



Universidade Federal
de São João del-Rei

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – PPGAC

GENILSON ANTONIO FERREIRA

**CORPO, CULTURA E EDUCAÇÃO: UMA ABORDAGEM ECOPOÉTICA
(METODOLÓGICA) DA DANÇA DE CONGADO EM DIONÍSIO - MG**

SÃO JOÃO DEL-REI

2020



Universidade Federal
de São João del-Rei

GENILSON ANTONIO FERREIRA

**CORPO, CULTURA E EDUCAÇÃO: UMA ABORDAGEM ECOPOÉTICA
(METODOLÓGICA) DA DANÇA DE CONGADO EM DIONÍSIO - MG**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de São João del-Rei, *Campus* Tancredo Neves, como parte das exigências para a obtenção do título de Mestre na Linha de Pesquisa: Performance, Poéticas e Processos Artísticos.

Orientador: Prof. Dr. Adilson Roberto Siqueira

SÃO JOÃO DEL-REI

2020

Ficha catalográfica elaborada pela Divisão de Biblioteca (DIBIB)
e Núcleo de Tecnologia da Informação (NTINF) da UFSJ,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

F383c Ferreira, Genilson Antonio.
Corpo, cultura e educação : Uma abordagem
ecopoética (metodológica) da dança de Congado em
Dionísio - MG / Genilson Antonio Ferreira ;
orientador Adilson Roberto Siqueira. -- São João del
Rei, 2020.
118 p.

Dissertação (Mestrado - Teatro) -- Universidade
Federal de São João del-Rei, 2020.

1. Artes Cênicas. 2. Estudos da Performance. 3.
Cultura Popular. 4. Congado Mineiro. 5. Pedagogia
das Artes Cênicas. I. Siqueira, Adilson Roberto,
orient. II. Título.



GENILSON ANTONIO FERREIRA

**CORPO, CULTURA E EDUCAÇÃO: UMA ABORDAGEM ECOPOÉTICA
(METODOLÓGICA) DA DANÇA DE CONGADO EM DIONÍSIO - MG**

BANCA EXAMINADORA

Adilson Roberto Siqueira
(Orientador)

Hudson Lucas Marques Martins (Membro Titular Externo)
Instituto Ensinar Brasil – Rede Doctum João Monlevade

Cláudio José Guilarduci – UFSJ
(Membro Titular Interno)

DEZEMBRO DE 2020

DEDICATÓRIA

Ao melhor presidente da República Federativa do Brasil: Luiz Inácio Lula da Silva. Aos meus queridos pais: Maria das Graças Ferreira e Sebastião Gonçalves Ferreira. Ao meu amigo e guru: Adilson Roberto Siqueira. Minha eterna gratidão ao meu amigo, Diego José Domingos Pereira. Dedico essa dissertação a todos os congadeiros desse Brasil.

AGRADECIMENTOS

Este é um momento muito especial em minha vida. Na vida acadêmica oficialmente me tornarei mestre! Sendo negro (ou pardo como muitos ainda cismam em me denominar), filho de mãe doméstica e de pai pedreiro (com muito orgulho!), sou apenas um menino do interior de Minas Gerais que, pelo desejo de estudar e conhecer o mundo, transformei minha história e mudei meus sonhos. Esses sonhos agora se desdobram em forma de artes e, hoje, como professor, ocupo e continuarei ocupando o meu lugar de direito. Acredite, tudo é possível!

Eu agradeço a Deus, aos Orixás, a meus guias espirituais, santos e anjos por essa vitória. Nossa Senhora do Rosário, rogai por nós! Agradeço por fazerem deste um momento cheio de energias positivas, emanadas do espaço.

Gratidão ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de São João del-Rei. Obrigado também aos corpos docente, discente e técnico que fizeram parte dessa longa jornada.

Gratidão ao meu ilustre mestre e orientador acadêmico, Adilson Roberto Siqueira. Obrigado por compartilhar seus ensinamentos comigo e me mostrar possibilidades jamais antes vislumbradas. Gratidão ainda aos professores Hudson Lucas Marques Martins e Cláudio José Guillarduci, membros da banca de defesa deste trabalho, parceiros desse sonho. Aos três o meu “muito obrigado!” por aceitarem fazer parte deste momento, transformando-o em um momento possível.

Agradeço a minha família, meus amados bisavós: Ilídio Fernandes da Silva e Emerenciana Maria de Jesus. Aos meus amados pais, que nunca mediram esforços para que eu pudesse estudar. Ainda me lembro de mãe trabalhando como doméstica em casas dos moradores da cidade, e de meu pai, pedreiro, viajando com a construção civil por este Brasil afora. A vocês, meus amados pais, minha eterna gratidão e meu total respeito! Saibam que vocês conseguiram formar um mestre!

Agradeço ainda aos meus avós maternos – José Isidório de Farias (*In memoriam*) e Maria das Dores Silva – e avós paternos – Joaquim Gonçalves Ferreira (*In memoriam*) e Jovina Ervira Barbosa (*In memoriam*); a meus queridos tios e tias, em especial José Tarcísio de Farias (*In memoriam*) e Manuela Rosa de Jesus (*In memoriam*); a meus eternos madrinhas e padrinhos que não se encontram mais neste mundo: minha madrinha Terezinha Maria de Farias (*In memoriam*), padrinho Tito de Bairros Rodrigues (*In memoriam*) e madrinha Divina Maria de Jesus (*In*

memorian);minha madrinha Maria Antonia e agradeço também a meus queridos primos, em especial Marlon Roberto Rodrigues e Ilderson Fernandes, por me motivarem sempre.

Agradeço aos senhores Raimundo Nonato e José Rosário por me fornecerem imagens importantes para a pesquisa. Agradeço à Igreja de São Sebastião por permitir acesso à pasta/arquivo de documentos e fotos históricas da nossa cidade. Agradeço também a Daniel Dias de Farias por fazer parte desse momento tão importante de minha vida. Aos meus afilhados: Riquelme Phillipe, Ana Luiza de Farias, Alair Ferreira Tavares. A meu querido amigo, Diego Domingos, por acreditar em meu potencial. Aos meus amigos de infância e de vida: Matheus Phillipe, Alair Ferreira Tavares, Desiele Cássia Ramos, Gleisiele Mônica Ramos, Cristiano Ralf Gandra, Camila de Freitas Ribeiro, Dáfine Cruz, Victoria Regina Costa Ferreira, Marcos Francisco Costa Ferreira, Marcelo Henrique Costa Ferreira, Alzira Maria Costa e Thaissa Coreno Gomory.

Agradeço a toda a direção, equipe pedagógica e administrativa das Escolas Estaduais: Coronel Francisco Rolla, Romeu Perdigão, Marques Afonso e José Martins Drumond, lugares que me possibilitaram intensas trocas e mútuas experiências entre conhecimento e saberes. Agradeço, pois, às pessoas que apareceram em minha vida durante esse percurso acadêmico e que colaboraram de alguma forma com essa conquista: Ana Clara, Breno Marques, Guilherme Santiago, Maria Angélica Castro, Sirley, Sandra Bastos. Agradeço a minha diretora Rosilane Batista pelo carinho e confiança depositados em mim.

Agradeço a minha querida Dona Efigênia, popularmente conhecida como Ginica, pelos ensinamentos religiosos e por me ajudar a fortalecer minha fé. Sei que posso estar esquecendo alguém, saibam que todos vocês estão guardados em meu coração.

Gratidão a todas as forças do Universo.

Aqui quem fala é Genilson Ferreira, mais um sobrevivente...

Porque o guerreiro de fé nunca gela. Não agrada o injusto, e não amarela. O Rei dos reis foi traído e sangrou nessa terra. Mas morrer como um homem é o prêmio da guerra. Mas ó, conforme for, se precisá, afogá no próprio sangue, assim será. Nosso espírito é imortal, sangue do meu sangue. Entre o corte da espada e o perfume da rosa. Sem menção honrosa, sem massagem. A vida é loka, nêgo. E nela eu tô de passagem. A Dimas, o primeiro. Saúde guerreiro!

