



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE ARTES – IdA
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS – CEN

AÍSSA BIANCA DE SOUZA BATISTA

**ENTRE O FAZER TEATRO E O FAZER CONGADA:
reflexões estético-espirituais de uma atriz**

BRASÍLIA/DF
2025

AÍSSA BIANCA DE SOUZA BATISTA

**ENTRE O FAZER TEATRO E O FAZER CONGADA:
reflexões estético-espirituais de uma atriz**

Trabalho de conclusão do curso do Bacharelado em Artes Cênicas do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília elaborado pela aluna Aíssa Bianca de Souza Batista, matrícula 21/2001454 sob a orientação do Professor Mestre Igor Passos Pires.

BRASÍLIA/DF
2025

AÍSSA BIANCA DE SOUZA BATISTA

**ENTRE O FAZER TEATRO E O FAZER CONGADA:
reflexões estético-espirituais de uma atriz**

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
Curso de Bacharelado em Artes Cênicas

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof. Ms. Igor Passos Pires (CEN/UnB)

Prof^a. Dr^a. Franciane Salgado de Paula (Kanzelumuka) (CEN/UnB)

Prof^a. Dr^a. Jennifer Jacomini de Jesus (CEN/UnB)

*Meu rosário é feito de contas negras e mágicas.
Nas contas de meu rosário eu canto Mamãe Oxum
e falo padre-nossos, ave-marias.
Do meu rosário eu ouço os longínquos batuques do meu povo
e encontro na memória mal-adormecida
as rezas dos meses de maio de minha infância¹.*

¹ Evaristo, Conceição. "Meu Rosário". In: Poemas da recordação e outros movimentos. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

AGRADECIMENTOS

Eu não poderia começar os agradecimentos deste trabalho de forma diferente. Porque acredito que o caminho que a pesquisa percorreu e o tempo de feitura estão bastante interligados por uma grande força que eu sinto crescer dentro de mim e para comigo. Neste sentido, quero expressar minha eterna gratidão a tudo o que envolve o cosmo e sua energia, em especial à Nossa Senhora do Rosário, à orixá Oxum, a São Benedito, à Santa Ifigênia, e a todos os congadeiros do Moçambique de Santa Ifigênia e do Congo Sereno (com os quais tive os melhores momentos e insights durante o percurso desta pesquisa), pois tenho certeza que muitas decisões, tomadas de caminho, as escolhas feitas neste trabalho e além dele tiveram influência dessas forças, pelas quais me senti abençoada durante todo este ano de 2025, quando a pesquisa, aos poucos, se construiu. Agradeço por me fazerem sentir protegida, e mais do que isso, agradeço por me fazerem ter a certeza do caminho que foi percorrido. Todas as saudações!!!

Agradeço imensamente e do mais profundo do meu ser ao meu orientador-amigo, Igor Passos Pires, sem o qual esta pesquisa não existiria. Não é eufemismo dizer que Igor foi a peça crucial para que eu conseguisse realizar este trabalho, que me é muito caro. E a maior felicidade é dizer que este processo se deu com uma pessoa que também me é muito cara, um amigo querido. Igor, faço questão de agradecer publicamente a você por esta pesquisa, pela tão sensível paciente honesta sincera amorosa cuidadosa orientação que você dispensou à minha pessoa. Muito obrigada por todas as vezes que você me mostrou o caminho, sem você seria impossível. E que bom que foi possível! Eu amo você!

Agradeço também à minha grande família que tem todo o meu amor, em especial ao meu pai Noel Júnior, que me ajudou e me ajuda sempre e incondicionalmente, e que me aproxima das coisas que não podemos explicar, mas sentir. Agradeço especialmente também à minha mãe, Adilamar José, por ser símbolo de força e coragem para mim, desde sempre e me inspira a buscar os meus caminhos. Agradeço às minhas irmãs, Ananda Beatriz e Ana Bárbara, por sempre se mostrarem parceiras para mim. Agradeço à minha tia Tânia, por ser tão solícita e atenciosa, e por todo o apoio.

Agradeço às professoras e professores do curso de Artes Cênicas, extremamente importantes para a leitura de mundo-vida-arte que eu carrego hoje,

nas pessoas de Lídia Olinto, Thiago Carvalho, Simone Reis, Alice Stefânia, Kênia Dias, Silvia Paes, Hugo Rodas, Glauber Coradesqui, Victor Hugo Leite, entre tantos outros. Muito obrigada!

Agradeço às minhas amigas e meus amigos, com os quais fui apresentada pela vida e munidos de afinidade nutrimos afeição incondicional, pelo que sou muito grata. Em especial, agradeço à Eliete Martins, pela amizade, pela paciência e por me ajudar sempre que preciso (e eu precisei muito rs), ao Fabrício Sousa, por ser uma companhia preciosa. Agradeço à Dreh Machado, grande parceira de cena no meu circuito do Bacharelado, grande amiga, com quem tive grande encontro e pelo qual sou muito feliz. Agradeço aos amigos e parceiros de cena Júlio Oliver, Marconi Cristino, Cristiano Mutella, Ana Monteiro, Carol Resende, Gabriel Gabor, Pâmela Germano, Nathan Balzani, Maísa Castro, Vitória Barreto, Lucas Nascimento e tantos outros artistas que contribuíram tanto de modo sensível e poético para a minha trajetória artística e pessoal. Sou muito grata!

Por fim, agradeço à Universidade de Brasília, que tanto me ensinou e da qual me orgulho de dizer que faço (fiz) parte.

OBRIGADA!!!

RESUMO

A presente pesquisa buscou compreender de que forma o fazer estético pode se relacionar à espiritualidade no contexto de realidades cênicas diversas. Para isso, desenvolveu revisão bibliográfica a respeito do tema da espiritualidade; a relação entre Teatro e espiritualidade no ocidente; a relação entre teatro e espiritualidade no contexto colonial brasileiro; e a relação entre espiritualidade e Congada. Refletiu, ainda, a partir de uma abordagem ancorada na trajetividade, os elementos estéticos presentes na Congada, manifestação cultural brasileira, relacionando-os com a produção da espiritualidade. Percebeu-se que, na trajetória da pesquisadora, tal relação se estabelece a partir dos seguintes elementos: cantar-dançar-batucar (Ligiéro, 2019). Concluiu-se que na trajetividade da pesquisadora, a espiritualidade foi exercida através de produções estéticas para a existência, culminando em um trabalho sobre si que gerou maior consciência e responsabilidade sobre seu ser-no-mundo.

Palavras-chave: **Espiritualidade; Congada; Práticas Teatrais.**

ABSTRACT

This research sought to understand how aesthetic creation can relate to spirituality in the context of diverse scenic realities. To this end, it developed a literature review on the theme of spirituality; the relationship between theater and spirituality in the West; the relationship between theater and spirituality in the Brazilian colonial context; and the relationship between spirituality and Congada. Furthermore, from a trajectory-based approach, it reflected on the aesthetic elements present in Congada, a Brazilian cultural manifestation, relating them to the production of spirituality. It was observed that, in the researcher's trajectory, this relationship is established through the following elements: singing-dancing-drumming (Ligiéro, 2019). It was concluded that in the researcher's trajectory, spirituality was exercised through aesthetic productions for existence, culminating in a work on oneself that generated greater awareness and responsibility for one's being-in-the-world.

Keywords: Spirituality; Congada; Theatrical Practices.

SUMÁRIO

LISTA DE IMAGENS.....	10
INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 1. “TEATRO” É PRÁTICA ESPIRITUAL?.....	14
1.1 Sobre espiritualidade	15
1.2 Atravessando o tempo: práticas cênicas de resistência.....	21
1.3 O “culto aos antepassados”: CONGADA!.....	26
CAPÍTULO 2. SOBRE EXPERIÊNCIAS, TRAVESSIAS, ATRAVERSAMENTOS.....	30
2.1 Salve Maria! O Reinado de Nossa Senhora do Rosário.....	30
2.2 Das fluidezs do caminho estético sensível sagrado ontológico: uma reflexão.....	47
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	49
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	51
ANEXO.....	54

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - O telão com as informações da 142ª edição do Reinado de Nossa Senhora do Rosário, em Carmo do Cajuru - MG, durante a Missa Conga.

Imagem 2 - O altar de Nossa Senhora do Rosário na Cantina, ou, acampamento onde os congadeiros do Moçambique de Santa Ifigênia ficaram hospedados.

Imagem 3 - Os congadeiros do Moçambique de Santa Ifigênia descendo as escadas para reverenciar o altar de Nossa Senhora do Rosário instalado na entrada da Cantina.

Imagem 4 - Os congadeiros do Moçambique de Santa Ifigênia saudando a Coroa Conga: Capitão Benedito, Noel Jr., Adele de Fé, Bruno, Terezinha e Júnior.

Imagem 5 - A decoração com as cores de Nossa Senhora do Rosário em frente à Cantina.

Imagem 6 - O altar de Nossa Senhora do Rosário em frente à Cantina.

Imagem 7 - A Capela de Nossa Senhora do Rosário, em Carmo do Cajuru - MG.

Imagem 8 - O detalhe do *banner* com os dizeres “Congada, a cultura resistindo ao tempo” pendurado na Capela de Nossa Senhora do Rosário.

Imagem 9 - As bandeiras das guardas e ternos participantes da Festa: Congo Sereno, Moçambique de Santa Ifigênia, Moçambique de Nossa Senhora do Rosário, entre outras.

INTRODUÇÃO

É de longa data que eu sinto uma necessidade de dar uma atenção maior para a minha espiritualidade, na busca de uma versão minha que eu ainda não conheço, e que eu nem sei como é, mas que eu espero que seja alguém que entende os caminhos percorridos nesta vida e os que serão percorridos. E, mais do que isso, alguém que entende o “jogo” da vida na terra. Que saiba lidar com os acontecimentos cotidianos e os mais complexos, porque estudando principalmente o Espiritismo, entendi que muito do que nos ocorre tem caráter espiritual.

Em meu Trabalho de Conclusão de Curso da Licenciatura abordei a minha trajetória religiosa, e a da minha família -que me influencia-, que se caracterizou pela passagem primeira pela religião católica, depois nos enveredamos para o Espiritismo², Umbanda e Congada. Ao falar da Umbanda, expliquei que uma parte da minha família mantém um terreiro, a Tenda Afro Axe Ile Igbona³, no qual de vez em quando frequentamos, e ao falar da Congada, expliquei que o meu pai faz parte desta que é considerada uma manifestação cultural e religiosa afro-brasileira.

Apesar de ser uma manifestação fundamentalmente religiosa, isto é, seus participantes -os congadeiros-, se apresentam e se comportam em um culto, fazendo parte de um ritual religioso, a Congada apresenta muitos elementos estéticos que, além de produzirem sentidos e significados para os congadeiros, são vistos a partir de uma perspectiva artística, na qual é projetada e valorizada a beleza do que se vê.

