

Théma / Implorer les temps / Implodindo tempos

« Entre o espetáculo musical e a tradição ritual: restaurações da memória do Rei Galanga »

Rubens Alves da SILVA

Résumé

Parmi les diverses expressions religieuses et culturelles afros au Brésil, il est important de souligner la performance rituelle du *Reinado* ou *Congado*. Le *Reinado* est une manifestation culturelle et religieuse d'influence africaine qui remonte au XVIII^e siècle. Cette manifestation est née de l'avènement de l'élection des rois et des reines symboliques de la nation du Congo, au sein des confréries religieuses catholiques fondées par des esclaves africains et perçue comme une forme de résistance culturelle et de préservation d'une « mémoire collective » évocatrice de leurs origines ethniques, raciales et territoriales. Cette tradition s'est étendue au fil du temps dans diverses régions du Brésil, mais ce fut plus particulièrement dans l'état de Minas Gerais que cette tradition s'est installée comme étant une expression symbole de la culture afro-brésilienne. Parmi les mythes d'origine de cette tradition, on compte de nombreuses versions narratives de l'histoire du *Chico Rei*, décrit comme étant un monarque africain amené au Brésil en tant qu'esclave, mais qui a su renverser cette condition de subalternité. Cette histoire qui est racontée dans la comédie musicale intitulée *Galanga, le Chico-Rei*, a été pour la première fois jouée dans la capitale de l'État du Minas Gerais, à Belo Horizonte, en 2012. Le but de cet article est de réfléchir quant à la dimension rituelle de cette mise en scène théâtrale et son lien politique. C'est ainsi que nous avons cherché à démontrer que *Galanga, le Chico Rei* peut être considéré et vu comme un genre de performance illustratif de la résonance des discours et des projets des mouvements noirs organisés historiquement au Brésil. Pour étayer cet argument, en plus d'explorer un ensemble de données empiriques indispensables (observations *in loco*, conversations informelles et recherches sur internet), nous avons eu également recours à des contributions offertes par la théorie de la *performance* et la perspective de l'ethnoscénologie.

Abstract

Among the various African religious and cultural expressions in Brazil, the ritual performance of the *Reinado* or *Congado* deserves attention. Having emerged with the advent of symbolic kings and queens of the Congo nation, as an expression of the eighteenth century religious brotherhoods founded by enslaved Africans, this celebration constitutes a form of cultural resistance and preservation of «collective memory» evocative of their ethnic, racial and territorial origins. The *Reinado* or *Congado* tradition has expanded over time throughout different regions in Brazil, but, in Minas Gerais, particularly, it has come to be known as the predominant expression of the so-called Afro-Brazilian culture. Among the origin myths of this tradition, a special attention should be directed to the narrative versions of the story of *Chico Rei*, the African monarch who, having been brought to Brazil as a slave, subverted his subaltern condition. This story is retold in the musical *Galanga, Chico Rei*, which premiered in the capital of Minas Gerais, Belo Horizonte, in 2012. The purpose of this paper is to discuss the ritual dimension of this stage production as well as its political connections. Thus, we seek to demonstrate that the *Galanga, Chico Rei* musical can be seen as a performance genre which gives resonance to discourses and projects of Black movements historically held in Brazil. In support of this argument, we have sought to explore indispensable empirical data (field observations, informal conversations, and Internet sources), from the perspectives of the performance theories and ethnoscenology.

Resumo

Entre as diversas expressões religiosas e culturais afros no Brasil destaca-se a performance ritual do Reinado ou Congado. Trata-se de uma manifestação que remonta ao século XVIII, surgida com o advento

da eleição de reis e rainhas simbólicas da nação do Congo no âmbito de irmandades religiosas católicas fundadas por Africanos escravizados, como forma de resistência cultural e de preservação de uma "memória coletiva" evocativa de suas origens étnico-raciais e territoriais. Essa tradição se expandiu ao longo do tempo por diversas regiões do Brasil, mas foi particularmente no Estado de Minas Gerais aonde veio se estabelecer como expressão predominante da chamada cultura afro-brasileira. Entre os mitos de origem dessa tradição destacam-se as versões narrativas da história de Chico Rei, descrito como tendo sido um monarca africano trazido para o Brasil como escravo, mas que subverteu essa condição de subalternidade. Essa história que é recontada no musical intitulado *Galanga, o Chico Rei*, estreado na capital de Minas Gerais, Belo Horizonte, no ano de 2012. A proposta deste artigo é refletir sobre a dimensão ritual dessa montagem teatral e sua conexão política. Nesse sentido, procuramos demonstrar que *Galanga, o Chico Rei* pode ser vista como um gênero de *performance* ilustrativo da ressonância dos discursos e projetos dos movimentos negros organizados historicamente no Brasil. Para sustentação desse argumento, além da exploração de um material empírico indispensável (observações *in loco*, conversas informais, fontes impressas e consultadas na internet), recorreremos às também indispensáveis contribuições oferecidas pela teoria da *performance* e a perspectiva da etnocenologia.

Em 2011, assistimos à estreia do espetáculo musical «Galanga: o Chico Rei», ⁽¹⁾ trazido a Belo Horizonte depois da pré-estreia na cidade do Rio de Janeiro. O tema faz referência à tradição do *Reinado* ou *Congado* ⁽²⁾, no estado de Minas Gerais, colocando em cena o «reconto da história».

Soubemos da apresentação do espetáculo em Belo Horizonte pela leitura de jornal. O interesse de imediato em assistir aquele espetáculo musical foi motivado pela afinidade temática com a minha especialidade de estudo e pesquisas acadêmico-científica. (Silva, 2010; 2012) ⁽³⁾. Após assistir ao espetáculo, ficamos pensando que seria interessante escrever alguma coisa sobre ele, sobretudo pelo fato de a apresentação ter nos evocado lembranças das leituras e discussões sobre Antropologia da Performance que havíamos participado nas reuniões programadas do grupo de pesquisa que somos membros na Universidade de São Paulo [USP] ⁽⁴⁾.

Mesmo sem a convicção de que levaríamos a ideia adiante, resolvemos levantar algumas informações que pudessem contribuir para sua concretização. Assim, demos mais atenção às matérias de divulgação do espetáculo ? impressa ou acessadas na internet ? e, casualmente, conversas informais tidas com pessoas que havia também assistido ao espetáculo. Ainda procuramos assistir várias vezes cenas da montagem do musical inseridas no material de divulgação do espetáculo postada na internet ⁽⁵⁾.

Esse material é que trouxe subsídios para a escrita deste artigo, que busca refletir sobre a dimensão ritual do espetáculo musical em pauta e sua conexão política, a partir do pressuposto de que o espetáculo musical pode ser interpretado como expressão da ressonância de uma movimentação maior em torno da questão negra na sociedade brasileira e, portanto, em certo sentido, atualizando discursos e projetos do Movimento Negro organizado no Brasil em finais dos anos de 1970 ⁽⁶⁾. Isso é que estamos nos propondo a discutir ao longo do artigo, considerando alguns elementos observados *in loco*, em conjunto com a exploração do conteúdo do material pesquisado e de conversas informais.