(Racionais MC's)

RESUMO

A presente pesquisa visa, num primeiro momento, realizar e apresentar uma análise sobre a performance da dança de Congado presente na Festa de Nossa Senhora do Rosário, da cidade de Dionísio, em Minas Gerais. A análise tenta trazer à tona os elementos performáticos que fazem parte dessa tradição cultural de nossa cidade. O segundo momento desta investigação acadêmica versa sobre a possibilidade de criarmos, a partir da Base Nacional Comum Curricular, a uma abordagem pedagógica e ecopoética, que nos auxilie no trabalho docente. A prática do exercício criado está embasada na Lei 10.639/03, mas que busca ainda, em mesma medida, encontrar formas e maneiras eficazes ao ensino prático de reminiscências da cultura afro-brasileira. Dessa forma, este trabalho almeja a possibilidade de trabalhar com as diversas culturas populares, regionais e nacionais, existentes em nosso país.

PALAVRAS-CHAVE: Congado; Educação; Metodologia; Performance; Teatro e Tradição.

ABSTRACT

This research aims, at first, to carry out and present an analysis about the performance of the dance of Congado, present at the festivity of Nossa Senhora do Rosário, in Dionísio city, state of Minas Gerais. The analysis tries to bring out the performance elements that are part of this cultural tradition in our city. The second moment of this academic investigation is about the possibility of creating a pedagogical and ecopoetics approach basing on the Common National Curriculum Base, which may helps us in the teaching work. The practice of the exercise created is based on Brazilian Law nº 10.639/03, but which still seeks, to the same extent, to find effective perspectives of a practical teaching concerning the reminiscences of Afro-Brazilian culture. In this way, this research aims at the possibility of working with the diverse popular, regional and national cultures of our country.

KEYWORDS: *Congado*; Education; Methodology; Performance; Theater and Tradition.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Extrato de Estatutos da Guarda de Congado, Dionísio - MG	25
Figura 2 – Guarda de Congado de Nossa Senhora do Rosário, Dionísio - MG	26
Figura 3 – Dança Circular, Guarda de Congado, Dionísio - MG	27
Figura 4 – Dona Anita e José Henriques. Rei e Rainha Congo de maior tempo no posto, 2003	29
Figura 5 – Guarda de Congado na Praça Central durante a Festa, 2007.....	31
Figura 6 – O cortejo dos Reis Festeiros, Dionísio - MG	32
Figura 7 – Missa Conga, Festa de Nossa Senhora do Rosário, Dionísio - MG	34
Figura 8 – Congadeiros na Praça Central, Dionísio - MG	46
Figura 9 – Guarda de Congado de Nossa senhora do Rosário, Dionísio - MG	48
Figura 10 – Sr. Sebastião, meu pai, guarda dos Reis Festeiros, 2014	49
Figura 11 – Congadeiros buscando o Rei Festeiro, Dionísio - MG	53
Figura 12 – Festa de Nossa Senhora do Rosário. Dionísio - MG	54
Figura 13 – Montagem I: Dançante Daniel Dias, Dionísio - MG	64
Figura 14 – Montagem II: Dançante Daniel Dias, Dionísio - MG	65
Figura 15 – Montagem III: Dançante Daniel Dias, Dionísio - MG	67

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Competências Gerais para o Ensino Fundamental	71
Tabela 2 – Competências Específicas de Arte para o Ensino Fundamental	74
Tabela 3 – Exercício I	77
Tabela 4 – Exercício II	78
Tabela 5 – Exercício III	79
Tabela 6 – Exercício V	80
Tabela 7 – Exercício VI	81

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
-------------------------	----

CAPÍTULO I

CULTURA, HISTÓRIA E TRADIÇÃO: A FESTA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO	19
1.1 Quando a gente começa descrição da Festa	28
1.2 Missa Conga: o encontro entre o sagrado e o profano	34
1.3 O Almoço: momento de encontro e despedida	36

CAPÍTULO II

DRAMATURGIA CORPORAL E TREINAMENTO DE ATOR: UM BREVE ESTUDO DO CORPO NA CENA	38
2.1 Performance e suas definições	42
2.2 Performatividade como metodologia de análise	44
2.2.1 Análise e descrição da performatividade do corpo em situação de representação no Congado	47
2.2.2 Elementos performativos da Festa	50
2.2.3. A cidade enquanto palco como um grande evento performático	51

CAPÍTULO III

ABORDAGEM ECOPOÉTICA E PEDAGÓGICA DO CONGADO EM DIONÍSIO - MG	55
3.1 Evocação e ambientação de um laboratório de pesquisa	59
3.1.1 Comportamento restaurado na dança de Congado	62
3.1.2 Montagem I	64
3.1.3 Montagem II	66
3.1.4 Montagem III	68
3.2 Compreendendo o teatro na escola através da BNCC	68
3.2.1 Competências específicas de arte para o Ensino Fundamental	73
3.2.2 Exercícios corporais a partir dos movimentos do Dançante na Guarda de Congado	77
3.2.3 Alongamento corporal da parte inferior	78
3.2.4 Alongamento corporal da parte superior	79

3.2.5 Níveis e intensidade	80
3.2.6 Etapa II: criação coletiva, corpos em movimento	81
3.3 Aplicação ecopoética (metodológica)	81
3.3.1 Aula 1 – Descobrindo a história e as tradições populares locais	82
3.3.2 Aula 2 e Aula 3 – Eco-Descobertas: um corpo que sistematiza	84
3.3.3 Aula 4 – Eco(Poéticas): Cena formação	85
CONSIDERAÇÕES FINAIS	88
REFERÊNCIAS	92
ANEXOS	95

INTRODUÇÃO

A presente dissertação de mestrado foi realizada no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UFSJ), na linha de pesquisa em Performance, Processos e Poéticas Artísticas. Teve por objetivo estudar o corpo em situação de representação nas danças de Congado, além de identificar, a partir dessa dança, os elementos performativos da Festa de Nossa Senhora do Rosário na cidade de Dionísio, em Minas Gerais. Nossa proposta foi investigar como os movimentos de matriz africana presentes nessas manifestações que despontam no corpo cotidiano das pessoas que as praticam. Mais do que isso, pretendemos compreender como que esses movimentos aparecem nos momentos em que

elas cantam, falam, manipulam objetos, dançam e se divertem fora das situações ritualísticas, refazendo e recontando a história desse corpo que está em íntima e inseparável relação com a identidade pessoal e coletiva daquele que se movimenta. (RODRIGUES, 1997, p. 27)

Os rituais afrodescendentes sempre estiveram interligados entre o “corpo sagrado” (que incorpora a entidade religiosa) e o corpo físico em situações cotidianas. A força motriz que sustenta, por exemplo, o movimento de dança na cultura afrodescendente, é constantemente revigorada pelas matrizes corpóreas que são recodificadas e ressignificadas nos rituais. Essa prática as mantém vivas na sociedade contemporânea, em especial nas cidades que compõem o Vale do Aço mineiro, a notar pela tradicional Festa de Nossa Senhora do Rosário na cidade de Dionísio, a contar e recontar histórias que se configuram como uma política de resistência. O problema trazido a partir desta discussão é justamente a dificuldade em abordarmos o ensino da cultura popular em ambientes formais de educação. Nesse sentido, devemos estar atentos na forma de assimilarmos e repassarmos os elementos culturais dessa tradição abandonada pela perspectiva cultural de nosso país. Essa premissa é acolhida pelo entendimento tácito e jurídico da Lei 10.639/03 (BRASIL, 2003), que versa sobre o ensino da história, cultura afro-brasileira e africana, ressaltando a importância da cultura negra na formação da sociedade brasileira, bem como na formação do educando.

