola. Segundo pesquisadores nativos, no todo foram 403 anos de tráfico de escravos (1482-1885). Foi se tornando uma atividade sistemática e lucrativa.⁴¹⁸

Brasil

*"A sua riqueza
Vem lá do passado
De lá do Congado*

⁴¹⁶ YOUNG, Eric. "Luanda". In: APPIAH, Kwame A. and GATES, Henry L. (ed.) *Africana: the encyclopedia of the African and African American experience*. New York : Basic Civitas Books/Library of Congress. 1. ed. 1999.

⁴¹⁷ VERGER, Pierre. *Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o golfo do Benin e a Bahia de Todos os Santos*. Salvador: Corrupio, 1987;

⁴¹⁸ VICENTE, São. *Cultura e incultura Angolana*. Luanda: UEA, 1995.

Eu tenho certeza”.
(Edil Pacheco) ⁴¹⁹

Para muitos pensadores, a categoria que mais caracteriza a especificidade do processo histórico brasileiro é de fato **a escravidão**. Ela toca no núcleo da história presente e passada. Durante muito tempo os escravos foram as mãos e os pés do Brasil. Foi com o seu trabalho que se sustentou a nobreza, que foram criadas as instituições científicas, de letras, artes, comércio, indústria, etc.

É impossível imaginar o horror, a debilidade física e mental que as viagens nos tumbeiros causavam aos negros que aqui chegavam. O trauma aumentava mais ainda, quando famílias eram destruídas. Depois de serem desembarcados os portos, os escravos pais e filhos, maridos e mulheres, irmãos e irmãs, podiam ser vendidos a diferentes compradores. O padrão de “peça” que vigorou principalmente a partir de 1660 passou por significativas variações. Mas, em geral eram vendidos por metro e por tonelada, vendiam se “peças”, mas uma peça não significava um negro, era 1,75 metro de negros. Dois negros de 1,60 metro eram apenas 1,8 peça de escravos. O valor do negro era medido por metro, por quilo, na qualidade dos músculos, na idade, na saúde geral, etc. ⁴²⁰



Fig. 74– Negros num mercado na Rua do Valongo. Gravura de Debret. ⁴²¹

Os escravos são mostrados no interior de um edifício na rua do mercado de escravos do Rio de Janeiro. Nota-se como eles estão esqueléticos enquanto aguardam os compradores. As cabeças de quase todos são raspadas dos lados e apresentam um topete no alto. Os adultos

⁴¹⁹ Essa estrofe faz parte da música *Ijexá*, interpretada pela maravilhosa Clara Nunes, no disco *Nação*.

⁴²⁰ CHIAVENATO, J. J. *O negro no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

⁴²¹ DEBRET, J. *Op cit.* p. 78.

estão sentados nos bancos. As crianças estão agachadas e fazem algum jogo ou brincadeira no chão ao centro da roda. Do lado direito, dois europeus parecem negociar uma criança. O que está sentado é o “lojista” e o que está em pé o comprador.

Muitas pesquisas coincidem em apontar o mercado negreiro da rua do Valongo, no Rio de Janeiro, como uma dos mercados que mais negociaram com os senhores de escravos de Minas Gerais.

Após o leilão, o escravo acompanhava seu senhor, deixando para trás a família, os amigos ou qualquer laço que conseguiu sobreviver à travessia. Agora, o senhor que o comprou seria o dono de sua vida e decidiria onde, como e de maneira iria viver, com quem e quando iria se relacionar. O escravo era um bem que faria parte do patrimônio do senhor. Nos inventários e heranças, ele aparecia sem distinção ao lado de animais, sob a classificação de bens semoventes, apenas distinguindo-se dos bens móveis e imóveis.

As senzalas via de regra foram lugares muito ruins para se viver. Abafados, frios, sem janelas, pequenos, para facilitar a vigilância. Um único compartimento. Já estivemos em várias senzalas, sendo que a que mais nos impressionou foi a da conhecida como a Casa do Conto (onde morreu o poeta Cláudio Manuel da Costa) em Ouro Preto. A casa ainda é imensa, tudo feito numa escala enorme. Ventilada, clara. Mas quando se vai a senzala vê-se que fica no porão, num espaço abafado, úmido, estreito, do lado de um córrego. Imagina o frio que eles passavam ali...

Os negros trabalhavam de sol a sol, em condições extremamente duras. Foram submetidos a uma exploração predatória. A vida útil do escravo em trabalhos nas minas não passava de dez anos. Estavam sob permanente vigilância dos capatazes. Qualquer deslize era castigado com a máxima severidade. Entre os castigos estava o tronco, o viramundo (instrumento de ferro que prendia mãos e pés), a gargalheira (colar de ferro com vários braços em forma de gancho), a castração, a amputação dos seios, a quebra dos dentes com martelo, amputação do nariz e das orelhas.⁴²²

Os africanos de origem banta, do Congo e de Angola, trazidos para o Brasil durante o duro período da conquista da colônia, foram distribuídos pelas plantações, espalhados em pequenos grupos por um imenso território nos estados do Rio de Janeiro, Minas Gerais, São Paulo, e Espírito Santo. Isso numa época em que as comunicações com os centros urbanos eram difíceis. Os de origem sudanesa, os jeje do Daomé e os nagôs, chegados durante o último período da escravatura, foram concentrados nas zonas urbanas em pleno apogeu, nas regiões suburbanas ricas e desenvolvidas dos estados do Norte e do Nordeste, Bahia e

⁴²² MOURA, Clóvis. *Os quilombos e a rebelião negra*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Pernambuco, particularmente nas capitais desses estados, Salvador e Recife.⁴²³ Para Berkenbrock, a influência destes dois fatores - época de chegada e local de trabalho - fica muito clara quando se analisa a *continuidade* da cultura banta e da cultura iorubana no Brasil.⁴²⁴

Ao que tudo indica, foram trazidas pessoas das mais diversas culturas e povos africanos para a formação da população escrava de São Pedro do Uberabinha (atual Uberlândia). Os compradores evitavam adquirir escravos de uma só família ou língua. Mas dessa diversidade firma-se uma predominância da cultura banta: “*grande parte veio comprada do Rio de Janeiro (...) parte dos escravos fossem provenientes de outros pontos, principalmente das zonas mineradora e da Mata*”.⁴²⁵

O gosto pela liberdade

Em vários momentos dessa tese fazemos referência à postura guerreira de muitos participantes do Moçambique. Além disso, discutimos certos episódios onde fica bastante evidente o caráter de resistência cultural que esta tradição afro-brasileira assume no presente. Se procuramos estabelecer uma abordagem diacrônica e processual, não podemos omitir acontecimentos do passado. Pois, é dessa maneira que se pode ampliar a própria compreensão da *performance* no presente.

Veja bem, a continuidade da escravidão por mais de três séculos pode induzir algumas pessoas a acreditarem que os negros não lutaram e se submeteram docilmente à feroz opressão dos senhores e às práticas brutais dos comerciantes e feitores. Por isso, é importante mostrar o outro lado da história. Isto significa não falar só dos horrores e misérias. Afinal, eles não foram “vítimas indefesas” ou mero objetos sem vontade própria. Eles foram sujeitos históricos que construíram outras possibilidades de felicidade em uma terra onde a alegria e o prazer eram proibidos a eles.

É muito relevante ressaltar também os combates pela liberdade e as contribuições político-culturais dos povos negros. Ou seja, uma abordagem mais integral e inclusiva. Pois, na realidade, enquanto houve essa opressão escravagista os negros se revoltaram de diversas maneiras. Reagiram através da luta em solo africano combatendo o tráfico, nos navios negreiros através de motins (em que tomaram alguns navios) e do suicídio, no Brasil, utilizaram a técnica de manipular venenos (para “amansar sinhá e amansar sinhô”), se

⁴²³ SANTOS, Juana Elbein dos. *Os Nàgô e a morte: Pàdê, Àsèsè e o culto Égun na Bahia*. Petrópolis: Vozes, 1986.

⁴²⁴ BERKENBROCK, Volney J. *Op cit.* p. 228.

⁴²⁵ LOURENÇO, L. *Op cit.* p.25.

organizaram em irmandades dos homens pretos do Rosário, mataram feitores, fugiram, construíram os quilombos espalhados (mais de 800 já foram identificados), usaram táticas de guerrilha, desenvolveram a capoeira, e resistiram através da sua própria cultura e da construção de identidades coletivas.

Os negros tiveram participação maciça e ativa em várias insurreições como a Cabanagem, a Revolta da Chibata, a Balaiada, a Sabinada, a Revolta dos Malês, entre outras insubmissões populares.⁴²⁶

Resistiram pela força bruta quando a violação da liberdade foi mantida pela força bruta e quando não existia outro caminho melhor para opor-se a ela com sucesso. Sentindo-se sufocados pelo meio social injusto onde eram obrigados a viver em condições desumanas, convenceram-se de que este sofrimento dependia da vontade do homem e podia ser eliminado pela ação do homem.

Compreende-se que a liberdade esteve na ação concreta de mudar os rumos das coisas dando outro sentido, outra possibilidade histórica. A liberdade esteve na responsabilidade de buscar uma saída, uma brecha de onde pudessem surgir outros projetos sociais. Foi uma escolha espontânea onde se buscou ser sujeito, ser “senhor de si” e não um joguete na mão dos dominantes.

Em relação à Angola-Congo, alguns acontecimentos não podem passar despercebidos. Historicamente, os Bacongos tiveram um interesse ardente em política. Possuíram um sentido profundo de justiça, que, no passado, tinha implementado a resistência à opressão portuguesa e que faria o mesmo no futuro.⁴²⁷

Na Luanda do século VIII, além das convulsões internas na cidade, havia a persistente resistência dos *sobas* (chefes locais) ao domínio colonial português, o que redundava em numerosos confrontos armados, aumentando o clima de instabilidade na cidade e nas fortificações do interior.⁴²⁸

De uma forma mais geral, Angola, desde os primeiros anos de conquista da terra africana, tornou-se sementeira da resistência contra o invasor branco. A insubmissão passou de geração a geração. Os antigos Mbundos foram notáveis organizadores de exércitos e contam na sua história afamados sobas guerreiros. Não é de se estranhar que a postura de luta tenha acompanhado muitos dos negros dessa região vendidos para o Brasil. Esta parte considerável dos escravos formada por nobres e guerreiros envolvidos nas várias guerras,

⁴²⁶ FREITAS, Décio. *O Escravismo Brasileiro*. Porto Alegre : Mercado Aberto, 1982.

⁴²⁷ GRENFELL, James. *História da Igreja Batista em Angola (1879-1975)*. Lisboa: Queluz, 1999.

⁴²⁸ MACÊDO, Tânia. *Angola e Brasil – Estudos comparados*. São Paulo: Arte & Ciência, 2002.

garantiu que mantivessem viva em solo brasileiro, a memória dos tumultuados eventos da história do Congo e de Angola.⁴²⁹

Sabe-se que vários traficantes de escravos foram mortos (D. Francisco Almeida, Lopes Ferreira, Fernão Darvelos, entre outros). Estes foram apenas alguns que, juntamente com centenas de comandados, sucumbiram na primeira metade do século XVI diante da resistência banta à escravidão.⁴³⁰

Segundo Altuna, o bantu procura encontrar-se em harmonia consigo e com os outros. Porém, se qualquer elemento da sua síntese é questionado por uma intrusão violenta e estranha, a sua opção global *revolta-se*. Sente-se ameaçado na sua totalidade e explode em conflitos apaixonados.⁴³¹

Os Bacongos e o Reino do Kongo⁴³²

Porque apesar de terem vindo africanos de várias partes e etnias (até da costa leste de Moçambique), somente os do Congo gozavam do privilégio de eleger um rei que exercia e exerce autoridade sobre todos os demais?

Porque embora os sudaneses tivessem constituído estados monárquicos da mais alta grandeza (como os do *Tunka* do Antigo Gana, dos *Mansa* do Antigo Mali, dos *Askia*, do Império *Songai* de Gao, dos *Oba* de Benin, dos *Alafin* de Oyó, dos *Oni* de Ilê-Ifê) é justamente com os Reis do Congo que no Brasil se mostra a imagem ostensiva da majestade, severa, imperiosa? Ele é o supremo título dos povos africanos?

Tal perspectiva abre a possibilidade para interrogar sobre a sociedade mais ampla onde este ritual está inserido. Ainda mais, quando se sabe que nas cerimônias de coroação de um novo rei em quase toda comunidade da África ele “*chega de fora precedido por uma corte de cantores, com toda a pompa e circunstância para a ocasião*”.⁴³³

Segundo Malone, em Nova Inglaterra os escravos também realizavam cerimônias e rituais para honrar os membros de sua comunidade que descendiam de famílias reais na África. Práticas similares a estas “*podem ser encontradas sendo praticadas por descendentes*

⁴²⁹ FREITAS, Mário de. *Op cit.*

⁴³⁰ LOPES, Ney. *Op cit.* (1988).

⁴³¹ ALTUNA, R. *Op cit.*

⁴³² Usamos “Kongo” com “K” quando nos referimos ao antigo reino e “Congo” com “C” para o país atual e os reis no Brasil.

⁴³³ OKPEWHO, Isidore. *African Oral Literature – Backgrounds, character, and continuity*. Washington, Library of Congress, 1992. p.25

de africanos no Brasil, Cuba, Jamaica, Venezuela, México, New Orleans, Panamá, Peru, Uruguai, Colômbia, Barbados, Argentina, Trinidad e nas ex-colônias francesas.”⁴³⁴

Dennett assistiu a cerimônia de coroação de um rei Kongo em 1891. Mais especificamente, de Nenimi (Neamlau). Segundo esta testemunha, no grande ritual com muitos convidados houve um banquete comunitário verdadeiramente real (com grande fartura) e várias danças em círculo e em procissões cheias de zig zags. Os dançarinos estavam vestidos em panos tingidos de vermelho, e cada um usava um pesado anel de perna prateado sobre o tornozelo. Tudo era feito sob três árvores sagradas: um Banyan, um Embondeiro (Baobá) e um Acachew. Cada árvore emprestava sua sombra a uma multidão feliz de dançarinos e ao próprio Nenimi que ficou sentado em um tapete para receber os convidados. Também havia um poste (mastro) com panos vermelhos, brancos e azuis no topo. Os príncipes e chefes tribais ajoelharam-se na frente do rei, depois rezavam, cantavam e dançavam acompanhados de várias procissões.⁴³⁵

Segundo Tinhorão,⁴³⁶ os bantus souberam usar com sabedoria em proveito de sua continuidade histórica, a estrutura que os brancos lhes ofereceram. Tanto é assim, que abolida em meados do século XIX a estratégia escravista da eleição do Rei do Congo, as celebrações que a cercavam, e que eram de iniciativa dos próprios negros, permaneceram e em muitos casos ficaram mais fortes.

Para Câmara Cascudo a menção do Congo não está no Brasil precisamente pelo envio da massa escrava durante anos ininterruptamente embarcada nos portos de Angola mas, por que ela foi essencial, na continuidade dos valores humanos que o homem congo, o Pai Congo, representou nos séculos de cativo e, depois de livre, na colaboração afetuosa no espírito popular. A *“existência funcional das Congadas é uma impressionante comprovação dessa vitalidade que encontrou no sentimento brasileiro os impulsos de conservação e repercussão positivas (...). O motivo central dessas festas era uma exaltação às virtudes legítimas do africano na plena fruição do costume lúdico”*.⁴³⁷

De acordo com Marina Mello e Souza, os rituais em torno do rei Congo criaram no contexto da situação colonial e da escravidão, uma linguagem simbólica geradora de dada identidade comunitária que remete a uma África mitificada. Era o símbolo mais visível da realeza, o rei contribuía para a construção de uma identidade coletiva, segundo a qual a

⁴³⁴ MALONE, Jacqui. *Stepin' on the blues: the visible rhythms of African American dance*. Illinois : University of Illinois/Library of Congress, 1996. p. 46.

⁴³⁵ DENNETT, R. E. *At the Back of the Black Man's Mind*. Boston: Marshall Jones Company. 1906.

⁴³⁶ TINHORÃO, Apud LOPES, N. *Op cit.* (Bantos...)

⁴³⁷ CÂMARA CASCUDO, Luís da. “O Reino do Congo na Terra do Brasil”. *Made in África*. São Paulo : Global, 2001. p. 31.

comunidade se via como coerente e solidária, mesmo que apenas idealmente. *“Figura histórica e personagem mítica se sobrepõem no rei, que nos momentos rituais devia imitar os gestos do herói fundador e modelar o mundo conforme seus exemplos. Ele era o ancestral vivo, a encarnação do herói fundador, e a perenidade da realeza se via assegurada pela transmissão das insígnias reais. O rei Congo eleito na América portuguesa e no império brasileiro, por ocasião das festividades em louvor a alguns santos de devoção dos negros, não era apenas um ‘rei de fumaça’, como um dia foi chamada por Mário de Andrade”*.⁴³⁸

Desse modo, historicamente o rei Congo foi uma fusão de vários atributos considerados relevantes para os súditos. O rei Congo atribuía às comunidades que o elegiam uma identidade que as ligava à África natal, ao mesmo tempo em que abria espaços possíveis no seio da sociedade escravista. Para os negros, *“eram afirmação de características africanas e também expressão de fé religiosa, eram formas de reconhecimento de lugares sociais de destaque e expressão de lideranças. Para os senhores e administradores, eram exemplo de submissão e adaptação à sociedade escravista, eram forma de reforçar as relações patriarcais e serviam de intermediários no trato com a comunidade negra”*.⁴³⁹

Essa reflexão sobre o aspecto polissêmico dos significados da Festa no Brasil colonial é muito interessante, pois, permite entender concretamente a discussão sobre apropriação, memória e identidade. No entanto, para realmente compreendermos os motivos que levaram a interpretações tão antagônicas é imprescindível conhecer pelo menos um pouco da história do Reino do Kongo. Deve-se procurar na África as razões que explicam este papel de destaque e certa aura que continua a cercá-lo.

Em que medida a visão do colonizador de que este reino era o exemplo a ser seguido, pois, representava o mais bem realizado projeto de integração de povos gentios ao catolicismo encontra respaldo na história?

O Reino do Kongo era localizado no que hoje é o norte de Angola, Cabinda, República Popular do Congo, e a porção ocidental da República Democrática do Congo. Ele ocupava toda a parte oeste da África, compreendida entre o Equador e o décimo nono grau de latitude sul, do Gabão até Cabo Frio.⁴⁴⁰ Estendia-se pelas duas margens do rio Ogoué (Gabão), para sul até ao rio Cuanza e muito para o interior até ao rio Cuango, onde se

⁴³⁸ MELLO e SOUZA, Marina. *Reis Negros no Brasil Escravista – História da Festa de Coroação do Rei Congo*. Belo Horizonte : EDUFMG, 2002. p. 330-1.

⁴³⁹ Idem.

⁴⁴⁰ MUKUNA, K. *Op cit.*

localizava Mbanza Congo, situada no ângulo formado pelo rio Kwilu e o seu afluente, o rio Twa.⁴⁴¹

A divisão fundamental na sociedade congoleza era entre as cidades - *mbanza* e as comunidades de aldeia - *lubata*. A tradição representava esta divisão como entre povos que vieram de fora e os nativos.



Fig. 75 – Mapa do Reino do Kongo no século XVI.⁴⁴²

Nesse mapa pode ser visto como as fronteiras desse reino ultrapassam os limites territoriais de Angola ao norte. Isto se deve em grande parte ao fato de que os Bacongos constituem o maior grupo étnico da República Popular do Congo e um dos maiores da República Democrática do Congo e de Angola.

Abrangia grande extensão da África Centro-Occidental e se compunha de seis estados: *Mpemba*, onde ficava encravado o território do Kongo propriamente dito, com a capital em Mbanza Congo; *Mbamba*, que ficava a sul, confinando com os Ambundos; *Mbata*, a mais oriental; *Nsundi*, a nordeste, ultrapassando a margem direita do Zaire; *Mpangu*, encravada entre as de Mbata, Mpemba e Nsundi; *Nsoyo*, situada a norte de Mbamba, banhada pelo

⁴⁴¹ HEATH, Elizabeth. "Bakongos" In: APPIAH, Kwame A. and GATES, Henry L. (ed.) *Africana: the encyclopedia of the African and African American experience*. New York: Basic Civitas Books/Library of Congress. 1. ed. 1999.

⁴⁴² Reproduzido de MUKUNA, K. *Op cit*, p. 42.

oceano Atlântico e pelo rio Zaire. Nesta ficava o porto de Mpinda, onde desembarcaram os portugueses.⁴⁴³

Todos os estados eram governados por parentes do rei do Congo, com exceção da província de Mbata, que gozava do privilégio de ter um descendente dos antigos senhores da terra, impondo-se-lhe, porém, a obrigação de casar a filha mais velha na casa real do Kongo. Outras províncias eram administradas por chefes escolhidos pelo rei dentre a nobreza que o cercava na capital.

A esfera de influência do Manikongo (rei) se estendeu também aos estados vizinhos. Nos final do séc. XV vários Reinos eram tributários, com destaque para os do Ngoyo e do Kakongo situados a norte do rio Zaire e em cujos territórios se configuraria posteriormente Cabinda. Antes da chegada dos europeus, o Reino do Kongo possuía uma rede de comércio extensa. Era um reino unido e respeitado pelos seus vizinhos e pelos reinos europeus – pelo menos no início do contato.

No século XIII, todas as tribos e clãs do grupo Bacongo se reuniram ao redor do chefe Wemo, formando o reino do Kongo, cuja capital residiu em Mbanza Kongo. Lá morava o *Manikongo*, conhecido na tradição como o rei ferreiro. Havia uma forte coesão e identidade cultural destes povos e o desenvolvimento do trabalho em ferro, cobre, madeira e marfim e a tecelagem.

A privilegiada situação geográfica terá justificado a migração – e a fixação neste local.⁴⁴⁴ Estabeleceu-se, assim, uma hierarquia entre Mbanza Kongo e um importante pólo de confluência dos povos da Costa Atlântica e do interior do Continente e os restantes Chefes e os diferentes grupos de linhagem distribuídos pelos novos territórios que os europeus apelidaram de "províncias", muito mais uma divisão de linhagens que de regiões. Na verdade, Mpemba, Mbata, Mbamba, Nsongo, Nsundi e Mpangu não constituíam divisões administrativas reais, mas áreas sucessivas da expansão do prestígio e da autoridade de Mbanza Congo.