Reinado, reis congos e festa: uma tradição afro-mineira

A figura de Chico Rei se tornou conhecida por meio da tradição oral na cidade de Ouro Preto ⁽⁷⁾. Esta foi a fonte original que serviu de inspiração para a escrita de romances e para a realização de produções cinematográficas, composições musicais e montagens teatrais, como é o caso do espetáculo musical em pauta. As narrativas que versam sobre esta personagem podem ser interpretadas, no sentido antropológico, como evocativas de um mito de origem do reinado, ou congado, em Minas Gerais.

Conta-se que Chico Rei era um monarca-guerreiro da nação do Congo, sumo sacerdote do rei Zambi-Apungo, que foi dominado juntamente com a família (a esposa e três filhos ? dois homens e uma mulher) e outras pessoas de sua aldeia por traficantes de escravos e trazidos para o Brasil nessa condição de cativo no período colonial ⁽⁸⁾.

Na longa viagem de travessia do Atlântico, a bordo do navio negreiro, a esposa e a filha dele morreram,

sendo seus corpos jogados no mar. Quando a embarcação chegou ao Brasil, Chico foi vendido ao dono de uma lavra, no arraial da Vila Rica (a cidade histórica de Minas Gerais chamada hoje Ouro Preto), ficando, assim, separado dos dois filhos.

Na Vila Rica, ele conseguiu posteriormente reverter sua condição de subalternidade. Graças ao esforço no trabalho, à inteligência e à sorte, pôde comprar a carta de alforria e, também, uma mina de ouro do ex-senhor, para este considerada um negócio perdido. Mas Chico Rei, muito persistente, extraiu muito ouro. E, assim, ele pôde comprar também a liberdade dos dois filhos e de outros companheiros.

Chico Rei acreditava que tudo isso era também obra milagrosa da santa egípcia Efigênia e da Nossa Senhora do Rosário, das quais passou a ser devoto, sem deixar a crença no deus Zambi. Ele mandou construir uma igreja para homenageá-las. Foi nela que se casou novamente e onde recebeu dos escravos libertados a coroa de "Rei congo do Brasil", comemorada com o cortejo e festa, que, mais tarde, deu origem à tradição do reinado, ou congado, em Minas Gerais.

O *Reinado ou Congado* é uma das formas expressivas da cultura afro-brasileira que predominou em Minas Gerais. Trata-se de uma manifestação cuja origem está associada a um tipo de catolicismo popular classificado como «catolicismo negro» (Silva, 2010, p. 26), realizada em torno do pagamento de promessas e da prestação de homenagens aos santos da devoção: Nossa Senhora do Rosário, Santa Efigênia e São Benedito. Os participantes definem este evento tradicional como uma «festa de muita religiosidade», não se tratando de «brincadeira» nem meramente de folclore e muito menos carnaval. A motivação que aqueles afirmam levá-los a ser «dançante de congado» refere-se à fé e à crença nos santos do catolicismo e nas divindades africanas e ancestrais Zambi e pretos velhos. ⁽⁹⁾ Isso reforça o que ouvimos de um velho capitão já falecido durante nosso trabalho de campo no interior de Minas: «O congado é a festa dos pretos».

O ciclo das chamadas «Festas do Reinado [ou Congado]» é entre os meses de maio e outubro. Durante este período, diz-se que o "Reino está aberto". Estas manifestações têm a duração em geral de três a quatro dias, seguidas de atividades rituais intensas: Alvorada (rezas e danças ao som dos tambores, ao pé do cruzeiro durante a madrugada); Levantamento de mastros em frente à capela de referência da irmandade; apresentações em casa dos homenageados da *Festa* (reis, rainhas, príncipes, princesas ou alguém em especial); desfile de cortejo do *Reinado* pelas vias públicas; celebração de «missa conga»; passagem das coroas (substituição dos reis do ano ou reis festeiros ? mais comum em algumas cidades do interior mineiro) e, por fim, a cerimônia do descimento do mastro (que marca o encerramento do evento). ⁽¹⁰⁾

Estes ritos, com a sua movimentação, quebram a rotina dos bairros de periferia da Capital e das cidades do interior de Minas Gerais. Nesses lugares, a «paisagem sonora» é preenchida pelo barulho de foguetes, pelo som dos tambores, pelo repicar de caixas, pelo chocalhar das gungas ⁽¹¹⁾ e pelos toques de viola, do violão e da sanfona ecoando a distância. Nessa sinfonia, as guardas do reinado anunciam a sua presença, transformando espaços profanos em território do sagrado (terreiros de casas, ruas, avenidas e praças públicas) e territórios do sagrado em territorialidade carregada de significados (os templos católicos).

A manifestação do *Reinado* é um acontecimento antigo no Brasil. Há referências de sua realização no século XVII na cidade nordestina de Recife, Capital de Pernambuco. Nesta região, o cultivo da cana-de-açúcar produziu a riqueza econômica da colônia portuguesa, com o emprego massivo da força de trabalho escravizada de negros africanos (Queiroz, 1987, p. 87). Os registros do historiador e etnomusicólogo José Ramos Tinhorão (1988) permitem cogitar que a origem histórica da tradição do *Reinado* no Brasil localiza-se remotamente nos anos de 1600, provavelmente no Recife Velho. Este estudioso escreve que

[...] as solenidades de coroação de reis do congo sob responsabilidade da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário aparecem em livros de despesas e receitas de sua igreja no Recife, do período de 1674-1675, referindo-se a "Rei dos Angolas": é que os portugueses, após duas guerras contra os verdadeiros reis do Congo (em 1656 e 1666), passaram a englobar sob o nome Angola tudo o que antes se sujeitara ao poder africano vencido no Manicongo (Tinhorão, 1988: 87-88).

Com o declínio da produção açucareira no Nordeste e o atrativo das descobertas do ouro na capitania das Minas Gerais, no século XVIII, a venda de escravos daquela região para esse outro lugar foi um bom negócio para os senhores de engenho. Nesse processo, provavelmente, o reinado veio se expandir para as terras do ouro e do diamante. Os registros dessa manifestação apontam que foi o antigo arraial da Vila

Rica, ⁽¹²⁾ hoje cidade de Ouro Preto, o berço dessa tradição nas Minas Gerais, sobretudo com o advento das irmandades religiosas fundadas por negros naquele arraial.

As irmandades eram associações fundadas por leigos que refletiam a configuração estrutural da sociedade colonial com base no critério priorizado para escolha de seus membros, considerando o perfil socioeconômico e étnico da pessoa, como era a regra geral na época (Boschi, 1986). De acordo com tais critérios, as Irmandades do Santíssimo Sacramento, do Carmo e de São Francisco eram espaços reservados exclusivamente para os senhores brancos ? os proprietários de mineração e comerciantes ricos, entre outros pertencentes à mesma categoria social e econômica. As Irmandades das Mercês e Amparo do Cordão eram os espaços associativos onde se reuniam os «mulatos» e os «pretos ⁽¹³⁾ forros». As Irmandades de Nossa Senhora do Rosário, de São Benedito e de Santa Ifigênia configuravam o espaço de sociabilidade dos negros escravizados, mas não exclusivamente.