Assim sendo, as aulas de arte têm um lugar privilegiado nessa discussão. Segundo a pesquisadora Lígia Tourinho, “a tradição oral do teatro que foi para as prateleiras é uma reverberação refinada do fenômeno teatral ao longo dos tempos” (2009). Podemos observar que os registros sobre as comédias e tragédias gregas e

o que nos é apresentado, é o resultado escrito de um poeta que narra um acontecimento de forma linear, sobre um ritual, levando a um processo de encenação. “Da mesma forma, atualmente, a dramaturgia não é um campo exclusivo da arte teatral, ela passou a fazer parte de todas as artes da cena” (TOURINHO, 2009, p. 79).

Por outro lado, essa investigação aborda o conceito de performance trazido por Schechner. A utilização da ideia de performance, para este estudo, visa aprofundar a discussão e buscar exemplos, ainda que sutis, observados das “ações simples”, corriqueiras ou “ordinárias” dos participantes do ritual em questão. Essas ações podem ser “vestir-se, caminhar, conversar com um amigo”, ou ainda, o “modo como uma refeição é preparada, ou observando as pegadas deixadas por alguém ao caminhar no deserto” (SCHECHNER, 2006, p. 37). Este estudo, portanto, reflete, a partir da cultura popular e/ou seus resquícios, os ecos das ideias de pensadores cênicos como Allan Kaprow e Richard Schechner. Esta dissertação seguirá, pois, em três capítulos, com suas subdivisões:

No Capítulo I – Cultura, História e Tradição: A Festa de Nossa Senhora do Rosário, farei um levantamento cultural da festa de Nossa Senhora do Rosário na cidade de Dionísio. Nele serão discutidos aspectos relativos ao caráter performativo e dramático desse ritual. A fundamentação teórica desse capítulo está de acordo com os estudos pertinentes ao campo da cultura, versando sobre a performance afrodescendente e o corpo em situação de representação a partir do ritual de Congado, uma vez que este se fará *corpus* deste trabalho. As observações historiográficas dessa pesquisa se deram a partir da análise de fontes como o Livro de Atas e Registros Históricos sob domínio da Paróquia de Dionísio. Infelizmente, como veremos, muito desse material foi perdido ao longo do tempo. Perda que está relacionada tanto à falta de interesse em documentar essa tradição, como também à carência de condições técnicas para conservação desses documentos da nossa História e que versam sobre a cultura popular. Com isso, nossa intenção também é compartilhar com a academia brasileira uma pequena parte da história da Guarda de Nossa Senhora do Rosário, que tem sede na cidade de Dionísio.

Também nesse capítulo apresenta-se um estudo na área da performance, pautada, de um lado, (i) nos estudos de Richard Schechner sobre o *comportamento restaurado*, e (ii) sobre o performer em situação de representação que, no caso desta pesquisa, é abordado a partir da análise da performance de um integrante das

Guardas que participam do ritual da Festa de Nossa Senhora do Rosário. Tal abordagem, por sua vez, dá-se através das contribuições feitas pela *performance art*, proposta contemporânea que aproxima a arte da vida, inaugurada por artistas da década de 1960 impulsionados pelas as mudanças de paradigmas na história da arte.

O foco de debate incidirá sobre os elementos performativos presentes na referida festa religiosa, dando ênfase à cidade enquanto cenário deste grande evento, ambiente cujas ruas são tradicionalmente ruas enfeitadas durante a madrugada para o cortejo passar. Durante todo o desfile da corte, a população da cidade acompanha e participa de todo o ritual de Congado, desde a montagem dos primeiros preparativos, o ato inicial da alvorada, até o momento de encerramento e confraternização, o almoço que é servido às Guardas de Congado presentes na festa e também a toda população dionisiana que esteja participando da festa. A noção de performance que atrelamos a esse estudo está calcada na substituição do “faz de conta” (tradicional no processo de encenação) pela noção de “mostrar-se fazendo”, ou seja, o performer em situação de representação em uma proposição artística, carregada de expressividade, sentidos e sentimento.

No Capítulo II – Dramaturgia corporal e treinamento de ator: Um breve estudo do corpo na cena, discorro sobre as rupturas estruturais na encenação teatral durante o século XX e abordo o corpo como veículo condutor da obra de arte. O campo cultural e artístico deste capítulo é perpassado pelos estudos da *performance afro-brasileira*, trazidos por Zeca Ligiéro, juntamente à ideia de *evento performativo*, proposto pela pesquisadora Josette Féral. Também abordamos os elementos performáticos, indicando-os como fio condutor para obtenção de um comportamento restaurado desse congadeiro em situação de representação.

No Capítulo III – Abordagem eco-poética e pedagógica do Congado em Dionísio - MG, irei desenvolver a hipótese desta pesquisa, ao propor uma metodologia de ensino da prática de cultura popular na educação básica. Tal proposição se encontra pautada em minha experiência enquanto professor de Artes da Rede Estadual de Educação e Ensino de Minas Gerais. Percebi uma dificuldade explícita em desenvolver uma prática de ensino voltada a contemplar as culturas populares não hegemônicas no contexto escolar ou de escolarização. Isso ocorre justamente devido ao distanciamento de alunas e alunos da sua cultura regional, ou seja, das práticas culturais que se desenvolvem mais próximas a sua realidade.

Desta forma, escolhemos o Congado para nosso estudo por se configurar como uma atividade cultural capaz de abarcar uma maior representatividade no que tange à cultura popular de nossa região de Dionísio. Na área da educacional propomos um diálogo entre o trabalho pedagógico, pautado em Walter Benjamin, além de outros autores voltados aos estudos teatrais como Eugenio Barba, Laban, Guilarduci e Siqueira. Nessa direção, a noção de *experiência* benjaminiana nos permite propor ao aluno uma vivência experimental a partir da prática da cultura popular pesquisada.

Outro conceito pesquisado nesta dissertação é *ecopoética*, estudo que vem sendo realizada por mim enquanto ator/pesquisador ao longo de toda minha graduação no Grupo Transdisciplinar de Pesquisa em Artes, Culturas e Sustentabilidade (GTRANS). Assim sendo, também realizo neste trabalho uma investigação no conceito da “corporeidade ecopoética” que, segundo o professor Siqueira (2015), “é a forma como eu organizo minha corporeidade e meio através do qual eu me relaciono com o meio ambiente” do mesmo modo que o professor age em sala de aula, propiciando e elaborando “casas”/ “ecos”, lugares possíveis para atrair, despertar e desenvolver propostas artísticas que perpassam os muros da escola.

Para sustentar a participação da natureza na mesma [na escola] e, lançando mão do conceito de subjetividade para afirmar que enquanto ser vivo, o meu corpo, o seu corpo e o corpo impregnado de matrizes africanas que pretendemos estudar, se organizar e a forma que me relaciono com o cotidiano meio ambiente que vivo, contribui para a organização de minha corporeidade, desde uma perspectiva ecopoética, o que denominamos no Movére como Corporeidade Eco-poética. (SIQUEIRA, 2015)

A poética desse estudo está pautada nos meios de produção adotados na construção dessa metodologia de ensino, baseando-se nas relações aluno-professor e aluno-professor-comunidade. A comunidade aqui referida é formada pelos grupos de cultura popular regional utilizados nesta pesquisa. Desta forma, acreditamos ser possível um processo artístico-pedagógico em meio à cena formação pautada nos princípios da dança de Congado, sendo, portanto, possível uma reflexão mais amadurecida por meio da prática de cultura popular na disciplina de Arte.

CAPÍTULO I

CULTURA, HISTÓRIA E TRADIÇÃO: A FESTA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO

A cultura é viva e dinâmica! Ela nunca para. Ela não “dá um tempo”. Ela vai acontecendo e, quando notamos, já aconteceu. A cultura popular, ou as culturas populares, resistem. Elas resistem à burocratização estatal, resistem à simplificação genérica do popular e precisam resistir ainda mais para não se transformar em ícones saudosistas aprisionados a algum museu contemporâneo. Tudo vai se transformando. Assim também foi com o Congado.