De fato, como constatamos empiricamente no trabalho de campo, Mbanza Kongo (que também durante muito tempo também foi conhecida como São Salvador), fica no planalto mais elevado de Angola. Segundo Thornton, a cidade situa-se num impressionante planalto montanhoso, cerca de 600 m acima do nível do mar.⁴⁴⁵ A “*montanha forma um*

⁴⁴³ ARAÚJO, Julieta M. A. de Almeida & SANTOS, Ernesto J. Oliveira dos. "Os Portugueses e o Reino do Congo. Primeiros Contactos". In: *Missionação Portuguesa e Encontro de Culturas*. Braga, Universidade Católica do Porto/Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses. 1993

⁴⁴⁴ Os Bacongos ainda têm muito orgulho da capital do antigo reino.

⁴⁴⁵ THORNTON, John K. São Salvador: “a cidade sagrada do Kongo”. In: *Fontes & Estudos*. Revista do Arquivo Histórico Nacional. n.º 4-5, Luanda: MEC (Angola), 1998-9.

planalto de sete quilômetros de comprimento no sentido norte-sul. Ela se inclina do oeste para o vale. A um km corre o sinuoso rio Luezi (Luwozi), afluente do Lunda, que torna a região vizinha bastante agradável e fértil”.⁴⁴⁶

A longa história de Mbanza Kongo e a sua posição prestigiada são o resultado do seu estatuto como **cidade sagrada** – não apenas uma capital política, mas um lugar de imenso significado místico. Ela já teve uma grande população. Na época que os portugueses chegaram era uma cidade grande, talvez a maior na África equatorial. Foi comparada com o tamanho da cidade portuguesa de Évora. Tinha inúmeras construções de pedra, inclusive o palácio. A cidade cresceu substancialmente ao longo dos séculos XIV e XV. É um dos locais históricos mais importantes de Angola. Thornton sustenta que “*é a mais antiga cidade de ocupação contínua na África central ocidental*”.⁴⁴⁷

A tradição é muito forte, ali vimos o imenso orgulho que possuem do seu passado. Para eles o Reino do Kongo foi tão grande e tão importante quanto qualquer reino na Europa e no mundo. Para eles foi o maior reino da África. Também percebemos a permanência em algumas pessoas de uma ética que busca a felicidade como bem último e supremo. Em suas palavras e ações esteve implícita uma orientação claramente ligada a busca do bem estar e do bem viver.

Voltando a história de Mbanza Kongo, deve-se ressaltar que desde a fundação do Reino do Kongo ela foi o centro político, econômico, social e cultural, isto é, o centro de decisões. Nos séculos posteriores a cidade foi palco de várias guerras civis e de acontecimentos decisivos na vida de Angola. Ela nunca foi despovoada.

Não vamos contar a história numa seqüência cronológica detalhada, pois, ela ficaria muito longa. Destacaremos alguns aspectos que se relacionam aos problemas suscitados pela discussão. Desse modo, deve-se lembrar que nos anos posteriores a que Diogo Cão atracou na Ponta do Padrão, as relações entre os diferentes povos foram pacíficas. Apesar dos africanos possuírem a capacidade de aprisionar ou matar os membros da expedição portuguesa, preferiram uma convivência que se pautou pela hospitalidade. Essa relação durou cerca de 10 anos.⁴⁴⁸ O rei do Kongo, Nzinga a Nkuwu, possivelmente por razões diversas se converteu ao cristianismo e estabeleceu relações comerciais com Portugal. Ele foi batizado e assumiu o nome de Afonso. O rei também enviou o filho para Portugal, e um

⁴⁴⁶ CUVÉLIER *Apud* MUKUNA, K. *Op cit.* p. 43.

⁴⁴⁷ THORNTON, J. K. *Op cit.* p. 133.

⁴⁴⁸ FERNANDES, J. Mavinga. *Op cit.*

dos seus netos se tornou o primeiro bispo africano na Igreja católica. Os conselheiros do rei e outros chefes por toda a região também adotaram títulos portugueses.⁴⁴⁹



Fig. 76 - Pompa e esplendor das audiências do rei do Kongo.

Gravura de Pieter van der Aa, baseada em relato de 1568 feito por Duarte Lopes.⁴⁵⁰

Mas, logo o comércio de escravos se tornou uma influência destrutiva. A perspectiva de se obter mão de obra barata para as plantações de S. Tomé, mais tarde para o Brasil foi a maior atração para os portugueses. Isto começou a abalar o reino, e em 1526, o manikongo escreveu ao rei João de Portugal para que acabasse com a prática. Sua carta ficou sem resposta e as relações pioraram. Severamente debilitado pelas incursões aprisionadoras o reino entrou em declínio. O português viu isto como uma oportunidade para aumentar o número de escravos. O reino do Kongo foi transformado numa região de caça, não só pelos mercadores, mas, também pelos missionários. A situação tornou-se desastrosa. Esta caça foi um dos principais motivos da destruição do antigo reino. O manikongo não conseguiu impedir e muitas vezes foi sócio. Para manter um fornecimento regular, o rei fez guerra às etnias vizinhas, sobretudo, ao reino do N'Dongo (Mbundos), capturando grande número de prisioneiros que eram posteriormente vendidos para a costa. Estas guerras continuaram

⁴⁴⁹ Portanto, a conversão ao cristianismo e a integração de outros elementos da cultura europeia resultou - e este é um dado importante - da própria vontade do rei africano que para isso teve de vencer importantes resistências internas. Ao que tudo indica, o cristianismo foi uma estratégia na busca da centralização e personalização do poder. O rei encontrava na nova religião uma oportunidade para reforçar o seu prestígio e autoridade, adotando a religião dos europeus e explorando a áurea mítica que os navegadores portugueses transportavam.

⁴⁵⁰ Reproduzido de: *Library of Congress, Prints and Photographs Division, LC-USZ62-30839.*

mesmo depois do seu reinado e em 1556, as forças do filho de Afonso, o manikongo Diogo, foram derrotadas tendo este perdido a vida durante os combates.⁴⁵¹

A forma como esses reis tinham se portado criou indignação e ressentimento entre significativa parcela do povo do reino. A capital foi atacada e invadida já em 1568 pelos Jagas, descontentes com o apoio dos reis aos portugueses.⁴⁵² A adoção formal dos elementos lusitanos não deixaria de desencadear fortes resistências na cultura local e nas estruturas sóciopolíticas regionais. Durante muito tempo, o impacto da influência européia ficou insularizado na Corte de Mbanza Kongo, e esteve na origem de rebeliões como a protagonizada por Mpanzu-a-Kitina e a "revolta da casa grande dos ídolos", liderada por D. Jorge Muxueta.

Tratou-se de uma reação promovida por inúmeros chefes tradicionais em defesa dos seus valores e representações culturais. Para muitos pesquisadores, as reformas promovidas pelo manikongo e, sobretudo, a criação artificial de uma nobreza e de um aparato heráldico no estilo europeu em nada modificaram a organização dos povos Bacongos.⁴⁵³

Quando em 1649, Salvador Correia de Sá e Benevides, depois de expulsar os holandeses, resolveu invadir o reino do Kongo sob o pretexto dos seus dirigentes terem mantido alguma cumplicidade com os holandeses, o rei Nkanga a Lukeni foi levado a negociar a paz evitando a sua capitulação, mas abdicando praticamente da sua independência. Pois, no acordo, o reino do Kongo deveria compensar todos os prejuízos sofridos pelos portugueses desde a chegada dos holandeses, estabelecer isenção de pagamentos de portagem, escravos, cessão das Minas, abdicar do território ao sul do rio Dande, etc. Enfim, reconhecer-se por tributário de Portugal. Entretanto, Nkanga a Lukeni, filho e sucessor de Nkanga a Lukeni recusou-se a cumprir o acordo nos termos de renúncia forçada.⁴⁵⁴

Conclamou o seu povo à revolta contra os portugueses, tentando manter a independência do seu reino:

“Que toda pessoa da qualquer qualidade que seja, fidalgo ou mechanico, pobre, ou rico, capaz de poder menear armas offensivas em todas as villas, cidades e lugares de todos os Reynos (...) da presença, da pessoa Real saírem a defender nossas terras, fazendas, filhos e mulheres, e nossas próprias vidas, e liberdades de que a nação Portuguesa se quer empossar e senhorear”,⁴⁵⁵

⁴⁵¹ É por essa diminuição de sua área de influência que Balandier faz uma clara separação entre o primeiro e o segundo reino, dando como marco histórico a chegada dos portugueses.

⁴⁵² TVEDEN, Inge. Angola – *Struggle for Peace and Reconstruction*. Boulder, Colorado: Westview Press, 1997.

⁴⁵³ REDINHA, J. Op cit.

⁴⁵⁴ FERNANDES, J. Mavinga. Op cit.

⁴⁵⁵ Trecho do “Manifesto de Guerra de 13 de julho de 1665, mobilizando seu povo para a luta”. *Arquivo Histórico Nacional de Angola*. (transcrição literal)

Nesta batalha de Ambuíla, ocorrida na localidade de Ulanga, em outubro de 1665, contra os Portugueses e contra todos que se alinhavam com eles, mais de 5 mil *essi Kongo* (nativos do Kongo) morreram, entre os quais 400 membros da corte, pessoas da família real e o próprio Nevita a Nkanga.⁴⁵⁶ Após a morte de Nevita em 1665, todas as seis províncias que o compunham conquistam a sua independência aproveitando a disputa da realeza por duas famílias rivais: a dos Quipanzos e a dos Quimulaços. Como resultado, acentuou-se a hostilidade das tribos, a insegurança dos caminhos e o isolamento das aldeias.⁴⁵⁷

Outra personalidade importante da história do Kongo é sem dúvida a do rei *Ne Nsamu a Mbemba* (Pedro IV) que em fins do século XVII chegou à chefia do seu povo e conseguiu unificar todas as forças do reino sob o manto de uma só corte e reestruturar as condições econômicas que permitissem ao Congo sobreviver em paz e prosperidade.

Nessa época o reino do Kongo já havia atravessado o período mais obscuro da sua história em que imperou a instabilidade governativa. Período de infindáveis guerras, traições, envenenamentos e em que os governantes do Soyo mantinham uma ligação direta com os acontecimentos. Nessa época caíram: D. Álvaro VIII, Álvaro III, Afonso II (clã Nlaza), D. Rafael I, Daniel, Sebastião II, entre outros. Os reis sucediam-se uns aos outros num ritmo meteórico. A intriga política atingia vértices incríveis. No reino passara a haver mais do que uma corte. O reino estava esfacelado, a crise econômica era notória e os portugueses, apenas mantendo algum negócio escravagista, haviam posto de parte o comércio oficial com tal Estado.

Nsamu a Mbemba entrou para a história “*como um campeão da libertação do Congo do período de sangue e obscurantismo em que viveu mergulhado, e como instituidor da unidade da maioria dos congueses à volta do trono assente em Mbanza Kongo*”.⁴⁵⁸

Esses exemplos mostram que não é procedente a versão que diz que após a chegada dos portugueses continuaram a sucederem-se reis, uns atrás dos outros, mas que ninguém teve o domínio sobre nada. A questão é outra. Quando a população estava descontente com a

⁴⁵⁶ De fato, Nevita a Nkanga morreu no campo de batalha, decapitado, e a sua cabeça levada como troféu para Luanda onde, depois de proporcionar movimentos de “alegria” aos habitantes da cidade, foi sepultada na Ermida de Nazaré. O enterro da cabeça do rei do Kongo realizou-se precisamente num local cheio de simbolismo, porquanto a capela que acolheu os restos mortais de Nevita a Nkanga foi erguida numa iniciativa particular do próprio Governador de Angola, André Vidal Negreiros. Ver: FERNANDES, J. Mavinga. *Op cit.*

⁴⁵⁷ FERNANDES, J. Mavinga. *Op cit.*

⁴⁵⁸ CAMPOS, Fernando. “O rei D. Pedro IV Ne Nsamu a Mbemba e a unidade do Congo”. In *ÁFRICA – Revista do Centro de Estudos Africanos*. 18/19 (I) São Paulo: Humanitas-FFLCH/USP, 12/2000. p. 353. (reimpressão)

atuação do rei ela mesma intervinha e procurava derrubá-lo. O poder do rei nunca esteve dissociado dessa representatividade.

Quando Dom Manuel Kidito tornou-se rei em 1912, ele não foi de modo algum escolhido pelo povo. A população nem sequer foi consultada. Foi nomeado pelos colonizadores. A sua posição foi reduzida à de um "soba" ou "regedor" de um certo distrito. A sua popularidade diminuiu mais ainda quando foi usado, pela Administração, como agente de recrutamento para as ilhas de cacau.⁴⁵⁹

Isto coincidiu com os esforços para aumentar os impostos. Os métodos usados foram mal recebidos pelo povo, e deram origem à revolta de 1914. Em 10 de dezembro, forças lideradas por Tulante Buta, em revolta contra o rei e com ressentimento contra o Chefe de Posto português, atacaram São Salvador (Mbanza Congo) e conseguiram a deposição do rei. Depois de um tempo vago, o trono foi ocupado por Nezingu que era popular entre o povo. Durante os oito anos seguintes, até à sua morte, pela doença do sono, em 1923, parece ter vivido de acordo com as expectativas colocadas nele.⁴⁶⁰

Ele morreu em 17 de Abril de 1955. Os que tinham sido críticos à sua incapacidade de resistir à pressão portuguesa, durante os problemas do trabalho forçado em 1952, viram a sua oportunidade de escolher um sucessor mais forte e melhor preparado que fosse capaz de representar os seus interesses. Tanto em São Salvador como entre os grupos do exílio, havia muitos que viam a situação como a sua última oportunidade de reavivar a autoridade da coroa e criar um instrumento político que trabalhasse para a mudança. Após quase quatro meses de negociações, os clãs concordaram escolher Manuel Kidito como rei. Apresentaram-no às autoridades portuguesas para reconhecimento, mas elas recusaram-se a aceitá-lo. Na realidade eles estavam determinados a não permitir tal forte carácter como Kidito ao trono.

Eles preferiram apoiar uma pessoa desconhecida e fraca, *António José da Gama* que sofria da doença do sono e tinha apenas a escolaridade elementar. Ele foi coroado em 16 de agosto de 1955 nas instalações da missão católica pelo padre Joaquim de Fellette na presença do administrador Manuel Martins. Pinock, Kidito e Lulendo decidiram que era necessário tentar depor Dom António III. Provavelmente, eles tinham pouca esperança de sucesso, mas sentiram que era necessário fazer algo que pudesse chamar a atenção internacional para a situação no Norte de Angola.

O povo estava furioso e organizou um protesto que teve lugar sob a grande árvore da Conferência do lado de fora da residência do rei, em 27 de Dezembro. Este lugar era o

⁴⁵⁹ A rebelião de 1914 teve as suas origens no horror do tratamento cruel dado aos trabalhadores em S. Tomé.

⁴⁶⁰ GRENFELL, James. *História da Igreja Batista em Angola (1879-1975)*. Lisboa: Queluz, 1999.

mesmo onde quarenta e dois anos antes Buta tinha imposto os seus termos sobre um chefe de posto enfraquecido e obrigado Dom Manuel Kidito a abdicar do trono. Obviamente o lugar da reunião tinha um significado especial para o povo, que sentiu que estava a reunir-se para o mesmo propósito, depor um rei impopular que se tinha tornado um fantoche dos portugueses.

A reunião teve lugar na presença do rei, dos administradores portugueses, dos padres. Pinock apresentou a proclamação em nome do povo, exigindo a expulsão de Dom Antônio III do trono e uma cópia do texto foi dada a Manuel Martins que prometeu enviar o documento para os seus superiores em Carmona e Luanda.⁴⁶¹

A resposta foi que chegou uma comissão militar que exerceu inúmeras violências contra a população local. Prisões arbitrárias de líderes africanos em São Salvador e em todo o distrito. Manuel Kidito, Rosa Ginga, Tatá Zaki, um curandeiro tradicional muito influente e vários chefes de algumas das maiores aldeias.

A prisão dos líderes africanos foi realmente a brecha final entre o povo e o governo português. Se as autoridades tivessem lidado com o assunto de modo diferente, de maneira a permitir que o povo tivesse voz nos seus próprios assuntos, alguma amargura dos anos seguintes podia ter sido evitada. As tradições africanas tinham sido desprezadas, uma pessoa insignificante tinha sido colocada como rei, e o caminho para o progresso político, através de meios constitucionais, foi impedido. Parecia ao povo que a única esperança deixada era a revolução, e de 1956 em diante as atividades políticas de Barros Nekaka, Holden Roberto e Eduardo Pinock, em Leopoldville e Matadi, atraíram a admiração e o apoio secreto da vasta maioria do povo Kongo no norte de Angola.

Em 11 de Julho de 1957, Dom Antônio III morreu subitamente, o que alarmou a administração portuguesa que temia outra rebelião. Mesmo antes da morte de Antônio III, Barros Nekaka, Holden Roberto, Eduardo Pinock e Lulendo já estavam a organizar reuniões que levaram à formação da União das Populações de Angola (UPA).

Assim, alguns anos depois começou a revolta de 1961 que mergulhou Angola num alongado estado de rebelião. As exibições de força da UPA nas áreas de Mbanza Kongo (então, São Salvador), Songo e Uíge começaram já em 14 de março com a destruição de pontes e com o bloqueio de estradas. Em algumas áreas do distrito de São Salvador havia ataques armados aos postos do governo isolados e às plantações do café. Nos primeiros dias, estimou-se que 200 portugueses perderam a vida, embora alguns jornalistas reivindicassem que as baixas eram acima de 2.000.⁴⁶² Naquela altura, não havia relatórios dos ataques nas

⁴⁶¹ Idem.

⁴⁶² Ibidem.

áreas de Maquela e Kibokolo na planície de Zombo e nenhum no distrito de Bembe ou na cidade de S. Salvador. Contudo, toda esta situação aumentou rapidamente e espalhou-se para estas áreas. Desprovidas de tropas, as autoridades armaram grupos vigilantes de colonos civis e os ataques de vingança começaram. Em alguns lugares, os líderes africanos, incluindo chefes de aldeias, catequistas, professores, enfermeiras e os que tinham alguns estudos foram presos e muitos deles executados. Em algumas áreas, as aldeias foram queimadas e as pessoas mortas a tiro enquanto fugiam.

Contingentes do exército português foram enviados para o norte, mas fizeram poucos progressos, por causa da destruição das pontes e estações de barcas e dos ataques dos bandos de africanos armados com catanas (espadas), antigos mosquetes e algumas armas modernas. Mais aldeias foram bombardeadas e queimadas à passagem do exército. Ninguém jamais saberá quantos africanos perderam a vida naquela altura. Como resultado, milhares fugiram para a RDC como refugiados.⁴⁶³

Estas informações breves sobre a história dessa região com ênfase na cidade de Mbanza Kongo apontam para alguns dos principais fatores de sua transformação social. Nos referimos a capacidade de reação política e a visão de que o rei era uma base para o poder popular. Mesmo o cristianismo não conseguiu uma hegemonia cultural. Sua influência na corte deve ser relativizada. São inúmeros os exemplos de “nobres” que se rebelaram contra a ele. A Rainha D Ilária (viúva de Nevita Nkanga) foi excomungada por acusação de feitiçaria.

O rei do Soyo (D. João Barreto da Silva) assumiu medidas drásticas contra os capuchinhos, reflexo da sua política nitidamente anti-católica. D. Garcia III queimou uma igreja da missão de Nsuku. D. João II também não era muito afeito às questões católicas. A maioria da população continuou com suas práticas de religiosidade local, sendo que a zona geográfica de menor influência do cristianismo situou-se na margem do Rio mbrizi especialmente nas cidades de Nkondo e Nzetu, esta sendo o principal baluarte.⁴⁶⁴ Na crença popular, a escola e a igreja eram consideradas como instrumentos feitos para roubar as almas das pessoas negras. Nos tempos de crise houve um aumento das práticas do Ndembo – ritual de passagem. A participação ativa dos missionários católicos italianos em apoiarem a nomeação de Dom Antônio III Gama e o fato de que eles tinham dado o seu apoio às ações

⁴⁶³ Ibidem.

⁴⁶⁴ CAMPOS, *Op cit.*

dos portugueses, ao longo de toda a "Conferência do Rei" tornou-os extremamente impopulares.⁴⁶⁵

Em suma, a história do reino do Kongo mostra como ele desempenhou um papel central no imaginário das pessoas em ambas margens do Atlântico.

Mbundos

A importância de ampliarmos nosso conhecimento sobre os Mbundos pode ser percebida em fatos como o de que a sua língua - o quimbundo - é a língua africana que mais influenciou o português do Brasil.⁴⁶⁶

Se toda língua traz consigo uma visão de mundo, isso é ainda mais acentuado no caso das línguas bantas. E na cultura banta (uma cultura não escrita) a língua e os provérbios aparecem como elementos especialmente privilegiados. A língua é a própria base sobre a qual se edifica o pensamento e os provérbios, como sua primeira elaboração.

O estilo musical chamado *semba* até hoje é um dos mais populares entre os Mbundos. Sua semelhança com o samba brasileiro não é relativamente ortográfica. De fato, existe no samba compassos que freqüentemente se assemelham aos do *semba*.

O termo "Mbundo" (também se usa Kimbundu e Ambundu) aparentemente foi primeiro utilizado pelos seus vizinhos Bacongos. Desde o século XVI há notícias de que eles viviam ao leste da costa na região de planalto (a uma altitude um pouco mais baixa que a dos Ovimbundos). Em geral, os esboços da área ocupada por esta etnia permaneceram os mesmos.

Como em geral acontece com as línguas da maioria das etnias, também existem vários dialetos de quimbundo. O dialeto mais falado foi centrado em Luanda para o qual muitos Mbundos migraram durante os anos. Sua linhagem étnica diferiu dos Bacongos e Ovimbundos. Historicamente entre eles, foi muito forte o matriarcado. Mas, do ponto de vista da religiosidade existem inúmeras semelhanças.