O fato de a Congada ser relacionada à ideia de ancestralidade é um ponto que me toca. Como mulher negra -e que por isso certamente tenho profundas raízes em regiões do continente africano-, vejo que a Congada pode ser um ponto de conexão entre mim e a minha memória, minha história. Quando entrevistei meu pai na época da outra pesquisa, ele falou sobre isso, que enxerga sua participação na Congada como um resgate do “passado; [onde atinge] a liberdade do cativo”.

² Quando adolescente, frequentei o culto e o grupo de teatro do Centro Espírita SEJA - Sociedade Espírita Joanna de Ângelis, no Valparaíso de Goiás - GO, onde eu morava.

³ Para saber mais, acesse:

https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2010/07/31/interna_cidadesdf,205361/a-zeladora-de-iemanja.shtml

O meu “me tornar” negra⁴ se deu de maneira distinta do que as pessoas negras mais retintas, ousou dizer. Pois, apesar de estar incluída em uma família indiscutivelmente negra, e de me identificar e reconhecer todos os códigos da cultura de uma família tradicionalmente negra brasileira, eu não me via exatamente negra pelo fato da minha pele ser clara. Essa é uma questão que assola não somente a mim, mas diversos brasileiros negros. Ao falar sobre o processo de miscigenação no Brasil, Sueli Carneiro (2023, p. 52-53) aponta uma reflexão importante para compreender essa dificuldade que enfrentei em reconhecer-me negra:

[...] a miscigenação tem se constituído num instrumento eficaz de embranquecimento do país, por meio da instituição de uma hierarquia cromática e de fenótipos que têm na base o negro retinto e no topo o ‘branco da terra’ oferecendo, aos intermediários, o benefício simbólico de estarem mais próximos do ideal humano, o branco. Isso tem impactado particularmente os negros brasileiros, em função desse imaginário social que indica uma suposta melhor aceitação social dos mais claros em relação aos mais escuros.

Então, na busca por um tema a ser desenvolvido neste Trabalho de Conclusão de Curso do Bacharelado em Artes Cênicas, desde que me ocorreu de aprofundar as minhas pesquisas na Congada, com um olhar mais meu, de observadora dos encontros e também da Festa do Reinado de Nossa Senhora do Rosário em Carmo do Cajuru/MG, entendendo e de repente até vivenciando e sentindo a energia de tudo o que envolve a “representação” do reinado do Congo, essa escolha se mostrou como imprescindível a se seguir.

Desse modo, nessa busca em reconhecer o processo de tornar-me negra, percebo que a espiritualidade teve papel imprescindível. Pergunto-me, então: pode o fazer estético relacionar-se à espiritualidade? Assim, neste trabalho propus-me a investigar de que maneira a espiritualidade agencia e organiza práticas cênicas, enfatizando o fazer da Congada. Busquei, como objetivos específicos, desenvolver uma revisão bibliográfica do tema da espiritualidade e sua relação com as artes cênicas e com a Congada e produzi uma reflexão crítica, a partir de minha trajetória observadora, buscando compreender como a espiritualidade produziu caminhos em minha experiência com a Congada.

⁴ O processo de tornar-se negro é defendido por Neusa Santos Sousa (ano). Para a psicanalista, o sujeito negro passa, durante sua vida, por esse processo de perceber-se e compreender-se como negro, levando-o a um processo em vida de tornar-se.

Metodologicamente, a pesquisa está ancorada no processo de revisão bibliográfica e análise crítica da trajetividade da pesquisadora. Tal processo se deu no gesto de relatar a minha trajetória de observação junto à Congada, em relação à prática da espiritualidade. Vislumbro a importância desta trajetória pois foi a partir da Congada que consegui olhar para minha formação como atriz e buscar momentos em que pude me afirmar enquanto pessoa, que pude me constituir enquanto mulher negra.

É importante salientar ainda que, mesmo que o trabalho não tenha como tema central, de maneira explícita, minha negritude, esta atravessa cada palavra que escolho imprimir nestas páginas. Só pude realizar esta pesquisa da forma como a fiz, com a sensibilidade que a atravessa, por ser e estar sendo uma mulher negra brasileira.

Este trabalho se organizará da seguinte forma: inicialmente se estabelecerá o conceito de Espiritualidade, cuja bibliografia se apoiará no filósofo francês Michel Foucault e seus estudos, principalmente em *A Escrita de Si* (1983), que defende práticas de cuidado de si como exercício da Espiritualidade; se apoiará também na noção da cosmologia bantu-kongo no que tange às forças que agenciam o ser humano [*mûntu* nesta língua] e também o entendimento de religião para esta epistemologia a partir do filósofo congolês Bunseki Fu-Kiau. Depois, far-se-á um breve apanhado histórico acerca do entendimento geral do mundo para com práticas cênicas e o que as configura como teatro, sendo comentado o teatro dos povos pré-históricos; manifestações culturais principalmente no contexto brasileiro, com a experiência adquirida pelas pesquisas de Zeca Ligiéro, passando também pelo teatro jesuítico, e a noção de espiritualidade / religiosidade em ambas as práticas. Também será trazida a manifestação cultural afro-brasileira Congada e suas características, além de refletir sobre o chamado catolicismo afro-brasileiro.

Posteriormente, relatarei sobre minha experiência como observadora na 142ª edição do Reinado de Nossa Senhora do Rosário, em Carmo do Cajuru, cidade de Minas Gerais, na qual teve a oportunidade de trazer para este trabalho um olhar atravessado por esta manifestação cultural. Por fim, este trabalho apresentará uma reflexão síntese acerca do que foi apresentado.

1. “””TEATRO””” É PRÁTICA ESPIRITUAL?

Foi retomando os estudos sobre a história mundial do teatro que eu percebi que, ao longo do tempo, o teatro foi se tornando o teatro “tradicional”, leia-se, o que se estruturou após ser estabelecido o modelo aristotélico de início, meio e fim na divisão da história a ser contada, bem como os diálogos pré-determinados e o surgimento dos dois grandes gêneros, a tragédia e a comédia (Aristóteles, 1995), na explosão de conhecimento proveniente da Grécia Antiga.

A partir do momento em que se reflete, porém, acerca das origens daquilo que sempre foi associado às artes da cena, desde os primórdios da humanidade na Terra, percebe-se que as práticas referentes a diferentes tipos de eventos (como a caça ou a colheita, por exemplo) e que se constituíam de rituais pré estabelecidos, apresentam elementos semelhantes aos da linguagem teatral.

Com o objetivo de manutenção da vida e envolvidos pela “escassez” de recursos que nós hoje nem imaginamos viver sem, os povos da Pré-História se valiam de rituais, que envolviam danças em volta da fogueira, canto em louvor ao sagrado, imitação de animais no intuito de caça, entre outras atividades que, intuídas pelo espírito, concorriam para a organização desses povos.

O sentido de tais atividades serem relacionadas ao teatro, depois que o teatro se estabeleceu como teatro, talvez se deva ao fato de que o corpo era matéria-prima para a realização delas, o que expõe, também, que o engenho, a habilidade em se imitar um animal para então caçá-lo, por exemplo, revela o caráter humano de que dispunham, isto é, a junção entre a união e a produção ritualística bem como a fruição da própria produção era possível porque era (e é), sobretudo, humana. Com este pensamento corrobora Oskar Eberle (*apud* Berthold, 2001, p. 2):

O teatro primitivo real é arte incorporada na forma humana abrangendo todas as possibilidades do corpo informado pelo espírito: ele é, simultaneamente, a mais primitiva e a mais multiforme, e de qualquer maneira a mais velha arte da humanidade. Por essa razão é ainda a mais humana, a mais comovente arte. Arte imortal.

O elemento espiritual, é válido dizer, é parte fundamental, e, mais do que isso, parte essencial das práticas pré-históricas associadas posteriormente ao teatro. É cediço que desde os tempos mais remotos a vida humana já era conduzida ou, pelo menos, assistida pelo *invisível*, por um saber que a razão cartesiana não

alcança explicação. E, não à toa, diga-se de passagem, a arte de uma maneira geral, muitas vezes buscou expressar a fé e, em alguns momentos da História, a religião de seus fazedores, como na arte egípcia ou na arte barroca, entre muitos outros momentos artísticos.

Neste sentido, a arte se justifica ao ser produzida baseada na fé, já que a História mostrou que a fé norteou o estilo de vida de diversas culturas ao longo do tempo, inclusive na história do teatro, na qual diversas vezes manifestou o culto a deuses mitológicos ou, antes ainda, quando se valeu do sagrado na realização de rituais que faziam parte da manutenção da vida dos povos da Pré-História.

O teatro dos povos primitivos assenta-se no amplo alicerce dos impulsos vitais, primários, retirando deles seus misteriosos poderes de magia, conjuração, metamorfose dos encantamentos de caça dos nômades da Idade da Pedra, das danças de fertilidade e colheita dos primeiros lavradores dos campos, dos ritos de iniciação, totemismo e xamanismo e dos vários cultos divinos (Berthold, 2001, p. 2).

Ou seja, as práticas de sobrevivência dos povos pré-históricos, que incluíam suprir as necessidades básicas desses povos (caçar para comer, entre outros), bem como o ímpeto de se expressar e se comunicar, inclusive com e a partir da conexão com o sagrado, contribuíram para a construção de uma noção geral de prática teatral.

Atestar que a espiritualidade esteve muito presente nos rituais pré-históricos nos faz pressupor que há algo de espiritual em práticas que são, inevitavelmente (ou não), cênicas, pois ali inaugurou-se várias práticas ritualizadas através do corpo. Tal constatação me levou a uma nova indagação: se o teatro diversas vezes foi marcado pelo culto ao sagrado, e, conseqüentemente, aliado ao exercício da espiritualidade, então quando foi que ele **deixou** de ser?

1.1 SOBRE ESPIRITUALIDADE

É manifesta a necessidade de se explicar o termo Espiritualidade para o presente trabalho. Antes de mais nada, é importante reconhecer que se trata de um termo de difícil análise e compreensão, pois seu entendimento ultrapassa os limites da razão. Apesar disso, esta pesquisa não pretende limitar o conceito de espiritualidade, muito pelo contrário, pretende expandir seus significados e buscar a presença dela em diferentes contextos, como no teatro ou em práticas ritualizadas

realizadas ao longo da história. Importante salientar, ainda, que este termo para este trabalho se relaciona em maior grau com o entendimento de estados de presentificação no contexto de práticas cênicas.

Em uma perspectiva filosófica, mais especificamente em Michael Foucault e Pierre Hadot (*apud* Sabino, 2016, p.10), é possível o entendimento sobre a espiritualidade nos apontar à busca pela verdade, no sentido de que, independente de religião ou dogma pré-estabelecido, a espiritualidade diz respeito a uma investigação, através do conhecimento e da transformação do sujeito, o que culmina na produção da verdade (Sabino, 2016, pág. 10).

Foucault defendeu que o cuidado de si, a atenção consigo mesmo seria uma das formas de se exercer a própria espiritualidade. E que tal cuidado se manifestaria a partir da ocupação consigo mesmo, através de determinadas atividades de modo objetivo e concreto, como exercícios, para se alcançar a aptidão para tal propósito: "meditações, exame de consciência, análise e purificação das representações, superação de uma perspectiva antropomórfica entre outros" (Foucault *apud* Sabino, 2010, pág. 24).