O primeiro estatuto da Guarda de Congado sofreu suas primeiras alterações no ano de 1996. As mudanças, desde lá, não cessaram mais. Atualmente a Guarda foi reestruturada, o relato dessas etapas burocráticas não é o foco de nossa pesquisa. Isso também implica dizer que este trabalho não se vincula às atividades recentes do Grupo de Guarda de Congado da cidade de Dionísio.

Reza a lenda que essa pequena cidade surge ainda no período do ouro em Minas Gerais. Neste período, nossa capital era a antiga Vila Rica, atual Ouro Preto. Nela, o soldado Dionysio prestava serviços como guarda na cadeia e, dentre outras, tinha como missão guardar o pai de Ricardina! Durante sua estadia nessa cadeia, Dionysio observava cada vez mais as movimentações daquela moça que todos os dias levava comida para seu pai na prisão, e dia após dia, o soldado Dionysio ia se apaixonando pela figura de Ricardina.

Com o passar do tempo e a confiança conquistada, a moça acaba pedindo ao soldado que a ajudasse na fuga de seu pai. A promessa de Ricardina era baseada na fuga de seu pai, já que ela acreditava que só dessa forma os três poderiam ser felizes, vivendo escondidos pela mata. Segundo a lenda, assim nascia Dionysio! Os três vieram para a região do Alfié¹, um lugarejo onde pediram guarita a uma senhora que gentilmente os acolheu.

Dias após a chegada do trio ao lugarejo, o pai de Ricardina convidava Dionysio para uma caçada. Dionysio, sem pestanejar, aceitou o convite! Mal sabia o pai da moça que seu genro já estava decidido a livrar-se dele para poder viver só com ela. Assim foi! Durante a caça, o pai de Ricardina foi assassinado por Dionysio.

¹ Santana do Alfié é um Distrito do Município de São Domingos do Prata - MG, localizado a 30 km de distância de Dionísio - MG.

Cuidadosamente, Dionysio escondeu o corpo do pai de Ricardina na mata, retornando ao lugarejo. Na chegada, Ricardina percebeu a ausência de seu pai e perguntou a Dionysio onde ele estava. O soldado disse que seu sogro havia se perdido na mata e no dia seguinte eles iriam procurá-lo. O dia mal amanhecia e a promessa da busca acontecia. Dionysio e Ricardina partiram rumo às matas, à procura do desaparecido, mas não o encontraram. Foi então que Ricardina começou a suspeitar que o soldado havia matado seu pai e ameaçou denunciá-lo! Tomado pelo ódio e pela irracionalidade, Dionysio travou uma luta corporal com a moça. Dionysio, por ser um desertor, estava com muito medo de a moça entregá-lo à polícia. Sem muito pensar, o soldado desertor assassinou Ricardina.

Preocupado com as penalizações dos crimes que havia cometido, o soldado optou em não retornar a Santana do Alfié, partindo mata adentro. Depois de muito caminhar pela mata, encontrou um lugar despovoado. Por ali ficou e resolveu construir uma cabana. Por fim, decidiu viver por aquelas terras durante muitos anos. Com o passar dos anos, Dionysio, cansado de seu isolamento, resolveu procurar o povoado mais próximo. Ele queria contatar pessoas, afinal, em sua cabeça, já havia se passado muitos anos e, talvez, a polícia nem o estivesse procurando.

Assim, Dionysio começou a conhecer pessoas, a fazer amigos. Algumas de suas relações mais sólidas foram sendo criadas e mantidas pela compra de mantimentos para sua própria sobrevivência. Alguns desses amigos começaram a frequentar a cabana onde Dionysio morava. Quando retornavam da visita, essas pessoas contavam que “estiveram em Dionysio”, que a partir de então virou uma referência do lugar. Apesar da existência da lenda acerca da origem e do nome da cidade, as informações abaixo foram extraídas de fontes seguras:

DIONÍSIO – Nome do primeiro morador do lugar. Paróquia de SS Sacramento, com sede na povoação de Dionísio, Município de Itabira, por Lei nº 2876 de 20-IX-1882. Incorporado ao Município de São Domingos do Prata por decreto nº 23 de 1-III-1890. No quadro da D. A., de 1903, figura com nome de SS Sacramento de Dionísio; no de 1911, com o nome de São Sebastião de Dionísio; com o atual nos quadros subsequentes. Município e cidade por Lei nº 336 de 27-XII-1948. Criado em 1962, o Distrito de Conceição de Minas. (COSTA, 1997, p. 185)

A cidade de Dionísio está situada no Sudeste de nosso país. Localiza-se no Vale do Rio Doce e pertence ao colar Metropolitano do Vale do Aço. Segundo os últimos dados estatísticos, originalmente coletados e divulgados pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), o referido município fica a cerca de 160

quilômetros a leste da capital do estado de Minas Gerais. A cidade ocupa uma área de 339,375 km², sendo que 1,7 km² ficam dentro do perímetro urbano. Sua população em 2019 girava em torno de 7.729 habitantes. Ainda no século XIX, sua população começou a ocupar essas terras, sendo o povoado emancipado a cidade em 1948.

Apesar de sua emancipação no ano anterior, sua instalação ocorreu em 1º de janeiro de 1949. Parte de sua área engloba o Parque Estadual do Rio Doce (PERD), sendo uma das maiores florestas tropicais do estado de Minas Gerais e uma das principais áreas remanescentes de Mata Atlântica². Segundo o IBGE, durante o ano de 2001 foi criado o Conselho de Preservação do Patrimônio, cuja finalidade era de caráter consultiva, deliberativa, normativa e fiscalizadora³. O Conselho, com base em nossa legislação municipal, de forma geral, versa sobre proteção ao patrimônio cultural. As atividades culturais e tradicionais presentes na cidade são as festas de Nossa Senhora do Rosário, Festa do Trabalhador e as Cavalgadas. Entre os grupos culturais da cidade destacam-se a Corporação União Musical de Dionísio e a Guarda de Congado de Nossa Senhora do Rosário.

Por ser uma população em sua maioria católica, praticantes ou não, as festas religiosas ganham maior destaque em sua realização. A Festa de Nossa Senhora do Rosário tem grande visibilidade por parte da população e, por esse motivo, impulsionou-me a pesquisar essa manifestação cultural popular e tradicional de minha cidade. A história de devoção, culto e contemplação a Nossa Senhora do Rosário se inicia durante a escravidão, provavelmente no começo do século XIX, sendo o primeiro registro local da Festa encontrado no começo do século XX. A primeira versão da Festa de Nossa Senhora do Rosário data de 1914. Esses são apenas alguns dos dados que estão arquivados na Secretaria da Casa Paroquial da cidade de Dionísio, pertencente à diocese de Itabira.

O Congado de Nossa Senhora do Rosário de Dionísio reforça o uso da tradição oral, transmitida de geração a geração. Esse tipo de perpetuação oral da

² Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). «Dionísio». Consultado em 7 de março de 2019. Cópia arquivada em 1 de setembro de 2019^c Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) (2017). «Base de dados por municípios das Regiões Geográficas Imediatas e Intermediárias do Brasil». Consultado em 10 de fevereiro de 2018 Enciclopédia dos Municípios Brasileiros (2007). «Dionísio - Histórico» (PDF). Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Consultado em 22 de julho de 2010. Cópia arquivada (PDF) em 26 de dezembro de 2012.

³ Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) (2012). «Conselho municipal de cultura e de preservação do patrimônio». Consultado em 17 de agosto de 2013. Cópia arquivada em 17 de agosto de 2013.

tradição, que é típica nos povos africanos e americanos nativos, geralmente oferece poucos registros escritos. Além disso, falamos de pessoas que se encontram às margens da sociedade. Ao cenário brasileiro, acrescenta-se ainda outro fator importante: muitos dos integrantes que compõem a Guarda de Congado moram na região periférica da cidade e precisam enfrentar diversos problemas sociais, tais como: falta de alimentação, moradia precária, saúde limitada e uma educação excludente. Todavia, são essas as pessoas que descem o morro para colocar na avenida principal de nossa cidade uma das maiores festas populares da região, a tradicional Festa de Nossa Senhora do Rosário.