Os Mbundos constituem o segundo maior grupo étnico de Angola (em torno de 23% da população) e predominaram historicamente nas áreas geográficas constituídas pelas atuais províncias de Bengo, Cuanza Norte, Luanda e Malange e na parte norte de Cuanza Sul. No século XX, o desenvolvimento de Luanda como capital da colônia e principal centro industrial do país aproximou uma maior proporção de Mbundos de uma cultura urbana.

⁴⁶⁵ Idem.

⁴⁶⁶ PESSOA DE CASTRO, Yeda. *Op cit.* LOPES, Ney. *Op cit.*

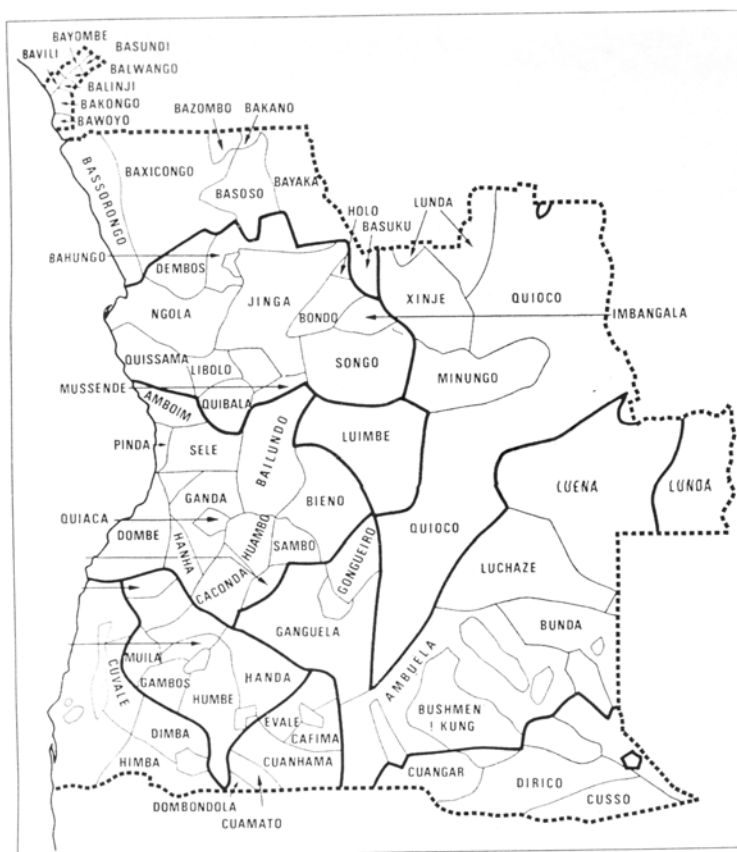


Fig. 77 - Pormenor do mapa etnográfico especificando os principais grupos das etnias.⁴⁶⁷

Ngola, Jinga, Ganda, Songo, Dembos, Bondo, Imbangala, Holo, Bari, Chinje, Bahungo, Libolo, Quibala, entre outros, são alguns dos principais grupos sociais que compõem esta etnia. Uma das poucas que se restringe ao espaço do território angolano.

Para ampliar a compreensão sobre certos aspectos da performance moçambiqueira é fundamental conhecer também a história destes povos. Além disso, no Brasil a referência à Luanda é tão presente em tradições como a capoeira Angola, a capoeira regional, a Umbanda, o Candomblé de Angola e uma infinidade de outras. Isso possivelmente se liga à algumas permanências de crenças e costumes muito significativas para os afro-brasileiros.

Reino do Ndongo

Graças ao interesse português no reino do Kongo, o Ndongo beneficiou-se dessa situação por quase todo o século XVI. Mas no século XVII se tornou o centro de disputas e conflitos alimentados pelo tráfico de carne humana. Logo após o contato inicial de Diogo Cão com o Reino de Kongo ele desceu mais ao sul e se deparou com o Reino do Ndongo.

⁴⁶⁷ Reproduzido de: GUEBE, António. *O que eu aprendi no Otchoto*. Luanda: Kilombelomebe, 2003. p. 150.

Composto basicamente por Mbundos, este reino era tributário do reino do Kongo. Seu rei Kiluanji possuía o título de N'gola (“o divino”).

Nas tradições dos Mbundos não existe uma separação entre o homem e o cosmos. Seu pacto com a vida dinâmica faz com ele deseje uma relação harmoniosa com o mundo. Em sua cultura há a primazia dos valores da vida sobre a aridez da técnica e um grande respeito à natureza.⁴⁶⁸

Mas, na adversidade os membros desta etnia revelaram grande capacidade para a resistência armada. Quando Paulo Dias Novais⁴⁶⁹ liderou uma série de campanhas militares muito sangrentas, onde mandou cortar os narizes de todos os vencidos. Isso gerou muito ressentimento nos Mbundos. Eles se levantaram em armas e quase todos os brancos foram massacrados. Depois, os sucessores de Dias fizeram um progresso muito lento no Rio Kwanza, pois encontraram uma resistência constante. Por volta de 1604 alcançaram Cambambe onde descobriram que as minas de prata que procuravam não existiam.

O fracasso do português em achar a riqueza mineral que despertara inicialmente seu interesse mudou sua perspectiva. O tráfico se tornou a motivação econômica principal. Os próprios oficiais militares tornaram-se mais homens de negócio. À procura de escravos, o português empurrou os membros do Ndongo aproximadamente 175 quilômetros ao leste da costa do Atlântico. Para felicidade dos Mbundos, o N'gola Kiluanji era um guerreiro treinado e um excelente estrategista que conseguiu derrotar os inimigos em várias oportunidades.

Em 1671 a capital do Ndongo, Mpungo-a-Ndongo foi brutalmente atacada e depois sitiada. Os campos foram cobertos de cadáveres e covas rasas. O conflito armado durou cerca de cem anos. Foi durante as primeiras batalhas desta guerra que nasceu Njinga, filha de Kiluanji. Essa mulher se tornou a líder que conseguiu maior coesão e força dos Mbundos.⁴⁷⁰

Ela tentou resistir através de acordos, mas as conversações geralmente mostraram que não havia hipótese de chegar a qualquer pacto com os portugueses. Então, fez aliança com os Jagas e com vários grupos, clãs e tribos ao leste. Conseguiu formar um numeroso exército para combater os portugueses que, entretanto, tinham ocupado o reino do Ndongo tornando-o um estado vassalo, chefiado por Airi Kiluandji, Ngola (rei) de conveniência. As forças comandadas por Njinga sublevam os povos de Cassanje, Matamba, Cafuxe, Quigilo,

⁴⁶⁸ ESTERMANN, *Op cit.*

⁴⁶⁹ Neto do navegador Bartolomeu Dias, que foi o primeiro a chegar ao Cabo das Tormentas, hoje conhecido pelo Cabo da Boa Esperança. Apesar de Paulo Dias ter fundado Luanda e outros vários fortes, bem como, ter adotado inúmeras estratégias ele morreu em 1579 sem ter conquistado o Reino de Ndongo. A morte o pegou nos meios dos seus preparativos para queimar a cidade de Kabaasa.

⁴⁷⁰ FREITAS, M. *Op cit.*

Sambagombe, Calumbo, Molundo e Acamahoto. Por toda parte os portugueses se deparavam com a oposição dos nativos.

Njinga revelava uma acentuada capacidade de liderança. A sua tática para combater os portugueses que eram mais bem armados (espingardas, mosquetes, canhões) embora menos numerosos foi seguida por muitos chefes africanos até mesmo no século XX. Adotou a guerrilha como forma de enfrentamento.



Fig. 78 – Rainha Njinga e seu séqüito de soldados e músicos. Desenho de Cavazzi.⁴⁷¹

Pode-se ver na gravura que a rainha está fumando um cachimbo típico dos Mbundos. Ela está rodeada de soldados com arco e flechas. Os guerreiros usam suas vestimentas tradicionais. Njinga tem os seios à mostra e usa uma coroa. Note como o seu cetro/bastão/espada é pontiagudo. Ele é cutilante.

Esta rainha manteve seus povos em constante movimento, evitou os combates frontais que podiam vir a ser desastrosos, só atacava o inimigo em condições favoráveis e onde ele menos esperava. Utilizava como quartel general a ilha Mapolo e o conjunto das ilhas Kindonga, no Kwanza, para montar os “quilombos”, as suas bases de operações, embora tivessem que fugir dos portugueses muitas vezes. Njinga continuou a atacar as cidades onde estavam os portugueses.

⁴⁷¹ Reprodução de: Montecucolo In: *Quaderni Poro*, no. 4. Departamento de Coleções Especiais da Biblioteca da Universidade da Virgínia. 1987.

Face ao êxito desta resistência e aos contínuos avanços dos holandeses, Garcia II, manikongo do Kongo, decide entrar na luta, passando os portugueses a contar com três inimigos.

Os exércitos de Njinga quase derrotaram os portugueses em 1648, sendo salvos pelos reforços enviados do Rio de Janeiro. Com a inesperada chegada de reforços comandados pelo fidalgo brasileiro Salvador Correia de Sá e Benevides, que atracou na baía de Luanda com uma frota de 15 navios e 1400 homens, armada e equipada com financiamentos da população brasileira e do seu próprio bolso, os portugueses reconquistam a cidade de Luanda das mãos dos holandeses.

Os seus aliados passaram à defensiva. Embora contasse com um conselho de *guerra* era ela a estrategista e mesmo quando tinha mais de sessenta anos comandava diretamente os seus guerreiros. Depois das batalhas em Luanda, Njinga retirou-se para as montanhas de Matamba e continuou a luta como sempre o tinha feito, servindo-se da guerrilha, refugiando-se depois da resposta do inimigo, passando anos difíceis. Sua irmã, Dona Engrácia foi executada pelos portugueses e Kambo (D. Bárbara) foi libertada depois de dez anos na prisão.

Embora, nunca tenha conseguido recuperar Ndongo, Matamba tornou-se uma terra permanente. Njinga morreu com oitenta e um anos de idade em 17 de dezembro de 1663. Depois de sua morte começou uma luta de sucessão e o novo chefe tentou reduzir a influência portuguesa. Kanini era crescentemente ameaçador aos próprios interesses escravistas. Mostrou serviço ao derrotar uma expedição militar portuguesa enviada contra ele, embora tenha morrido em seguida.

Segundo Redinha, os Mbundos do litoral mantiveram a recordação de Ngola, e dele contam que salgou o mar com um punhado de sal trazido do Cuango, para se vingar dos portugueses, por o terem aprisionado. As suas lutas, a sua migração para leste, são temas dos velhos narradores Mbundos. Nos interior da região ocupada por eles recordam principalmente de Njinga e suas habilidades guerreiras e políticas, suas artes de sedução sobre os chefes Jagas.⁴⁷²

A história de Ngola e de Jinga, correu e deixou marcas num vasto território. As *Mulembas* assinalam em muitos pontos, com os seus vultos seculares, locais de paragem e de aventura daqueles antigos chefes. *“Quase não há velhas mulembas que não sejam testemunhas de suas façanhas. Sobre Ngola há tradições que afirmavam decididamente que*

⁴⁷² REDINHA, *Op cit.* (1974)

*Ngola não morreu. Ninguém lhe conhece a sepultura — comentam. "Um dia voou e desapareceu".*⁴⁷³

Dando um salto no tempo, percebe-se a continuidade da tradição de resistência política e cultural. Em 1961, havia uma considerável violência nas áreas rurais, perto de Malange, depois de uma greve e manifestações de protesto dos trabalhadores que se opunham à produção forçada de algodão. Aviões e tropas atacaram a área, esmagando toda a oposição com perda de muitas vidas. Na altura nenhuma palavra destes protestos e da retaliação apareceu na imprensa.

Antes do raiar do dia *4 de fevereiro* em Luanda, algumas centenas de africanos, armados com catanas e bastões, atacaram a prisão política principal, esperando libertar os prisioneiros que, pensava-se, estariam à espera de ser transferidos para Portugal. Tais transferências eram às vezes ocasiões para que os prisioneiros desaparecessem definitivamente. Os ataques falharam, e no dia seguinte os civis europeus armados, deixando o serviço fúnebre de sete policiais, voltaram-se para os africanos que ali se encontravam e mataram muitos. Houve revolta e um ataque posterior à prisão de Luanda em 10 de Fevereiro. Seguiu-se um período de violência racial que durou várias semanas, quando a polícia e vigilantes civis organizaram ataques noturnos de vingança nos musseques. A organização e direção dos ataques à prisão é, geralmente, atribuída ao MPLA, tendo sido presos alguns dos seus líderes, enquanto outros fugiram para a região de Dembos para organizar um movimento de resistência que culminou com a independência de Angola.⁴⁷⁴

Os Ovimbundos

No Brasil já foram encontradas muitas palavras em umbundo, principalmente, nos estados de Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo.⁴⁷⁵ Em Angola a etnia concentrava-se tradicionalmente nas atuais províncias de Huambo e do Bié, no planalto central. Durante o período colonial, devido à falta de terras e à disputa com os colonos brancos, começaram a migrar para o litoral (em particular para as cidades de Lobito e Benguela) e sazonalmente, para as fazendas de café na província do Uíge. Mas, pode-se afirmar que ocupa basicamente o espaço centro-oeste de Angola, indo desde o litoral até chegar nas terras altas. Uma das

⁴⁷³ Idem, p. 362.

⁴⁷⁴ GRENFELL. *Op cit.*

⁴⁷⁵ PESSOA DE CASTRO. *Op cit.*

características de sua língua é a presença, diante da maioria dos prefixos classificatórios de um antigo demonstrativo “o”, que os bantuístas chamam de “aumento”.⁴⁷⁶

De acordo com os vários censos, os Ovimbundos sempre formaram a etnia mais numerosa - entre 35% e 38% de toda a população angolana. Ela é constituída por dezesseis grupos principais: Bieno, Bailundo, Sele, Ambos, Sumbe, Mbui, Quissanje, Lumbo, Dombe, Hanya, Ganda, Huambo, Sambo, Caconda, Chicuma, Quiaca e Galangue. Estes grupos que a constituem formam uma síntese dos vários povos angolanos. Foram viajantes incansáveis e ainda hoje mantém grande tendência migratória. Segundo os pesquisadores nos processos migratórios bantus, eles vieram provavelmente do sudoeste da atual República Democrática do Congo.

É uma cultura que mesmo enfrentando genocídios, resistiu às tentativas de silenciá-la. Nas comunidades tradicionais a matéria não domina a vida. Quer dizer, não existe a ânsia cega de dominar a natureza e de possuir cada vez mais bens e riquezas. O Ovimbundo sente, participa, dança, compartilha, emociona-se e abandona-se ao prazer de viver. Seu comunitarismo parte de um princípio igualitário que não admite a abundância de uns diante da miséria de outros.⁴⁷⁷

Os vários reinos

Apesar de terem migrado entre 1500 e 1700, os Ovimbundos só consolidaram os seus reinos e afirmaram sua soberania no planalto central em meados do século XVIII. Nesse período emergiram por volta de vinte e dois reinos. Treze deles, com destaque para Bié, Bailundu, e Ciyaka, emergiram como entidades poderosas. Assim, adquiriram reputação como os comerciantes mais prósperos do interior angolano.⁴⁷⁸

O reino de Kwanhama ficava próximo onde hoje é a fronteira com a Namíbia. Temidos até mesmo pelo português, o reino Kwanhama era muito bem armado e desenvolveu uma reputação de guerreiros ferozes. Este reino sobreviveu até 1915, quando só então um imenso exército português conseguiu derrotá-lo.⁴⁷⁹

Ficaram célebres nessa região as "guerras dos Nanos" com início por volta de 1803 e que assolaram durante um século as terras do planalto e do sudoeste. A maior revolta eclodiu em 1840, sendo o grosso dos exércitos composto por gentes do Huambo. Do ponto de vista sócio-político mostraram que possuíam notáveis organizações e que construía fortes

⁴⁷⁶ Idem.

⁴⁷⁷ ALTUNA, *Op cit.*

⁴⁷⁸ CHILDS, Gladwin M. *Umbundu – Kinship e character*. London/New York/Toronto: IAI/WUP/OUP. 1949.

⁴⁷⁹ GUEBE, *Op cit.*

muralhas defensivas, algumas delas inexpugnáveis para a época, como a de Quissanje e Quequete.⁴⁸⁰

A área central dos reinos Ovimbundos ficava entre o que é hoje a cidade de Benguela e a cidade do Huambo. Como a maioria dos grupos africanos eles foram formados pela mistura de grupos de origens diversas. Pouco é conhecido de sua história antes do século XVII. Sabe-se que eles fundaram vários reinos e que antes do século XVIII havia vinte e dois reinos. Dos quais, treze eram completamente independentes e os outros nove eram largamente autônomos, mas, pagavam tributo ao reino de Bailundu, ou em alguns casos Wambu ou Ciyaka. No começo do século XX, a ocupação do português causou um declínio bastante rápido no poder das lideranças destes reinos, mas os Ovimbundos continuaram pensando a si próprios como membros de um ou outro grupo social baseado nestas unidades políticas formadas pelos reinos.⁴⁸¹

Na ótica dos portugueses a máquina colonial deveria funcionar através do confisco de terras, das formas compulsórias de trabalho e da cobrança de impostos exorbitantes. O ano de 1917 foi especialmente trágico para os Ovimbundos. Foi nesse ano que os Ambos, perderam o seu grande chefe Mandume, assim como caíram os reinos de Quissanje, Cuango e Mutano (reino de Humbi e Njiva). Além disso, houve a *Revolta dos Seles*, cujas causas, foram o roubo de terras e o trabalho forçado. Na repressão a este movimento os portugueses mostraram que ainda matavam velhos, mulheres e crianças e não apenas os homens envolvidos diretamente no conflito. As mulheres eram obrigadas a transportar grandes cargas e os portugueses ao verem que elas não conseguiam caminhar, diziam que isso era devido ao peso da criança. Então matavam-nas jogando-as no chão.⁴⁸²

As formas de comunicação dos soldados Seles ainda eram bastante tradicionais. Tinham uma corneta e o *soba* usava tambores. Havia um indivíduo que subia numa árvore de onde ia dando as orientações.⁴⁸³

Entre os Ovimbundos nem o matriarcado nem patriarcado predominaram isoladamente. Assuntos econômicos, como direitos de propriedade, parecem ter sido ligados ao matriarcado enquanto a autoridade política ao patriarcado. Este sistema de linhagem declinou no século XX, pois, cada vez mais europeus instalavam-se no planalto altamente cultivável. Os

⁴⁸⁰ Idem.

⁴⁸¹ CHILDS, *Op cit.*

⁴⁸² COLLELO, *Op cit.*

⁴⁸³ Idem.

resultados foram a escassez de terra em alguns lugares e em outros o esvaziamento. Os portugueses os empurram para uma situação insustentável economicamente.⁴⁸⁴

Em 1967 as autoridades coloniais impuseram os aldeamentos (juntando várias tribos) para aumentar o controle e a exploração sob o pretexto de debelar um foco de rebelião e temendo a sua expansão às outras regiões do planalto. Acostumados a viverem espalhados ficaram ressentidos com a prática. As terras que foram forçados a abandonar foi ocupada pelos europeus. Mas a sua resistência surtiu efeito e antes de 1970 as aldeias compulsórias em boa parte de seu território já tinham sido abolidas.

Os Hanya (um dos grupos dos Ovimbundos) são conhecidos tradicionalmente como lutadores hábeis, uma prática secular que ainda hoje está viva na memória das populações. Muitos guardam lembranças do que lhes foi narrado pelos seus “mais velhos”. Um passado considerado glorioso por eles, e lembrado com saudade, em virtude de sua extraordinária organização guerrilheira na luta contra o colonialismo ou os inimigos da comunidade. Ainda hoje são conhecidas por todas as lutas corporais chamadas okambagula e otchinganda. Elas foram desenvolvidas ao longo dos séculos e os consagraram como formidáveis e destemidos lutadores. Também são peritos em lutar com **bastões**.⁴⁸⁵

Os efeitos da insurreição da UNITA na vida dos Ovimbundos foram extensos e freqüentemente devastadores. A maioria das lutas entre as tropas de governo e as forças da UNITA, especialmente nos anos oitenta, aconteceu no território ocupado por esta etnia. A agricultura foi seriamente afetada.⁴⁸⁶

Minas Gerais

*“Ninguém sabe Minas.
A pedra
o buriti
a carranca
o nevoeiro
o raio
selam a verdade primeira, sepultada em eras
geológicas de sonho”.*
(Carlos Drummond de Andrade)

No Brasil houve o prosseguimento do espírito guerreiro dos angolanos. Minas Gerais foi um celeiro de quilombos. Fala-se da existência de mais de 160 quilombos em sua área.

⁴⁸⁴ EDWARDS, C. *The Ovimbundu Under Two Sovereignty*. London: IAIUP, 1962.

⁴⁸⁵ GUEBE. *Op cit.*

⁴⁸⁶ COLLELO, *Op cit.*

Vários dos quilombos encontravam-se localizados no Sertão Oeste de Minas Gerais: Parnaíba, Rio Pombo, São José do Rio das Mortes, Paracatu, Rio do Peixe, Tamanduá, Borda do Campo, Marimbondo, Bambui, Tamanduá, Serra da Marcela e São Francisco, Serra da Marcela, Pitangui, Pedra Menina, Abaeté, Catiguá, Santos Fortes, São Gonçalo, Morocos, Samambaia, Paraibuna, Serra Negra, Forquim, Guarapiranga, Bambuí e Andaraí. Na margem direita do Rio Grande estavam os quilombos do Ambrósio, São Gonçalo, Mamói, Ajudá, Indaiá e Marcela. Na margem esquerda do Rio Grande, ou seja, na região do Sapucaí, estavam localizados os quilombos do Gondú, Quebra-Sê, Boa Vista, Paiol, Cascalho, o Fala, das Pedras, Goiabeiras, Opeu, Cala Boca, Pinhão, Caetê, Zondu e Careca.⁴⁸⁷

Dentre os mais importantes destacam-se o Quilombo dos Garimpeiros, o do Ambrósio, o do Sapucaí, o do Paraibuna; o de Inficionado; o de Jabuticatubas; o de Misericórdia. O mais importante é o de Campo Grande, com uma população de 20 mil quilombolas apresentando uma organização parecida com a de Palmares.