Tal dimensão da consciência não estaria limitada ao próprio sujeito, a espiritualidade estaria relacionada, também, e por fim, a uma noção do todo, àquilo que o sujeito carrega em si de sagrado, mas que se distancia do que é religioso, pois para Foucault, trata-se de uma prática concreta e constante da verdade. Desta forma, o conectar-se consigo mesmo seria, na verdade, conectar-se com aquilo que o constitui e constitui todas as pessoas também. Pois a noção de espiritualidade para este autor emerge da relação entre o sujeito e a verdade, na qual a espiritualidade "é o conjunto de buscas e práticas que permitem ao sujeito tal acesso [à verdade], por meio de uma modificação do ser mesmo do sujeito" (Foucault *apud* Sabino, 2016, p. 24).

Importante frisar que, para Foucault, a espiritualidade é a via de acesso pela qual o sujeito atravessa para chegar à verdade, pois esta demanda que este sujeito se transforme e que a partir desta transformação, está inserido no discurso de tal maneira a autorizá-lo a acessar a verdade, visto que

a verdade só é dada ao sujeito a um preço que põe em jogo o ser mesmo do sujeito. Pois, tal como ele é, não é capaz de verdade. Acho que esta é a fórmula mais simples porém mais fundamental para definir a espiritualidade (Foucault, 1981-1982, p.19-20).

Se pensarmos na etimologia da palavra, *spiritus* vem do verbo latim *spirare*, soprar, respirar. Respiração é relacionada “àquilo que caracteriza a vida, a força vital (ao valor fundamental da vida). Nesse sentido, a ideia de espiritualidade relaciona-se ao cerne da existência, ao —ser do sujeito ou, se quisermos, ao próprio sujeito” (Sabino, 2016, pág. 23). Esta noção etimológica de que a espiritualidade se relaciona com o ato de respirar corrobora com o entendimento de que tal característica é inerente à constituição do sujeito⁵, o que dá sentido e impulso vital ao ser na vida.

Já na filosofia Bântu-Kôngo, disseminada pelo filósofo congolês Bunseki Fu-Kiau (*apud* Santos, 2019, p. 122), na qual *mûntu*, é palavra associada à cabeça da pessoa humana, que denota “ser de modo humano” (Risério *apud* Santos, 2019, p. 122), e na qual a dimensão espiritual não se desassocia da dimensão material, é instruído que

o ser humano [*mûntu*] - plural [*bântu*] - é tanto um ser-de-energia-viva (ser espiritual) quanto um ser físico (matéria). Pode-se dizer que ele é um ‘ser V-H’, a saber um ser [*kadi/be*] que se sustenta, verticalmente (ele pensa-raciocina-pondera), antes de caminhar e agir para encontrar, horizontalmente, os desafios do mundo instintivo; e este é o mundo horizontal, chão principal para todos os aprendizados.

Na tradução realizada por Tiganá Santana Neves Santos (2019) do livro *Cosmologia africana dos bantu-kongo: princípios de vida e vivência*, Fu-Kiau dispõe que o universo é um grande campo de forças vitais, que opera em um constante estado de mudança, de movimento [*dingo-dingo*], e que é cortado por uma linha horizontal, chamada *kalunga* na língua bantu-kongo e que na leitura do professor Wanderson Flor do Nascimento, revela-se como “princípio do próprio movimento” (Canal Pensar Africanamente, 2024).

Em uma perspectiva ontológica, a filosofia bantu-kongo apresenta a existência de sete direções para as quais é possível o ser humano se dirigir. Esta filosofia dispõe que quatro destas direções operam no sentido horizontal; e outras três direções operam no sentido vertical.

⁵ Para Foucault em *A Hermenêutica do Sujeito*, livro no qual disserta da necessidade do sujeito de ocupar-se de si, realizar práticas nas quais cuida de si mesmo, a alma é o sujeito, que se serve deste cuidado: “o sujeito de todas estas ações corporais, instrumentais, e da linguagem é a alma: a alma enquanto se serve da linguagem, dos instrumentos e do corpo” (Foucault, 1981-1982, p. 69-70). Cabe salientar, ainda, que para Foucault, o sujeito não é a pessoa, mas sim, um efeito discursivo, ou seja, um efeito produzido por determinadas relações de poder-saber em um tempo histórico.

O plano horizontal diz respeito às seguintes direções: frente, trás, direita e esquerda, as quais “são para o aprendizado, ou seja, para se coletarem informações (dados) a serem arquivados no banco humano, a mente” (Fu-Kiau *apud* Santos, 2019, p. 99); e dentre as direções correspondentes ao plano vertical, uma delas relaciona-se com o olhar para a própria existência, que nos interessa também neste trabalho. Nas palavras de Fu-Kiau, “o plano vertical permite ao ser humano andar para baixo, para cima, e, para a saúde ‘perfeita’, verdadeiro autoconhecimento e autocura, permite-lhe que caminhe para dentro”.

Esta sétima direção, assim chamada por Fu-Kiau, diz respeito ao encontro consigo mesmo, no sentido de que, segundo o filósofo, este encontro permite que *mûntu* entre em contato com sua essência, o que defende ser de verdadeira importância. Assim, coloca que “o ser humano é nada, a não ser que ele descubra como caminhar para a 7ª direção, o centro [*didí*], o mundo interior, que representa a essência do seu ser [*bukadi bwândi/bukadi bwa mbêlo ândí*]. E que o caminho para a sétima direção é um caminho a ser descoberto. “Deste modo, há que se descobrir ou redescobrir esse caminhar para a 7ª direção não apenas por causa da saúde e autocura, mas também porque ele o potencializa para o autoconhecimento” (Fu-Kiau *apud* Santos, 2019, p. 100). O entendimento de que precisa-se descobrir o caminho para a direção a partir da qual *mûntu* acessará o autoconhecimento permite que *mûntu* descubra a jornada de sua própria existência.

“Esse caminhar [para a 7ª direção / dentro] permite que, verdadeiramente, tornemo-nos “seres-pensantes-que-agem” [*kadi-biyîndulanga-mu-vânga*], isto é, executores [*vângi*] porque somos mestres [*ngânga*] de nós mesmos” (Fu-Kiau *apud* Santos, 2019, p. 100). Ou seja, a coordenação das sete direções dispostas a *mûntu*, que, aliás, se desdobram a partir de quatro grandes direções do cosmograma bantu-kongo, faz surgir o ser que é líder de si e se governa.

A respeito da religião na filosofia bantu-kongo, Fu-Kiau estabelece que ela ocorre nas “relações entre os membros da comunidade”, que se dão no plano da horizontalidade (*apud* Santos, 2019, p. 33). Estas relações se configuram e se re-configuram, se ligam e re-ligam quando a liderança da comunidade percebe que estão enfraquecidas e propõe uma “reunião de conciliação” (Fu-Kiau *apud* Santos, 2019, p. 33).

Uma vez que relações rompidas são restabelecidas e a “corda” bio-espiritual é fortalecida, toda a comunidade irá erguer-se novamente, *lwimba-ngânga*, no plano vertical [*kintombayulu*], entre a

terra e os céus, e entre o mundo superior e inferior, para comunicar-se tanto com *kalunga* - a completamente completa energia viva mais elevada [Nzâmbi], quanto com os ancestrais [Bakulu].

Sendo assim, o entendimento de religião na filosofia bantu-kongo mostra-se distante do conceito ocidental, pois não diz respeito a cultuar um deus, ou um santo, mas sim, cultivar a vida da comunidade, cultivar a união do *Bantu* (povo), cuidar da comunidade porque assim estabelece-se uma harmonia na conexão já presente nos tempos e no espaços existentes.

Portanto, é importante frisar que o sentido de espiritualidade explicado até aqui estaria afastado de qualquer religião ou doutrina, estaria mais próximo de uma espiritualidade como algo sagrado, invisível, mas concreto, e que, ao ser exercido, produz uma certa estética da existência.

Existe uma ideia de espiritualidade no teatro, mas que está distante da noção de espiritualidade discutida até agora, que é geral, pois, como defende Sabino (2016, pág. 25),

de fato, a espiritualidade trata de algo distinto, pois está ligada não só à integração de processos psíquicos e físicos, mas à transformação, à transcendência de um —eu fixado— seja como exercício de constituição do sujeito, seja como deslocamento para uma perspectiva objetiva do Espírito ou —Cósmica da existência.

E, a partir desse entendimento, temos que no teatro há uma dimensão psicofísica do ator, isto é, uma faceta onde se operam processos de ordem psíquica e física, para um desempenho ideal do ator e que é exclusiva para a cena, e sendo assim, diferente da espiritualidade que visa a transformação do sujeito e descoberta da verdade⁶.

No estudo da história ocidental do teatro, porém, temos estudiosos, dramaturgos e encenadores diversos que cuidaram de extrapolar os limites psicofísicos do trabalho do ator, promovendo uma [re]conexão com a espiritualidade. Eles estavam em busca do que consideravam que havia se perdido com o teatro ocidental.

Tanto Calderón de la Barca, como Brecht, ou Grotowski, ou Barba, Artaud e tantos outros indivíduos, movimentos e vanguardas focaram suas expectativas na busca do elo perdido que permitiria ao teatro recuperar sua relevância preeminente no conjunto de práticas sociais (Ligiero, 2019, pág. 15).

⁶ Para aprofundar tal questão, recomendo os estudos a respeito da Pedagogia do Ator de Stanislavski e sua relação com o cuidado de si, de Gilberto Icle (2007; 2009; 2010).

Ao se buscar respostas em Antonin Artaud, estudioso que condenou a fragmentação do teatro ocidental -e o protagonismo do texto em detrimento dos outros elementos teatrais-, provenientes principalmente do domínio europeu, e que, mais do que isso, tanto desejou que o teatro ocidental fosse mais como o teatro oriental, porque este, a exemplo do Teatro de Bali (Artaud, 2006, pág. 55), colocava em cena signos e imagens e técnicas através dos quais a espiritualidade atravessava, será possível ver que o teatro que ele almejava ser o ideal era aquele no qual fossem resgatados rituais antigos esquecidos e que visava também a transformação do sujeito. Nas palavras de Artaud,

nosso teatro, que nunca teve idéia dessa metafísica de gestos, que nunca soube fazer a música servir a fins dramáticos tão imediatos, tão concretos, nosso teatro puramente verbal e que ignora tudo o que constitui o teatro, ou seja, tudo o que está no ar do palco, que se mede com e se cerca de ar, que tem uma densidade no espaço - movimentos, formas, cores, vibrações, atitudes, gritos -, poderia, diante do que não se mede e que se relaciona com o poder de sugestão do espírito, pedir ao Teatro de Bali uma lição de espiritualidade (Artaud, 2006, pág 58-59).