A história do Congado em Minas Gerais foi composta por descendentes de pessoas que foram escravizadas e que enfrentaram todos os tipos de exploração, e mesmo assim, resistiram e fizeram história com essa tradição. Por isso o Congado está ligado às origens da cidade, pois Dionísio era considerada um celeiro de mantimentos e um dos maiores polos produtores de café da região. Com grandes lavouras, que produziam café em abundância, toda a produção era realizada com mão de obra escravizada. A cidade ainda mantém fazendas históricas, nas quais ainda existem antigas senzalas que serviam de moradia para os negros escravizados.

Muitos descendentes desses escravizados residem na rua Santa Isabel, onde moram a maioria dos membros que compõem a Guarda de Congado da cidade. Podemos observar o trajeto desta tradição histórica a partir do estudo realizado pelo historiador Hudson Martins. Segundo ele,

partindo da tradição africana, historicamente Guardas de Congo remetem às festividades de coroamento de reis do Império Congo (1390-1895). Os seus governantes reinavam sobre grandes extensões territoriais, que abrangem também o atual território de Angola. As tradições hierárquicas presentes nas guardas, como as representações dos reis, rainhas, príncipe e princesa; assim como as danças, cantos e os instrumentos musicais de percussão, são herança direta das tradições de origens africanas, especificamente dos povos Bantos. Alguns autores afirmam que a tradição “advém das narrativas das batalhas entre as nações do Congo”. (MARTINS, 2019, p. 8)

A cultura tradicional – no caso da Guarda de Congado em Dionísio – apresenta um movimento de preservação e organização, externado na troca mútua entre conhecimentos e saberes transmitidos de geração em geração. Comumente, para participar da Guarda de Congo, todos os membros iniciam como dançantes, início que geralmente se dá na infância.

Os dançantes são as pessoas responsáveis pelo bailado do Congo, atinge seu ápice como Rei Congo. Para tanto, é necessário participar durante anos para que se entenda a experiência que se adere ao conhecimento dessa prática. Tal compreensão se deve ao processo de formação daquele que está disposto a levar essa tradição para gerações futuras.

Por apresentar um notório saber de cultura popular, o congadeiro se torna um membro importante e significativo da cultura popular na cidade, desenvolvendo saberes como: rezas, cânticos, orações, danças e outros fazeres que vêm embebidos de sua experiência no tempo. Trata-se de uma grande sabedoria que deriva do fazer prático, da necessidade crua que brota da experiência do viver, aprendizado que a educação formal e letrada ainda não consegue tanger.

O popular é nessa história o excluído: aqueles que não têm patrimônio ou não conseguem que ele seja reconhecido e conservado; os artesãos que não chegam a ser artistas, a individualizar-se, nem a participar do mercado de bens simbólicos "legítimos"; os espectadores dos meios massivos que ficam de fora das universidades e dos museus, "incapazes" de ler e olhar a alta cultura porque desconhecem a história dos saberes e estilos. (CANCLINI, 1998, p. 205)

O lugar do popular na cultura, segundo Canclini (1998), representa diversas ramificações de pensamentos e saberes populares que perpassam o tempo sem o devido reconhecimento. Esse lugar ainda evidencia a interação entre grupos humanos na forma de comportamentos e expressões nem sempre unânimes. Em nossa interação social entre os povos africanos, indígenas e europeus, em particular durante o Brasil colonial, ocorreram trocas sociais e culturais que deram origem ao que conhecemos como cultura afro-brasileira. Essas manifestações são vistas como remanescentes dessa interação histórica.

Ainda que a maioria das pessoas que compõem essa tradição tenham frequentado os bancos escolares por poucos anos, observa-se que elas trazem consigo tradições e costumes regionais que são transmitidos de forma geracional. Posto isso, esse trabalho visa apresentar um recorte sobre a cultura, mais especificamente, a cultura popular, a partir da manifestação da "Guarda de Congado" na "Festa de Nossa Senhora do Rosário", que tradicionalmente ocorre na cidade de Dionísio, diga-se de passagem, terra onde nasci e pude participar integralmente do evento como membro dançante da Guarda de Congado.

A perspectiva adotada para elaboração deste trabalho se baseia em relatos que versam sobre a preparação da festa, desde seu rito inicial – chamado de

alvorada –, até a coroação dos novos Reis Festeiros do próximo ano. Nessa celebração contamos com cantos, danças e, não raro, instrumentos musicais de origem africana. Essas práticas podem ser consideradas como resultantes do sincretismo religioso e cultural, ou, em outras palavras, um encontro entre a tradição católica e parte dos costumes africanos.

A introdução desses ritos na cidade se deu, em grande parte, pela população negra que fora escravizada durante o período colonial em Minas Gerais. Naquela época, ainda no século XVIII, a população da cidade desfrutou ativamente do período de ouro da mineração, o que deixa evidente a vinculação dessa manifestação cultural com a escravidão. O resultado materializado desse fato se dá, até os dias atuais, pela observação dos praticantes congadeiros e que compõem as camadas historicamente marginalizadas, majoritariamente pessoas negras, descendentes de escravizados.

Algumas correntes teóricas da cena teatral acreditam que a congada pode ser compreendida como cena em si, por reter e expor elementos teatrais durante sua execução. Entretanto, é inegável que há diferenças conceituais entre teatro e Congado, e que essas diferenças devem ser levadas em consideração.

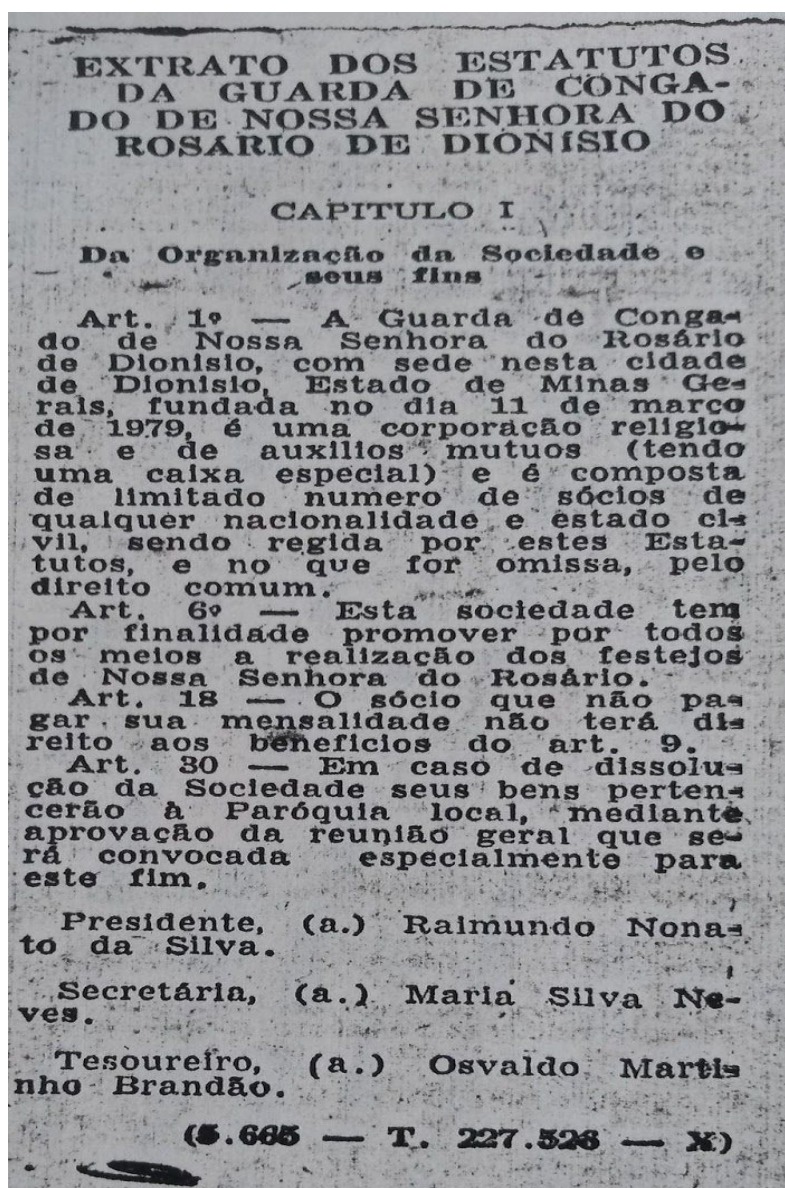
Desse modo, tais diferenças evidentes levam-nos a pensar a Congada como sendo um ritual afro-brasileiro. Mesmo que seja possível identificar fenômenos que satisfazem alguns dos axiomas teatrais como ser um acontecimento ao vivo e para o público, esta experiência ritual não alcança todos os desdobramentos da representação e vice-versa. Possuem inserções, sentidos e papéis sociais diferentes. (SANTOS, 2003, p. 15)