O papel ambíguo que essas irmandades dos «homens pretos», ou «irmandades negras», tiveram no Brasil colônia é explorado pelos estudiosos ao analisarem o aspecto do «jogo de conformismo e resistência» ⁽¹⁴⁾ que se fez presente na relação entre grupos hegemônicos e subordinados naquele período. Ou seja, se, de um lado, as irmandades negras podem ser interpretadas como um mecanismo de reforço estrutural ao processo de dominação dos negros escravizados e dos pobres em geral; de outro, elas também representaram um espaço intersticial e de resistência cultural de africanos no seio da sociedade escravocrata.

A fundação dessas irmandades estava condicionada à aprovação de seu estatuto pela coroa portuguesa, com base nas atribuições que lhes eram outorgadas pelo regime do Padroado. Conforme explica o historiador Boschi (1986), os reis portugueses eram nomeados pelo pontífice romano como grão-mestres da Ordem de Cristo. Esse *status* lhes conferia o pleno poder e a autonomia para implantar a religião católica em seus domínios territoriais. Com base neste direito, ao dar o seu aval para a instalação das irmandades religiosas leigas na colônia, a coroa portuguesa tinha em perspectiva dois objetivos principais: representar a Igreja Católica no intento missionário de expandir sua hegemonia religiosa pelo mundo afora; e reforçar nas terras das Minas Gerais os meios possíveis de controle e de vigilância sobre a movimentação da exploração do ouro e diamante naquela região (Boschi 1986, p.61-2).

Embora a criação das irmandades «de homens pretos» representasse um meio utilizado pela Igreja e pelo poder colonial de vigiar os escravos e manter o controle da ordem social, este espaço concedido foi estratégico para os africanos e os seus descendentes reforçarem os laços de unidade grupal e de enfrentamento ao subjugo e à dominação sofrida na sociedade escravista. Assim, se, de um lado, constituíram-se em espaço de prestação de auxílio e amparo aos pretos livres e forros necessitados, de outro, representaram um *locus* de preservação de uma "memória coletiva" e de resistência cultural.

Escreveu Muniz:

Entretanto, nesse espaço permitido (as irmandades), porque inofensivo dentro da perspectiva branca, os negros reviviam clandestinamente os ritos, cultuavam deuses, retomavam a linha do relacionamento comunitário [...]. A cultura negra brasileira emergia tanto de formas originárias quanto dos vazios suscitados pelos limites da ordem ideológica vigente (Sodré, 1988, p.124).

Segundo a historiadora Marina de Mello e Souza (2002), a coroação de reis de nações africanas existiu nas diversas regiões da América portuguesa, por exemplo, Pernambuco, Bahia, Minas Gerais, Mato Grosso, São Paulo e Rio de Janeiro. Porém, por influência do prestígio do Reino do Congo na África, pelas suas conquistas na luta com outros povos daquele continente, a figura simbólica do Rei Congo tornou-se predominante nas manifestações do reinado no período colonial.

Esclarece a historiadora:

As irmandades de 'homens preto', espaços que permitiam maior controle sobre os africanos escravizados e seus descendentes, cativos ou livres, ao mesmo tempo em que possibilitavam o desenvolvimento de relações específicas a estes grupos que nelas encontravam, foram os lugares nos quais as eleições de reis negros e as comemorações que as acompanhavam atingiram maior complexidade e significação (Souza, 2002, p. 251).

É nesse sentido que o rito de eleição do rei congo no âmbito das irmandades de «homens pretos» em

Minas Gerais revestiu-se de importância singular, pois, mesmo sendo esta liderança expressão de um poder simbólico, o rei congo era considerado pelos filiados destas agremiações, verdadeiramente, uma autoridade e legítimo intermediário no trato com o sagrado (Silva, 2010 p. 24-25).

A partir da análise de registros de viajantes do século XIX, a antropóloga Liana Trindade (*apud.* Silva, 2010, p. 25) defende o argumento de que o ritual de eleição de Rei Congo nas irmandades negras admitia uma leitura diferente da interpretação predominante deste evento como mera «representação teatral das embaixadas e entronização existentes no Reino do Congo». Na análise desta autora, o papel desta liderança adiante da irmandade não era apenas simbólico, mas também político:

Limitada no espaço concedido pela igreja N. Sra. do Rosário (sic), a congada tem para o negro o sentido de entronização de um legítimo representante político dos interesses dos negros africanos no Brasil [...], o ritual introduz através do ato reproduzido do reino africano o sistema de poder encontrado na África. (Trindade, apud. Silva. 2010, p. 25 ? pé de página).

A coroação de rei e rainhas congos, segundo o folclorista Luiz da Câmara Cascudo (1978), é um dos elementos que caracteriza o congado. Além dessa cerimônia, o estudioso registra mais dois outros ritos complementares dessa manifestação: os «préstitos de embaixadas» e as «danças guerreiras comemorativas» (bailados). As embaixadas representam as lutas de poder entre povos africanos rivais, com a simulação da luta entre mouros e cristãos. Assim, o embaixador desafiava o grupo adversário por meio de um duelo verbal. Em seguida, partia-se para o confronto decisivo da batalha, mediante a luta de espada. O vencedor era sempre o grupo cristão, protegido por Nossa Senhora do Rosário. ⁽¹⁵⁾

As danças guerreiras comemorativas, conforme esclarece Gomes e Pereira (1988), estão ligados à

[...] comemoração de vitória ou a um pedido de intercessão das forças cósmicas, sendo marcado por um vínculo de oferta: dança-se para e por causa da divindade. Os bailados se inspiram [...] nas figuras da Rainha Ginga (Njinga Nbandi) e de Francisco da Natividade (o Chico Rei de Vila Rica). Rainha Ginga era guerreira e tornou-se lendária por dominar povos vizinhos e enfrentar os portugueses, resistindo à dominação (Gomes e Pereira, apud. Silva, 2010, p. 24-25).

No quadro hierárquico do reinado em Minas Gerais, a presença dos reis congos continua marcante na tradição. Eles são tratados com distinção especial, reverência e prestígio nos dias da «Festa do Reinado». Este posto, em geral, é vitalício e, em regra, de transmissão familiar. É o que acontece, sobretudo, no contexto das irmandades mais antigas de Minas Gerais: Comunidades dos Arthuros e Irmandade de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá. ⁽¹⁶⁾

Em conformidade, ainda, com a hierarquia do ritual, depois dos reis congos vêm os reis perpétuos e os chamados «reis festeiros» (zeladores das coroas de Nossa Senhora do Rosário, São Benedito e Santa Efigênia), seguindo-se os príncipes e as princesas e, por último, a corte (juízes e damas de honra, dependendo da região).