A meu ver, Artaud entendeu que as imagens construídas a partir de elementos estéticos muito rigorosamente trabalhados e executados, presentes no Teatro de Bali, operam como caminhos de passagem para que a espiritualidade se manifeste. Quando ele se refere aos espaços do palco, que são preenchidos e medidos pelo “ar”, entende-se que ele certamente está falando do invisível, daquilo que neste exemplo se constitui como elemento estético porque faz funcionar tudo o que de concreto é realizado.

Desta forma, o teatro ocidental, que tanto se distanciou das formas ritualizadas praticadas ao longo da História, no pensamento de Artaud, perdeu o sentido “original” do teatro e associá-lo à expressão através das “formas, e por tudo o que for gestos, ruídos, cores, plasticidades, etc, é devolvê-lo à sua destinação primitiva, é recolocá-lo em seu aspecto religioso e metafísico, é reconciliá-lo com o universo” (Artaud, 2006, p. 77).

É evidente que os estudiosos da arte mencionados por Ligiero anteriormente buscavam algo além da dimensão psicofísica do ator, pois esta se iniciaria e se findaria na cena. O que eles buscaram, no entanto, era algo que, através da prática do teatro, transformasse profundamente o sujeito praticante, porque ele se

conectaria com aquilo que faz dele parte do todo. Nesta linha de pensamento, Artaud elucida a discussão afirmando que

É preciso acreditar num sentido da vida renovado pelo teatro, onde o homem impavidamente torna-se o senhor daquilo que ainda não é, e o faz nascer. E tudo o que não nasceu pode vir a nascer, contanto que não nos contentemos em permanecer simples órgãos de registro (Artaud, 2006, pág. 8).

Desta feita, é válido retomar o entendimento de que a relação das práticas ritualísticas pré-históricas e o teatro como se construiu ao longo da história, o qual, ao ser sistematizado, se distanciou da ideia de ser uma prática da espiritualidade, como era nos rituais de celebração da colheita, ou de representação de animais etc.

A busca pelo melhoramento do sujeito que pratica a ação, como pode ser também percebida em práticas que são culturais e artísticas, como a Congada, revela a intenção de se trabalhar a espiritualidade também nestas práticas, que possuem fim em si mesmas, e são artísticas. Assim, é significativo interpretar este “sentido”, observado no teatro antigo -e que Artaud fala que foi perdido- como, de repente, algo que foi ‘deslocado’ para o teatro se estabelecer nos formatos hegemônicos.

Para mim, a arte teatral não é puramente estética e ultrapassa o aspecto psicofísico colocado por Stanislavski, por exemplo; no sentido de que tal linguagem opera também na dimensão do “ocupar-se de si mesmo” trazido por Foucault. Além disso, na minha opinião, o teatro promove o caminhar para a sétima direção da cosmologia bantu-kongo, a que se caminha para dentro, pois suas práticas e suas demandas cênicas carregam consigo a necessidade da pessoa atuante de se explorar internamente, subjetivamente, além de fisicamente, em relação ao coletivo. Neste sentido, o fazer teatral tem o poder de transformar o sujeito a ponto de possibilitá-lo diferentes e, até então, impensáveis formas de relação para com os regimes de verdade.

1.2 ATRAVESSANDO O TEMPO: PRÁTICAS CÊNICAS DE RESISTÊNCIA

São diversas as manifestações culturais tidas como de tradição da cultura afro-ameríndia (Ligiéro, 2019). O professor Zeca Ligiéro levantou uma profunda pesquisa do que ele chamou de teatro das origens. Origem, não no sentido cronológico do mundo, mas sim no sentido de que tais manifestações resgatam e

promovem a manutenção de uma cultura antiga, isto é, estas manifestações atravessam gerações, tempo e espaço e, difundidas pela tradição oral, se mantêm e se estabelecem como práticas de resistência e, sobretudo, se atualizam promovendo o trânsito entre passado, presente e futuro. Ele observou que o conjunto artístico-musical que emerge a partir do “cantar-dançar-batucar” dá forma basilar a estas manifestações culturais.

O termo teatro utilizado por Ligiéro para se referir a manifestações culturais, no entanto, gera discussões na área das artes cênicas, no sentido de que condiciona práticas que, além de terem surgido anteriormente ao estabelecimento das ‘regras’ teatrais sistematizadas por Aristóteles, se constituíram e seguem mantidas independentemente da existência do teatro grego.

E assim como o professor Érico JosÉ de Oliveira (2022) argumenta, Zeca Ligiéro classifica os “teatros das origens” como uma espécie anterior ao teatro e não é essa a intenção deste trabalho, absolutamente. Pois, a partir deste entendimento, tem-se,

no mínimo, duas questões a nos confrontar com relação ao tema: de um lado, o romantismo sobre o nascimento do teatro ocidental que se dissemina por todos os âmbitos artísticos e educativos e, de outro, o complexo de inferioridade epistêmica que nos obriga a igualar as culturas brasileiras as mais diversas aos postulados eurocênicos para termos voz, espaço e legitimidade na defesa dos bens simbólicos, artísticos, culturais e acadêmicos, nominando-os de teatro. E, como base de tudo isso, vemos explícito o fascínio ilusório das origens (Oliveira, 2022, p. 12).

Além disso, é importante assumir, neste momento, que não estou falando de *teatro* e sim de práticas que possuem o elemento cênico, portanto, práticas cênicas⁷, pois ao tratar práticas culturais ou manifestações culturais como teatro estaríamos contrariando o próprio elemento fundante essencial nuclear basilar conceitual de tal prática (pois carrega em si uma premissa que ignora a colonialidade), e o uso do termo ‘teatro’ chama atenção para o equívoco de referência, pois este termo é um grande rastro de todo o processo colonial ocorrido no ocidente.

⁷ O que remete à Etnocenologia: o estudo de práticas, comportamento humanos que possuem caráter espetacular, no qual “espetacular e suas derivações apresentam-se como sendo um conjunto de coisas que solicita, atrai a atenção do olhar, suscetível a despertar emoções” (Rey *apud* Dumas, 2010).

A partir desta linha de pensamento, no momento em que não classifico as práticas culturais aqui estudadas como teatro (ou algo anterior), estou reconhecendo a não necessidade de ser definido ou classificado a partir do meu olhar (ou de qualquer outro), porque tal manifestação é o que é, existe e se mantém sem qualquer autorização alheia⁸.

Dito isso, e ao invés de corroborar com a definição de teatro sobre manifestações culturais diversas, a intenção deste tópico é estudá-las e analisá-las em sua completude, a partir de um olhar atento e observador, e não classificador.

Por outro lado, apesar de não reconhecer essas manifestações como teatro em um sentido mais comum em minha formação, leia-se, eurocêntrico e hegemônico, há que se reconhecer que são práticas que se realizam em uma configuração muito próxima da cena, isto é, elas apresentam elementos cênicos, como vestimentas específicas para tal, a configuração espacial pré-estabelecida, o uso de instrumentos musicais, o uso da voz para o canto, entre outros elementos que interessam aqui, elementos que fazem emergir a espiritualidade que, como Artaud reconheceu nas formas teatrais orientais, é o elemento-chave que se perdeu com o advento do teatro grego aristotélico - cultura que é considerada berço da civilização ocidental, isto por consequência da dominação europeia.

Se pensarmos nas consideradas pela historiografia corrente⁹ *como primeiras manifestações com inclinações cênicas no Brasil*, reportaremos ao teatro jesuítico, que, como é bastante difundido nos estudos das artes cênicas brasileiras, teve um objetivo bem determinado: o de catequizar os nativos brasileiros, e os negros africanos da diáspora. Há que se atentar, portanto, que apesar de ter caráter religioso, o teatro de catequese carregou consigo o intuito de controle e domínio do pensamento desses povos colonizados.

A dicotomia fundamental da Idade Média persiste nos autos jesuíticos: defrontam-se, por fim, o bem e o mal, os santos, anjos e outros numes protetores da Igreja com as forças [sic] demoníacas, cômica variada de diabos ostentando nomes de índios [sic] inimigos (Magaldi, 1997, p. 18).

⁸ Dentro do jogo de verificação da verdade colonial, tais práticas são descreditas, não são autorizadas ao dizer verdadeiro. Desse modo, ao continuarem existindo e insistindo, tensionando, assim, o discurso colonial, elas funcionam como práticas de contraconduta.

⁹ Por exemplo em Sábato Magaldi em seu *Panorama do teatro Brasileiro* (1997), Décio de Almeida Prado em seu *História Concisa do Teatro Brasileiro* (2020) e nos volumes organizados por João Roberto Farias, *História do Teatro Brasileiro* (2019).

Ou seja, desejava-se ensinar a forma dos colonizados pensarem sua fé, categorizando o bem e o mal, e seus representantes; demonizando figuras que eram familiares para eles ou que eram desafetos deles, se valendo do fato criado pelos próprios colonizadores de que suas crenças não eram tão definidas¹⁰.

O padre José de Anchieta, jesuíta de grande expressão artística do período colonial brasileiro, escreveu diversas peças teatrais religiosas, os autos, fazendo uso de quatro idiomas, além do latim: português e espanhol, dos colonizadores; e tupi, dos colonizados (Ruckstadter *apud* Silva-Reis e Batista, 2024, p. 110), que se empenhou em aprender para lograr êxito no objetivo colonizador, de forma que “não é mera retórica julgar que o plurilinguismo teatral tenha contribuído para a fusão das raças” (Magaldi, 1997, p. 18).

As estratégias coloniais utilizadas, seja a inclusão da língua tupi à escrita teatral, seja a indução dos colonizados a acreditarem que os seres que faziam parte do seu universo eram malignos na ótica da fé cristã, foram empregadas de maneira tão bem sucedida, através principalmente do medo, que fez com que a fé baseada na figura de Jesus Cristo se tornasse “a arma contra o inimigo” (Magaldi, 1997, p. 19).

Neste contexto, revela-se de extrema importância presumir o distanciamento do elemento espiritualidade nas ações do teatro jesuítico. Pois, apesar de sua premissa ser religiosa, é evidente que a ideologia cristã não importava, haja vista o objetivo final do uso deste teatro como instrumento de dominação das subjetividades dos nativos brasileiros. Com efeito, pouco importava mais ainda se os colonizados estivessem experimentando uma conexão espiritual através do cristianismo. O que me faz concluir que o teatro jesuítico era religioso, mas não era espiritual, visto que a espiritualidade, como trabalhado anteriormente, é um meio de cuidado de si, de trabalho sobre si mesmo a fim de entrelaçar-se ao dizer verdadeiro e não, como no processo colonial, em que o teatro foi utilizado como modo de controle e destituição da liberdade dos sujeitos a respeito de sua própria matriz de

¹⁰ “Como, ao que se sabe, os tupis não prestavam culto organizado a deuses e heróis, foi relativamente fácil aos jesuítas inferir que eles não tivessem religião alguma e preencher esse vazio teológico com as certezas nucleares do catolicismo, precisamente a criação e a redenção” (Bosi, 1992, p. 68). A espiritualidade na perspectiva indígena se relaciona muito mais com o que se é do que com o que se tem, e com a relação cotidiana entre o ser e o mundo. Nas palavras de Eliane Potiguara (2024, p. 51), “essa maravilhosa manifestação de amor quando se ora ou se medita em torno de ‘ser’, e não de ‘ter’, deveria ser uma tônica no ser humano. Ser espiritualizado é exercer no dia a dia deveres para consigo mesmo e para com o próximo com ética profunda”.

verdade. E, por esse motivo, se difere das tantas manifestações culturais religiosas, pois estas corporificam o que também (e principalmente) ocorre no íntimo de seus realizadores.