Como ritual, historicamente, não temos como determinar a data exata da criação da Guarda de Congado de Nossa Senhora do Rosário de Dionísio. Os registros documentais são fragmentados e, em muitos casos, escassos.

Tradicionalmente, as Guardas de Congado existiram onde havia um número considerável de escravizados de origem africana, principalmente durante o final do século XVIII e início do século XIX. Essa era a manifestação cultural e religiosa permitida a esses homens e mulheres, sendo reproduzida em diversos lugares em Minas Gerais durante séculos até se encontrarem os primeiros registros oficiais de sua existência. Provavelmente, essa também foi a origem da Guarda de Congo de Dionísio, levando em consideração sua proximidade com importantes núcleos de extração de ouro na região, ainda no século XVIII, como as atuais cidades de Nova Era (antiga São José da Lagoa) e Antônio Dias (ou o distrito de Santana do Alfié).

O primeiro documento oficial da Guarda de Congado é uma ata de reunião que deflagrou a criação do primeiro estatuto da guarda, realizada no dia 11 de novembro de 1979. Esse encontro ocorreu na histórica capela de Santo Antônio, às 14 horas. Como resultado deste evento histórico, foi recebida e noticiada, com aclamação, a primeira Diretoria da Guarda de Congado de Nossa Senhora do Rosário de Dionísio em Minas Gerais. A ata, documento que relata esse encontro histórico, foi registrada por Santiago, Oficial de Registro de Títulos e Documentos, na cidade de São Domingos do Prata, também no estado de Minas Gerais.

Figura 1 – Extrato de Estatutos da Guarda de Congado, Dionísio - MG.



Os membros da Guarda de Congado de Dionísio, responsáveis por esse primeiro registro, encontram-se na imagem a seguir.

Figura 2 – Guarda de Congado, Dionísio - MG.



Fonte: Arquivo pessoal de Raimundo Nonato, 1979.

A imagem destaca, ao centro, o Capitão Neném. Ao fundo, o Rei Congo, Sr. Lorindo. Tanto o Capitão, quanto o Rei são figuras de grande importância na hierarquia da Guarda de Congado. Devido à vulnerabilidade desses registros, acreditamos que a tradição seja ainda mais antiga do que o registrado. Reafirmo, pois, a importância da valorização da cultura oral, uma vez que parte da história da Guarda de Congado da cidade é realizada e transmitida basicamente pela oralidade. A oralidade é, pois, a principal ferramenta de transmissão, realização e manutenção dessa manifestação de cultura popular.

Meu pai, Sebastião Gonçalves Ferreira, é membro da guarda há mais de 25 anos, e compõe o grupo desse povo iletrado e repleto de saberes populares que mantêm viva em Dionísio essa tradição. A Guarda de Congo de Nossa Senhora do Rosário de Dionísio atualmente é composta por integrantes que variam dos 3 aos quase 80 anos. Esse grupo atende tradicionalmente todos os anos, comparecendo a

aproximadamente 15 a 20 festas em distritos, vilas e comunidades dentro da região. Todo ano a Guarda de Congado de Nossa Senhora do Rosário se prepara para a festa em honra à sua padroeira, geralmente no segundo domingo de outubro. Contudo, no ano de 2020 a festa não ocorreu devido à pandemia do Covid-19.

Figura 3 – Dança circular, Guarda de Congado de Nossa Senhora do Rosário, Dionísio - MG.



Autoria: José Rosário de Castro Souza, 2018.

Na figura 3 podemos observar a presença de populares na praça matriz observando e participando da festa. O termo “cultura popular” pode apresentar ampla interpretação no campo da cultura. Uma possibilidade é a compreensão de cultura popular como forma de manifestação cultural feita por um grupo de pessoas em prol de um evento social, político e/ou religioso. Nesse caso apresenta-se um recorte crítico sobre cultura popular tendo em mente que,

para refutar as oposições clássicas a partir das quais são definidas as culturas populares, não basta prestar atenção em sua situação atual. É preciso desfazer as operações científicas e políticas que levaram o popular à cena. Três correntes são protagonistas dessa teatralização: o folclore, as indústrias culturais e o populismo político. Nos três casos, veremos o popular como algo construído, mais que como preexistente. A armadilha que frequentemente impede apreender o popular, e problematizá-lo, consiste em considerá-lo como uma evidência *a priori* por razões éticas ou políticas: quem vai discutir a forma de ser do povo ou duvidar de sua existência? Contudo, a aparição tardia dos estudos e das políticas relativos a culturas populares mostra que estas se tornaram visíveis há apenas algumas décadas. O caráter construído do popular é ainda mais claro quando

recortamos as estratégias conceituais com que foi sendo formado e suas relações. (CANCLINI, 1998, p. 206)

A Guarda de Congado de Dionísio insere-se em um grupo diverso de manifestações de cultura popular tais como: capoeira, grupos de serestas, festas tradicionais em homenagens a santos católicos presentes na região do Vale do Aço Mineiro. Em todas as cidades dessa região tem a tradicional Festa do Rosário, e a Guarda de Congado de Dionísio sempre é convidada a abrilhantar as festas das cidades vizinhas. Essa tradição é mantida de geração em geração pela população dionisiana que, muitas vezes, é considerada às margens da sociedade brasileira.

1.1 Quando a gente começa descrição da Festa

A primeira parte da Festa do Rosário em Dionísio é um momento muito importante. Os membros da Guarda preparam-se durante semanas com ensaios, organização da festa, e durante todo o evento mantêm a tradição cada vez mais forte. Esse é um momento de oração aos santos da casa, para pedir força, proteção, pois a festa irá começar.

O amanhecer do segundo domingo do mês de outubro inaugura o dia mais aguardado do ano, momento em que a cidade de Dionísio se alegra, pois os moradores se reúnem para louvar e agradecer à Nossa Senhora do Rosário pelas graças alcançadas. As senhoras festeiras – mulheres responsáveis pelas refeições na Festa – acordam bem cedo para preparar o café da manhã que será servido na alvorada⁴, uma das partes mais importantes da festa, pois se trata do momento em que a Guarda de Congado realiza a *investidura dos instrumentos*⁵. Nesse momento a Guarda se prepara para acordar os Reis Festeiros para seu grande dia.

Por volta das cinco horas da manhã, os membros da Guarda começam a chegar ao barracão, sede do Congado. Nesse local ficam guardados os instrumentos dos dançantes, objetos sagrados, como os bastões e espadas. Os Guardas dos Reis usam as mesmas vestimentas dos dançantes, além de uma espada feita de madeira que, em seu cabo, há uma perfuração onde são colocadas diversas fitas coloridas. Eles acompanham os Reis Congos e os Reis Festeiros ao longo do percurso, durante toda a festa. Uma de suas atribuições é preparar os novos Reis Festeiros na entrada da igreja para a coroação. Nesse momento, esses

⁴ Alvorada é a parte da festa em que Guarda de Congado de Nossa Senhora do Rosário baila pelas ruas da cidade cantando e dançando ao amanhecer. Geralmente acontece a partir das cinco horas da manhã, antes do café servido aos membros da guarda.