*" a grande decadência em que se acha o povo destas Minas, (...) em que vem causada da **multidão de negros fugidos e aquilombados** que há em todas elas de que resultam os extraordinários casos que **continuamente** estão sucedendo nos arraiais que a cada instante estão fazendo sem averiguarem (...) se faz preciso que Vossa Majestade fica servido dar providências a tão **atroz e sanguinolento mal** ordenado por seu especial decreto ao governador Ministros e mais justiças de Vossa Majestade cuidem em fazer uma junta em que uniformemente se ajuste melhor meio e forma com que se deve **extinguir estes inimigos capitais** ."⁴⁸⁸ (grifos nossos)*

Este trecho de um documento oficial do século XVIII sintetiza vários aspectos relacionados com as construções ideológicas formuladas pelas autoridades sobre os quilombolas. Mostra também como muitos negros buscaram acabar com alguns opressores pela violência, pois, também era pela violência que eles os obrigavam a obedecer. Quer dizer, não concebiam ser livres sem se libertar dos senhores, cuja própria existência era a negação da liberdade. Nesse caso, foi uma violência defensiva. E por defensiva queremos dizer contra a agressão física, direta, imediata, mas, também contra todas as instituições que mantinham, graças à violência, as pessoas em escravidão.

Numa leitura crítica do documento é possível entender como a luta negra foi a reivindicação da felicidade no aqui e agora e não numa vida depois da morte. Foi uma ação dirigida ao presente, ao mundo em que viviam. Uma ação de amor para a atualidade.

⁴⁸⁷ Ver: AMANTINO (*Op cit*).p. 201.

⁴⁸⁸ APM SC 49. P. 81;82. 1741, *Apud* AMANTINO, M. *Op cit*.

Um aspecto que chama atenção é como o quilombo fazia parte do cotidiano dessas populações coloniais. Esta fonte histórica informa sobre a imensa quantidade de quilombos existentes, uma verdadeira “multidão”. Outro aspecto, é que *ainda* que nessa época os índios também contribuísem muito para os medos desta população, assim como os “vadios”, ou seja, aqueles que de uma forma particular estavam, da mesma maneira, fora do controle social, os quilombolas eram os “inimigos capitais”, isto é, o foco mais constante e perigoso de suas inquietações. Para as elites e autoridades mineiras, eles precisavam ser destruídos a qualquer custo porque inviabilizavam seus projetos de “civilização” e de ocupação numa área importante para a existência da Capitania.

A notícia da presença de quilombolas numa região qualquer gerava quase sempre atitudes de medo e de autoproteção por parte das pessoas. Este pânico pode ser verificado de várias maneiras na documentação. Uma forma seria a identificação de várias cartas pedindo socorro, armas e munições para se resguardarem dos possíveis ataques quilombolas; um outro caminho seria a verificação do número de sesmarias abandonadas e outras nem mesmo assumidas, em função do medo dos ataques; por último, mas talvez a melhor maneira de identificarmos o poder deste pânico, seriam as constantes expedições enviadas aos Sertões com o objetivo claro e específico de combater quilombolas.

Segundo Amantino, os quilombolas do Campo Grande foram vistos pela Câmara de Vila Rica como “...um feroz monstro que virá a ser a total ruína destas Minas...”. Era necessário criar mecanismos que liquidassem de vez “aquele veneno” que poderia ir crescendo cada vez mais. O Conde de Assumar, os percebia como uma “...peste que está estava contaminando todo esse governo...”.⁴⁸⁹

Em 1759 houve uma gigantesca expedição enviada aos sertões de Minas com o objetivo de destruir o que era conhecido como Quilombo do Campo Grande, ou ainda como Quilombo do Ambrósio. Mas, depois da destruição do Quilombo e morte de Ambrósio, a resistência renasceu mais forte e poderosa. Criaram outro agrupamento com a mesma denominação de Quilombo Grande, embora, às vezes, aparecesse na correspondência oficial, a designação popular de Quilombo do Ambrósio.⁴⁹⁰

Uma das especificidades localizadas entre os quilombos da Corte e os de Minas Gerais no século XVIII, refere-se à prática de assaltos. Os quilombos mineiros quer fossem pequenos ou não, praticavam assaltos de diversos tipos à população, ainda que tivessem uma economia interna significativa e capaz de alimentar a todos. Estes ataques constantes à

⁴⁸⁹ AMANTINO, M. *Op cit.* p. 115.

⁴⁹⁰ BARBOSA, Waldemar de Almeida. *Negros e quilombos em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1972.

população podem sugerir que estes quilombolas teriam, diferentemente dos encontrados na Província do Rio de Janeiro, uma concepção política sobre o papel do quilombo enquanto desestabilizador da ordem escravista, mas isto é algo que o nível atual das pesquisas ainda não permite concluir com alguma confiabilidade.⁴⁹¹

Além disto, e talvez como um desdobramento da idéia anterior, foram localizados em diversos quilombos pequenos que tinham mobilidade e facilidade de esconderijos, determinados tipos de lideranças ainda que temporárias. Uma de suas maiores defesas foi a mobilidade. Muitos contaram com o apoio de certos grupos indígenas, dos donos das vendas, dos escravos e de alguns senhores.⁴⁹²

Estas variadas relações dos quilombolas com os escravos, com alguns senhores, com os donos de vendas ou mesmo com grupos indígenas, demonstram que as teias sociais desenvolvidas foram de tal monta que, parte de suas forças, provinha delas. E as autoridades sabiam que para destruí-los somente cortando estas teias, eliminando qualquer tipo de contato e ou ajuda entre os quilombolas e os demais moradores da região. Como nunca conseguiram este intento, os quilombos permaneceram por todo o período escravista. Onde quer que houvesse escravo, havia um quilombo - real ou imaginário.⁴⁹³

A região do sertão Oeste mineiro estava compreendida numa estrutura que remete ao ecossistema do Cerrado e que possui, portanto, características específicas a este tipo de vegetação. Entretanto, determinadas sub-áreas, devido à formação do solo e a presença maior de reservas de água, tiveram facilitada a formação de ilhas de matas mais ou menos fechadas. Estas áreas eram assim, os locais escolhidos pelos quilombolas para viverem, não somente em função de servirem de esconderijos, mas também porque era ali que estavam os solos mais férteis para a agricultura e era maior a concentração de animais próprios à caça.

Esta região se caracteriza também por ter sofrido transformações bruscas em suas paisagens. No século XVIII ainda havia matas e, portanto, condições de esconderijos e de vida para os indígenas e os quilombolas.

A Religiosidade

Além da resistência quilombola, os negros encontraram outras formas para demonstrar seu descontentamento. Nem todos acreditavam que um regime nascido da

⁴⁹¹ AMANTINO, M. *Op cit.*

⁴⁹² GUIMARÃES, Carlos Magno. *Quilombos: Uma negação da ordem escravista*. São Paulo: Ícone, 1992 .p. 137.

⁴⁹³ SANTOS, Ângelo de Araújo. "As Minas da língua Mina" (apresentação) in: PESSOA DE CASTRO, Yeda. *A Língua Mina-jeje no Brasil – Um Falar Africano em Ouro Preto do Século XVIII*. Belo Horizonte : Fundação João Pinheiro/Secretaria de Estado da Cultura, 2002.

violência e que se mantinha pela violência só poderia ser derrubado pela dura necessidade da violência. Nessa perspectiva, o elemento religioso ou cultural desempenhou um papel importante na revolta social. A religião não colore esta insubmissão, está mesmo na sua essência.⁴⁹⁴

Essa resistência cultural foi um esforço antes de tudo para não deixar perecer os valores vitais herdados dos antepassados e mesmo para reconstituí-los. De acordo com Bastide, tratava-se da “ressurreição da África em terra brasileira, com seus sacerdotes e seus ritos, e até mesmo seus costumes matrimoniais e suas realezas”.⁴⁹⁵

As Irmandades

Para traçar um breve histórico da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito na cidade de Uberlândia, onde o Moçambique de Belém é um dos membros participantes, recorremos a duas pesquisas locais. Segundo a historiadora Larissa Gabarra, Manoel Angelino foi o presidente fundador da *Irmandade Nossa Senhora do Rosário dos Homens de Cor* de Uberlândia, em 1916. Ele era escravo de uma das famílias patriarcais da cidade, os Pereiras. Depois, a presidência passou para o seu filho, o Sr. Elias (de 1936 à 1975) e posteriormente, a seu neto Deny Nascimento (o atual).⁴⁹⁶

A criação da Irmandade na cidade ocorreu após a “abolição” da escravidão e não foi uma tática de controle da Igreja católica. Na realidade, partiu de uma iniciativa dos próprios negros, uma vez que a Festa da Congada já existia desde 1874:

*“A festa começou no Marimbondo, Espindaíba, Olhos D’água, Morenos. Ali que meu avô, os Pereira comprô ele e foi pará no Marimbondo.(...) Eles festejava de baixo da árvore de óleo, pra cima do posto da Matinha. Os escravos iam festejá de baixo da árvore, quando terminava se eles atrasasse o senhor castigava.”*⁴⁹⁷ (grifos nossos)

De acordo com Gabarra, antes de 1916, a Festa era feita sem direção específica da Irmandade ou da Igreja Católica. As relações entre Igreja e os congadeiros deveriam ser feitas diretamente, ou inexistiam. O Sr. Manoel Angelino foi quem consolidou a relação entre os praticantes e a Igreja, através da Irmandade. O mérito pela oficialização da Irmandade Nossa Senhora do Rosário dos Homens de Cor se estende, por hereditariedade, até os dias atuais, para sua família.

⁴⁹⁴BASTIDE, Roger. *As Religiões Africanas no Brasil* 1.volume São Paulo : Pioneira/Edusp, 1971.

⁴⁹⁵ Idem, p.220.

⁴⁹⁶ GABARRA, Larissa Oliveira. *A Dança da Tradição – Congado em Uberlândia, MG – Século XX*. Uberlândia: PPGH/UFU. 2004. (Dissertação de Mestrado).

⁴⁹⁷ DENY NASCIMENTO (depoimento) *apud* GABARRA, Larissa O. *Op cit.* p. 95.

Dos três presidentes, o Sr. Elias, até hoje é o mais reverenciado. Ele mantinha o costume de receber em sua casa (onde hoje mora seu filho Deny) todos os ternos, depois do término oficial da Congada. Os congadeiros tocavam, dançavam e cantavam até amanhecer o dia. Era uma grande e alegre confraternização entre os ternos.

Segundo Fabíola Marra, atualmente esta Irmandade é o elo de ligação com a Igreja católica e as subvenções governamentais destinadas aos ternos. Um representante da Igreja, geralmente o padre, participa diretamente das decisões da Irmandade. A diretoria da Irmandade é que gerencia a Festa. São seus produtores intermediários, decidem as datas, horários, lugares, estatutos, realizações de missas, procissões, etc. A autora ressalta que muitos outros rituais que compõem a Congada acontecem sem passar pelo controle dos membros da diretoria da Irmandade ou pelos arcos da Igreja.⁴⁹⁸

Surgem algumas dúvidas. Como a história relativamente recente da irmandade existente em Uberlândia se relaciona com a história anterior. Em que medida ela foi criada como uma entidade de base eminentemente política? Quais de suas táticas de atuação se pautaram pela negociação e afirmação da identidade?

As Irmandades do Rosário e São Benedito estão entre as tradições mais significativas no estado mineiro. O seu papel de resistência política desempenhado na época escravista ainda é bastante desconhecido. Muito há que ser estudado sobre essas irmandades ainda hoje de fortíssimo apelo popular.

Mas, para entendê-las temos que abordá-las numa perspectiva processual. Assim, ficará mais nítido o panorama onde a Irmandade da cidade de Uberlândia se insere historicamente. Desse modo, inicialmente cabe lembrar que o culto ao rosário de Maria foi instituído por São Domingos no ano de 1216, em Tolosa, França, ano da fundação do Ordem dos Dominicanos.⁴⁹⁹

Em relação aos negros, esta experiência iniciou-se no antigo Reino do Kongo. É de 1548 a primeira referência a uma irmandade dedicada à Virgem Maria no Congo, na capital de São Salvador (Mbanza Kongo). Pouco mais de dez anos mais tarde os dominicanos, que tinham chegado ao Congo na década de 1560, parecem ter introduzido a comemoração ligada à Nossa Senhora do Rosário e talvez tenham sido responsáveis também pela popularidade que essa festa alcançou mais tarde entre os escravos de origem angolana no Brasil.⁵⁰⁰

⁴⁹⁸ MARRA, Fabíola Benfca. *Álbum de Família – Famílias Afro-descendentes no Século XX em Uberlândia*, MG. Uberlândia: PMI-SMC. 2005 (Vol.1 e 2 –Cdrom)

⁴⁹⁹ TÔRRES, João C. O. *História de Minas Gerais*, Vol.1, Belo Horizonte: Lemi/INL, 1980.

⁵⁰⁰ HEYWOOD, Linda M. As conexões culturais angolano-luso-brasileiras. In: PANTOJA, Selma. *Entre Áfricas e Brasis*. Brasília : Paralelo, São Paulo : Marco Zero, 2001.

Enquanto os filiados das irmandades do Congo eram recrutados nas classes mais altas, os integrantes da Confraria de Nossa Senhora do Rosário em Luanda, onde residia a maior parte da comunidade portuguesa, “*pareceu ter repetido a prática lisboeta de recrutar os seus membros entre os escravos e libertos mbundu*”.⁵⁰¹

Irmandades negras católicas surgiram também em São Tomé e na Angola portuguesa. Para Cavazzi, o missionário capuchinho do século XVII, a criação de irmandades no Congo e em Soyo, com seus severos códigos de disciplina e de comportamento religioso, era um instrumento importante para que o catolicismo penetrasse naquelas regiões.⁵⁰²

Falando da religião na Ilha de São Tomé, Cunha Matos, em 1836, informa que A Igreja de N. S^a do Rosário dos Homens Pretos é de alvenaria, mediana grandeza e foi construída no princípio do século XVII. Tem vários privilégios reais; e uma grande irmandade confirmada pelo Papa Clemente XI: “*As Festas do Rosário e do Sacramento são mui estrondosas (...)*”.⁵⁰³ Dá notícia de que na Ilha do Príncipe, a Igreja de “*N. Senhora do Rosário é grande, decente, e com três altares bem ornados; tem uma boa confraria*”.⁵⁰⁴

Mas, segundo Altuna, deve-se pontuar que mesmo antes da chegada dos portugueses já haviam as irmandades etárias nas etnias angolanas dos Mbundos, Bacongos e Ovimbundos. Estas eram articulações do grupo que embora não desempenhassem um papel social decisivo - pois não podiam equiparar-se às estruturas de parentesco nem às políticas, ao conferir a cada membro um estatuto legal definitivo - podiam, a partir da sua horizontalidade, realizar uma missão estimulante do comunitarismo na sociedade. Cada irmandade vivia o seu período em estreita união e com marcadas distinções sociais. Os velhos não admitiam estranhos nas suas reuniões, os homens não admitiam os jovens, e assim, por diante.⁵⁰⁵

Já na Europa, durante todo o século XVI as irmandades se transformaram numa importante rede para a população negra de Lisboa. Elas operavam também em outras cidades, e durante o século XVIII receberam cartas régias que lhes permitiam organizar as suas próprias celebrações públicas. Os principais fatores da popularidade da sua organização eram os serviços de ajuda mútua e funerárias.

Associações de caráter local, as irmandades facilitavam a vida social dos negros, desempenhando grande número de tarefas. Sua finalidade específica na ótica católica era promover a devoção a um santo. Geralmente, um grupo de pessoas de uma localidade se

⁵⁰¹ Idem, p. 59.

⁵⁰² TINHORÃO, José Ramos. *Os negros em Portugal, uma presença silenciosa*. Lisboa : Editorial Caminho, 1988.

⁵⁰³ CUNHA MATOS *apud* TÔRRES, João O. C. *Op cit.* p. 341.

⁵⁰⁴ Idem.

⁵⁰⁵ ALTUNA, R. *Op cit.*

organizava para manter o culto, a capela e a festa no seu dia. Por isso, o que caracterizava a irmandade era a participação leiga no culto católico. Os leigos, os simples fiéis, assumiam e promoviam suas próprias atividades devocionais, sem necessidade da participação direta e constante dos padres e religiosos.

Embora, no princípio do século XVIII os negros aderissem também a outras irmandades, a de Nossa Senhora do Rosário veio a se associar quase exclusivamente à população africana e mestiça de Lisboa. A irmandade se tornou tão *identificada com os negros* que entre 1707 e 1721 os brancos pararam de prestar devoção a Nossa Senhora do Rosário. Ao mesmo tempo, os seus integrantes criaram um fundo para comprar a alforria dos membros da irmandade que ainda fossem escravos. A irmandade continuou também a ser acusada de dar ajuda a escravos fugidos.⁵⁰⁶

Quando os negros se tornaram “livres” em Portugal, depois da publicação da lei de 1761 que proibiu a continuidade da importação de escravos para Portugal, e depois da lei de 1773, as irmandades negras tornaram-se bastante independentes. Uma lei de 1779 autorizou que a confraria negra de São Benedito comprasse escravos que fossem membros da organização e que estivessem sendo maltratados por seus proprietários e isso fez com que as suas fileiras crescessem.⁵⁰⁷

As irmandades de Portugal conseguiram que vários de seus membros não fossem vendidos para o exterior. Assim, percebe-se como os africanos (sobretudo, Mbundos e Bacongos) residentes em Portugal usaram as irmandades não apenas para finalidades religiosas e de bem-estar, mas também as transformaram em meio de preservação e de transformação da cultura africana.

Em relação ao Brasil, de acordo com Bastide, o vínculo que a população negra tinha com os santos negros levou algumas paróquias brasileiras, ainda em 1711, a criar e comemorar dias festivos para **São Benedito**, embora este só fosse oficialmente reconhecido por Roma em 1743, sendo canonizado apenas em 1807. Da mesma forma, negros que vinham do Congo ou de Angola e que lá conheciam a veneração por Nossa Senhora do Rosário, introduzida pelos missionários dominicanos, ajudaram a popularizar, entre a população colonial, a festa em sua homenagem.⁵⁰⁸

Na compreensão de Bastide, a popularidade deste santo e de Nossa Senhora do Rosário entre a população africana e crioula – que não apenas faziam celebrações públicas dos mesmos, mas também, construía igrejas no Brasil - possivelmente, são reminiscências de

⁵⁰⁶ HEYWOOD. Op cit.

⁵⁰⁷ Idem.

⁵⁰⁸ BASTIDE, Roger. Op cit.

processos que ocorreram no Reino do Kongo. Lá eram reconhecidas as aparições dos santos, que muitas vezes interviram em guerras locais.⁵⁰⁹

São Benedito, considerado o santo padroeiro dos negros se tornou conhecido na Europa como o “mouro”. Nasceu em San Fratello na Sicília em 1526, seus pais foram transportados da África (provavelmente da Etiópia) para Sicília como escravos, onde se converteram ao cristianismo. Quando adolescente foi alforriado pelo professor siciliano Manasseri. Mas, antes trabalhou numa fazenda. Trabalhou como pastor de rebanhos e com o que recebia, provia a si e aos pobres e doentes.

Aos 21 anos, foi para o eremitério, a convite de Jerônimo Lanza. Seguiram para os rochedos de Montepelegrino, próximo de Palermo. Foi escolhido superior, pelos eremitas, após a morte de Jerônimo. Porém, o papa Pio IV retirou a autorização concedida por Júlio III, e fechou o eremitério. Benedito foi à procura dos frades menores da Observância no Convento de Santa Maria de Jesus, onde foi recebido como leigo. Lá exerceu a função de cozinheiro. Deus cumulou São Benedito de muitos dons. O “Santo Mouro” operava muitos milagres. Tinha o “dom” da ciência, da sabedoria, foi mestre da Escritura. Devido a sua sensibilidade, tornou-se excelente conselheiro, pois, penetrava no coração das pessoas.

A partir daí, várias histórias começaram a circular sobre a sua santidade e feitos miraculosos, por exemplo, o de ter ressuscitado um garoto. Em 1578, embora não fosse nem padre, nem sequer alfabetizado, foi escolhido para ser o frade líder da cidade de Palermo na Itália. Sob seu comando, o monastério tornou-se famoso e próspero. Próximo ao fim de sua vida deixou seus afazeres de frade para trabalhar como cozinheiro.



Fig. 79 - Imagens de São Benedito em épocas diferentes.⁵¹⁰

⁵⁰⁹ Idem.

⁵¹⁰ Reproduzido de: ALVES, José Benedito. *Os Santos de cada dia*. São Paulo: Paulinas, 1998.

Essas figuras são elucidativas no concernente à postura clássica desse santo na estatuária católica. Em praticamente todas as imagens ele segura um Jesus ainda bebê nos braços. A primeira imagem é atual e a segunda é do ano de 1777. Estava em um documento da Irmandade do “*Glorioso S. Benedicto, erecta na Freguesia de Nossa Senhora da Penha de Itapagipe da Cidade da Bahia, que seus Irmãos, e devotos hão de observar*”.⁵¹¹

Morreu em 4 de abril de 1589 de uma grave doença justamente na hora que havia profetizado. Foi canonizado em 1807. No século XVIII surgiram por todo o Brasil, as Irmandades de São Benedito, formadas por devotos do santo negro, cozinheiro e descendente de escravos. Pelo calendário litúrgico, seu dia é 5 de outubro, mas, suas festas, se estendem por todo o ano.⁵¹²

Em quase todo o país, a irmandade de Nossa Senhora do Rosário foi composta por negros escravos. Já os membros da irmandade do Santíssimo Sacramento eram homens brancos da elite e cristãos-novos. A irmandade de São Miguel e Almas congregava mulatos escravos ou alforriados.⁵¹³

Em algumas regiões do Brasil como em Minas Gerais e Rio de Janeiro, desde o início da colonização, as irmandades funcionaram com clubes sociais, principalmente, para a população oriunda do Congo e de Angola. O impacto das culturas angolanas e congolezas foi particularmente notável. No fim do século XVIII, em Minas e Pernambuco a maioria dos escravos era de origem congoleza e angolana. A “*dinâmica das irmandades e da Festa ajudou estes africanos (Congo-Angola) a manter na diáspora uma parte significativa de sua cultura e ordenamento social de suas regiões de origem*”.⁵¹⁴ (grifos nossos)

Considerando as informações obtidas em diversas fontes documentais e bibliográficas acima expostas, entende-se que as devoções a São Benedito e a Nossa Senhora do Rosário que ocorreram no Brasil sofreram historicamente uma grande influência das etnias de Angola e do Congo - principalmente, dos **Bacongos e Mbundos**. Outro aspecto, a ser destacado é que desde sua existência em Portugal as irmandades negras já desempenhavam um papel político de *resistência* à escravidão.