O «Congado é uma festa de muita religiosidade» ⁽¹⁷⁾. Essa é a melhor definição que ouvimos para traduzir o evento em sua complexidade. O termo «Congado» foi definido por Carlos Rodrigues Brandão (1985) como a «reunião de todos os Ternos ⁽¹⁸⁾», configurando estes a menor unidade do ritual. Isoladamente ou em conjunto, estes grupos são os responsáveis pela proteção e acompanhamento dos coroados durante o cortejo que circula pelas ruas e avenidas. Eles cumprem o papel de embelezar a festa com o seu bailado, cânticos e sonoridade dos instrumentos. ⁽¹⁹⁾

Os «ternos», ou «guarda», se estruturam hierarquicamente. Os integrantes dessas respectivas unidades são denominados «dançantes» ou «brincantes», dependendo da região de Minas Gerais. O comandante de uma «guarda», a autoridade maior dentro da unidade, é denominado «chefe», «capitão» ou «mestre». Cabe a essa autoridade a responsabilidade direta pelo funcionamento e controle da ordem dentro da «guarda». O posto de «capitão» é vitalício e tradicionalmente de transmissão familiar. Portanto, a substituição da pessoa que ocupa essa posição só é feita por motivo de falecimento ou doença e de pai para filho ou outro membro da família extensivo à rede de parentesco.

Conforme os registros historiográficos e etnográficos, os principais grupos de «congados» em Minas Gerais, por ordem de hierarquia, são: Moçambique, Congo, Catopé, Caboclo e Marujos. As guardas Moçambique e o Congo são reconhecidos pelos praticantes do ritual como as principais do reinado.

Conforme explicam, elas «vêm dos escravos». O Congo, segundo relatam, é a guarda que surgiu com «as crianças, filhos dos escravos» e o Moçambique era a guarda dos "pretos velhos" no tempo da escravidão. (20) Por isso, no cortejo elas ficam posicionadas atrás do pátio do rei e da rainha congos.

Atualmente o *Reinado* no estado de Minas Gerais está em processo de reconhecimento pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional [IPHAN] como patrimônio cultural do Brasil. Até o momento, o resultado desse trabalho consiste no mapeamento que indica que dos 853 municípios que integram o estado em 327 encontra-se referência da manifestação do reinado. Somando todos os grupos distribuídos pelos vários municípios, chega-se a um total de 1.052. (21) Portanto, trata-se de uma quantidade expressiva da força e persistência da tradição reinado naquele estado brasileiro.

Do espetáculo musical à *performance ritual*

O espetáculo musical «Galanga, o Chico Rei» foi dirigido pelo teatrólogo mineiro João das Neves (22). A proposta deste espetáculo, nas palavras deste diretor era: «[r]ever a nossa história tradicional sob o prisma da identidade afro-brasileira». Este é, exatamente, o ponto de partida da discussão que pretendemos desenvolver aqui em torno deste espetáculo musical.

A montagem do espetáculo reuniu, entre músicos e dançarinos, um elenco de doze atores, quase todos negros. O elenco representava, no contexto do musical, a *guarda* de Moçambique, cujo «capitão» (interpretado pelo ator e compositor mineiro Maurício Tizumba) era o «preto velho», guardião da memória tradicional e contador da história do «Chico» (23). Ao redor desse ancião é que os dançantes dessa guarda, no começo do espetáculo, na chegada em cortejo, vieram se agrupar para ouvir aquela história que marca a origem do *Reinado* nas Minas Gerais.

A encenação começa com a entrada dos atores no teatro em cortejo, entoando cânticos e tocando instrumentos característicos das guardas de Moçambique no contexto ritual do reinado/congado em Minas Gerais (tambores, caixas, pantangomes (24) e gungas). Recriavam-se, desse modo, performaticamente, a paisagem sonora e o clima de efervescência dos dias de festa do reinado nos lugares onde a tradição desafia o passar do tempo. Tal performance também veio a ser apresentada ao encerramento do espetáculo.

No contexto do espetáculo, a história de Chico Rei é recontada com ênfase nos elementos que marcam no imaginário popular a saga daquela personagem, lembrados de forma expressiva: captura de Galanga em África; travessia do mar; chegada ao Brasil e o trabalho escravizado na extração mineral aurífera; conquista da liberdade; e a solenidade coroação de Chico Rei. Nessa sequência, de forma criativa e surpreendente, esta memória tradicional é apresentada para a audiência por meio da narrativa oral do «preto velho, capitão de Moçambique», por coreografias individuais e coletivas do repertório da referida *guarda*, executada pelos dançantes, entoação de cânticos, solo vocal e coro de voz. Sendo reunidos na trilha sonora do espetáculo alguns cânticos adaptados do repertório da *performance ritual* do *Reinado* e, outros, composições inéditas, de autoria do compositor brasileiro, carioca (25), Paulo César Pinheiro, inspiradas na sonoridade dessa tradição afro-brasileira.

Este espetáculo estreou em Belo Horizonte com a casa lotada. É válido ressaltar que entre os integrantes do público destacava-se a presença significativa de pessoas afrodescendente, a maior parte delas jovens, com perfil de classe média e universitária, orgulhosamente, exibindo a cabeleira ao estilo *black power*, *trança afro* e *dread look*.

A apresentação do musical permaneceu durante várias semanas no *Centro Cultural Tambor Mineiro*. Para efeito da discussão aqui apresentada, é preciso destacar que este espaço configura-se hoje uma das referências importantes da chamada «cultura afro-mineira», com distinção especial para o *Reinado*.

O *Centro Cultural Tambor Mineiro* foi criado por Maurício Tizumba. Esta organização fica instalada em um galpão localizado em um dos bairros mais antigos de Belo Horizonte da região central da cidade. Neste espaço cultural é realizado um conjunto de atividades voltadas para a promoção, a divulgação, o conhecimento do *Reinado* e a reflexão em torno de temas gerais relacionadas com a questão do negro no Brasil. No galpão-sede do *Tambor Mineiro*, são montados espetáculos e shows focalizando a cultura

afro-mineira. Semelhante ao musical «Galanga», o espetáculo teatral «O Negro, a Flor e o Rosário», marcou temporada naquele teatro durante o mês de novembro de 2012, no âmbito das programações em torno do «Dia da Consciência Negra no Brasil». Nesse espetáculo, o tema central era o reinado em Minas Gerais. Destaca-se ainda o curso de percussão afro e a organização de palestras e oficinas reunindo artistas e intelectuais ativistas do Movimento Negro, com abordagem de temas relacionados como a história e a inserção social do negro na sociedade brasileira.

Há que se mencionar também a realização anual do «Encontro anual de Reinados». Este evento reúne diversos grupos tradicionais da região metropolitana de Belo Horizonte. O evento é realizado a céu aberto, ocupando o espaço da rua em frente ao galpão-sede da entidade, com a apresentação do cortejo do

Reinado integ

A programação diversificada do *Centro Cultural Tambor Mineiro* é que lhe confere a distinção como espaço de referência da cultura afro em Minas Gerais. Por isso, a apresentação do musical «Galanga, o Chico Rei» naquele local, composto por um elenco de atores afrodescendentes ? como fizemos questão de mencionar anteriormente ? pode ser cogitada como algo mais do que mero espetáculo para o entretenimento do público.