⁵ Ato de pegar o instrumento que está guardado na sede, além de prepará-lo para a festa.

dois guardas cruzam a espada em cima da cabeça dos reis a serem coroados e, no meio das espadas, é envolvido um terço – objeto utilizado para oração do rosário – desencadeando um pequeno cortejo dentro da igreja, perfazendo uma caminhada até o trono, onde estão os Reis Festeiros que passam a coroa para os novos Reis.

Figura 4 – Dona Anita e José Henriques, Rei e Rainha Congo de maior tempo no posto, 2003.



Fonte: Acervo da Igreja Matriz, Dionísio - MG.

Os Reis Congos são os membros mais respeitados da Guarda, visto que estão “ali” há muitos anos, levando a coroa que, para muitos membros, são consideradas pesadas. Eles são detentores de grandes conhecimentos, sabem diversas orações, benzeções, cabendo a eles a função de proteger e guardar seu Congo de todos os males. No rito inicial de congado cada componente da Guarda ajoelha e beija uma das mãos dos Reis Congos, em sinal de respeito e benevolência aos senhores da coroa. São eles ainda que realizam a coroação dos Reis Festeiros

do próximo ano. Os Reis Congos realizam uma pequena oração ao tirar a coroa da cabeça do Rei Festeiro até a coroa ser colocada na cabeça do novo Rei Coroado, reafirmando assim, o compromisso de manter viva tanto a tradição, quanto a festa.

Por fim, mas nunca menos importante, destacam-se os Bombeiros da Guarda, que auxiliam os participantes da festa, carregando um galão com água e servindo-os, quando necessário for. É assim, com esse espírito de confraternização, humildade e harmonia, que o Congado interage com a história, com o cotidiano da cidade e, primordialmente, com os olhos de quem os vê durante a Festa de Nossa Senhora do Rosário. O Congado é, nesse sentido, uma comunhão entre seus membros, uma família que se encontra para resistir e apontar o desejo insaciável de venerar o sagrado, em meio às contingências do profano.

A Congada instaura momentos únicos de alegria, beleza, fervor místico e entusiasmo onde as pessoas atingem comunitariamente um momento de clímax. Os rituais são eventos que contam com grande participação coletiva. Ao mesmo tempo a comunidade negra (basicamente das classes sociais populares) proporciona um confortável aspecto de continuidade à vida humana e lembra os participantes de que o seu próprio tempo está passando. Na interpenetração entre o sagrado e o profano durante a Congada, praticamente tudo (objetos rituais, instrumentos musicais, espaço, tempo, dança, cantos, toques percussivos) é habitado por forças e poderes que, criam vínculos e unem entes diferentes com laços secretos e eficazes. Os rituais não são apenas espaços e tempos de comunicação com o invisível. Também são extraordinários meios de comunhão para o grupo inteiro. Todas as pessoas podem nele reencontrar-se e recriar sua identidade na unidade com o coletivo. (SANTOS, 2003, p. 16)

Como ressaltado por Santos (2003), a formação no Congado é feita por pessoas de qualquer idade: crianças, adolescentes, jovens, homens, mulheres e idosos. Grande parte de seus componentes são negros, porém existem pessoas de pele clara e sem etnia declarada. Em comum, todos trazem o intuito de louvar a Nossa Senhora do Rosário. Suas profissões são as mais diversas⁶. Durante a madrugada eles se preparam para a festa, rezam juntos o rosário⁷, fazem a oração para fechar o corpo de todos os males durante a festividade. Juntos começam a venerar as imagens de Nossa Senhora do Rosário dentro da capela, tendo ao lado os instrumentos e objetos como bastões e espadas da Guarda.

⁶ Entre muitas profissões, destacamos: pedreiros, ajudantes, camelôs, servidores braçais da roça, comerciantes, estudantes, servidores gerais, ambulantes, carpinteiros, pintores entre outros.

⁷ Objeto sagrado igual ao terço, porém maior. O terço apresenta cinco mistérios e dez contas em cada mistério, representando as passagens da morte de Jesus Cristo. O Rosário, que até então era composto de 3 partes do terço, a partir do ano de 2002, com o acréscimo de mais um mistério pelo Papa João Paulo II, passou a conter 4 partes, ou seja, 4 terços com 50 contas cada um, simbolizando Ave-Marias, intercaladas por cinco contas grandes, que representam os Pais-Nossos.

Figura 5 – Guarda de Congado na Praça Central durante a Festa, 2007.



Fonte: Arquivo da Igreja Matriz, Dionísio - MG.

Na figura 5, podemos identificar a participação da população dionisiana durante a festa, além de verificarmos a atuação dos colaboradores da festa com os enfeites das ruas. Na chegada da Guarda de Congo à praça da matriz, o capitão faz uma oração, ajoelha-se. Pede proteção à divindade religiosa, levanta a espada rumo ao céu, fecha os olhos e assopra seu apito: um som agudo reverbera pelo espaço, indicando que está na hora de iniciar o ritual ecoando cânticos, danças e rezas populares ao sagrado. Enfim... É chegado o momento mais aguardado do ano pelos congadeiros: é hora de iniciar a alvorada.

O povo começa a se levantar para acompanhar o cortejo em direção à casa dos Reis Festeiros. A canção é sempre alegre e animada, geralmente é a mesma música todos os anos para que o povo possa identificar a passagem da Guarda durante a alvorada. Ao fundo ouve-se a Guarda de Congado a perambular pelas ruas da cidade ecoando o cântico festivo:

*As estrelinhas lá no céu clareou...
As estrelinhas lá no céu
Foi a hora que Jesus abençoou...
Foi a hora que Jesus abençoou!*

Após percorrer a principal avenida da cidade de Dionísio, nomeada Senador Milton Campos, o congo vai em direção à casa dos Reis Festeiros realizar uma saudação. Nesse momento podemos observar a energia dos corpos presentes na guarda, para acordar e venerar os Reis Festeiros coroados. A partir do cântico feito com a voz grave do capitão da guarda, ouve-se:

*Ôh Senhor Rei, saia pra fora...
Ôh Senhor Rei, saia pra fora...
Entra no congo e vamos embora...
Ôh Senhora Rainha, saia pra fora...
Ôh Senhora Rainha, saia pra fora...
Entra no congo e vamos embora⁸...*

Podemos observar que o capitão, ao fazer essa saudação, reafirma o compromissos dos Reis Festeiros com a festa que está para acontecer, pedindo aos reis para não permitam que suas coroas caiam, ou seja, trata-se de um pedido para que os reis estejam fortes e preparados para comandar a festa.

Figura 6 – O cortejo dos Reis Festeiros, Dionísio - MG.



Autoria: José Rosário de Castro Souza, 2019.

⁸ Saudação aos Reis e Rainhas Festeiros.

Após a saudação aos reis, é oferecido um café da manhã para a Guarda de Congado. O momento do café é muito especial, principalmente para a Guarda de Congado da casa, que recebe, calorosamente os convidados com um “Salve Maria” – é uma forma de cumprimento das Guardas de Congado e Moçambique. Além disso, também tem o momento de beijar a bandeira das Guardas como forma de respeito e reverência aos membros da casa.