Os compromissos (estatutos) das confrarias dos Pretos do Rosário, pode-se dizer, datam do início do século XVIII e são quase todos iguais, parecendo cópias uns dos outros. Assim os são os de São Paulo, do Rio de Janeiro, de Goiás e, mesmo em Minas Gerais, os do Tijuco

⁵¹¹ Idem, p. 43.

⁵¹² KOUGH, Leyla. In: APPIAH, Kwame A. and GATES, Henry L. (ed.) *Africana: the encyclopedia of the African and African American experience*. New York : Basic Civitas Books/Library of Congress. 1. ed. 1999.

⁵¹³ DEL PRIORE, Mary. *Op cit.*

⁵¹⁴ MULVEY, Patrícia. *The black lay brotherhoods of Colonial Brazil. A history*. Nova York, NYU, 1976. *apud* HEYWOOD, *Op cit.* p. 67.

e os da Vila do Príncipe. Isso expressa segundo alguns analistas a forma como a Igreja católica reagiu às táticas dos negros. Fica evidente que, nessa época, constatando a identificação dos negros com esse culto, a Igreja buscou homogeneizar as suas cerimônias e estabelecer mais um mecanismo de controle sobre os escravos.

Apesar das tentativas de disciplinarização, essas confrarias, em todo Brasil, se tornaram muito poderosas econômica e socialmente e, efetivamente, muito fizeram pelos negros escravizados. Mas, a partir do final do século XIX, perderam muito a sua força e poder de congregar pessoas em todo o Brasil, permanecendo vivas e atuantes principalmente, em Minas Gerais.



Fig. 80 - Festa do Rosário no séc. XIX. Gravura de Rugendas.⁵¹⁵

Nota-se neste desenho feito entre 1827 e 1835 como oferece algumas pistas de como as Irmandades em Minas Gerais organizavam suas festas nesta época. A imagem que mostra um grupo expressivo de negros tocando seus tambores, dançando, carregando bandeiras e estandartes no cortejo do reinado do Congo (ao centro). Provavelmente esta gravura é baseada em observações da Congada da cidade de Vila Rica (hoje Ouro Preto).

As confrarias do Rosário em Minas tiveram um papel social relevante. De um modo geral, tinham como objetivos o estímulo maior à solidariedade; a possibilidade de desenvolvimento do culto aos mortos e o ensejo das festas coletivas, sem a incômoda

⁵¹⁵ Reproduzido de: RUGENDAS, Johann Moritz. *Viagem Pitoresca Através do Brasil*. Rio de Janeiro: JMC, 1972.

fiscalização do senhor. Não resta dúvida, também, de que dentro dessas irmandades funcionavam as chamadas “maçonarias de pretos”, conectadas com o mundo subterrâneo dos escravos fugidos, quilombolas e garimpeiros, a quem, sempre que possível, davam cobertura, ajuda e proteção.

As irmandades negras foram instrumentos de defesa e proteção dos seus membros contra os abusos do trabalho escravo, permitindo-lhes desabafar seus sofrimentos, expressar suas necessidades e sobretudo, influir em seu futuro, organizando revoltas e apoiando fugitivos. Era à confraria que negros e mulatos podiam recorrer quando às voltas com a doença, a miséria e o abandono. Estas irmandades como as de Lisboa muitas vezes também juntavam dinheiro para alforriar seus irmãos.⁵¹⁶

Para os escravos, a Festa da Congada era em certa medida uma vitória (mesmo que parcial)⁵¹⁷ contra a escravidão, pois lhes permitia aliviar-se do cativeiro, reencontrar, estabelecer ou consolidar os laços étnicos, tecer redes de solidariedade e revolta. Era um momento de identidade. A alegria que irrompia de maneira transbordante nesses momentos revelava a necessidade que esses grupos sentiam de encontrar formas de expressar sua cultura e o estado de opressão em que sobreviviam.

Outras Possibilidades de Felicidade

“Eu, homem de cor, só quero uma coisa: que jamais a máquina domine o homem. Que cesse para sempre o devassamento do homem pelo homem”. (Franz Fanon)

Os negros resistiram durante todo o período da escravidão de inúmeras formas. Além da religiosidade, dos quilombos, da arte, dos envenenamentos dos opressores, das fugas, etc, existiu até a luta jurídica.

Segundo Chalhoub, nas últimas décadas da escravidão oficial, o direito também foi uma arena na luta pelo seu fim, e não se justifica o desdém que a historiografia habitualmente dispensa a esse tema. Em seu trabalho mostra como vários negros conseguiam impor pelo menos em parte certos direitos adquiridos e consagrados pelo costume e como vários souberam ainda como conseguir direito legal à liberdade.⁵¹⁸

⁵¹⁶ Idem.

⁵¹⁷ Sabe-se que muitos senhores de escravos tentavam ignorar as Festas, fazendo com que os negros não interrompessem o trabalho forçado. Para saber, mais ver: BOSCHI, Caio César. *Os leigos e o poder: Irmandades leigas e a política colonizadora em Minas Gerais*. São Paulo : Ática, 1986.

⁵¹⁸ CHALHOUB, Sidney. *Visões da Liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na Corte*. São Paulo : Companhia das Letras, 1990.

Este historiador mostra como o fim da instituição da escravidão não trouxe a esperança de mudanças sociais realmente significativas na época, ao assinalar como Machado de Assis percebia a abolição da escravidão como uma questão muito relativa, pois, o que estaria ocorrendo era simplesmente a passagem de um tipo de relacionamento social e econômico injusto e opressivo para outro.⁵¹⁹

As várias formas que a luta negra assumiu em Minas Gerais e no Brasil, apontam para o fato de que “*a primeira característica da cultura afro-brasileira foi a de resistência social*”.⁵²⁰ Enfim, uma resistência global. Essa cultura da resistência, centrada na religião, sobretudo, nos primeiros tempos, não deixou, contudo, de participar, em condições de extrema desigualdade de uma troca de saberes com a cultura dominante de marca portuguesa. Sendo que a *língua* materna deve ter sido extremamente útil nas estratégias de fuga e guerrilha, interessando seu conhecimento aos capitães-do-mato e todo o aparelho repressor mantido pelo Estado e pelos donos de escravos.

Deve-se pontuar que a luta cultural não significou uma luta menos enérgica e menos radical. Representou sim o direito de defender-se não só no plano da agressão. Pois, os negros oprimidos estavam em estado de legítima defesa e tiveram plenamente, o direito de revoltar-se.

Discussão da Hipótese Central

*“Sou negro
Meus avós foram queimados
Pelo sol da África
minh’alma recebeu o batismo dos tambores
atabaques, gonguês e agogôs
Contaram-me que meus avós
Vieram de Loanda
Como mercadoria de baixo preço”
(Solano Trindade)*

Em vários momentos dessa tese há o esforço para se apresentar e discutir evidências que ligam os Bacongós, Mbundos e Ovimbundos com o terno de Moçambique. Talvez, possa parecer um esforço vão. É até possível que tal opção ainda gere alguma incompreensão.

Ainda assim, consideramos necessário realizar tal empreitada. É o preço que deve ser pago para se alcançar outros horizontes? Acreditamos que para o realmente interessado, este

⁵¹⁹ Idem.

⁵²⁰ PEREIRA, José M. N. Cultura afro-brasileira. In: BELUCCI, Beluce.(org). *Introdução à história da África e da cultura afro-brasileira*. Rio de Janeiro: UCAM, CEAA: CCBB, 2003.

esforço contribuirá em muitos aspectos. A seguir, serão expostos alguns motivos, razões e fatores que explicam e justificam esta abordagem.

Numa perspectiva geral do fenômeno pode-se dizer que há certo consenso sobre o fato da Congada e o Moçambique serem de origem africana. Edison Carneiro, Câmara Cascudo, Ney Lopes, Ikeda, Ferreira⁵²¹, foram apenas alguns dos que garantiram tratar-se de *uma herança banta*.

Entretanto, esse conhecimento genérico é válido para a experiência do Moçambique na cidade de Uberlândia? Será que ele não seria uma exceção? Isso poderia acontecer?

Quem ajuda a responder a estas questões são pesquisadores que se debruçaram justamente sobre a Congada em Uberlândia. Lendo Jeremias Brasileiro, José Carlos Gomes da Silva, Larissa Gabarra, Renata Silva, Juliana Calábria, Fabíola Benfica Marra, Márcio Bonesso,⁵²² entre outros, concluímos que são bastante altas as chances de que as culturas **bantas** sejam proeminentes na Congada de Uberlândia, o que inclui o Belém, é claro.

Mas, os trabalhos relativos à presença cultural africana no Brasil ou mesmo nas Américas são, normalmente, extremamente generalizantes ou partem de um conhecimento de segunda mão em relação ao continente africano. Para Kazadi, as pesquisas que vem sendo publicadas sobre a sobrevivência de traços culturais africanos nas Américas na maioria dos casos, apontam essas hegemonias, mas, “*sem apresentar nenhuma tentativa de determinar ou identificar suas origens africanas específicas*”.⁵²³(grifos nossos)

De fato, buscar as *origens específicas* destas tradições não foi objetivo de nenhum desses professores e pesquisadores. Eles tiveram outras preocupações. É claro, que ninguém aqui está dizendo que eles deveriam ter-se colocado este desafio. Nem muito menos que uma abordagem dessas seja melhor do que qualquer outra.

Não obstante, isto faz com que se justifique mais plenamente a problematização que propomos. Pois, se a hipótese de que o Moçambique de Belém possui uma influência decisiva de etnias angolanas for comprovada, chega-se a um maior esclarecimento sobre a relevância e validade de se buscar identificar as especificidades e hegemonias existentes em manifestações culturais como esta.

Talvez um exame mais profundo das presenças bantas possa revelar com mais propriedade se existe uma clara distinção na natureza das suas contribuições, de acordo com as etnias. Pois, pensamos ser muito difícil tratar o que foi introduzido na cultura brasileira

⁵²¹ Seus trabalhos são citados em outras partes do texto.

⁵²² Há referências completas às suas pesquisas no decorrer da argumentação.

⁵²³ KAZADI, p. 85.

pelos povos bantus, sem considerar a diversidade cultural existente entre as inúmeras etnias pertencentes a este mesmo berço cultural.

Quer dizer, esta é uma abordagem que procura satisfazer os anseios de um conhecimento mais rigoroso dos processos históricos das coletividades que instituem o fenômeno estudado. Significa enfrentar o desafio de buscar *em quê, onde, como e por quê* existe a alegada hegemonia. Bem como, identificar as técnicas, princípios, elementos, dimensões e aspectos que apontam concretamente para certas etnias africanas e não para outras.

Isto significa partir do pressuposto que certos traços estilísticos são característicos de certas culturas tradicionais. Em outras palavras, o que está sendo estabelecido é o fato de que, em cada cultura étnica, existem algumas particularidades em seus rudimentos (técnicas de dança e música - contorno melódico, organização harmônica e rítmica), instrumentos musicais (estrutura organológica), etc; com os quais ela está identificada. Estilisticamente, portanto, esses traços de identidade constituem o que é conhecido como o estilo performático de uma dada cultura, cuja difusão de uma região para outra resulta em variações regionais dos elementos “originais”. No decorrer do tempo, as variações regionais adquirem suficientes características particulares para definir ainda um novo estilo.

Entretanto, antes de continuarmos essa reflexão é necessário enfrentar a discussão sobre a questão do *substrato comum* à vários povos africanos.

As evidências históricas encontradas por pesquisadores como Cheikh Anta Diop e Théophile Obenga apontam concretamente para uma certa unidade de concepção na diversidade das culturas africanas. Uma espécie de *denominador comum* independente da região e do gênero.⁵²⁴

A partir do estudo de três sociedades em região sudanesa - Yoruba, Agni (grupo Akan) e Senufo - Fábio Leite encontrou vários princípios muito semelhantes aos dos bantus. Assim, para ele, a força vital, a palavra, o homem, a socialização, a morte, ancestralidade, família, produção e poder distinguem-se dos bantus apenas *no grau e não na natureza*.⁵²⁵

De fato, as proposições inerentes a padrões culturais são válidas para a maioria dos povos negro-africanos, e sua materialidade se manifesta, na atualidade, até mesmo nos centros urbanos de porte – onde se adaptam às circunstâncias impostas por elas – para não

⁵²⁴ MOURÃO, Fernando A. A. “Múltiplas faces das identidade africana”. In *ÁFRICA – Revista do Centro de Estudos Africanos*. 18/19 (I) São Paulo: Humanitas-FFLCH/USP, 12/2000 (reimpressão)

⁵²⁵ LEITE, Fábio. “Valores civilizatórios em sociedades negro-africanas”. In *ÁFRICA – Revista do Centro de Estudos Africanos*. 18/19 (I) São Paulo: Humanitas-FFLCH/USP, 12/2000 (reimpressão)

falar nas comunidades e localidades onde são perfeitamente observáveis pelo pesquisador que se dedica ao trabalho de campo.

É claro que as populações africanas não são ilhas solitárias, estranhas umas às outras e sem qualquer traço histórico comum. Não se trata aqui de encorajar os fantasmas dos “tribalismos” e particularismos micro-nacionalistas, nem refutar a existência e importância de uma identidade negra para além das fronteiras estabelecidas arbitrariamente pelos colonizadores.

O que se pretende afirmar é que embora se possa falar nesse substrato comum entre vários povos quanto às crenças basilares (**princípios**), é fundamental pontuar que as manifestações performáticas (**técnicas**) *variam muito* de uma zona cultural para outra e até de um grupo a outro.

A unidade de crenças, o substrato fundamental, nas sociedades tradicionais está no significado e finalidade dos rituais, na participação vital, no culto da vida, da força, da fecundidade etc. Eles são traços essenciais comuns em toda a África Negra.

Todavia, existem enormes diferenças no que diz respeito às formas e instrumentos musicais, danças, cantos, esculturas, máscaras, objetos de uso, mitos, lendas, narrativas, símbolos, organizações políticas e sociais, entre outros. Assim, o substrato comum é simultâneo às particularidades étnicas, lingüísticas, religiosas, sócio-políticas e aos usos, comportamentos, hábitos e costumes diferenciados.

Há que se ponderar que a unidade cultural não significa uniformidade. Os princípios presentes no substrato comum assumem formas específicas em cada comunidade. Não se pode confundir as coisas. Ao invés da monotonia em que as formas, aparências, estruturas, proporções, quantidades, qualidades e graus são inalteráveis. O que de fato existe é a diversidade, a multiplicidade e a complexidade. As semelhanças e analogias possíveis não impedem as variações.

Em face disto, é necessário instaurar um espaço de reflexão que possa abarcar a pluralidade das tradições africanas, incluindo suas singularidades. O princípio da unidade não pode encobrir sua compreensão. A unidade existe na diversidade (e não na unicidade). Num mundo ameaçado pela padronização e a uniformidade, aposta-se na abundância, na diferença. Na realidade, quando se trata das tradições africanas, não se pode usar o singular. Deve-se ter em mente o sentido plural, a heterogeneidade e a vastidão.

Para Levi Strauss, a diversidade deve ser salva. Segundo o antropólogo, para isso é preciso atentar para a força nascente, encorajar as potencialidades secretas, despertar todas as vocações para conviver que a história tem em reserva. Em suas palavras, “*a diversidade das*

*culturas humanas está atrás de nós, à nossa volta e à nossa frente. A única reivindicação que podemos fazer a este respeito, (exigência que cria para cada indivíduo deveres correspondentes) é que ela se realize de modo que cada forma seja uma contribuição para a maior generosidade das outras”.*⁵²⁶

Na fase mais inicial da pesquisa, pensamos encontrar nas etnias localizadas em Moçambique (país) as influências mais marcantes sobre o terno brasileiro. O que sugeria esta hipótese era o fato dos nomes serem idênticos. Mas, isso se justificava do ponto de vista histórico? Onde seria possível identificar ligações mais concretas? Que tipo de pistas deveríamos seguir? Ainda haveria vestígios? Onde houve fogo, sempre sobram cinzas?

Primeiramente, ficamos sabendo que a organização política dos Makondes, que vivem nas margens do Rio Rovuma, nomeadamente nos planaltos de Mueda e Mocomia (em Moçambique) e de Newala e Mabuta (na Tanzânia) eram caracterizadas por uma *descentralização do poder* em que a família (restrita e mais alargada) constituía a base do desenvolvimento sócio-econômico. A estrutura político-social deles não conheceu ao longo da sua história um *poder unitário* que governasse todo o território das etnias. Antes dos portugueses chegarem, as aldeias já eram autônomas, usufruindo de uma independência cultural e religiosa próprias. O poder do chefe da aldeia, ou do clã, era restrito, estendendo-se apenas até os limites da aldeia.⁵²⁷

Estas informações vieram complicar ainda mais a situação. Como esta *performance* caracterizada pelo cerimonialismo monárquico poderia ser ligada ancestralmente a povos que nunca tiveram reis? Mas o fato de não terem historicamente rituais em que a figura real se destacasse em importância “provaria” de alguma maneira que os ancestrais do pessoal dessa comunidade não tenham necessariamente vindo dessas regiões?

Enfim, o caminho a ser trilhado começou a se descortinar. Não deveríamos cometer mais o engano de recolher indícios isolados de cultura como “prova” de sua origem. Qualquer aspecto analisado independente do seu contexto histórico não fundamentaria nenhuma relação cultural entre eles. Assim, para obtermos êxito, os fenômenos deveriam ser estudados numa perspectiva processual, totalizante e de problematização contínua.

Com o passar do tempo e o trabalho constante de busca de informações as várias pistas apontavam para uma ligação mais próxima com etnias que ficam principalmente em Angola na África.

⁵²⁶ LEVI STRAUSS, Claude. “Raça e História”, In: *Antropologia Estrutural II*. Rio de Janeiro : Tempo Brasileiro, 1976, p. 366.

⁵²⁷ MKAIMA, Miguel Costa. *Máscaras Mapiko: ontem e hoje*. Lisboa: Lusa, 2002.

Nesse sentido, a seguir a argumentação apresentará algumas das inúmeras evidências que foram objeto de reflexão contínua. Desse modo, para começar, é fundamental saber que cerca de 70% dos afro-descendentes brasileiros têm ascendência banta, com predominância na região *Angola-Congo*. No Brasil, isso foi tão forte que os bantus ficaram conhecidos principalmente como *congós e angolas*.⁵²⁸

A maioria dos escravos chegou ao Brasil no século XVIII. Nesse período, estatisticamente mais 90% dos escravos aportados vieram de duas regiões, Daomé e Angola. No entanto, Angola contribuiu com *nove décimos da escravaria*.⁵²⁹

Segundo Jaden⁵³⁰ geralmente os portugueses, não compravam nem vendiam escravos a não ser que viessem do território da rainha Njinga (região dos Mbundos), pois, acreditavam que os melhores escravos vinham de lá.

Cabe destacar que, em 1843, dos 385.000 escravos exportados da África Central, 243 mil saíram através dos portos de Cabinda, Zaire, Ambriz, Luanda e Benguela.⁵³¹ O Morro da Cruz, em Luanda, onde atualmente está localizado o Museu da Escravatura, era um desses portos de embarque de escravos.

Edison Carneiro sustentou em seus estudos que os bantus chegados ao Brasil, procediam, principalmente, de *Angola* (Benguela, Cabinda, Mossamedes) do Congo, de Moçambique e do Quelimane, na Contra-Costa.⁵³²

Câmara Cascudo também se refere a uma predominância de Angola no número de escravos.⁵³³ Segundo Maurício Goulart, de 1700 a 1850 *dois terços* dos escravos entrados no Brasil via Recife e Rio de Janeiro eram provenientes de Luanda e Benguela.⁵³⁴

Pesquisas genéticas realizadas recentemente a partir da análise do DNA mitocondrial revelaram que já é possível estimar que os ancestrais dos negros (e também de muitos brancos) brasileiros vieram, na maioria, do *centro-oeste africano*. Mas, o resultado mais

⁵²⁸ PEREIRA, José M. N. O Continente Africano – Perfil histórico e abordagem geopolítica das macrorregiões. In: BELUCCI, Beluce.(org). *Introdução à história da África e da cultura afro-brasileira*. Rio de Janeiro: UCAM, CEAA: CCBB, 2003.

⁵²⁹ PESSOA DE CASTRO, Yeda. *A Língua Mina-jeje no Brasil – Um Falar Africano em Ouro Preto do Século XVIII*. Belo Horizonte : Fundação João Pinheiro/Secretaria de Estado da Cultura, 2002.

⁵³⁰ JADEN, Louis. *L'ancien Congo et' Angola, 1639-1655*. Vol.1, Bruxelas: IHBR, 3 vols. 1975, p 19 *apud* HEYWOOD, p.64.

⁵³¹ HEYWOOD, *Op cit.*

⁵³² CARNEIRO, Edison. *Religiões Negras/Negros Bantos*. Rio de Janeiro : 3ª ed. Civilização Brasileira, 1991.p. 126.

⁵³³ CÂMARA CASCUDO, Luís da. *Made in África*. São Paulo : Global, 2001.

⁵³⁴ GOULART, M; *apud* LOPES, N. (1988).

marcante para o Brasil está de acordo com o que os registros históricos indicam: uma grande contribuição de escravos de *Angola e do Congo*.⁵³⁵

Para Kubik, de uma forma paradoxal a dimensão cultural angolana no Brasil é tão vasta e ao mesmo tempo tão pouco estudada. Para ele a presença angolana pode ser testemunhada, sobretudo, pela abundância de palavras de suas etnias na língua brasileira.⁵³⁶

De acordo com Fonseca Júnior⁵³⁷ e Ney Lopes,⁵³⁸ os Bacongos, os Ovimbundos e os Mbundos estão entre os mais escravizados no Brasil e certamente estão entre os que mais contribuíram para a formação étnica e cultural desse país.