Feita essa colocação, deseja-se apresentar os depoimentos de alguns atores que localizamos em nossa pesquisa na internet que parecem consistir um material substantivo para se apreender o significado atribuído por eles à história do Chico Rei restaurada no contexto performático do espetáculo musical. (26)

A memória inscrita no corpo: depoimentos de uma experiência performática

Começamos pela fala do ator que interpreta o «preto velho», Maurício Tizumba. Ator, cantor, compositor e percussionista, ele tem participado de várias peças cujo tema priorizado tem a ver com a cultura e os personagens afrodescendentes. Como compositor, seu trabalho de produção é inspirado no repertório rítmico do reinado, buscando dialogar com esta referência cultural. E isso é motivado não por mero interesse ou curiosidade estética, mas por uma vivência e socialização no meio das comunidades tradicionais do reinado em Minas Gerais, Como explicita em seu depoimento:

Eu nasci congadeiro e ao mesmo tempo artista. [...] Pra falar de religião, como moçambiqueiro [eu] acredito nesta religião de matriz africana [o congado]. Não uso mis-en-scene. Este mis-en-scene tá dentro de mim. Eu não uso [o congado] como fonte. Eu não faço pesquisa. Isso é meu! Não consigo separar. [Eu] gostaria que tivesse uns pretos velhos congadeiros aqui falando.

A leitura dessa fala de Maurício Tizumba nos remete à reflexão da própria atuação dele no musical. A notável competência demonstrada por ele ao incorporar o «preto velho, capitão de Moçambique», na destreza da dança de corpo curvado, com rodopio e sapateado chocalhando as gungas, na habilidade de tocar os tambores e caixas, no jeito próprio de entoar os cânticos de *Reinado* (ou inspirado neste ritual) no contexto da encenação. A atuação desse ator no palco, o trabalho de corpo e o desempenho performático dele ao incorporar as personagens do *Reinado* deixava entrever mais que a experiência de ator bem preparado, as referências da memória corporal advindas das experiências da vivência e aprendizagens na prática deste saber tradicional desde a infância (27) ? como ele afirma em seu depoimento.

Ao refletir sobre a importância simbólica da figura de Chico Rei para a valorização do negro na sociedade brasileira, Maurício Tizumba faz uma alusão, criticamente, à imagem deixada para a posteridade pela figura de Tiradentes: «Para [haver] uma igualdade racial nesse país nós vamos ter que desenterrar os nossos heróis. Porque enquanto nossos heróis tiverem mortos, esquartejados, sem vitória, sem nada, não avança; um povo com herói morto, de herói esquartejado, não avança». E complementa:

É legal esta possibilidade de fazer este espetáculo [...], porque eu acho que toda vez quando alguém conta ou reconta uma história a gente pode consertar alguma coisa, a gente pode reparar alguma coisa. Quando a gente reconta, e a história do Brasil ela tinha que ser recontada porque há que se reparar muita coisa, até mesmo a condição do povo [negro].

[A história do Chico Rei] no fundo, no fundo é uma saga. É uma travessia de um continente pro outro, é uma travessia de uma longa história, sofrida né?! de todo um povo e quando fala dessa história sofrida o JN conseguiu criar um espetáculo sem ficar mostrando só o sofrimento do povo negro, mas mostrando a vitória desse povo.

Implicitamente nesta crítica, o ator reivindica um reconhecimento nacional da figura de Chico Rei, idêntica a de Zumbi de Palmares, como referência simbólica promovida também a herói do negro no Brasil.

Em seu depoimento, Wellison Pimenta, membro do elenco e admirador do depoente acima, apresenta um detalhe interessante sobre ele em reforço à discussão que estamos desenvolvendo, ou seja, a «militância» em prol da questão negra. Ele salienta: «Estou trabalhando com três ídolos: Titane, na música, o João na direção, e o Tizumba, enquanto ator, cantor, ator, enquanto músico, enquanto uma referência e militante da questão negra».

Os depoimentos ouvidos de dois outros atores ratificam o do primeiro quanto à importância do espetáculo em promover a figura de Chico Rei e abrir um campo de possibilidades de se contar a história do «povo negro» no Brasil sob uma ótica não oficial e dominante. Evandro Passos salienta a importância da restauração hoje da narrativa da história de Chico Rei, como se apresenta no espetáculo, para um conhecimento mais profundo da história do negro no Brasil. Na avaliação do ator,

[...] o espetáculo é muito importante nesse momento da história do Brasil [...] recontar esta história de uma forma, vamos dizer assim, de uma forma diferenciada daquela que a gente sempre ouviu em livros didáticos, que na realidade não contava, distorcia muito, e distorce muito a história dos heróis negros.

A atriz Kátia Aracelle ressalta: «Chico Rei é nosso primeiro rei congo coroado no Brasil [...] Galanga era rei no congo e voltou a ser rei de novo no Brasil».

A atriz Bia Nogueira fala de sua experiência de imersão profunda em representar uma das passageiras arrancadas de África e levadas pela embarcação que cruzava o Atlântico: «Eu acho que o espetáculo tem momento que você consegue..., você consegue... ? até arrepio! ? na hora do navio negreiro você consegue, alguns minutos, se imaginar lá dentro. Humm!.. Me transportei. Estou aqui!»

Estes depoimentos oferecem elementos para levarmos a sério a proposta do espetáculo e compreendermos que os atores do espetáculo musical *Galanga, o Chico Rei*, ao prestar os depoimentos da experiência deles nos papéis de Chicos Reis e dançantes de *Reinado* eles sentem que estão é contando a própria história deles para eles mesmos como afrodescendentes. E isso nos provoca refletir sobre nós mesmos no papel de etnógrafo em busca da compreensão daquele espetáculo musical e aqui tentando a tradução de nossas observações e audição. Em suma, se «Agora somos todos nativos» ⁽²⁸⁾ devemos considerar que, assim como outros afrodescendentes da platéia, também este autor faz parte da história de Galanga, o Chico Rei.

Em conversa informal que tivemos com uma professora negra que também assistira ao espetáculo, ela declara ter encontrado semelhança entre aquela montagem e um trabalho que ela havia desenvolvido em sala de aula, com seus alunos, de teatralização da história de Chico Rei. O objetivo dessa apresentação em sala aula era, assim como a proposta enunciada do espetáculo musical, era contar a história do negro de um ponto de vista diverso da história oficial. Por isso ela lamentou não ter tido, até aquela ocasião da nossa conversa, a oportunidade de comentar com atores do elenco amigos dela, essa identificação percebida por ela entre o espetáculo teatral e a experiência da apresentação dos alunos em sala de aula.

A *performance* "é um movimento *continuum* entre eficácia e entretenimento", escreveu o diretor teatral Richard Schechner (1988). Isso significa que, dependendo do contexto, da situação particular, da intensidade da apresentação, a interação com o público e o desdobramento da consciência de atores e

audiência ou, até mesmo, a repercussão inesperada dos gêneros de *performances* na estrutura da sociedade mais ampla: o teatro pode se transformar em ritual, e vice-versa (Schechner, 1988, p. 116).