Assim, as manifestações culturais aqui mencionadas, em sua generalidade, diga-se de passagem (e por enquanto), se diferem do teatro jesuítico, no que se refere ao culto, pelo simples e fundamental motivo da espiritualidade. Enquanto aquelas se constroem em um pilar essencial de fé, este se construiu para manipular através do medo e da culpa. Ou, como bem afirmou o professor Érico,

As artes cênicas brasileiras, portanto, já nascem coloniais, racistas e etnocêntricas pela conjuntura na qual se introduziram e se desenvolveram no Brasil, pois derivaram de uma criação intelectual, religiosa, acadêmica e artística eurocêntrica e hegemônica com o intuito de dominação (Oliveira, 2022, p. 16).

Apesar da problemática conceitual, é inegável a relevância das descobertas de Ligiéro para a presente pesquisa, principalmente no que se refere ao caráter ritualístico e cênico das práticas que observou. Reconhecer que “de dentro da eficácia do ritual emerge a encenação; o jogo cênico [sendo] portanto um expediente para exemplificar comportamentos e presentificar antigas crenças, quase sempre incluindo o transe” (Ligiéro, 2019, p. 28) é atestar que, assim como este trabalho quer mostrar, este autor percebeu nuances cênicas em práticas que possuem propósitos espirituais.

Quando observou práticas provenientes dos povos africanos e ameríndios, Ligiéro sintetizou também características referentes a um resgate de vivências que certamente se mantiveram gravadas no corpo dos praticantes, em um movimento de culto à ancestralidade

em ações carregadas de simbolismos, catalisam forças e mitos que pertencem não somente à lembrança dos vivos, como a vivências anteriores de guerras, paixões, lutas exemplares não apenas da comunidade a qual ele pertence, mas à própria ancestralidade do seu povo (Ligiéro, 2019, p. 28).

E por se tratar de povos que, historicamente, foram atravessados pela exploração, dominação, controle, submissão, entre outras formas de opressão, as quais são vivenciadas e trabalhadas através destes rituais, tais questões são ressignificadas, em caráter estético e libertador, ou, nas palavras de Ligiéro, “esta performance ancestral se complementa com a vivência dos embates contra o

colonialismo, a escravidão e outras formas de opressão por que passaram ou passam os participantes” (Ligiéro, 2019, p. 28).

Desta feita, embora o teatro jesuítico tenha reunido esforços na tentativa de apagamento destas práticas, elas seguiram como contracondutas, nutrindo a prática da espiritualidade, inclusive, como forma de resistência e cosmopercepção.

1.3 O “CULTO AOS ANTEPASSADOS”: CONGADA!

Revela-se importante estabelecer, neste momento, a intenção metodológica de pesquisar e refletir em conjunto à manifestação cultural brasileira Congada, que tem Nossa Senhora do Rosário (dos Pretos), São Benedito e Santa Ifigênia como santos cultuados. Este trabalho visa observar as marcas artísticas presentes nesta manifestação; bem como as marcas de fé; buscando entender de que forma a espiritualidade dos praticantes produz o sentido estético-artístico desta tradição.

Motor maior da produção do presente trabalho, a Congada apresenta um grande simbolismo no objetivo de “libertar os escravizados” das amarras da colonização, em âmbito espiritual. Em um dos encontros em que presenciei a prática -na qual é reverenciado o Rosário de Nossa Senhora do Rosário-, no momento de finalização do encontro, o Capitão Benedito¹¹ proferiu as seguintes palavras: “toda vez que trabalhamos / louvamos o Rosário, [...] eles [os escravizados] quebram as correntes, se sabendo livre[s]”.

Quando se pensa em uma prática, de cunho religioso e espiritual, que cultua os antepassados, os ancestrais de quem pratica e se percebe que tal prática se tornou tradição construída e mantida há mais de cem anos em diversos estados do país, é impossível ignorar sua relevância. A fala do Capitão Benedito é uma fala muito simbólica porque quando se presencia a prática da Congada, ouvindo os cantos (muitos de liberdade), escutando os instrumentos, é esta imagem que se materializa (a da quebra das correntes). Os que aqui estão, e cultuam e cantam, lançam palavras àqueles que também estão, mas de outra forma, em um grande movimento de libertação. Esta frase sintetiza o entendimento que começou a se

¹¹ O Capitão Benedito faz parte do “culto aos antepassados”, como ele se refere ao movimento de Congada, “desde sempre”, pois “nasceu dentro do Rosário” e desde criança participava com a família da Festa do Reinado de Nossa Senhora do Rosário, em Carmo do Cajuru - Minas Gerais. Em Brasília - DF, fez parte inicialmente do terno de Catupé, que foi fundado em 1990, e, posteriormente e desde então, participa do Moçambique de Santa Ifigênia.

formar mais concretamente quando eu passei a frequentar os encontros: o de que a Congada é uma prática negra de cura comunitária.

O entoar de cantos e o uso de instrumentos musicais como os tambores são os elementos artísticos estéticos que mais dão forma à Congada, na perspectiva de quem observa. Estes elementos são de grande importância para que a prática se realize e podem ser assistidos em celebrações que se dão no decorrer de datas especiais ao longo do ano, dias dos santos que são cultuados por elas principalmente.

Por se tratar de uma manifestação que endossa a existência de uma ancestralidade, a Congada evidencia a herança bantu que carrega consigo, na qual “os ancestrais fundadores, as divindades e ‘outras existências sensíveis’, o grupo social e a série cultural” (Obenga *apud* Martins, 1997, p. 37) se entrecruzam. Nas palavras de Leda Maria Martins,

essa concepção filosófica erige o sujeito como signo e efeito de princípios que não elidem a história e a memória, o secular e o sagrado, o corpo e a palavra, o som e o gesto, a história individual e a memória coletiva ancestral, o divino e o humano, a arte e o cotidiano; concepção esta presente na cosmovisão dos capitães e reis dos Congados, como um dos, substratos das culturas bantos que ali se orquestram (Martins, 1997, p. 37).

Muitos dos cantos, como falado anteriormente, são entoados como grito de liberdade, mas há também o canto que pede licença, o canto que inicia e termina a prática, etc. Em vídeo documentário sobre o Jongo (Futura, 2007), uma outra prática cultural afro-brasileira, quando perguntada sobre um canto que a tenha marcado, a comandante do Jongo da Serrinha (no Rio de Janeiro), Dona Maria Mendes, respondeu que era o canto em que são proferidos os dizeres: “*tava durumindo [sic] cangoma me chamou, levanta nego, cativoiro se acabou*”. Canto este que expressa o mesmo pensamento contido nas palavras do Capitão Benedito na Congada, de desejo de liberdade para os escravizados, nossos antepassados, pensamento que se ecoa através da prática. A professora Leda Maria Martins, grande expoente da Congada do Brasil, e em especial a que faz parte do Reinado de Jatobá, do qual é Rainha, comentou em seu livro *Afrografias da Memória* (1997, p. 39) que

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

Sendo a oralitura, o registro através da fala do congadeiro que se expressa majoritariamente pelo canto e afrografia, o registro no corpo-memória das experiências vividas pelos antepassados dos congadeiros.

Na Congada, a organização espacial é, na maior parte do tempo, em duas filas, que são encabeçadas pelos congadeiros que tocam os tambores. Em certo momento da prática, estas filas se cruzam e se movimentam, fazendo surgir um cortejo, que ganha mais sentido na festa de Nossa Senhora do Rosário, realizada no mês de outubro, mês do dia desta santa, pois ali se vê vários grupos (ou ternos ou guardas, como são chamados), cada qual no papel que está ali para desempenhar, em uma grande representação do Reinado do Congo.

É impressionante perceber que a prática da Congada, ao cultuar santos católicos, provavelmente por consequência do processo da colonização, [e apesar disso], expressa tamanha resistência, pois no meu olhar, a religião católica em si se ressignifica a partir do momento que os povos negros cultuam, à sua maneira, estes santos. Emocionante entender que esta foi uma forma dos congadeiros transformarem e firmarem sua fé, ainda que por muitos anos o catolicismo tenha sido sinônimo de sofrimento e submissão.

Muniz Sodré enfatiza esse jogo duplo significante de formação e fundação dos rituais religiosos afro-brasileiros ao afirmar que, desde a época da escravidão, nos espaços considerados "inofensivos" pelo sistema escravocrata, "os negros reviviam clandestinamente os [seus] ritos, cultuavam os deuses e retomavam a linha do relacionamento comunitário", numa estratégia "de jogar com as ambigüidades do sistema, de agir nos interstícios da coerência ideológica" (Sodré *apud* Martins, 1997, p.31).

Esta ressignificação da fé católica pelos povos escravizados e seus descendentes herdada da estratégia de driblar o sistema escravocrata culminou no chamado catolicismo afro-brasileiro.

Assim sendo, até aqui, este trabalho cuidou de apresentar o conceito de espiritualidade na concepção foucaultiana, na qual a espiritualidade se dá no cuidado de si, em práticas diárias que fortaleçam a relação do sujeito consigo mesmo. Além disso, o primeiro capítulo trouxe a filosofia *bantu-kongo* a respeito do "caminhar para dentro" de si e o que é a religião dentro desta cosmologia; fez um apanhado histórico sobre algumas manifestações cênicas brasileiras, passando pelo teatro jesuítico e suas características; trazendo, por fim, e metodologicamente, a Congada.

A prática da espiritualidade na Congada, ou seja, o trabalho sobre si mesmo (cuja concepção se dá a partir do *nós*, do coletivo de pessoas, da comunidade), ocorre através de um fazer estético, presente nos cantos, na ornamentação da cidade, no tocar dos instrumentos etc. E esta organização estética produz um trabalho com a espiritualidade que permite que os sujeitos, congadeiros, entrem em contato com a ancestralidade, conexão através desta prática que se revela enquanto resistência. E a estética que é produzida como resistência só é possibilitada através da espiritualidade, do trabalho sobre si mesmo, sendo o si mesmo, não como um sujeito único, mas um sujeito que faz parte de uma comunidade que atravessa o tempo: é uma comunidade do agora, mas também é uma comunidade do passado.

No próximo capítulo, este trabalho apresentará o meu relato sobre a 142ª edição da Festa do Reinado de Nossa Senhora do Rosário de 2025, manifestação máxima da Congada, e o entendimento de que o exercício da espiritualidade presente nesta manifestação se dá a partir dos elementos estéticos que ela apresenta. Por fim, o capítulo apresentará reflexões acerca do que foi abordado ao longo do trabalho.