Segundo Thompson, a contribuição Kongo-Angola é suficientemente clara e fartamente documentada no surgimento das maiores músicas populares do mundo do século XX, “todas derivadas de nomes kikongo - tango (*ntangu*), rumba (*lumba*), mambo (*mambu*), samba (*vaana a samba*).”⁵³⁹ No Brasil aponta também a umbigada, a capoeira Angola, o jongo, o maculelê, a umbanda, maracatus e a congada como parte da “herança Kongo-Angola/Atlântica - uma das maiores **tradições clássicas do planeta**”.⁵⁴⁰ (grifos nossos)



Fig. 81 - Mapa das principais migrações internas no Brasil entre 1700-1760.⁵⁴¹

⁵³⁵ LOPES, Reinaldo José. “Raízes da Diáspora Negra”. In: *Jornal Folha de São Paulo*, domingo, 21 de março de 2004. p.5.

⁵³⁶ KUBIK, G. Op cit. (Angolan traits)

⁵³⁷ FONSECA JÚNIOR, Eduardo. *Sambaquis & Quilombos no Litoral Fluminense*. Ed. Fundação Rio das Ostras de Cultura. 2004

⁵³⁸ LOPES, Ney. *Bantos, Malês e Identidade Negra*. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 1988.

⁵³⁹ THOMPSON, Robert Farris. *Dancing Between two worlds: Kongo-Angola Culture And The Americas*. New York : The Caribbean Cultural Center, 1991. p. 07.

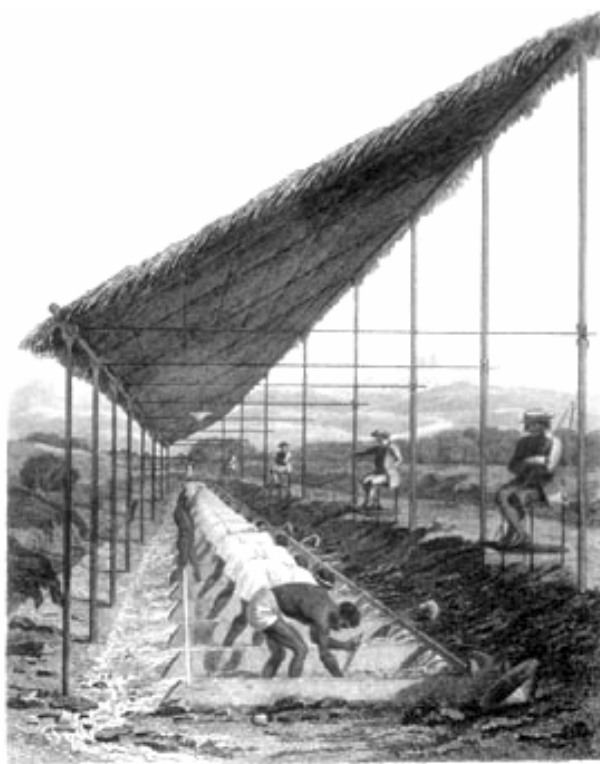
⁵⁴⁰ Idem, p. 01.

⁵⁴¹ Reproduzido de MUKUNA, K W. Op cit. p. 76.

A relação dessa região da África com Minas Gerais se explica em grande parte pelo fato de que a migração banta foi bastante expressiva justamente no período da mineração. Costa Peixoto registrou essa presença como *cucano aglono*. Quer dizer, gente de Angola, e aparece, com frequência, nos documentos históricos da escravidão em Minas ao longo do século XVIII.⁵⁴²

Quanto ao número de cativos importados durante o Ciclo das Minas, Maurício Goulart calcula que, entre 1725-1727 dos 5.700 que entraram anualmente pelo porto do **Rio de Janeiro**, 2300 foram transferidos para as zonas de mineração, e, durante o século XVIII, 350 mil oeste-africanos foram desembarcados no Brasil, a maioria enviada para **Minas Gerais** equivale a 186.983 indivíduos, apenas para um período de 15 anos.⁵⁴³

A exploração do ouro e diamantes em Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso atraiu uma migração maciça da mão de obra escrava da região nordeste do país. A constatação dessas migrações reforça nossa argumentação, uma vez que a presença de bantus nesses estados foi registrada desde o início do século XVII. Segundo Mukuna, a participação dos bantus nos trabalhos das lavouras de fumo, algodão, arroz e café, na mineração do ouro e nos engenhos de açúcar contribuiu imensamente para o “*todo de suas migrações internas, levando à sua concentração loco-regional após a sua emancipação*”.⁵⁴⁴



⁵⁴² COSTA PEIXOTO *apud* PESSOA DE CASTRO, *Op cit.* (2001), p. 83.

⁵⁴³ GOULART, M. *apud* PESSOA DE CASTRO, *Op cit.* (2002) p. 49.

⁵⁴⁴ *Idem*, p. 74.

Fig. 82 – Negros lavando diamantes no Rio Jequitinhonha. Desenho de John Mawe.⁵⁴⁵

Na antiga província mineira, os bantus, além da mineração, trabalharam também na agricultura, mineração e serviços. Isto é, estiveram em todas as atividades principais e em praticamente todos os séculos da escravidão.⁵⁴⁶

A introdução em contingentes mais significativos de Ovimbundos para o Brasil, se deu a partir do porto de Benguela, no século XVIII, foi dirigida, sobretudo, para os garimpos de *Minas Gerais*.⁵⁴⁷

Não podemos esquecer dos afamados **Quilombo Nova Angola** e do **Quilombo Monte de Angola**. Aliás, existem inúmeros registros de nomes de escravos e aquilombados que fazem referência direta às etnias destacadas anteriormente na região de Minas Gerais. Apenas para citar alguns vale lembrar: do *Manoel Cabinda*⁵⁴⁸, um dos sobreviventes do Quilombo do Ambrósio (perto da cidade de Ibiá);⁵⁴⁹ de *Elias e Miguel*, que fugiram no mínimo três vezes, conseguindo escapar carregando ambos um gancho de ferro ao pescoço com aros de ferro rebatido - nos registros constam como sendo de etnias “*Congo e Cabinda*”;⁵⁵⁰ do *Antonio Benguella, Antonio Congo, Luiz Angola, João Congo, João Angola, Joaquim Congo, Joaquim Benguella, Manoel Congo*, entre tantos outros.⁵⁵¹

Gastão Batinga analisou diversos atestados de óbitos, registros de casamentos e de compra e venda de escravos, obtidos em cartórios e igrejas e chegou a conclusão de que eles apontavam **Angola e Congo** como sendo os principais lugares de origem dos negros que viviam no *Triângulo Mineiro/ Alto Paranaíba*. Logicamente, isto é bastante válido para os negros que trabalhavam nos lugares próximos do que é hoje a cidade de Uberlândia.⁵⁵²

O próprio terno oferece algumas pistas intrigantes:

“*Ah! Quando eu vim da minha terra!*”

Aruê!

⁵⁴⁵ Reproduzido de: WALVIN, James. *Slavery and the Slave Trade*. Univ. Press of Mississippi. 1983, p. 30.

⁵⁴⁶ KUBIK, G. *Op cit.*

⁵⁴⁷ PESSOA DE CASTRO, *Op cit.*, (2001).

⁵⁴⁸ Cabinda antigamente fez parte do Reino do Kongo. Parece que a maioria das pessoas de lá ainda é da etnia dos Bacongus.

⁵⁴⁹ MARTINS, Tarcísio José. *Quilombo do Campo Grande: a história de Minas roubada do povo*. São Paulo: Gazeta Maçônica, 1995.

⁵⁵⁰ GOULART, Maurício. *Escravidão Africana no Brasil*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora S.A, 1950. p.221.

⁵⁵¹ BATINGA, Gastão. *Aspectos da presença do negro no Triângulo Mineiro/Alto Paranaíba – Kalunga*. Uberlândia : PR 200 Ed. 1994.

⁵⁵² Batinga contou mais de 600 terreiros, tendas e centros de cultos afro-brasileiros como Umbanda, Candomblé de Angola, Omolokô e Candomblé, nesta cidade mineira.

Atravessei as matas de Angola”.

“Eu não sou daqui

Eu sou de Angola

Eu sou filho

De nossa Senhora”.”

Além dessa referência explícita ao país, há várias palavras nos cantos que são originárias de etnias que estão localizadas em Angola. Entre as inúmeras palavras, podemos destacar as seguintes: “gunga”, “omucuá”, “cacunda”, “fuzuê”, “quinhamba”, “aru”, “kuema” e “aruê”⁵⁵³ pertencentes às línguas quimbundo, quicongo e umbundu.⁵⁵⁴

Acontece que o Moçambique de Belém não é um caso isolado. Em outros moçambiques da cidade de Uberlândia como o Moçambique Pena Branca, o Moçambique Princesa Isabel e o Moçambique do Oriente também são usadas palavras ligadas à estas etnias, ou expressões que fazem referências a região africana. As mais comuns são “*Eu não sou daqui eu vim de Angola*”, “*Eu falo em Angola, culimá*”. Palavras como “*curimá*”, “*girigunga*”, “*Aruanda*”, “*engoma*”, também são bastante presentes.

Em ternos de outras cidades mineiras como Belo Horizonte, Betim, Contagem e Oliveira, podemos facilmente escutar expressões como: “*Olha eu vim de Angola/eu vim aqui curimar/muenha cuna marungo/ na Aruanda saravá*”; “*Óia o nego d’Angola, meu Deus/óia, que vem saravá*”; “*Moçambiqueiro é galinha de Angola/que anda no mundo por Nossa Senhora/olelê chora engomá*”, “*Menino pequeno segura o que tem/que lá de Angola não vem mais ninguém*”, “*Negro de Angola/rezou pai nosso/vamos saravá*”. Palavras como “*gongá*”, “*taquaiana*”, “*carrombo*”, “*Zambi*”, “*angana*”, “*trabucar*”, entre tantas outras são bastante usadas nos rituais.

⁵⁵³ Estas palavras são traduzidas na parte relativa ao canto. Ver também: LOPES, Ney. *Dicionário Banto do Brasil* : Rio de Janeiro – SMC, 1998. PESSOA DE CASTRO, Yeda. “A herança banto e suas recriações”. In DÖPKE, Wolfgang (org.) *Crises e Reconstruções: estudos afro-brasileiros, africanos e asiáticos*. Brasília : Linha Gráfica, 1998. ASSIS JÚNIOR, Antônio. *Dicionário de Kimbundu-Português* Porto : Imprensa Moderna, 1987; RIBAS, Oscar. *Dicionário de Regionalismos Angolanos*. Luanda : Instituto de Investigação Científica de Angola, 1973.

⁵⁵⁴ REDINHA, José. *Distribuição Étnica de Angola*. Luanda: Instituto de Investigação Científica de Angola, 1971; FIGUEIRA, Luís. *Bantu - raças e tribos de Angola*. Lisboa : 1938; BAIÃO, Domingos V. *O Kimbundu sem Mestre*. Porto : Imprensa Moderna, 1946.

Pelo exposto, parece que existe um repertório mais ou menos comum aos vários ternos de moçambique de Minas em que a referência à Angola e às palavras das etnias supracitadas é uma constante.⁵⁵⁵

Em suma, dentre as inúmeras etnias existentes na região Angola-Congo, os **Bacongos, Mbundos e Ovimbundos** destacam-se pela superioridade numérica, duração e continuidade no tempo de contato direto com o colonizador português.

Estas três etnias fazem parte de uma área que já foi definida como sendo uma *zona de interação cultural* que se estende um pouco pelos dois lados da fronteira Congo-Angola.⁵⁵⁶ Isto quer dizer, que entre elas houve a transmissão de valores e técnicas como as de expressão artística do interior para a região costeira, através de vários meios de difusão e de unidade cultural. Tinham semelhanças relativas às línguas, crenças, práticas religiosas, costumes similares, até mesmo ritos de iniciação e instrumentos musicais. As suas crenças políticas tinham muitos pontos parecidos, sobre quem deveria governar, as obrigações dos reis, os procedimentos para exercício do poder e os rituais comuns que influenciavam a política. Além disso, as três tinham rituais públicos altamente formalizados que permitiam a sociabilização dos jovens e o seu ingresso em várias organizações religiosas e seculares.

Entretanto, pensamos que as semelhanças culturais existentes não são devidas ao fato de que essas etnias são bantas, mas, sim, atestam num certo sentido que, antes da chegada dos portugueses, elas estavam em contato contínuo.⁵⁵⁷

Face a este contato, os membros destas etnias e de outras desde a captura até a época em que foram vendidos nos mercados brasileiros, tiveram tempo suficiente para formar um estoque cultural do que tinham em comum culturalmente.

Etnicidade

No Brasil, mesmo durante a fuga do cativo alguns negros preocupavam-se em carregar consigo, seu cachimbo e uma bolsa com tabaco. De acordo com Amantino, os *cachimbos decorados* foram usados pelos escravos como mecanismos propiciadores de

⁵⁵⁵ “Zambi” (Deus em quimbundo e em outras línguas bantas); “angana” (senhora, patrão – do quimbundo *ngana*); “aruanda” (variação de *Luanda*, do quimbundo terra baixa, morada mítica dos ancestrais, paraíso da liberdade perdida); “gongá” (do quimbundo *ngonga*, cesto, cofre, altar – também lugar onde os pretos velhos se reuniam para rezar); “engoma” (de *ngoma*, tambor em quimbundo e kicongo); “taquaiana” (saudação e também uma cantiga da linha de Angola na Umbanda); “marungo” (variação do quimbundo *ma’ luga* – camarada, companheiro - era também um nome com que os escravos tratavam uns aos outros); “culimá” (variação de do umbundo *okulima*, correspondente ao quimbundo *kudima* - serviço, trabalho); “girigunga” é a junção de *giri* (variação de *chila* ou *tjila*, dançar em umbundo) e *gunga* (o instrumento musical e que significa sino em quimbundo). Estas informações foram extraídas dos vários dicionários citados anteriormente.

⁵⁵⁶ MUKUNA, K. *Op cit.*

⁵⁵⁷ Idem.

manifestação de etnicidade e como veículos de informação sobre suas culturas africanas, muitas vezes recriadas no Brasil.⁵⁵⁸

Em síntese, os elementos culturais étnicos em terra brasileira demarcavam territórios, estabeleciam hierarquias e foram elementos de identidade coletiva. Contudo, poucos pesquisadores brasileiros se preocuparam em conhecer melhor essas realidades africanas consideradas num processo histórico.

As etnias angolanas não se limitam às marcas superficiais dos penteados de cabelos, das roupas coloridas, do misticismo, de um tipo de música e assim por diante. Mais do que isso, elas significam também formas de experiência, maneiras de sentir, modos diferentes de encarar e de se relacionar com o mundo e com as pessoas. Enfim, universos de sentidos e valores, com suas regras próprias.

Buscamos tornar menos abstrata a discussão sobre etnicidade. Tornar essa realidade mais palpável e possibilitar compreender melhor os significados analisados na performance ritual do Moçambique de Belém. Quando se apontou para uma possível hegemonia das etnias dos Ovimbundos, Mbundos e Bacongos, isto implicou necessariamente num maior conhecimento de sua história, lutas e cultura.

Entendemos etnia como sendo um grupo social e humano que apresenta relativa unidade cultural e lingüística, compartilhando história e origem comuns. Nesse sentido, seus processos identitários podem ser definidos por contraste em relação a outros grupos similares dentro de um contexto geográfico e social mais amplo. Assim tal agrupamento partilha um nome próprio coletivo, um mito de linhagem, memórias históricas, elementos culturais, associação a um espaço geográfico específico e um sentimento de solidariedade coletiva ou que abrange significativa parcela da sua população.⁵⁵⁹

Devido ao que Mukuna chama de **zona de interação**,⁵⁶⁰ compreendemos que o estudo das culturas étnicas específicas que são abordadas nesta pesquisa, deve levar em conta o conceito de área sócio-cultural, isto é, o espaço abrangido por culturas que apresentam semelhanças relativas, pois, tais similaridades dependem bastante dos aspectos focados: economia, religião, sistemas políticos ou processos técnicos. Um possível vestígio dessa zona de interação pode ser vislumbrado no processo em que a mobilidade e interpenetração de comunidades dessas etnias durante séculos fizeram com que seus idiomas fossem mutuamente mais inteligíveis do que vários outros nessa região da África.

⁵⁵⁸ AMANTINO, Marcia Sueli. *O mundo das feras: Os moradores do Sertão Oeste de Minas Gerais – século XVIII*. Rio de Janeiro, UFRJ, IFCS, 2001. (Tese de Doutorado)

⁵⁵⁹ AMSELE, Jean-Loup. ‘Etnia, tribo – conceitos ambíguos’. In: CORDELIER, Serge. *Nações e Nacionalismos*. Lisboa: Dom Quixote, 1998.

⁵⁶⁰ MUKUNA, *Op cit.*

Em todo caso deve ser feita uma ressalva mesmo em relação às identidades étnicas. Pois, elas raramente são exclusivas. A identificação com outras etnias acontece em certas situações. Nem todos os membros de um grupo têm interesses idênticos. Existem diferenças relativas às riquezas econômicas, às faixas etárias, às zonas urbanas e rurais, etc.

Em Angola, o deslocamento de centenas de milhares de pessoas teve repercussões significativas em relação à identidade étnica. Os grandes deslocamentos populacionais relacionadas com a guerra pela independência e depois guerra civil transformaram a sociedade angolana. Milhares de Bacongos fugiram em 1961 para a República Democrática do Congo devido à dura resposta colonial à rebelião da UPA. Outra grande convulsão ocorreu em 1975, quando mais de 300 000 colonos europeus e 80 000 angolanos deixaram o país e a polarização étnico-política provocou grandes movimentos migratórios de minorias africanas, principalmente de trabalhadores Ovimbundos das fazendas de café do Noroeste para as suas terras tradicionais do centro-oeste.⁵⁶¹

Durante a guerra civil posterior à Independência, uma grande parte da população rural foi forçada, pelo medo ou pela força, a deixar os locais onde habitava e a procurar abrigo. Eram, na sua maioria, deslocados internos, que se fixaram nas cidades ou em campos temporários, mas houve uma parcela que procurou refúgio em países vizinhos (RDC, Congo, Zâmbia e Namíbia).

Estima-se que por volta de 1991 eram cerca de 800 000 os deslocados e 425 000 os refugiados. Depois da breve trégua proporcionada pelo Acordo de Bicesse, em 1992-1994, outras centenas de milhares de pessoas foram deslocadas, muitas pela segunda vez. Em agosto de 1994, havia um milhão e 25 mil deslocados e 300 000 refugiados. Em 1999-2001, depois do insucesso do processo de paz, surgiu outra grande onda de deslocamentos. Em suma, em meados de 2001, quase um terço da população do país, então estimada pelo Instituto Nacional de Estatística tinha sido deslocada.⁵⁶²

O que na prática aconteceu foi que um grande número das pessoas anteriormente deslocadas nunca voltou às suas povoações rurais durante os breves períodos de paz e fixou-se permanentemente nas cidades, muitas vezes com o apoio de familiares que aí já se encontravam. Já na década de 1980, uma parte dos refugiados Bacongos que voltou a Angola fixou-se em Luanda, dedicando-se sobretudo, ao comércio informal.

A rápida urbanização implicou numa maior interação entre povos de diferentes origens. Este fato de viverem juntos num mesmo meio urbano tem sido um dos principais

⁵⁶¹ ABRANTES, José M. (org) *Angola em Paz: novos desafios*. Luanda: Ed. Maianga, 2005.

⁵⁶² Idem.

motivos que geraram importantes mudanças nos aspectos relacionados à etnicidade. Em alguns lugares resultou numa certa fusão cultural, reforçada pelo predomínio da língua portuguesa nas cidades, em detrimento das línguas africanas.

Constata-se ainda hoje um grande desequilíbrio entre as populações urbana e rural. Entretanto, mesmo em condições de mal estar econômico e grande desigualdade social, a competição pelos recursos e oportunidades decorrentes da proximidade não gerou conflitos interétnicos. Mais significativo ainda é o fato que os sucessivos conflitos angolanos raramente terem sido caracterizados por explosões de violência como as ações de faxina étnica ou massacres de civis com motivações étnicas. Neste aspecto foram muito diferentes dos conflitos em outras sociedades africanas etnicamente mais polarizadas, como no Burundi ou em Ruanda.

Considerações

É relativamente conhecida a frase do Padre Vieira: “*Sem Angola não há Brasil*”.⁵⁶³ Mas, fica a questão: quais partes do Brasil sustentava-se de angolanos? E o por quê?

Vamos direto ao que nos interessa. A atividade econômica da mineração fez com que o Brasil tivesse um aumento três vezes superior de africanos escravizados, neste período, em comparação com outros. A mineração teve como desdobramento uma taxa de mortalidade altíssima, já que as condições eram extremamente insalubres.

Constata-se que as várias referências bibliográficas são quase unânimes em apontar que nesse período a captura, a escravidão e o comércio de negros na África foram bem mais intensos em certos territórios do que em outros: Angola, em particular, foi onde o comércio escravagista se fez mais presente neste período.

Por tudo o que foi dito até aqui, percebe-se que Angola não é para os brasileiros, um país como outros. É um caso singular.

Se os portugueses foram os únicos europeus a praticar guerras oficiais de captura de africanos, os brasileiros foram os únicos americanos a ajudá-los nessas sinistras empreitadas. Saiu do Rio de Janeiro, em 1648, armada e financiada pelos fazendeiros fluminenses, a força expedicionária de Salvador de Sá, que reativou o tráfico para o Brasil após expulsar os holandeses de Luanda. Foi o paraibano André Vidal de Negreiros, então governador de Angola, quem destruiu boa parte do reino do Kongo, na batalha de Ambuíla, em 1665. Na vanguarda das tropas de Negreiros, combatia um esquadrão genuinamente brasileiro,

⁵⁶³ VIEIRA, A. *apud* ALENCASTRO, Luiz Felipe. “Nós em Angola, Angola em Nós”. *Revista Veja*. 27/11/1996, p. 166.

formado por soldados mulatos. Rodrigo César de Menezes, ex-governador da capitania de São Paulo em 1732, tomou posse como governador de Angola para defender os interesses escravistas brasileiros e reprimir as sucessivas e intermináveis revoltas anti-escravistas.⁵⁶⁴

Estes são motivos mais que suficientes para que nas escolas, universidades, monumentos, museus, entre outros, apareça uma constatação histórica e genética que é muitas vezes esquecida. No passado e no futuro, nós brasileiros fomos e seremos, em grande parte, descendentes de angolanos.

⁵⁶⁴ LOPES, Ney. Op cit.