Para explicar esse movimento, Schechner chama a atenção em sua teoria para as noções de «comportamento restaurado» e para os chamados processos de «transportação» e «transformação» constitutivos dos gêneros de *performances*. O «comportamento restaurado», explica o autor, corresponde ao fato de toda performance, seja ela estética-teatral ou um ritual, enquanto eventos culturais, implicar processos de aprendizagens, treino e repetições, nos termos de Mauss, de «técnicas do corpo». O «comportamento restaurado é comportamento comportado», escreve Schechner. Enquanto tal, esse «comportamento» consiste num «modelo» que corresponde na prática a «seqüências de comportamento, e não a processos em si mesmos, mas coisas, itens 'material'», que podem ser aprendidos com professores, gurus ou no processo de socialização desde a infância. O «comportamento restaurado», como escreve Silva, «trata-se de uma atividade cultural que evoca a memória, instiga à reflexão e remete a experiências que fazem parte da trajetória de vida do sujeito» (Silva. 2012, p. 62).

Associados à noção de «comportamento restaurado», destacam-se na teoria Schechner processos de «transportação» e «transformação». Estes processos dizem respeito tanto a aspectos físicos espaciais quanto a processos psicológicos e psíquicos que as situações de performance envolvem. Ser «transportado» remete à ideia de ir ao lugar e estar onde performances acontecem (teatros, estádios, igrejas, terreiros, praças etc.) e, também, à transformação passageira dos papéis sociais dos sujeitos nesse ambiente de suspensão da rotina cotidiana? a incorporação de uma personagem pelo ator no palco e a «fachada» apresentada pelo ator social na plateia (Goffman, [1975] ⁽²⁹⁾1985), considerando nessa experiência transformativa as sensações, pensamentos, reflexões e sentimentos evocados. O processo de «transformação» remete a um estado de consciência e ao *status* dos sujeitos. Diz respeito ao efeito da experiência de performances para os sujeitos, psicológica e/ou socialmente, o que, na realidade, se apresenta como uma mudança radical de visão de mundo, estilo de vida, atitudes e comportamento do ator social.

Para Schechner, o processo de transformação é que caracteriza os eventos rituais, mas não exclusivamente. Este processo pode ser desencadeado pelo menos potencialmente, no contexto de espetáculos teatrais e/ou musicais etc. (para exemplificar, o teatro brechiano, o teatro noh e o festival de *Woodstock*). A noção de «eficácia», portanto, está associada à ideia de um processo de transformação da consciência dos sujeitos participantes, incluindo a audiência, da experiência «liminoide» ⁽³⁰⁾ das performances. Nesse sentido, a noção de público ganha relevância na teoria de Schechner, descrito por ele na qualidade de duas categorias distintas: «público integral» e «público acidental». Na primeira definição, a referência é um tipo de audiência cujas pessoas possuem domínio do conhecimento sobre a *performance* e seus detalhes, bem como um envolvimento mais intenso e participante com ela; ou seja, aquelas que conseguem ter acesso aos «bastidores» (fãs, críticos, fiéis, pesquisadores etc.). O segundo modelo descreve um tipo de audiência cuja relação com a *performance* é superficial e pouco interessada em algo mais do que se divertir e entreter. Todavia, essa relação pode se inverter, dependendo da qualidade do espetáculo e de seu impacto inesperado.

Como se apresenta na discussão de outro autor, sobre a noção de *performance*, esta categoria remete a uma experiência de risco que tende a mexer com o sentimento e a sensibilidade das pessoas; experiência que pode suscitar um pensamento crítico sobre as coisas e sobre si mesmo enquanto sujeito da história (Turner, V. 1986). Portanto, trata-se de uma experiência que estimula na consciência das pessoas certa inquietação, ou seja, a reflexão e a reflexividade. Esta experiência é a experiência que o espaço da *performance* possibilita compartilhar com outros, daquilo que se sentiu e se (re)pensou. Neste movimento de interlocução que leva à associação de ideias, afinidades de pensamentos e às convergências de opiniões a respeito das coisas da vida e da realidade social.

As *performances* são entendidas por Victor Turner (1986) como «uma experiência», no sentido de Dilthey ⁽³¹⁾, colocada em circulação nesse ato comunicativo, por assim dizer, de um deslocamento do «olhar» reflexivo para o mundo lá fora e para dentro de si mesmo. Daí é que emerge a consciência crítica, essa consciência que estimula o desejo e a vontade que fortalece a disposição de se fazer as coisas junto, assim como o modo como podemos pensar as movimentações políticas em torno das reivindicações por direitos sociais e processos de afirmações identitárias.

Chico Rei: memória, resistência e consciência

política

A partir destas contribuições teóricas acima é que compreendemos os depoimentos supracitados como uma fala política expressiva da eficácia discursiva e da mobilização coletiva pelo Movimento Negro organizado historicamente no Brasil em finais dos anos de 1970. Este Movimento Negro levantou a bandeira de luta contra o racismo e reivindicou dos palanques e inscrições em faixas e cartazes exibidos nas vias públicas das principais capitais do País, o reconhecimento dos direitos sociais de cidadania e o respeito às diferenças étnicas e culturais dos descendentes de africano no País (ver Garcia, 2006).

Neste processo de denúncia, a voz coletiva do Movimento Negro cobrou da sociedade brasileira o compromisso de se fazer uma reflexão séria sobre a problemática do estigma e dos estereótipos que provocam a baixo autoestima e a deterioração da imagem e representação identitária do «povo negro» no Brasil. Essa cobrança significava a exigência de se fazer uma leitura a contrapelo da história oficial brasileira e a urgência da reescrita desta mesma história, porém a partir de uma escuta verdadeira da voz e levando verdadeiramente em consideração a ótica daquele segmento social majoritário do País. Em particular para os sujeitos negros, a mensagem transmitida lembrava que era preciso promover o reencontro de si consigo mesmos, recuperando os valores preservados na memória tradicional, sempre revigorada na prática das culturas afro-brasileiras: religiões, capoeira, jongo e reinados/congados, entre outras referências.

Desse modo é que a (re)organização do Movimento Negro deu continuidade a longa história de luta e resistência de africanos e seus descendentes no Brasil contra as condições sociais e humanas indignas perpetradas pelo processo colonizador ocidental. Ou seja, a atuação das organizações quilombolas, das irmandades religiosas, dos clubes negros, da imprensa negra, do Teatro Experimental do Negro, criado pela ousadia do ator Abdias do Nascimento ⁽³²⁾ nos anos de 1940 (ver: Cardoso, 2011, p.33-34), entre outros ativismos históricos.

Com efeito, a ressonância das reivindicações feitas pelo Movimento Negro teve desdobramentos significativos: primeiro, em termos da tomada de uma consciência crítica nacional, tanto mobilizando as comunidades tradicionais neste processo de ação política quanto estimulando no meio acadêmico e artístico nacional uma aproximação comprometida com a causa. ⁽³³⁾ Com a compreensão, inclusive, de que a noção de Movimento Negro também se traduzia nos termos de «o negro em movimento». Em segundo lugar, é preciso ressaltar as conquistas institucionais significativas para a comunidade negra brasileira, como a criação de políticas públicas voltadas para a criminalização da prática do racismo no Brasil, os programas de inclusão social e de reconhecimento e a valorização das tradições culturais afros como patrimônios culturais do País. ⁽³⁴⁾

É preciso levar em consideração este contexto enunciado acima para se compreender o significado da restauração da história de Chico Rei encenada no *Centro Cultural Tambor Mineiro*. Nesse sentido é que os depoimentos dos integrantes do espetáculo musical (elenco e direção) e da professora são elucidativos da ressonância do discurso e atuação do Movimento Negro no Brasil. Em suma, tanto a experiência com a representação cênica no palco do *Centro Cultural*, quanto a apresentação em sala de aula da narrativa da história de Chico Rei, compartilham o mesmo projeto e objetivo daquela organização coletiva; ou seja, promover a reescrita da história do «povo negro» ao trazer para o centro da página uma variação da cultura afro-brasileira ? o *Reinado* ?, igual a outras do gênero, por muito tempo marginalizada e estigmatizada no âmbito da sociedade brasileira. Desse modo, investindo no valor simbólico desta tradição como expressão de uma memória coletiva ancestral e referência importante para construção da identidade positiva do negro no Brasil.