2. SOBRE EXPERIÊNCIAS, TRAVESSIAS, ATRAVESSAMENTOS.

A partir de agora, o trabalho se encarrega de relatar a minha experiência como observadora no Reinado de Nossa Senhora do Rosário em Carmo do Cajuru/MG. Este capítulo almeja narrar momentos em que reconheci e experienciei a presença da espiritualidade na Congada, e de que forma esta espiritualidade se manifesta em relação a uma produção estética.

2.1 SALVE MARIA! O REINADO DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO

Então o desenrolar da minha vida caminhou para que eu fosse para Carmo do Cajuru em Minas Gerais para que eu visse com meus próprios olhos a grande festa que é o Reinado de Nossa Senhora do Rosário, este ano em sua 142ª edição.

Dentre tantas coincidências, ou *fluidez*as, como tenho gostado de pensar, que vão desde as cores das camisetas que eu usei, sem qualquer intenção, em cada um dos três dias que permaneci naquela terra -azul, branco e rosa-, respectivamente, cores estas que são as cores representantes de Nossa Senhora do Rosário, ou Nossa Senhora Aparecida, cores estas que coloriram a cidade durante a festa preparada e esperada durante todo o ano para acontecer; até a descoberta de que Nossa Senhora Aparecida é sincretizada com Oxum, orixá de religiões de matriz africana, como a Umbanda e o Candomblé, orixá que já atravessou alguns processos criativos que realizei durante este curso e que deu o tom para escolhas estéticas e metodológicas em criações artísticas de que me orgulho.

Quando chegamos em Carmo do Cajuru, na noite da sexta-feira, dia 10 de outubro de 2025, o grande evento já tinha se iniciado, com o hasteamento das bandeiras de Nossa Senhora do Rosário, São Benedito e Santa Ifigênia, mas logo encontramos com o pessoal na Cantina (uma espécie de acampamento construído para esse fim) e fomos descansar para o próximo dia.

142º REINADO DE
*Nozsa Senhora
do Rosário*
1883-2025
A CULTURA RESISTINDO
AO TEMPO
Carmo do Cajuru mg
27 de setembro a 13 de outubro



No sábado, dia 11 de outubro de 2025, fomos ao encontro dos congadeiros no acampamento e os preparativos estavam acontecendo: a vela no altar já estava acesa, e outras velas no ambiente, os rosários prontos para serem vestidos, a imagem de Nossa Senhora abençoando a todos, os doces, o gengibre, as flores, e a bandeira que indica que o terno (grupo, ou guarda) em questão se tratava do Moçambique de Santa Ifigênia. Cada congadeiro, ao vestir a roupa, os rosários e colocar o *ojá* (tecido na cabeça, que protege o *orí*), se prepara à sua maneira para iniciar os trabalhos: rezando, conversando com os santos, fumando charuto etc. Estes elementos da prática da Congada carregam consigo um efeito estético também, ou seja, a espiritualidade na Congada se dá na manutenção destes códigos estéticos, que atravessam o tempo, junto com esta manifestação cultural. Até que o grupo se reúne para formar e começar os trabalhos: primeiro louvando o altar do acampamento.

Neste ano, o terno¹² Moçambique de Santa Ifigênia, que eu estava mais próxima por ser o terno do qual meu pai participa, estava com uma quantidade consideravelmente reduzida em relação ao próprio número de congadeiros participantes. Muitos integrantes enfrentaram empecilhos grandes o suficiente para que a ida deles à Carmo do Cajuru não fosse possível, infelizmente. O terno se apresentou com uma quantidade de sete congadeiros e, apesar do pequeno número de integrantes, o vigor e a potência deste terno permaneceram os mesmos dos ensaios que presenciei. Logo na primeira formação, nos primeiros toques realizados quando eu estava presente, já foi possível sentir o toque do tambor vibrando, e vibrando no meu corpo, que, quanto mais forte, mais confortável eu me sentia. O que considero extraordinário. É especial também saber que a tradição da Congada é muito antiga em um estado como Minas Gerais, o que me fez perceber, para além do fato de que possuo antepassados que nasceram e viveram ali, que aquela terra é verdadeiramente especial. Leda Maria Marins comentou que as festas de Reinado realizadas no estado de Minas Gerais

constituem e fundam uma das mais ricas e dinâmicas matrizes textuais da memória banto, que se inscreve e se firma pela reatualização do rito nos grotões mais interiores, nos sertões mais gerais, assim como nas vias urbanas das grandes cidades (Martins, 1997, p. 35).

¹² “No léxico próprio dos congadeiros o termo guarda ou terno designa um grupo específico de dançantes ou “marinheiros”, com suas vestes, funções e características próprias. Há assim guardas de Congo, Moçambique, Catopés, etc” (Martins, 1997, p. 31).





SAÍDA

Em seguida, os congadeiros foram em direção ao andar de baixo, para saudar a imagem de Nossa Senhora, que se encontrava na porta do acampamento, na rua mesmo, toda decorada e debaixo de uma tenda; além de cantar em saudação às senhoras que preparavam o almoço, e só depois o grupo entrou para almoçar. Provavelmente este lugar foi nomeado de Cantina porque lá era um (dos) local(is) em que os congadeiros, incluindo os outros ternos presentes na cidade, se dirigiam para fazer refeições. Foram momentos muito bonitos e repletos de espetacularidades, no sentido de que todos os ternos chegavam tocando e cantando, saudando o lugar, saudando Nossa Senhora, e as pessoas que faziam a comida. Isto, além do fato de que cada terno aparecia com uma espécie de uniforme, roupas confeccionadas para o evento.

Observando cada terno, é fácil identificar semelhanças e diferenças entre eles. Meu pai me explicou que os ternos que contavam com a gunga (instrumento que vai no tornozelo do Capitão, que tem um som parecido com o do chocalho) se tratavam de Moçambique: os ternos responsáveis por buscar e levar o Rei e a Rainha daquela guarda.

Após o almoço, os congadeiros do terno de Moçambique de Santa Ifigênia se dirigiram à casa da Rainha Conga e do Rei Congo, para buscá-los. Este terno funciona como uma espécie de guarda, que faz a segurança da Coroa no itinerário das celebrações. Então o cortejo se dirigiu andando até lá. No encontro com a Coroa, o grupo se apresenta em formação, isto quer dizer que a saudação, os cumprimentos e afins se dão de maneira cantada e tocada. Os cantos enfatizam o momento que se vive na ocasião. Sendo assim, foi cantado, entre outros cantos

viva o Rei, viva a Rainha
viva o Rei, viva a Rainha
viva a Coroa de Nossa Senhora
viva a Coroa de Nossa Senhora

Depois que o cortejo do Moçambique de Santa Ifigênia se apresentou em saudação ao Rei e à Rainha Congos, o Congo Sereno, outro terno que faz parte desta Coroa, chegou se apresentando e saudando a Coroa Conga. Este terno, de acordo com as explicações que meu pai me fez, funciona como uma guarda que abre passagem para a Coroa, isto no Cortejo junto com as outras Coroas e com os outros ternos.





Foi impressionante sentir a energia emanada por este terno, que se apresentava com uma grande quantidade de pessoas, e preencheram todos os espaços do terraço da casa da Rainha e do Rei Congos com seus cantos e seus instrumentos tocados de forma tão orgânica e vibrante que foi impossível ficar parada. Lembro de ouvir de Adele, integrante do Moçambique de Santa Ifigênia, ainda no acampamento, antes da formação, que ela “sente como se fosse explodir de alegria, de tanta energia, quando o terno do Congo chega”, e eu compreendi completamente assim que presenciei a chegada deste terno.

Após este momento, os dois ternos, levando a Coroa Conga, se encaminharam em Cortejo em direção à Praça Nossa Senhora Aparecida, onde fica um grande Cruzeiro. Lá se reuniram todos os ternos de todas as Coroas. Percebi que foi um momento em que houve cumprimentos gerais entre os congadeiros, que já se conhecem há muitos anos e se encontram anualmente nesta festa. Este ano, pelo fato do dia 12 de outubro ter caído em um domingo, na Igreja desta Praça seria celebrada uma missa católica tradicional, então ali já havia indícios dos preparativos para tal.

Depois de um tempo concentrados no Cruzeiro, chegou o momento dos ternos e Coroas se dirigirem à Capela de Nossa Senhora do Rosário, localizada algumas ruas abaixo dali, onde é celebrada a Missa Conga. Então, assim se sucedeu o itinerário do Cortejo.

A Missa Conga¹³ é uma missa católica, que segue o rito, e que coloca o povo negro como protagonista da cerimônia, é uma missa que reconhece as mazelas causadas pela escravidão brasileira, inclusive pela igreja católica, e que manifesta o valor da cultura negra, que foi produzida graças às lutas travadas para a resistência deste povo, que perseverou e persevera diante dos danos que até hoje são instrumentalizados pelo racismo. A mim, esta missa chamou muita atenção porque, ao escutar as palavras proferidas pelo padre celebrante, senti que pessoas negras são contempladas em uma celebração que tradicionalmente se vale da dogmatização de preceitos hegemônicos.

¹³ “Criada pela Federação dos Congados de Minas Gerais na década de 1960, como meio de amenizar as relações entre os Reinos negros e a Igreja Católica, a missa conga segue os rituais católicos tradicionais, com pequenas variações, sendo os cantares, próprios da tradição dos congados, entoados ao longo da cerimônia, com o acompanhamento de todos os instrumentos de percussão e ritmo. Dentre outros, participaram da criação da missa conga: capitão Edson Tomaz dos Santos, Sr. Waldomiro Gomes de Almeida, Sr. Salvador (que compôs o Lamento do Negro), Prof. Romeu Sabará, Pe. Nereu e Pe. Adeir Marmassote” (Martins, 1997, p. 160).



Ao festejar Nossa Senhora do Rosário [dos Pretos], santa que olhou pelos negros escravizados, que lançou esperança pelo fim de seus sofrimentos, a Missa Conga faz despertar elementos de uma cultura que só existe graças a eles, portanto é uma missa diferente da tradicional. Nos momentos da missa que contém música, na Missa Conga se faz ecoar o toque do tambor e o canto ancestral dos congadeiros. Ao incorporar elementos da cultura afro-brasileira e ao ser celebrada em uma terra de muitos descendentes dos escravizados, a Missa Conga se revela muito mais coerente e marcante, por contemplá-los.

Depois de celebrada a Missa Conga, o Congo Sereno e o Moçambique de Santa Ifigênia retornaram levando a Coroa Conga à sua casa, onde foi oferecido um delicioso e muito farto jantar. Os congadeiros, que estavam bastante cansados de todo o dia, aproveitaram este momento de forma descontraída e em seguida se direcionaram a seus aposentos para descansar.