CAPÍTULO V

Conclusões - Em Cada Realidade um Mistério

“Reconheçamos de uma vez por todas que a África negra encerra, além de um subsolo riquíssimo, valores culturais. É uma história com rasgos de esplendor, com sombras espessas, torturada e truncada, mas cheia de um humanismo que, constitui uma das maiores reservas do mundo”. (Raul Asúa Altuna)

*“Em liberdade, justiça e paz,
Num futuro que a vista não alcança,
homens de todo horizonte e raça extrairão
de outra mina mais funda e inesgotável
o ouro eterno, gratuito, da vida”
(Carlos Drummond de Andrade)*

O ponto final é sempre o ponto de partida. Portanto, resta concluir o que não tem conclusão definitiva. O que é transitório por natureza.

Os rituais do Belém, embora, não constituam um sistema religioso, possuem complexidade e riqueza. Principalmente, no que se refere aos seus princípios - que realmente têm origens bantas.

Entretanto, o estabelecimento dessas origens não deve ser entendido como o único critério para se aferir o conhecimento ou para a valorização desta tradição afro-brasileira. A dinamicidade da cultura impede que suas transformações sejam percebidas como empobrecimento ou deterioração. Assim, os africanismos devem ser entendidos em sua dimensão de recriação, reinvenção e transfiguração e não como simples e mecânicas transposições de sobrevivências em formas absolutamente idênticas às da África. O importante é perceber, sobretudo, a permanência dos *significados* para os sujeitos.

Reforçar culturas e identidades de origem contra certos tipos de mudanças ajudou os negros a lutarem pela liberdade na época da escravidão e ainda contribui para superar as dificuldades impostas pela política econômica neoliberal contemporânea.

Embora, historicamente tenha ocorrido um processo de conversão (geralmente forçado) dos antepassados dos atuais participantes ao catolicismo, eles não abriram mão de seus próprios costumes, valores e crenças mágico-religiosas.

Por força da própria mistura imposta pelos senhores de escravos no passado, os negros desenvolveram uma linguagem **interétnica**, com referências a etnias que estabeleceram uma zona de interação cultural antes da chegada dos portugueses na África. Assim, a tradição moçambiqueira aparece como sendo um momento de síntese de diferenças que se harmonizam numa união e em uma forma de compreensão comum.

Os africanos e seus descendentes demonstraram extraordinária capacidade de reformular suas culturas e mitos para dar conta de pensar e interpretar coletivamente a nova realidade imposta. Provavelmente, foi isto que tornou possível múltiplas etnias terem-se constituído como um grupo étnico amplo e genérico, sem anular a existência de grupos menores no interior.

A religiosidade profundamente vivenciada desses sujeitos foi um fator extremamente positivo para a sua saúde psíquica estabelecendo um diálogo entre consciente e inconsciente, e ajudando-os a se apropriar do influxo energético que emana do dinamismo das estruturas de fundamento da vida psíquica. Sabe-se que quando se abrem fendas demasiado largas entre consciente e inconsciente, surge a neurose, a doença da nossa época.

Para Jung, a religiosidade é uma função natural, inerente à psique, um fenômeno universal. A consciência é uma aquisição muito recente da natureza e ainda está num estágio “experimental”. É frágil, *“sujeita a ameaças de perigos específicos e facilmente danificável”*.⁵⁶⁵

A cada ano em que os participantes do Belém e de outros ternos ocupam ruas e praças da cidade de Uberlândia, eles comemoram, sobretudo, a sua própria cultura - que perdurou apesar dos esforços dos colonizadores portugueses em destruí-la. Não é difícil encontrar ecos do passado africano nos mais variados elementos que compõem a Congada. Mesmo quando os santos católicos são carregados nos andores, eles podem ser entendidos como sendo outras imagens sagradas. Possuem ligações com os antigos cultos dos Enquices.

Os princípios presentes nos rituais além de conferir uma forte presença cênica às suas ações mágico-religiosas, oferecem também um senso de continuidade. Os participantes sabem que este aspecto de sua religiosidade permanece, mesmo que em alguns casos, em

⁵⁶⁵ JUNG, Carl Gustav. Chegando ao inconsciente. In: *O Homem e seus Símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977. p. 24.

trajes católicos. Isso, por sua vez gera uma sensação de que o mundo está em harmonia e equilíbrio.

Ainda que existam aspectos que apresentem diferenças entre os rituais do Belém e rituais dos Ovimbundos, Mbundos e Bacongos, entre ambos permanecem diversas semelhanças, correspondências e relações que apontam de fato para uma hegemonia. Isto não se limita aos objetos rituais, a forma da dança e instrumentos. Encontram denominadores comuns no que diz respeito aos significados de certas práticas para seus sujeitos.

Ao que tudo indica essa tradição ensina que as culturas bantas assimilaram e reelaboraram os traços das culturas portuguesas, quando estes encontraram uma possibilidade de ajuste harmônico aos seus próprios modos de vida. Quer dizer, os símbolos e mitologias foram reinterpretados a partir de códigos culturais próprios.

A riqueza desta experiência está exposta no aprendizado paciente e dedicado dos participantes e que torna possíveis movimentos inacessíveis aos que não percorreram os vários anos de intensa prática.

Em meio a uma cultura que faz apologia do “*progresso*” e do *novo* (mesmo que seja o novo pelo novo), os rituais moçambiqueiros revelam uma memória negra ancestral ardentemente exposta nos elementos rituais, que ajuda os participantes a estabelecerem uma relação profunda com a experiência humana. Essa memória se constitui num apoio decisivo para o estabelecimento de sua posição no mundo. Ajuda a saber de onde vieram, como viveram no passado e porque estão vivendo em certas situações e não em outras no presente. Esta *memória* atua como uma seiva que alimenta a auto-estima, o orgulho e a coragem.

Entretanto, o presente impõe novos desafios como a globalização e a mercantilização das tradições culturais promovida pela indústria do turismo e os órgãos oficiais de cultura como secretarias públicas municipais, estaduais e o ministério federal. O fenômeno vigente de instrumentalização dos rituais, transformando-os em *shows* de entretenimento formatados como mercadoria para saciar a voracidade do consumo contribui para a redução semiológica e semântica e para uma verdadeira mutilação de suas potencialidades.

As forças da homogeneização, da diluição, da pasteurização e da padronização se fazem mais atuais do que nunca, mas não são as únicas perspectivas. O próprio Moçambique de Belém é uma demonstração inequívoca de que a globalização não consegue impor uma dominação absoluta. Sua *performance* leva a relativizar o temido poder da globalização de fragmentar as identidades. No estudo de caso, percebemos que esse processo não parece ser

algo tão inexorável e fatal como muitos o apresentam. A globalização apresenta suas contradições, paradoxos, conflitos e brechas.⁵⁶⁶

Conclui-se que os rituais são momentos em que as pessoas extravasam as próprias forças vitais, se colocam a prova para enfrentar os desafios. A grande maioria dos elementos e dimensões performáticas se pauta pela afirmação de uma identidade ancestral. Assim, no geral, não é um ponto de vista rancoroso, ressentido, que expressa qualquer tipo de impotência. Os participantes não querem se igualar culturalmente aos dominantes, por isso, também não sentem necessidade de ficarem negando-os ou se opondo a eles. Não existe espaço para este tipo de ressentimento.

Todos indícios e evidências analisados criticamente levam a entender que os moçambiqueiros concebem as técnicas e os princípios a partir de sua própria história. Desse modo, não surge de uma inversão dos princípios e valores externos a ela. Seu ato inaugural é ação onde recriam procedimentos e não apenas subvertem os que foram impostos pelos brancos. Enfim, é uma demonstração de vigor, alegria, fartura, beleza, liberdade, saúde, enfim, de *Força Vital* que possibilita converter o impedimento em meio, o obstáculo em estímulo e o adversário em aliado.

Ao afirmar sua identidade e ao não ter vergonha ou ódio de si mesmo. Ao orgulhar-se do que em si é mais real, os moçambiqueiros estabelecem uma postura nitidamente política. Isso tem a ver com o fato de que o esmagamento do colonizado está incluído nos valores dos colonizadores. Quando o colonizado adota esses valores, adota inclusive sua própria condenação. Para libertar-se, ao menos é o que pensa, aceita destruir-se.⁵⁶⁷

Os rituais do Belém e a própria Congada operam uma verdadeira ressemantização do vocábulo “negro”, conferindo-o ao mesmo um sentido de positividade e plenitude. Ao contrário do sentido pejorativo e preconceituoso ainda vigente na cidade e no país. Em outras palavras, os rituais do Belém colocam em foco que esses negros não tentam tornarem-se outros, isto é, que querem ser eles mesmos e expressar esta diferença.

Dessa maneira encontram formas de reconquistar se não todas pelos menos algumas de suas dimensões que foram reprimidas no dia-a-dia pela mentalidade racista - que ainda é forte na cidade. O moçambiqueiro não quer mudar de condição mudando de pele. Através dos rituais afirma sua negritude ao invés de camuflá-la. Não tem vergonha ou ódio de si mesmo. Pelo contrário, participar do Moçambique de Belém é enriquecer-se espiritualmente, é mostrar seu passado, suas “raízes”, é orgulhar-se do que nele é mais real. É nesse sentido

⁵⁶⁶ IANNI, Otávio. *A Sociedade Global*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

⁵⁶⁷ MEMMI, Albert. *O retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.

que este também é um ritual vivenciado pelos praticantes como algo que - como outros espalhados pelo país tem que ser mantido a qualquer custo, pois é uma das formas de reafirmação e transmissão de valores intrínsecos à comunidade, reforçando esses valores internos e reafirmando-os para os de fora.

Como já esclarecemos na introdução, Buscamos realizar uma síntese de toda a discussão realizada na perspectiva de extrair conhecimentos novos e não meramente repetir o que já foi dito antes.

Nesse sentido, em face de nossa abordagem totalizante e diacrônica é interessante buscar relacionar as questões entre si, para que esclareçam umas às outras, formem conjuntos coerentes de idéias e significações. Isto é, pelo menos tentar formar um todo daquilo que aparece de modo fragmentado. Nesse sentido, a comparação das **permanências** étnicas nas tradições moçambiqueiras *dialoga* com um **contexto** onde muitos aspectos da vida social também mudaram muito pouco e apenas superficialmente.

Desse modo, a epidemia de violência que grassa no Brasil possui ainda um recorte discriminatório onde os negros são bem mais atingidos. Quase 120 anos depois da abolição oficial da escravatura, o fato de ser negro aumenta em duas vezes e meia o risco de um jovem morrer assassinado em comparação com um branco.⁵⁶⁸ De acordo com os Indicadores Sociais de 2005 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), os negros e pardos representam cerca de 48 % da população, mas somam 66,6% das pessoas que vivem abaixo da linha de pobreza, ou seja, com menos de meio salário mínimo. O fosso social que separa negros e brancos se mantém. Ele está no desemprego, na escolaridade, no acesso a saúde, na moradia, no transporte, lazer, no salário, previdência social e na violência policial.⁵⁶⁹

Na maior parte dos exemplos, e no conjunto, em todo caso, atrás daquelas transformações que às vezes nos podem iludir, sente-se a presença de uma realidade já muito antiga que até nos admira de aí achar e que não é senão aquele passado colonial que todos julgavam morto e enterrado. A história é mais complexa do que pensamos ser.

Não nos referimos aqui unicamente às tradições, mas aos traços fundamentais e estruturantes da nossa vida econômica, política e social. No terreno político, os sucessivos escândalos envolvendo alta corrupção e a constatação de que os culpados não são punidos atualizam comportamentos bem mais antigos. Isto é, como no Brasil Colônia, os governantes se consideram acima da lei e para eles as fronteiras entre a esfera privada e a pública parecem não existir.

⁵⁶⁸ VILLAC, Luana. "Desastre Continental". In: *Atualidades 2007*. São Paulo: Abril, 2006.

⁵⁶⁹ Idem.

No terreno econômico, por exemplo, pode-se dizer que o trabalho livre não se organizou ainda inteiramente em todo o país. Todos os anos os jornais e pesquisas divulgam novos dados alarmantes sobre o trabalho escravo no Brasil (principalmente no norte do país). Hoje a escravidão não escolhe etnias. Nós interpretamos esses dados como sendo a conservação de traços bastante vivos do regime escravista oficial. O mesmo poderíamos dizer do caráter fundamental da nossa política econômica, isto é, da produção que visa, sobretudo a *exportação* de matéria prima (hoje chamada de *commodities*).

Em resumo, apesar das diferenças nos nomes, ainda hoje vendemos itens baratos, de baixa tecnologia e pequeno valor agregado, enquanto temos de importar produtos caros, com alta tecnologia e muito valor agregado. Isto é um fato inegável.⁵⁷⁰

A subordinação de nossa economia aos países ricos continua. Aliás, em comparação com os últimos 120 anos, ela foi ampliada. Nessa ótica, é terrível a atualidade das afirmações de Caio Prado Júnior de que “*não completamos ainda hoje a nossa evolução da economia colonial para a nacional*” e de que aconteceu “*no terreno social a mesma coisa. Salvo em alguns setores do país, ainda conservam nossas relações sociais, em particular as de classe, um acentuado cunho colonial*”.⁵⁷¹

Na mesma perspectiva, estão situadas as afirmações de Sérgio Buarque de Holanda, sobre o marcante caráter mercantil, destinado a explorar os recursos naturais em proveito do comércio externo. Quer dizer a permanência da lavoura do tipo predatório e dissipador: “*a lavoura entre nós continuou a fazer-se nas florestas e à custa delas*”.⁵⁷²

Os cupins do reducionismo atacaram todas as dimensões da vida humana. Tudo deve passar somente pelo crivo da economia. A sensação é de andar sem sair do lugar e de mudar tudo para continuar como estava. Novas máscaras em velhos rostos ou será velhas máscaras em novos rostos? A questão é que o Brasil mudou muito pouco em suas estruturas.

A constatação de que a realidade social brasileira no presente mantém uma **aliança sólida com o passado**, uma continuidade inquebrantável, leva-nos a indagar sobre o futuro. Será que nele, as mudanças também serão marcadas pelas permanências?

Do outro lado do Atlântico, Angola vive hoje ainda sobre os efeitos da guerra. Luanda sente o imenso êxodo rural de refugiados dos mais de 30 anos de combates armados. O cessar fogo foi declarado em 2002. A guerra deixou mais de um milhão de mortos e provocou danos nos serviços públicos, nas estradas, na construção civil, no campo, nas

⁵⁷⁰ VELLOSO, Rodrigo P. “Comparações de Tempo”. In: *Atualidades 2007*. São Paulo: Abril, 2006.

⁵⁷¹ PRADO JÚNIOR, Caio. *Formação do Brasil Contemporâneo*. 23. ed. São Paulo: Brasiliense, 1997. p. 11.

⁵⁷² HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. – São Paulo : Companhia das Letras, 1995. p. 70.

relações sociais, etc. Contudo, muitos deles foram irreversíveis na diversidade cultural do país. Para fugir da guerra, muitas etnias abandonaram suas terras ancestrais, mas não sem antes perder grande parte da população adulta nos combates. Algumas manifestações andam desaparecidas. Uma boa parte nem sequer conseguiu voltar para suas casas no campo, pois, lá entre outros motivos, grande extensão das terras onde plantavam está semeada de minas terrestres.

Significativa parcela da população angolana vivencia uma situação social trágica. Segundo estatísticas oficiais, mais de 4 milhões de habitantes foram despojados dos mais elementares direitos. De acordo com as pesquisas feitas por instituições sérias, 78% da população não tem acesso a água potável, bem como, os dados respeitantes a Luanda demonstram que, em 2002, em 43% das casas convencionais e tradicionais, habitadas por famílias de baixos rendimentos, dormem por quarto, mais de 4 pessoas.⁵⁷³

Em certas partes do país não se conseguiu debelar as ocorrências de epidemias de cólera, tuberculose, febre amarela e malária. Em 2004, a doença hemorrágica, conhecida por doença de *Marbug*, surgiu causando sérias tensões na região norte do país.⁵⁷⁴

Guardadas as respectivas singularidades e diferenças, os dois países apresentam uma situação de profunda injustiça social. No Brasil vêem-se cotidianamente as marcas e destroços deixados pela “guerra social”. Ainda não chegamos num tempo de paz verdadeira. Paz onde impera o medo e a violência não é paz. Paz sem dignidade não é paz.

Precisamos avançar com passos firmes rumo a uma liberdade que não seja só o direito abstrato de agir como se entende. Uma liberdade feita de ações e não só de palavras. Uma liberdade que pressuponha que cada um tenha os meios de poder viver e agir sem submeter-se à tirania dos outros.

A paz e a liberdade identificam-se com a busca da eliminação de todos os sofrimentos e a extensão a todos de todas as alegrias que possam depender da vontade humana.

É isso? Em cada realidade existe o imponderável?

⁵⁷³ Para saber mais, ver: FONSECA, P. L.; OUANJI, B.; RIBEIRO, G. *Relatório dos Objetivos do desenvolvimento do Milênio – 2005*. Luanda, Handmade, 2005.

⁵⁷⁴ FONSECA, P. L. *Op cit.*

Bibliografia

ABIB, Pedro Rodolpho Jungers; CASTRO, Luís Vitor; SOBRINHO, José Sant'anna. *Capoeira e os diversos aprendizados no espaço escolar*. Revista Motrivivência nº14, ano XI, Florianópolis: Ed da UFSC, 2000.

ABRANCHES, Henrique. *Sobre o Feiticismo*. Luanda: SOTIPO, 1978.

ABRANTES, José M. (org) *Angola em Paz: novos desafios*. Luanda: Ed. Maianga, 2005.

ALEM, João Marcos. "Representações coletivas e história política em Uberlândia". In: *Revista História e Perspectivas*, Uberlândia, n. 04, jan/jun. 1991,

ALTUNA, Raul R. Asúa. *Cultura Tradicional Banto*. Luanda: SAP, 1985.

ANDRADE, Mário. *Danças Dramáticas*. São Paulo, 1959, Tomo III.

ANTÓNIO, M. "Música e dança tradicionais de Luanda". Luanda: *In Boletim Cultural da Câmara Municipal de Luanda*. n.11, abril-maio-junho, 1966.

APPIAH, Kwame A. and GATES, Henry L. (ed.) *Africana: the encyclopedia of the African and African American experience*. New York : Basic Civitas Books/Library of Congress. 1. ed. 1999.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *Linguagem e Vida*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1995.

BALANDIER, Georges. *O Poder em Cena*. Brasília: EdUNB, 1982.

_____. *Antropologia Política*. São Paulo: Difel/Edusp, 1969.

BANDEIRA, Maria de Lourdes. *Território Negro em Espaço Branco*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BAPTISTA, Arnaldo. "Etnografia e folclore do preto angolano". Luanda. In: *Mensário Administrativo*. n. 53-4, jan/fev de 1951.

_____. "Notas Etnográficas". Luanda. In: *Mensário Administrativo*. n. 49-50, set/out de 1951.

BARBA, Eugenio. *A Canoa de Papel - Tratado de Antropologia Teatral*. São Paulo: Hucitec, 1994.

BAUMAN, Richard. (org) *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments*. New YORK: Oxford University Press, 1992.

BELUCCI, Beluce.(org) *Introdução à história da África e da cultura afro-brasileira*. Rio de Janeiro:UCAM, CEAA: CCBB, 2003.

BENTLEY, Jerry H. *Early African societies and the Bantu migrations*. McGraw-Hill, 2003.

BERMAN, Marshal. *Tudo que é sólido se desmancha no ar – a aventura da modernidade*. São Paulo : Companhia das Letras, 1986.

BEUTTENMÜLLER, Glorinha. *O Despertar da Comunicação Vocal*. Rio de Janeiro: Enelivros, 1995.

BIÃO, Armindo. “Etnocenologia, uma introdução”. In: GREINER, C. e BIÃO, A. (Orgs.) *Etnocenologia: textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1999.

BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

BITTENCOURT, Marcelo. Referências e contatos: as relações Angola-Brasil. In: MENEZES, Jacy M. F. *Relações no Atlântico Sul: História e Contemporaneidade*. Salvador: EDUNEB, 2003.

BONESSO, Márcio. *Romeiros da Água Suja: os caminhantes das culturas populares em Romaria-MG*. Uberlândia : DECIS/UFU, 2000 (monografia).

BONFITTO, Matteo. “O Corpo no Trabalho do Ator”. In *Revista Repertório - Teatro e Dança*. Ano 2, n. 3, 1999/02, Salvador, UFBA/PPGAC.

BRÁS, Mariano. “Como entender essa barbárie?” *Jornal A Capital*. Luanda: De 22 a 29/07/2006.

BRÁSIO, António. *Monumenta missionaria africana: África Ocidental*. Lisboa:Academia Portuguesa da História, 1988.

BRASILEIRO, Jeremias. *Os Congados de Minas*. Brasília : Fundação Palmares, 2001.

BRINCARD, Marie-Thérèse. *Sounding Forms: African Musical Forms*. Washington : 1993.

BROOK, Peter. “O poeta do Espaço Vazio” *Revista Bravo*. Rio de Janeiro, Out. 2000, ano 4, n. 37.

BRUHNS, Heloísa T. “O Corpo contemporâneo”. In: O Corpo e o Lúdico - Ciclo de Debates Lazer e Motricidade. Campinas: Fef - Unicamp, Ed. Autores Associados, 2000.

BRUNSCHWIG, Henri. *A Partilha da África Negra*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CACCIATORE, Olga Gudole. *Dicionário de Cultos Afro-Brasileiros*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.

CAIXETA, Jeane Maria. *Memória e Imagem da Cultura Negra em Uberlândia*. Uberlândia . *in mimeo*, DECIS/UFU, 1998, p. 05. (Relatório final de projeto de *aperfeiçoamento à Fapemig*)

_____. *Patrimônio: Imagem e Memória de um Território Negro*. Uberlândia: DEHIS, *In mimeo*, 1997. (Monografia).

CALÁBRIA, Juliana. “Rede social e processo ritual: a dupla face da Congada em Uberlândia-MG”. In: *Anais do VI Encontro das Instituições Federais de Ensino Superior de Minas Gerais*. Ouro Preto : 2002.

CÂMARA CASCUDO, Luis da. *História dos Nossos Gestos*. Rio de Janeiro : Livraria José Olympio, 1972.