Por isso a história de Chico Rei é um símbolo de força. Pois esta história do negro evoca a preservação da «memória inscrita no corpo [...] que só se pode apreender através de uma prática performática». (Montes, 2007) E esta prática performática consiste na dança, no cântico e no toque de tambores da *guarda de Moçambique*, representadas no palco e em sala de aula. Como bem definiu Jean-Marie Pradier (1998, p. 25) ao discutir sobre a etnocenologia, «o corpo dançante é um corpo pensante». Armino Bião também acrescentou ao debate que esse «estado de corpo» é uma compreensão cara à etnocenologia, um corpo indissociável da consciência (Rubião, 2009, p. 36).

Em suma, é pensando neste "estado de corpo", na ótica da etnocenologia e da perspectiva da antropologia da performance que chamamos a atenção para o «movimento entre a eficácia e o entretenimento», que em

nossa interpretação envolve o espetáculo musical «Galanga, o Chico Rei».

Bibliographie :

ALVARENGA, Oneyda e TONI, Flávia Camargo. *Dicionário musical brasileiro, Mário de Andrade*, Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília [DF]: Ministério da Cultura; São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989. ? (Coleção reconquista do Brasil. 2. série; v. 162).

ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. São Paulo: Martins, 1959.

BASTIDE, Roger. *Estudos afro-brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BIÃO, Armino Jorge de Carvalho. *Emocnologia e a cena baiana: textos reunidos*. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.

BOSCHI, Caio Cezar, *Os leigos no poder: irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais*. São Paulo: Editora Ática, 1986.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Festa do santo de preto*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1985.

CASCUDO, Câmara, Luiz. *Literatura oral no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olimpio, Brasília, INL, 1978.

CARDOSO, Marcos Antônio. *O movimento negro em Belo Horizonte: 1978-1998*, Belo Horizonte: Mazza Edições, 2011.

CHAUÍ, Marilene C. *Conformismo e resistência: aspecto da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

CIRINO, Giovanni, *Uma etnografia da devoção de São Benedito no litoral norte de São Paulo*. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social: Departamento de Antropologia da Universidade Federal de São Paulo ? USP, 2012 (Tese de Doutorado).

GARCIA, Januário. *25 anos 1980-2005: movimento negro no Brasil*. Brasília, DF: Fundação Cultural Palmares, 2006.

DAWSEY, John C. et al. *Antropologia e performance: Ensaio NAPEDRA*. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.

GEERTZ, Clifford. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis: Vozes, [1997]2001.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1985.

MONTES, Maria Lúcia. "Memória e patrimônio imaterial". In. MIRANDA, Danilo S. de. *Memória e cultura: a importância da memória na formação cultural humana*. São Paulo: Edições SESC SP, 2007, pp.127-145.

GOMES, Núbia PereiraM. e PEREIRA, Edmilson. *Negras raízes mineiras: os Arturos*. Juiz de Fora:

UFJF/Brasília/Ministério da Cultura, 1988.

ORTIZ, Renato. *A morte branca do feiticeiro negro: umbanda e sociedade brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PRADIER, Jean-Marie. «Etnocenologia». In: BIÃO, Armindo e GREINER, Christine. *Etnocenologia ? textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1999, p. 23-30.

QUEIROZ, Suely Robles Reis de. *Escravidão negra no Brasil*. São Paulo: Ática, 1987.

SCHECHNER, Richard. *Between theater and anthropology*. Philadelphia: University of Philadelphia Press, 1985.

SILVA, Rubens Alves da. *Negros católicos ou catolicismo negro? Um estudo sobre a construção da identidade negra no congado mineiro*. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

SILVA, Rubens Alves da. *A Atualização de tradições: performances e narrativas afro-brasileiras*, São Paulo: LCTE Editora, 2012.b.

SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

SOUZA, Marina de Mello. *Reis negros no Brasil escravista ? história da festa de coroação de rei congo*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.

TINHORÃO, José Ramos. *Os sons dos negros no Brasil: cantos, danças, folguedos: origens..* São Paulo: Art Editora, 1988.

TURNER, W. E. Victor. *From ritual to theatre: the huan seuiouness of play*. New York: PAJ Publications, 1982.

TURNER, W. E. Victor and BRUNER, Edward. M. (eds.). *The Antropology of Experiênce*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1986.

Fontes Internet

UNESCO. *Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial*. Disponível em:

<http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/00009-PT-Brazil-PDF.pdf>

<http://www.youtube.com/watch?v=pCsMowIBt-s> acessado (em Julho de 2011) 17/07/2016 às 14:10.

https://www.sympla.com.br/galanga-Chico-Rei---espetaculo-cenico-musical_10348

acessado: acessado (em Julho de 2011) 16/07/2016. Às 23:11.

http://www.agendabh.com.br/turismo_detalhes.php?CodEve=7295 acessado (em Julho de 2011) 16/07/2016 às 22:10.

http://www.agendabh.com.br/turismo_detalhes.php?CodEve=7295 acessado (em Julho de 2011) 17/07/2016 às 16:20.

Notes :