Reinado de
Nossa Senhora do Rosário

CONGADA

A cultura resistindo ao tempo

Em outubro



No domingo, dia 12 de outubro de 2025, Dia de Nossa Senhora Aparecida, ainda que o itinerário do Cortejo fosse o mesmo do itinerário de sábado, algumas singularidades refletiram na sensação de um novo dia: o fato de que alguns ternos e guardas só comparecem no domingo de celebração (provavelmente por questões de logística, ou disponibilidade de seus integrantes), então a cidade (e a Festa) fica mais povoada e movimentada; além do fato de que os congadeiros desfilam um novo uniforme, dando novas cores à cidade.

Após almoçar e buscar a Coroa Conga, o Moçambique de Santa Ifigênia se juntou aos outros ternos que levavam suas Coroas à Praça de Nossa Senhora em um grande Cortejo. Nesta ocasião, foi bonito observar que o Congo Sereno deu reforço ao Moçambique de Santa Ifigênia quando, de forma espontânea, dois de seus Capitães e alguns congadeiros foram cantar e tocar junto a este terno.

Esta cumplicidade, que eu vi imperar dentro de cada terno, entre os ternos, entre ternos e pessoas que simpatizam com a Congada, entre todas as pessoas que, à sua maneira, participaram desta Festa, transmitiram para mim, que, muito atenta, cuidei para que nada passasse despercebido, um profundo e honesto sentido da chamada Irmandade.

*Irmandade*¹⁴ é como é chamada a união dos povos negros brasileiros que cultuam Nossa Senhora do Rosário, principalmente através da Congada. Cumplicidade que se opera para além da questão da negritude, porque existe também no sentido da fé em comum, que são apoiadas e justificadas pela ancestralidade.

Esta manifestação cultural pode ser observada em vários estados do país, como Goiás, Bahia, Maranhão, Rio de Janeiro, além de Minas Gerais, entre outros.

Depois de se concentrarem por um tempo no Cruzeiro, os ternos e Coroas se encaminharam para a Capela de Nossa Senhora do Rosário para mais uma Missa Conga. Neste dia, a junção de todos os ternos formaram um grande Cortejo na chegada à Capela. Lembro de ficar admirada a cada terno que passava, com seus integrantes completamente entregues à festividade, muito toque de tambor, o canto que podia ser ouvido de longe, a grande quantidade de pessoas e tudo isso junto.

¹⁴ As irmandades negras, espaços criados por africanos e afrodescendentes, de ambos os sexos, voltados para a devoção aos santos católicos, representaram não apenas um ambiente de acomodação de valores, mas também um espaço que possibilitava uma existência mais autônoma para escravizados e libertos na sociedade escravista e racista (Mesquita, 2022, p. 30).

Os ternos davam uma volta na Capela até chegar em seus lugares, então em certo momento, passou a ter canto e toque de todos os lados. Foi fascinante.

Existe toda uma significação por trás dos atos que se seguem nos festejos do Reinado de Nossa Senhora do Rosário. Sobre isso, Leda Maria Martins explica que

no enredo da fábula que organiza o Reinado, o negro, com seus tambores, retira a Santa do Rosário das águas e é nos tambores negros que ela se senta e dos quais preside as cerimônias rituais. E são essas águas, travessias e encruzilhadas que os congadeiros performam em sua liturgia e festejos, celebrando a Senhora das Águas e Zâmbi, com seus candombes, bastões, gungas, tambores e tamborins, cantando o Rosário de contas negras [...] (Martins, 1997, p. 41-42).

“Águas, travessias e encruzilhadas” às quais é possível associar *kalunga*, a linha horizontal da cosmologia bantu-kongo que separa mundos (material e espiritual) e agencia o fluxo da vida. A imagem de todos os ternos em formação e se manifestando simultaneamente deu o sentido do grito unido do negro que clama por sua existência e liberdade. Todos os elementos da Congada, o canto, a movimentação, os instrumentos, o cortejo, que configuram uma estética, através desta prática produzem o sentido da espiritualidade presente ali. É como se tudo de ordem estética que envolve a Congada, fizesse funcionar a espiritualidade presente ali, que também se dá esteticamente.

Um dos cantos que pode ilustrar a presença das águas na narrativa e no imaginário dos congadeiros é

*No fundo do mar
Tem uma pedra
Debaixo da pedra tem areia
Em cima da pedra está sentada
Iemanjá sereia*

A Missa Conga se realizou e, ao final, os ternos foram se encaminhando. O Moçambique de Santa Ifigênia e o Congo Sereno iriam para a casa da Coroa Conga, para o jantar, como no sábado, mas, por questões de exaustão, o Moçambique optou por retornar aos aposentos; e o Congo, em mais um gesto de companheirismo, buscou refrigerantes, pães, bolos, biscoitos, alimentos para que o Moçambique fizesse um lanche em seu acampamento. Irmandade.

Na segunda-feira, 13 de outubro de 2025, último dia da celebração, a programação era abaixar as bandeiras dos santos na Capela de Nossa Senhora do Rosário e encerrar os festejos, ocasião em que eu já estava na estrada de volta para Brasília, reverberando toda a experiência, que julgo ter sido extremamente rica no sentido de vivenciar a Congada, pois mais do que ler sobre, neste caso nada substituiria a minha pesquisa empírica.



**Congo
Sereno**



**Moçambique
de
Santa Efigênia**



**Moçambique
de
N.S. do Rosário**



2.2 DAS FLUIDEZAS DO CAMINHO ESTÉTICO-ESPIRITUAL, SENSÍVEL-SAGRADO E ONTOLÓGICO: UMA REFLEXÃO

Refletindo sobre a Festa do Reinado de Nossa Senhora do Rosário, a Congada, é possível colocar de que forma o contato com esta manifestação cultural religiosa me influencia nos meus processos artísticos como atriz. Por fazer uma ligação direta com a minha origem e com quem eu sou e me identifico no mundo, dentro do grupo social onde eu me localizo na interseccionalidade (Collins, 2020) entre gênero e raça, onde sou mulher e negra, penso que minha postura em cena e para a cena se modificou. A partir do momento em que entendo a devoção, o culto a santos negros e aos antepassados, desconstruo dentro de mim crenças de total negação ao catolicismo, e para além disso, permito que o (re)conhecimento ao batucar-cantar-dançar dentro da minha perspectiva artística e como, no contexto da Congada, esta tríade afrorreligiosa cultural e artística reverbera em meu meu corpo e como este é influenciado e lançado em cena.

E é importante pensar técnica e simbolicamente nestes elementos estéticos que produzem a espiritualidade e corroboram para o propósito do culto aos ancestrais e da reverência ao Reinado do Congo. O toque do tambor, que convida e convoca os negros do passado a participarem da Festa de sua celebração. Os cantos, que resgatam a memória do passado e expressam o respeito à nossa história, e que me fazem lembrar do termo cunhado pela professora Leda Maria Martins (1997), *oralitura*, denominado pelos “atos de fala e de performance dos congadeiros” referindo-se à

singular inscrição do registro oral que, como *littera*, letra, grafa o sujeito no território narratório e enunciativo de uma nação, imprimindo, ainda, no neologismo, seu valor de *litura*, rasura da linguagem, alteração significante, constituinte da diferença e da alteridade dos sujeitos, da cultura e das suas representações simbólicas” (Martins, 1997, p. 21).

O cortejo, o caminhar de forma organizada e dançada, no sentido de produzir e atualizar o registro espacial do chão, além de festejar a terra que um dia foi habitada por nossos ancestrais, que se relaciona à noção de *afrografia*, termo também da professora Leda Maria Martins, que refere-se à memória grafada no corpo do congadeiro, é a performance que escreve e revela registros de uma história negra que atravessa o tempo e o espaço, em um movimento de cunho ancestral.

Todos estes elementos do “cantar-dançar-batucar” (Ligiéro, 2019) que exigem um esforço e uma técnica específica para serem realizados. O batucar exige o ritmo para acompanhar o canto, que exige respiração e projeção de voz (principalmente entre os Capitães das guardas e ternos, pois são os responsáveis por puxar o ponto). A dança e a caminhada exigem um engajamento e condicionamento físico suficiente para suportar os quilômetros percorridos pelo Cortejo durante os dias de Festa.

Quando eu penso na Congada, manifestação cultural que resgata o elo entre negros e seus antepassados, ao mesmo tempo que se atualiza a cada ano, eu percebo que ela faz valer a religião colocada pela cosmologia *bantu-kongo*, pois tal conceito se dá através da relação estabelecida pelos participantes da comunidade. E toda vez que a Congada se coloca em cortejo, ela se reafirma e resiste.

Neste sentido, reconheço que a Congada, a partir desta noção de prática da Irmandade, me faz olhar pra minha trajetória e identificar nela momentos em que eu me tomei da prática de si, e que essas práticas me auxiliaram no processo de reflexão sobre a minha postura ética e estética no mundo. E o que une todas essas coisas é que esse processo de tomada de si, do cuidado de si, se dão e se deram através de produções estéticas.

Deste modo, na minha trajetória de tornar-me quem eu sou através dessa espiritualidade que tem como ponto de ápice mas também de retomada no momento da Congada, todos esses momentos de produção de si, de cuidado de si, são atravessados por elementos estéticos. Portanto, concluo a partir dessa trajetória, que o meu tornar-me é atravessado por uma prática espiritual estética. Essa espiritualidade é tocada, é produzida, é exercida a partir de fazeres estéticos, de cuidados estéticos para com a existência.

Ou, conforme o que a cosmologia bantu-kongo ensinou a Fu-Kiau acerca do princípio de vida e vivência, “eu estou indo-e-voltando-sendo em torno do centro das forças vitais. Eu sou porque fui e re-fui antes, de tal modo que eu serei e re-serei novamente” (Fu-Kiau *apud* Santos, 2019, p. 14).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

E então chegamos ao final desta longa jornada, repleta de beleza, de aprendizados, de cuidado, de auto-reflexão, de autoconhecimento. É com a sensação de que estar na Universidade de Brasília e vivenciar tanta coisa, tantos modos de se fazer teatro, e, mais do que isso, modos de se colocar e se ver no mundo, que encerro meu Bacharelado em Artes Cênicas e com a certeza de que continuo me movendo em direção ao caminho que se mostrará o certo para mim.

Foi percorrendo estes anos de graduação, atravessando uma pandemia, sendo atravessada pela sala de aula como professora de artes, e de teatro, que tenho descoberto a força desta arte, e principalmente do cuidado de si, que me acompanha desde então. Aliás, não é eufemismo dizer que todas estas travessias me ensinaram a ser mais disciplinada na busca do equilíbrio, na sabedoria do silêncio, que até hoje se apresenta para mim como agente de solução de problemas dos mais variados aspectos.

Por todo o exposto neste trabalho, me sinto deveras grata pela oportunidade de pesquisar um assunto que me é tão caro. Percebo que as práticas pessoais que visam o encontro consigo mesmo são de uma preciosidade imprescindível. Na perspectiva da Congada, este processo é ainda mais valioso, pois se trata de um cuidado coletivo, e eu presenciei isso diversas vezes quando estive em Carmo do Cajuru. Eu vi a chamada Irmandade dos Pretos se materializar a cada canto, a cada toque, a cada olhar, a cada sorriso. Eu ouvi o canto de um povo que olha para si, que canta sua história, porque assim reverencia (e, porque não[?], cuida) (d)os seus ancestrais. Eu percebi que, no contexto da Irmandade, toda vez que uma pessoa negra zela por si mesmo, ele zela por toda a comunidade.