CAMPOS, Fernando. O rei D. Pedro IV Ne Nsamu a Mbemba e a unidade do Congo. *In África – Revista do Centro de Estudos Africanos*. 18/19 (I) São Paulo: Humanitas – FFLCH/USP, 12/2000 (reimpressão)

CARMO, Luis do. “Função de Preto”: Trabalho e Cultura de Trabalhadores Negros em Uberlândia/MG 1945-1960. São Paulo: PPGH da PUC de São Paulo. 2000.

CARVALHO, Paulo de. *Angola, Quanto Tempo Falta Para Amanhã?* Oeiras Portugal: Celta Editora, 2002.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Made in África*. 5° ed. São Paulo: Global, 2001.

CASSANGA, J. KANUKU, J. CHIPEMBO, A. *O Mundo Cultural dos Ganguelas*. Luanda. UEA. 1989.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: As Artes do Fazer* . Petrópolis: Vozes, 1994.

CHATELAIN, Heli. *Folk-tales of Angola*.(s/ed.) Boston e Nova Iorque, 1894.

CHAUÍ, Marilena. *Repressão Sexual - essa nossa (des)conhecida*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. *Conformismo e Resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989.

CHERNOFF, John Miller. *African Rhythm and African Sensibility - Aesthetics and Social Action in African Musical Idioms*. Chicago: Chicago Press, 1979.

CHILDS, Gladwin M. *Umbundu – Kinship e character*. London/New York/Toronto: IAI/WUP/OUP. 1949.

CIAVATTA, Lucas. *O Passo - a pulsação e o ensino-aprendizagem de ritmos*. Niterói: UFF, 2004. (Dissertação de Mestrado)

COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1989.

COLLELO, Thomas. *Angola: a country study*. Washington, D.C.: Federal Research Division, Library of Congress, 1991.

CONQUERGOOD, Dwight. "Performance Studies – Interventions and Radical Research". *The Drama Review*. New York City: New York University and the Massachusetts Institute of Technology. Vol. 46, n. 02, Summer 2002.

CUNHA, J.M. da Silva. *O Sistema português de política indígena no direito positivo – Desde 1820*. Lisboa. 1953.

DAVIS, Flora. *A Comunicação não-verbal*. São Paulo: Summus Editorial, 1992.

DELGADO, Ralph. *O Reino de Benguela: do descobrimento à criação do governo subalterno*. Lisboa: Imprensa Beleza, 1945.

DIOP, Cheikh Anta. *Nations Negres et Cultures*. Paris: Presence Africaine, 1954;

DÖPKE, Wolfgang (org.) *Crises e Reconstruções: estudos afro-brasileiros, africanos e asiáticos*. Brasília: Linha Gráfica, 1998.

DREWAL, Margaret Thompson. "Ritual Performance in Africa Today" in: *The Drama Review*. New York City: New York University and the Massachusetts Institute of Technology. Vol. 32, n. 02, Summer 1988.

DUBY, G. "A emergência do indivíduo", in: ARIÉS, P. e DUBY, G. (Orgs.) *História da vida privada*. São Paulo : Cia das Letras, 1990.

EDWARDS, C. *The Ovimbundu Under Two Sovereignty*. London: IAIUP, 1962.

ELIADE, Mircea. *El yoga. Inmortalidad y libertad*. Ciudad del México: Fondo de Cultura económica. 1976.

_____. *O Mito do Eterno Retorno*. Lisboa: Ed. Perspectiva do Homem, 1988.

ESTERMAN, Carlos. "O problema da diferenciação étnica em Angola". Luanda. In: *Mensário Administrativo*. Publicação de Assuntos de Interesse Colonial. n. 43-4, mar/abr de 1951.

FALGAYRETTES-LEVEAU, Christiane & THOMPSON, Robert F. (Orgs.) *Le Geste Kôngo*. Paris: Musée DAPPER, 2002.

FELNER, Alfredo de Albuquerque. *Angola - Apontamentos sobre a ocupação e início do estabelecimento dos portugueses no Congo, Angola e Benguela*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1933.

FERNANDES, Ciane. *O Corpo em Movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo : Annablume, 2002.

FERREIRA, Mauro Eustáquio. "Congado, um retrato da fé e cultura de Minas Gerais" *apud* SALIM, Alex. "Festa de rei CONGO". *Revista Leitura*. São Paulo : Imprensa, Ano 17, n. 3, julho de 1999.

FERREIRA, Álvaro. F. D. "Contribuição aos estudos etnográficos das gentes de Caconda". Luanda. In: *Mensário Administrativo*. n. 51-2, nov/dez de 1951.

FILHO, Aires da Mata Machado. *O Negro e o Garimpo em Minas Gerais*. São Paulo : Itatiaia/Edusp 1985.

FIGUEIRA, Luís. *África Bantu; raças e tribos de Angola*. Lisboa: LTC, 1938.

FONSECA, P. L.; OUANJI, B.; RIBEIRO, G. *Relatório dos Objetivos do desenvolvimento do Milênio – 2005*. Luanda, Handmade, set. 2005.

FONTES, Armando. "Apontamentos das festas da cidade". Luanda: In *Boletim Cultural da Câmara Municipal de Luanda*. n.11, jul/ago/set, 1967.

FREGTMAN, Carlos G. *El tao de la música*. Buenos Aires: Editorial Estaciones, 1994.

FREUND, Gisèle. *La Fotografía como Documento Social*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.

FRYER, Peter. *Rhythms of Resistance - African Musical Heritage in Brazil*. Hanover : University Press of New England, 2000.

FU KIAU, Kimwandende Kia B. "Animal Symbolism in Kongo Philosophy". In: *Animals in African Art: From the Familiar to the Marvelous*. Nova York : Museum for African Art, 1995.

_____. *Bulwa Meso, Master's Voice of Africa*, Vol. I, inédito.

_____. *Self-Healing Power and Therapy, Old Teachings from Africa*. Nova York : Vantage Press, 1991.

GABARRA, Larissa Oliveira. *A Dança da Tradição: Congado em Uberlândia (Séc. XX)*, Uberlândia, 2004. DEHIS/UFU. (Dissertação de mestrado).

GAMA, Eugénio. *Relatório do Governo da Província de Luanda*. Luanda, Colônia de Angola, 1940.

GAMA, Victor. "Música - assinatura sagrada" In: GAMA, Victor (org.) *ODantalan.02*. Salvador (BA), Brasil. PangeiArt. 2002.

GARAUDY, Roger. *Dançar a Vida*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1980.

GINSBURG, Carlo. "Sinais: raízes de um paradigma indiciário". In: *Mitos, Emblemas, Sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GIRARDET, Raoul. *Mitos e Mitologias Políticas*. Companhia das Letras: São Paulo, 1997.

GIL, José. *Movimento Total, o corpo e a dança*. Lisboa : Ed. Relógio d'água, 2001.

GONÇALVES FILHO, José Moura. “Memória e Sociedade”. In: *Memória e Ação Cultural*. São Paulo:DPHM/SMC/PMSP.1992.

GOMES, Núbia Pereira de A. & PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Negras raízes mineiras: os Arturos*. Juiz de Fora: MEC/EDUFJF, 1988

GRANGER, Mary. *Drums and Shadows - survival studies among the Georgia coastal negroes/savannah unit*. University of Georgia Press. 1940.

GREEN, A. E. “Ritual” In. *Revista Cadernos de Teatro* : Rio de Janeiro, out/nov/dez de 2002, n. 169.

GUEBE, António. *O que eu aprendi no Otchoto*. Luanda: Kilombelomebe, 2003.

GUERRA, Sérgio. *Nação Coragem*. Salvador (BA): Ed. Maianga, 2003.

HALL, M. *The Changing Past: Farmers, Kings and Traders in Southern Africa, 200-1860*. Cape Town: David Philip. 1987.

HAMMOND -TOOKE, D. *The Roots of Black South Africa*. Johannesburg: Jonathan Ball Publishers, 1993.

HERNANDEZ, Leila Leite. *A África na sala de aula - Visita à História Contemporânea*. São Paulo: Selo Negro/Summus, 2005.

HEYWOOD, Linda M. “As conexões culturais angolano-luso-brasileiras”. In: PANTOJA, Selma. *Entre Áfricas e Brasis*. Brasília : Paralelo, São Paulo: Marco Zero, 2001.

HODGES, Tony. *Angola – Do Afro-Estalinismo ao Capitalismo Selvagem*. Cascais: Principia, 2002.

HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

IANNI, Otávio. *A Sociedade Global*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

ISLAS, Hilda. *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*. Cidade do México: INBA, 1995.

JUNG, Carl G. *Psicologia e Religião*. Petrópolis: Vozes, 1987.

KAEPLER, Adrienne L. Dance. In: BAUMAN, Richard. (org) *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments*. New York : Oxford, p. 187.

KAHANGO, Anastasio P. *La scorza, il legno, il cuore*. Roma. 1993.

KAZADI, Mukuna wa. *Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira: perspectivas etnomusicológicas*. São Paulo : Terceira Margem, 2000.

- KI-ZERBO, J. (Org). *História da África*. São Paulo: Ática; Paris: Unesco, 1982.
- KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. São Paulo: Ática, 1989.
- KUBIK, Gerhard . *Angolan Traits in Black Music, Games and Dances in Brazil*. Lisboa: Centro de Estudos de Antropologia Cultural, 1979.
- LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. São Paulo : Summus, 1978.
- LAPLANTINE, François. *Aprender Antropologia*. São Paulo : Brasiliense, 1994.
- LEHMAN, Daniel Van & ENO, Omar. *Relations Between Bantu and Other Somalis*. Oregon: Portland State University in Portland. 1994.
- LEITE, Fábio. “Valores civilizatórios em sociedades negro-africanas”. In *África – Revista do Centro de Estudos Africanos*. 18/19 (I) São Paulo: Humanitas – FFLCH/USP, 12/2000 (reimpressão)
- LIGIÉRO, Zeca. *Mugiganga: Magia e Arte*. Rio de Janeiro. (inédito)
- LIGIÉRO, Zeca e DANDARA. *Umbanda – paz, liberdade e cura*. Rio de Janeiro : Record : Nova Era, 1998.
- LODY, Raul. *O Povo do Santo*. Rio de Janeiro: Pallas. 1995.
- LOMAX, Alan. *Folk Song Style and Culture*. Washington, D.C. AAAS Ed., 1972.
- LOPES, Ney. “Cultura Banta no Brasil, Uma Introdução” in: *SANKOFA – Resgate da Cultura Afro-Brasileira*. (Org.) NASCIMENTO, Elisa Larkin. Rio de Janeiro: SEAFRO, 1994.
- LOPEZ, Duarte e PIGAFETTA, Philippo. *Relação do Reino do Congo e das Terras Circunvizinhas*. Lisboa, Agência Geral do Ultramar, Lisboa, 1951.
- LUZ, Marco Aurélio de Oliveira. *Agadá: dinâmica da civilização africano-brasileira*. Salvador : Centro Editorial e Didático da UFBA : Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil, 1995.
- MACÊDO, Tânia. *Angola e Brasil – Estudos comparados*. São Paulo: Arte & Ciência. 2002.
- MACHADO, Maria Clara T. “Muito aquém do Paraíso: ordem, progresso e disciplina em Uberlândia” In: *Revista História e Perspectivas*, Uberlândia, n. 04, jan/jun. 1991.
- _____. *A Disciplinarização da Pobreza no Espaço Urbano Burguês: assistência social institucionalizada – Uberlândia (165-1990)*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, USP, 1989
- MACHADO, Arlindo. *A Ilusão Espetacular- Introdução à Fotografia*. São Paulo: Brasiliense/Funarte, 1984.

- MALONE, Jacqui. *Steppin' on the Blues: The Visible Rhythms of African American Dance*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1996.
- MANSO, Visconde de Paiva. *História do Congo*. Lisboa: Typografia da Academia, 1877.
- MANUEL, Ndonga Mfuwa. A Língua Kikongo- Uma Breve Apresentação. In: *Revista KULONGA – Aprender/Ensinar*. Luanda: ISCED/UAN, n.1 set/2002.
- MARRA, Fabiola B. *Álbum de Família – Famílias Afro-descendentes no século XX em Uberlândia MG* (vol II). Uberlândia :SMC/URUCUM, 2005.
- MARTIN, John. *The Dance – the story of the dance told in pictures and text*. New York : Tudor Publishing Company, 1946.
- MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória, o reinado do rosário no Jatobá*. São Paulo: Ed. Perspectiva, Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.
- MELLO E SOUZA, Laura de. *Desclassificados do ouro. A pobreza mineira no século XVIII*. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1982.
- MENCARELLI, Fernando. “Coroas negras na república: rito, teatro e folclore”. In: BIÃO, A; PEREIRA, A; CAJAÍBA, L. C.; PITOMBO, R. (Orgs.) *Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade*. São Paulo : Annablume : Salvador : GIPE - CIT, 2000.
- MENDES, Miriam Garcia. *A Dança*. São Paulo : Ática, 1987.
- MEYER, Marlyse & MONTES, Maria L. *Redescobrimo o Brasil: a festa na política*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1985.
- MEYER, Sandra. “O Corpo e as Emoções”. In: *Revista Repertório - Teatro e Dança*. Ano 03, n. 04, 2000. UFBA/PPGT, Salvador.
- MILHEIROS, Mário. *Notas de Etnografia Angolana*. Luanda: IICA, 1967.
- MORIN, Edgar e KERN, Anne. *Terra-pátria*. Porto Alegre: Sulina. 1995.
- MOURA, Clóvis. *História do Negro Brasileiro*. São Paulo : Ática, 1989.
- MOURÃO, Fernando A.A. Múltiplas faces da identidade Africana. In *África – Revista do Centro de Estudos Africanos*. 18/19 (I) São Paulo: Humanitas – FFLCH/USP, 12/2000 (reimpressão).
- NASCIMENTO, Elisa Larkin. *SANKOFA – Matrizes africanas da Cultura Brasileira*. Rio de Janeiro: SEAFRO, 1994.
- NKETIA, J. H. Kwabena. “The Aesthetic Dimensions of African Musical Instruments”. In: BRINCARD, T. *The Sounding Forms*. New York: Library of Congress, 1989.
- OKPEWHO, Isidore. *African Oral Literature*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1992.

OLIVEIRA, Maria de Lourdes B. *Moçambique*. Rio de Janeiro : Funarte, 1981.

OLIVEIRA, Rodolfo Cardoso de. “A Percussão de origem negro-africana (Reflexões sobre sistemas de notação a partir das perspectivas de Luiz D’ Anunciação e de James Koeting)”. In: *Cadernos do Colóquio - Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO*. Rio de Janeiro, 2001.

OLIVEN, Ruben G. *A Antropologia de Grupos Urbanos*. Petrópolis: Vozes, 1995.

ORTIZ, Fernando. “El teatro de los negros”. In: *Ensayos Etnográficos*. Havana: Pensamento Cubano-Editorial de Ciencias Sociales, 1984.

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PEIXOTO, Fernando. “Teatro de rua no Brasil”. In: CRUCIANI, Fabrizio e FALLETTI, Clelia. *Teatro de Rua*. São Paulo: Hucitec, 1999.

PESAVENTO, Sandra, J. “Em busca de Uma Outra História: Imaginando o Imaginário”. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo: V. 15, n. 29, 1995.

PESSOA DE CASTRO, Yeda. *Falares Africanos na Bahia – Um Vocabulário Afro-Brasileiro*. Rio de Janeiro : Topbooks, 2001.

_____. *A Língua Mina-jeje no Brasil – Um Falar Africano em Ouro Preto do Século XVIII*. Belo Horizonte : Fundação João Pinheiro/Secretaria de Estado da Cultura, 2002

PORTELLI, Alessandro. “O Massacre de Civitella Val di Chiana: Mito e Política, Luto e Senso Comum”. In: *Usos e Abusos da História*, Rio de Janeiro, 1994.

PRIORE, Mary del. *Festas e Utopias no Brasil Colonial*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

RAMOS, Arthur. *O Negro Brasileiro*. São Paulo/Rio/Recife/Porto Alegre: Companhia Editora Nacional, 1940.

RAPPAPORT, Roy A. “Ritual”. In: BAUMAN, Richard. (org) *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments*. New York : Oxford University Press, 1992.

RECTOR, Monica e TRINTA, Aluizio Ramos. *Comunicação do Corpo*. São Paulo : Ática, 1990.

REDINHA, José. *Etnias e Culturas de Angola*. Luanda: IICA/BA - Actualidade Editora, 1974.

_____. *Instrumentos Musicais de Angola: sua construção*. Coimbra : IA/UC, 1988.

_____. “Angola, terra de folclore”. Luanda: *In Boletim Cultural da Câmara Municipal de Luanda*. n.11, jul/ago/set, 1967.

_____. “Interpretação etnográfica dum conjunto folclórico dos meados do século XIX”. Luanda: *In Boletim Cultural da Câmara Municipal de Luanda*. n.17, out/nov/dez, 1967.

_____. “A Famosa Rainha Ginga”. Luanda: *In BCCML*, n.º 24 jul/ago/set, 1969.

_____. “Romarias e festividades dos Luandas e Quimbundo”. Luanda: *In Boletim Cultural da Câmara Municipal de Luanda*. n.36, jul/ago/set 1972.

_____. “Os povos da região de Luanda no decurso do tempo”. Luanda: *In Boletim Cultural da Câmara Municipal de Luanda*. n.36, jan/fev/mar 1973.

_____. “Os Ambundos do Reino de Angola”. Luanda: *In Boletim Cultural da Câmara Municipal de Luanda*. n. 41, out/nov/dez 1973.

REIS, Leticia Vidor da Silva e SCHWARCZ, Lilia Morits. *Negras Imagens: Ensaio sobre Cultura e Escravidão no Brasil*. São Paulo: Editora da USP: Estação Ciência, 1996.

REIS, João José. *Rebelião escrava no Brasil: a história do levante dos malês em 1835*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

RICOEUR, Paul (org). *As Culturas e o Tempo*. São Paulo: EDUSP, 1975.

ROBSON, Paul e ROQUE, Sandra. “*Aqui na cidade nada sobra para ajudar*”. – *Buscando solidariedade e ação coletiva em bairros peri-urbanos de Angola*. Ottawa (Canadá)/Amsterdã: SSP/ADRA, 2001.

RUGENDAS, Jean Maurice. *Viagem Pitoresca ao Brasil*. São Paulo: Livraria Martins, 1945.

SACHS, Curt. *Historia Universal de la Danza*. Buenos Aires: Generación, 1953.

SANTOS, Eduardo dos. *Sobre a Religião dos Quiocos*. Lisboa: J.I.U. 1962.

SANTOS, Juana Elbein dos. *Os Nàgô e a morte: Pàdê, Àsèsè e o culto Égun na Bahia*. Petrópolis: Vozes, 1986.

SANTOS, Ângelo de Araújo. “As Minas da língua Mina” (apresentação) In: PESSOA DE CASTRO, Yeda. *A Língua Mina-jeje no Brasil – Um Falar Africano em Ouro Preto do Século XVIII*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro/Secretaria de Estado da Cultura, 2002.

SCHECHNER, Richard. *El Teatro Ambientalista*. Cidade do México : Árbol Editorial, 1988

_____. *Performance Studies -An Introduction*. New York : Routledge, 2003.

_____. *The future of ritual*. Nova York :Routledge, 1993.

SILVA, José Carlos Gomes G. *Os Sub Urbanos e a Outra Face da Cidade – Negros em São Paulo, 1900-1930*. Mimeo, Unicamp, 1990.

SLENES, Roberto W. “ ‘Malungu, ngoma vem!’: África encoberta e descoberta no Brasil” in: *Cadernos Museu Escravatura de Angola*. Luanda. 1997.

SOARES, Beatriz Ribeiro. *Uberlândia - da cidade jardim ao portal do cerrado – imagens e representações do Triângulo Mineiro*. USP. Depto Geografia. (Tese de Doutorado).

TAYLOR, Diana. “El Archivo y el Repertorio”. Tradução de Marcela Fuentes de *The Archive and Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durhan : Duke University Press, 2003.

TEMPELS, P. *La Philosophie Bantoue*. Paris: Présence Africaine. 1965.

THOMPSON, Edward. *A Miséria da Teoria ou Um Planetário de Erros*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

THOMPSON, Robert Farris. *Dancing Between two worlds: Kongo-Angola Culture And The Americas*. New York : The Caribbean Cultural Center, 1991.

_____. *Flash of the Spirit - African and Afro-American and Philosophy*. New York : Rondon House, 1983.

_____. “Body and Voice Kongo Figurative Musical Instruments”. In: BRINCARD, Marie-Thérèse. *Sounding Forms: African Musical Forms*. Washington : 1993.

_____ and CORNET, Joseph. *The Four Moments of the Sun*. Washington: National Galery of Art, 1981.

THORNTON, John K. “São Salvador: a cidade sagrada do Kongo”. In: *Fontes & Estudos. Revista do Arquivo Histórico Nacional*. N. 4-5, 1998-9. Luanda MEC.

TURNER, Victor. *From ritual to theatre, the human seriousness of play*. New York: PAJ Publications, 1982.

_____. *The ritual process - structure and anti-structure*. Nova York: Cornell Paperback ed. (Cornell University), 1969.

TVEDEN, Inge. *Angola - Struggle for Peace and Reconstruction*. Boulder, Colorado: Westview Press, 1997.

VAN-DÚNEM, José Octávio Serra. “Angola Pós-guerra: novos e velhos desafios”. In: *Revista da FAEEBA/Educação e Contemporaneidade*. Dpto. Educação, vol 1, n. 1, (jan/jun, 1992). Salvador, 1992.

VAZ, José Martins. *No Mundo dos Cabindas*. Luanda: IICA, 1970.

VERGER, Pierre. *Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o golfo do Benim e a Bahia de Todos os Santos*. Salvador: Corrupio, 1987.

VICENTE, São. *Cultura e Incultura Angolana*. Luanda. UEA. 1993.

VILLAÇA, Nízia e GÓES, Fred. *Em nome do corpo*. Rio de Janeiro, 1998.

WARREN, Fred e WARREN, Lee. *The Music of Africa – An Introduction*. London: Practice Hall, 1970.

WERNER, Alice. *Myths and Legends of the Bantu*. Colenso, 1933.

WISNIK, José M. *O Som e o Sentido - uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