1. Ficha técnica: Direção ? João das Neves; texto e músicas - Paulo César Pinheiro. Elenco - Maurício Tizumba, Alysson Salvador, Bia Nogueira, Denilson Tourinho, Evandro Passos, Everton Coroné, Felipe Gomes, Kátia Araccelle, Lucas Costa, Maíra Baldaia, Rodrigo Jerônimo e Wellison Pimenta.
2. Reinado e Congado são duas palavras empregadas nas descrições sobre esse evento que consiste numa variação das expressões tradicionais afro-brasileira (cf. Andrade, 1959; Brandão, 1985; Mello e Souza, 2002; Silva, 2010 entre outros).
3. Estas publicações correspondem originalmente a trabalhos de dissertação e tese de doutorado defendidas respectivamente na Universidade Federal de Minas Gerais [UFMG] e Universidade de São Paulo [USP].
4. *Núcleo de Antropologia da Performance e do Drama* [NAPEDRA]
5. Nesta última revisão do texto verificamos que a página foi removida da *web*. Sendo este o link acessado recentemente (em 17/07/2006) e, anteriormente, consultado por várias vezes em junho de 2011: [Http://www.youtube.com/watch?v=pCsMowsIBt-s](http://www.youtube.com/watch?v=pCsMowsIBt-s)
6. Ver, Cardoso, 2011; Garcia, 2006 (referência completa na Bibliografia).
7. Localizada na região central de Minas Gerais, Ouro Preto surgiu no século XVII com o nome de Vila Rica, cujo povoamento se formou em torno dos atrativos da descoberta de aluviões e minas de ouro. A cidade é hoje tombada pela UNESCO como patrimônio da humanidade, sendo conhecida pelo seu conjunto arquitetônico, destacando-se os templos católicos de estilo barroco e a figura dos doze profetas esculpidos por Aleijadinho.
8. Período localizado historicamente entre os séculos XVI e XIX.
9. Entidade incorporada no culto da religião afro-brasileira da Umbanda (ver: Ortiz, 1991).
10. Em algumas cidades do interior de Minas Gerais, depois do rito da descida do mastro ocorre a cerimônia da passagem de coroas do rei e da rainha do ano para os sucessores do ano seguinte.
11. «Gunga», ou «guizo», é como os dançantes de congado chamam o artefato musical feito com material cilindro ou latinhas, fechadas nos extremos e com esferas de metais dentro, que se prende com cinta ao redor da canela na altura do tornozelo e produz um som característico quando se bate o pé no chão. Segundo a interpretação de Gomes e Pereira (1988), as gungas são elementos mágicos que transportam os praticantes do ritual para outro mundo onde o passado, o presente e futuro fazem parte de uma mesma caminhada.
12. Data de fundação das primeiras Irmandades dos homens pretos em MG: Vila do Serro (hoje Serro), 1704; Vila Rica (atual Ouro Preto) 1711. Cf. Silva, 2010, p. 20.
13. Ref. BASTIDE, 1983; BOSCHI, 1986; GOMES E PEREIRA, 1988; SOUZA, 2002; SILVA, 2010.
14. Ref. CHAÚÍ (1989).
15. No estudo etnográfico sobre a «Congada de Ilha Bela» [SP], o antropólogo Giovanni Cirino, em sua tese de doutorado defendida na USP em 2012, aprofunda uma análise interessante em torno dessa manifestação, explorando referências historiográficas e antropológicas que apontam para a restauração

simbólica e performática, no contexto local, de fragmentos da memória das batalhas lideradas pela Rainha Njinga em África.

16. As principais referências de estudo destas duas irmandades são, respectivamente, no caso da primeira Gomes e Pereira, 1988 e, no que concerne à segunda Martins, 1997 e Lucas, 2002.

17. Definição que ouvimos no ano de 1980 durante entrevista com um interlocutor em cidade do interior de Minas Gerais.

18. Denominação genérica dos grupos coreográficos e musicais que constituem o séquito do Reinado e representam a menor unidade da organização tradicional: Moçambique, Congo, Caboclinho, Marujos.

19. No Estado de São Paulo, costuma-se empregar de modo mais recorrente a palavra «congada».

20. Segundo conta, foi a guarda dos pretos velhos Moçambique a única que conseguiu, no tempo do cativo, quando a santa apareceu no mar (em algumas versões gruta ou lapa), agradecer Nossa Senhora do Rosário com suas danças e instrumentos rústicos improvisados e levá-la para a capela, depois das inúmeras tentativas de outros grupos e até padre com missa. (Ver: Silva, 2010, p.129-135).

21. Relatório parcial do Projeto Inventário para Processo de Registro e Salvaguarda dos Congados de Minas Gerais (mimeo). Material gentilmente a mim disponibilizado para consulta pela coordenação da pesquisa, a historiadora Maria Corina e a antropóloga Vanilza Rodrigues.

22. Diretor e dramaturgo brasileiro, nascido no Rio de Janeiro. Em parceria com os músicos e compositores Maurício Tzumba (protagonista do espetáculo) e Paulo César Pinheiro (responsável pela composição da trilha musical do espetáculo, inspirado no repertório musical da tradição do Reinado em Minas Gerais), além deste espetáculo, ele dirigiu a montagem de outro musical, "Bezouro Cordão de Ouro", em 2006. «Galanga...» é uma continuidade desse trabalho com referência a personagens e formas de expressões da cultura africana e afrodescendente no Brasil.

23. Cito aqui a menção, na fala do personagem em cena, ao Chico Rei.

24. Instrumento feito de lata, semelhante à calota de carro, com esferas no interior que ao se balançar produz um som parecido com o do chocalho.

25. Designação de quem nasceu na cidade do Rio de Janeiro.

26. Depoimentos transcritos de página da internet acessada em julho 2011.
<http://www.youtube.com/watch?v=pCsMowlBt-s> (conferido na revisão do texto em 17/07/2016).

27. Experiência que o diretor norte-americano Richard Shechner denomina "comportamento restaurado" (Shechner, 1985,p.36).

28. Ver. Geertz, [1983]1997, p. 86.

29. Referência à primeira tradução em português, publicada no Brasil do original em inglês ? 1952. *The Presentation of Self in Everyday Life*, editado por Doubleday Anchor Books.

30. Porém, esta categoria foi elaborada por Victor Turner (Turner, 1982, p.220-60).

31. Wilhelm Dilthey distingue a «mera experiência» de «uma experiência». Turner explica: «Mere experience is simply the passive endurance and acceptance of events. An experience, like a rock in a Zen sand garden, stands out from the evenness of the passing hour and years and forms what Dilthey called a "a

structure of experiência"» (Turner, 1986, p. 35).

32. Abdias do Nascimento (1914-2011) destaca-se como uma das maiores intelectuais negros brasileiros. Escritor, poeta, artista plástico, dramaturgo, político e ativista comprometido com a defesa dos direitos sociais e humanos das populações afrodescendentes no Brasil e no mundo. Ele participou movimentos nacionais e internacionais como a Frente Negra Brasileira, a Negritude e o Pan-Africanismo e foi fundador do Teatro Experimental do Negro [TEN], o Museu da Arte Negra [MAN] e o Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros [IPEAFRO]. E também foi um dos idealizadores do Memorial Zumbi e do Movimento Negro Unificado [MNU].

33. No meio acadêmico, expresso pela produção aumentada de teses de doutorado e dissertações de mestrado ou, mesmo, documentário audiovisual, colocando o assunto no centro da página, e no meio artístico, com a formação de grupos de dança, composições musicais e espetáculos teatrais tendo como referência e fonte de inspiração as culturas tradicionais afro.

34. Vale mencionar: cotas raciais, o processo de titulação de terras ocupadas por comunidades tradicionais remanescentes de quilombos, o reconhecimento das tradições afro-brasileiras como patrimônio imaterial local, regional ou nacional do Brasil (embora neste último exemplo seja preciso lembrar que esse processo teve como impulso a Convenção da UNESCO, 1991 vide Referências).

Pour citer ce document:

Rubens Alves da SILVA , « Entre o espetáculo musical e a tradição ritual: restaurações da memória do Rei Galanga », *Cultures-Kairós* [En ligne], Théma, Imploser les temps / Implodindo tempos, Mis à jour le 25/12/2016

URL: <http://revues.mshparisnord.org/cultureskairos/index.php?id=1431>

Cet article est mis à disposition sous [contrat Creative Commons](#)