Dito isto, espero que esta seja uma leitura que lhe provoque maneiras de estar sempre em contato consigo mesmo, e em contato com o que há de sagrado em você. Que você se lembre que antes de você um caminho longo já foi percorrido pelos seus antigos, pelos seus ancestrais. É desta forma que me sinto ao finalizar este trabalho, no desejo de perpetuar a herança cultural que meus antepassados me deixaram.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Artaud, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

Aristóteles, 384-322, A.C. **A Poética Clássica** / Aristóteles, Horácio, Longino; introdução 6. ed. por Roberto de Oliveira Brandão; tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. – 6. ed. – São Paulo: Cultrix: 1995.

Batista, Aíssa Bianca. **O deslizamento entre arte e sagrado: rituais religiosos afro-brasileiros sob a ótica da Arte como Veículo de Jerzy Grotowski**. Universidade de Brasília, 2021.

Berthold, Margot. **História Mundial do Teatro**, 2001.

Bosi, Alfredo, 1936- **Dialética da colonização** / Alfredo Bosi. – São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

Carneiro, Sueli. **Dispositivo de racialidade**: a construção do outro como não ser como fundamento do ser. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

Collins, Patricia Hill. **Interseccionalidade** [recurso eletrônico] / Patricia Hill Collins, Sirma Bilge; tradução Rane Souza. 1. ed - São Paulo: Boitempo, 2020.

Costa, Helrison Silva. **O Lugar das Contracondutas na Genealogia Foucaultiana do Governo**. Revista de Filosofia Moderna e Contemporânea, [S. l.], v. 7, n. 1, p. 61–78, 2019. DOI: 10.26512/rfmc.v7i1.20767. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/fmc/article/view/20767>. Acesso em: 2 dez. 2025.

Dumas, Alexandra Gouvêa. **Etnocenologia e comportamentos espetaculares: desejo, necessidade e vontade**. VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2010.

Foucault, Michel. **A escrita de si**, 1983. In: Foucault, Michel, 1926-1984. *Ética, sexualidade, política* / Michel Foucault; organização e seleção de textos Manoel Barros da Motta; tradução Elisa Monteiro, Inés Autran Dourado Barbosa. - Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

_____, 1926-1984. **A Hermenêutica do Sujeito** / Michel Foucault. 2ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2006.

Icle, Gilberto. Da Pedagogia do Ator à Pedagogia Teatral: verdade, urgência, movimento. **O Percevejo online**, no. 2 (2009).

Icle, Gilberto. "Pode o teatro dizer a verdade." **REUNIÃO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM EDUCAÇÃO** 31 (2008).

Icle, Gilberto. Apontamentos para pensar as condições de emergência da pedagogia teatral. **IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas**. Belo Horizonte, ABRACE (2007).

Ligiéro, Zeca. **Teatro das Origens: estudo das performances afro-ameríndias** / Zeca Ligiéro. - 1. ed. - Rio de Janeiro: Garamond, 2019.

Magaldi, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. Volume 4, 1997.

Martins, Leda Maria. **Afrografias da Memória: O Reinado do Rosário no Jatobá** / Leda Maria Martins. – São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997. – (Coleção Perspectiva).

Mesquita, Mariana. **Pelas Contas do Rosário: sentidos da cidadania na Irmandade de Homens Pretos de Salvador no pós-abolição (1888-1930)**. Teresina: Cancioneiro, 2022.

Nascimento, Wanderson Flor do. In: Pensar Africanamente. **O LIVRO AFRICANO SEM TÍTULO: COSMOLOGIA DOS BANTU-KONGO**, de Bunseki Fu-Kiau (comentando livro). YouTube, 26 de junho de 2024. 1h38min38s. Disponível em [O LIVRO AFRICANO SEM TÍTULO: COSMOLOGIA DOS BANTU-KONGO, de...](#). Acesso em 2 de dezembro de 2025.

Oliveira, Érico José de. **Colonialismos e etnocentrismos cênicos nos engendramentos entre práticas culturais e artes cênicas no Brasil**. In: Epistemologias e Afrorreferenciadas e suas cenas. São Paulo: e-manuscrito, 2024.

Potiguara, Eliane, 1950 - **Questão indígena brasileira: visto minha própria pele sem medo** / Eliane Potiguara; [organização Diego Pautasso]. - 1. ed. - São Paulo: Cultura, 2024.

Prado, Décio de Almeida. **História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908**. São Paulo: Edusp, 2020.

Sabino, Thiago Miguel Lopes Ribeiro Cunha. **O teatro para além do teatro: espiritualidade e ritual em encenações de Jerzy Grotowski**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da UNESP - São Paulo, 2016.

Silva-Reis, Dennys & Batista, Wesley Alves. **Os indígenas e o texto teatral no Brasil: um breve itinerário**. In: DAS AMAZÔNIAS, Rio Branco – Acre, v.7, n.2, (jul-dez) 2024, p. 108-121.

Sousa, Hilton. **Danças Brasileiras - Jongo (2 de 3)**. YouTube, 22 de setembro de 2007. 5min17s. Disponível em [📺 Danças Brasileiras - Jongo \(2 de 3\)](#). Acesso em 7 de agosto de 2025.

ANEXO

3.1.2 CONGADA

Como falei anteriormente, meu pai já comungou com diversos cultos de ordem religiosa. Ele teve contato com a Congada, por alguns dos médiuns do terreiro da Dona Dora, que participam também dessa manifestação, na Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Carmo do Cajuru, de Minas Gerais¹⁵. Não é regra que tenha que estar nos dois. Na Congada, eles ensaiam durante todo o ano e se apresentam na Festa da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Carmo do Cajuru, que acontece em torno do dia sete de outubro, que é o dia de Nossa Senhora do Rosário. São celebrados, junto a Nossa Senhora do Rosário: São Benedito, Nossa Senhora das Mercês, Nossa Senhora Aparecida e Santa Efigênia.

“Os principais estudos sobre as Congadas no estado de Minas Gerais associam a história da Congada à história das Irmandades negras no período colonial e imperial e, com isso, à história da escravidão” (MONTEIRO, 2016, p.6). Devido a isso, essa manifestação se fundamenta numa tradição que perdura desde os tempos coloniais até os dias de hoje no Brasil.

A celebração em Carmo do Cajuru/MG cumpre uma série de atividades em torno de sua realização. Na preparação, que se dá quinze dias antes da Festa, é hasteada a bandeira de aviso, que informa o início da preparação da Festa. Nove dias antes da Festa, são iniciadas as novenas de preparação, “nas quais são realizadas orações para os antepassados, para os reis do ano, para todos os convidados” (IPATRIMÔNIO) e são feitos os pedidos para Nossa Senhora do Rosário. No primeiro dia da celebração são levantadas as bandeiras dos padroeiros da Festa: Nossa Senhora do Rosário, de São Benedito, Nossa Senhora Aparecida e Nossa Senhora das Mercês. A bandeira de Santa Efigênia permanece no altar da Capela do Rosário durante os quatro dias da Festa. Um palco é montado para que as missas sejam celebradas uma no sábado e a outra no domingo, geralmente. A Festa de São Benedito e Nossa Senhora Aparecida geralmente acontece no sábado, no qual acontece um cortejo. No dia seguinte, celebra-se a Festa de Nossa Senhora do Rosário e de Nossa Senhora das Mercês, com o seu respectivo cortejo também. E no dia do encerramento, geralmente segunda-feira, é realizada a

¹⁵ O vídeo disponível no endereço <https://www.youtube.com/watch?v=WCbBn4QnOrE> conta um pouco da história da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Carmo do Cajuru/MG.

procissão de terço cantado (53 ave-marias), na qual se canta e se porta velas acesas e depois, descem as bandeiras e as atividades são encerradas (IPATRIMÔNIO).

A constituição básica dos grupos de Congada se dá da seguinte forma: o Mestre ou Capitão representa o grupo, além de guiar e preparar os demais para a devoção; o Contramestre organiza internamente o grupo; os Porta-Bandeiras carregam as bandeiras dos santos de devoção dos grupos; e os Dançantes são os participantes encarregados das respostas nos coros das músicas cantadas (RAMOS, 2010).

Meu pai me contou que no período das festas, há toda uma sequência de “atos” que compõem a manifestação, que se dá em cortejo.

O cortejo é constituído das diversas guardas de terno e de corte do congado, de Moçambique, do Congo, Vilão, Marinha, Catopé e Catopé Caboclo, com os respectivos reis e rainhas, mordomos, capitães, comandantes e soldados, que saem em procissão, cantando e dançando músicas rituais e orações, acompanhados das bandas de cada uma das guardas (IPATRIMÔNIO)¹⁶.

Meu pai faz parte da guarda de Brasília, que na Festa é a guarda que sai em cortejo levando os reis e rainhas que conduzem as coroas de Nossa Senhora do Rosário e de Jesus Cristo até o altar da Capela do Rosário. Dentro da guarda, meu pai participa do terno de Moçambique e me contou que a “escolha” de qual terno participar se dá por meio da identificação, ou seja, é uma escolha que se deu numa dimensão não racional. Ele sentiu que deveria fazer parte deste terno.

Jarbas Siqueira Ramos (2017, p.300) ensinou que cada terno “representa um dos povos formadores da população brasileira” e citou que:

[...] os congos e moçambiques simbolizam os negros que resgataram a imagem do mar, os marujos fazem referência à travessia da imagem pelo oceano Atlântico realizada por negros e portugueses; e os caboclos representam os índios (CEDEFES *apud* RAMOS, 2017, 300).

[...] os catopês representam o índio africano, que se diferencia do indígena brasileiro representado pelos caboclos; os vilões e as cavalcadas representam os guerreiros, sendo que suas funções, no conjunto, são decorativas. (MARTINS *apud* RAMOS, 2017, 300).

¹⁶ Informações retiradas do site

<http://www.ipatrimonio.org/carmo-do-cajuru-reinado-de-nossa-senhora-do-rosario/#!/map=38329&loc=-20.202440326815488,-44.5799446105957,12>

Quando eu perguntei para o meu pai se ele já incorporou, ele me disse que já aconteceu de sentir uma proximidade muito grande de suas entidades duas vezes e que a sensação é muito boa, que se sente um “gigante”, mas que até hoje não incorporou com elas. Ele me contou que quando canta e toca na Congada se sente em casa, que a energia é “fantástica” e que a conexão com a ancestralidade é total. Explicou que essa conexão tem um significado ainda mais importante por ele ser negro, pois ali “resgata o passado; a liberdade do cativo”. Eu constatei que as vivências do meu pai na Congada complementam as fontes teóricas sobre esse ritual e vice-versa, ou seja, existe uma correspondência direta entre os relatos empíricos e as produções teóricas acessadas que abordam essa manifestação espetacular afro-brasileira.