O café da manhã é o momento das diferentes Guardas agradecerem a mesa. Esse agradecimento é uma forma de retribuir o carinho, dedicação e gentileza das senhoras festeiras que trabalharam durante os dois dias intensamente para que as refeições durante a festa estivessem bem preparadas e muito fartas. “A música marca expressivamente esse momento, está sempre presente no ritual, criando um envoltório, um campo energético, um espaço no tempo” (SANTOS, 2003). O capitão de cada Guarda dá o sinal a partir do som de seu apito para que os membros fiquem atentos à execução da música de agradecimento. A cada momento uma Guarda de Congado entoava o seguinte cântico:

*Comi e bebi e não tenho nada para te dar,
Vou pedir Nossa Senhora para pagar no meu lugar (3 x).
Nossa Senhora desceu do céu, acompanhada de São José,
Para agradecer a mesa pelo pão e o café (3 x).
Temos também: Ôh Senhora do Rosário, ôh... minha Santa Tereza,
Vai falar para Jesus Cristo que nós já agradeceu a mesa (3 x).*

Outra versão cantada foi: “*Agradeço às cozinheiras e à Virgem Maria / A comida que foi dada foi São Benedito que fazia (3 x)*”. Temos também: “*Meu Deus e minha Santa Clara, Meu Deus, Deus Nosso Senhor / Meu Deus deu-nos de comer, deu nós de beber, sem nós merecer (3 x)*”. Temos, finalmente, a seguinte versão: “*Já comeu, já bebeu / Já comeu, já bebeu / Só me falta agradecer pelo pão que o senhor me deu (3 x)*”⁹.

É de extrema importância nesse ritual o uso da ação vocal produzida pelo capitão ao dar comandos para a guarda. Segundo Burnier, o conceito da ação vocal “é a ação da voz” (1994, p. 77):

Se considerarmos a voz como um prolongamento do corpo, da mesma maneira como Decroux considerava os braços prolongamentos da coluna vertebral, a voz, seria como um “braço do corpo”. Assim, este “braço” pode pegar um objeto e trazê-lo para si ou empurrá-lo para longe, acarinhar ou agredir o espaço ou uma pessoa, afirmar ou hesitar... (BURNIER, 1994, p. 77)

⁹ Cânticos de agradecimento à mesa.

Podemos identificar durante o ritual de Congado a presença desse conceito em diversos momentos da festa. Enquanto a canção de agradecimento é executada, a porta-bandeira (pessoa responsável por levar a bandeira com a imagem do santo de sua Guarda de Congado) entrega a bandeira nas mãos das senhoras festeiras, que levam para a cozinha onde é beijada e reverenciada por todas as senhoras que prepararam o café. Depois, a bandeira é novamente entregue à porta-bandeira que, juntamente com a Guarda, preparam-se para dar continuidade à festa. Portanto, a alvorada é o momento final do início da festa, momento em que história e cultura se entrelaçam na tradição que é mantida em Dionísio há mais de 100 anos.

1.2 Missa Conga: o encontro entre o sagrado e o profano

O momento da chegada à igreja compreende-se de uma preparação ritualística. O pároco recebe os Reis Festeiros, pedindo a toda comunidade presente uma salva de palmas. Assim, os Reis ocupam o trono montado ao lado esquerdo do altar, a corte também fica em um espaço reservado dentro da igreja.

Figura 7 – Missa Conga, Festa de Nossa Senhora do Rosário, Dionísio - MG.



Fonte: Arquivo da Igreja Matriz, 2007.

O capitão da Guarda de Congado de Dionísio faz novamente a saudação aos Reis Festeiros e, em seguida, anuncia à Guarda que entrará na igreja para a Missa

Conga. Primeiro entram as Guardas de Congado e Moçambique visitantes: sempre o capitão de cada Guarda vai em direção à porta principal da igreja, pede licença em alto e bom som ao pároco, em seguida pede licença aos santos da casa, dirigindo-se diretamente às imagens de santos dentro da igreja (a representação física e artesanal dessas entidades religiosas), dando continuidade ao ritual.

O capitão se ajoelha diante da porta principal, eleva seu bastão para o altar, faz uma breve oração. Ao se levantar, dá três pequenas pancadas na porta da igreja., dá um silvo longo em seu apito. Neste momento a Guarda de Congado se prepara para a execução do ponto de entrada.

*Ô Senhora do Rosário...
A senhora que é uma mãe tão boa.
Venho pedir aos teus pés, ajoelhado.
Nesse chão pedindo força prá vencer na vida...
Dá licença, dá licença, dá licença. Óh dono da casa, licença...*

Ao término do ponto, a Guarda de Congado adentra a igreja cantando, dançando e encantando a todos que estão presentes no ato da missa. É um grande evento performático, repleto de teatralidade nas encenações representando a história de Nossa Senhora do Rosário. Durante esse momento há um grande silêncio dentro da igreja (essa encenação costuma durar cerca de vinte minutos).

É evidente o encontro entre o sagrado e o profano durante a missa. Os capitães das Guardas de Congado cantam pontos que geralmente são executados em templos religiosos não cristãos. É um momento de confraternização e união entre os integrantes de várias religiões que estão ali para participar da Festa, evidenciando o sincretismo entre expressões dos ritos africanos juntos à cerimônia católica/europeia).

No final da Missa Conga, o Pároco chama os Reis Congos para realizar a coroação dos novos Reis Festeiros para o próximo ano. Nesse momento o capitão da guarda assopra seu apito com um silvo leve e pede um ponto de oração. Os Reis Congos assumem o trono pedindo aos Reis Festeiros para passar a coroa para os próximos, em seguida o guarda dos Reis Festeiros, cruza a espada sobre as coroas dos reis, assim elas são retiradas de suas cabeças e entregues nas mãos dos Reis Congos para realizar a coroação dos novos Reis Festeiros.

O momento de troca da coroa é realizado ao som dos instrumentos de percussão e cânticos das Guardas de Congado. A variação da música e dos toques depende do capitão da guarda. Há sempre uma grande expectativa dentro da igreja

para o anúncio dos novos Reis Festeiros, momento em que a troca da coroa é feita na presença do público que está na igreja. Ao término da coroação, os novos Reis Festeiros são recebidos com uma salva de palmas, assim reafirmando o compromisso com todo público presente de que haverá continuidade da Festa no ano seguinte.

1.3 O Almoço: momento de encontro e despedida

Após a Missa Conga, é oferecido a todos os presentes um almoço como forma de agradecimento por participarem da festividade. Novamente, o cortejo acontece pelas ruas da cidade em direção ao local onde será servido o almoço. Esse momento de confraternização marca também o encerramento da Festa do Rosário. Como de costume, após o almoço, as Guardas de Congado convidadas voltam para suas cidades. Antes da partida, cada guarda repete o ritual inicial do café da manhã, entrega a bandeira da guarda nas mãos das senhoras que prepararam o almoço. A mesma é levada para a cozinha onde é beijada e reverenciada por todas as senhoras, sendo novamente entregue às mãos do porta-bandeira, responsável por levar a bandeira até os membros da guarda.

Começa, então, o rito de agradecimento à mesa que marca a despedida das Guardas e o encerramento da festa. Mais uma vez podemos notar a importância da música de Congado, sua expressividade marcada por uma forte dimensão significativa.

Ela não fica num plano subserviente em que apenas intensifica ou ilustra situações. Isto é, para além da função de reforçar situações importantes, realçando e dando ênfase ao que está sendo cantado ou mostrado, ela auxilia na condução da performance e rompe com o tradicional convencionalismo dramático. Longe do papel de elemento isolado, secundário, de música de efeito, de música de fundo, ela torna-se uma dimensão mais ampla e enraizada na estrutura e dinâmica do ritual e no modo como os ritos se articulam (SANTOS, 2003, p. 156)

A música de agradecimento à mesa é marcada com um tom de leveza, compaixão e humildade, retribuindo todo carinho e dedicação a todos durante o almoço, pedindo benção e proteção a todos os envolvidos.

*Comeu, bebeu não tem com que pagá. Comeu, bebeu não tem com que pagá.
A Senhora do Rosário é quem paga em meu lugar
A Senhora do Rosário é quem paga em meu lugar...
(Repete 2 x)*

Normalmente, o canto de agradecimento é realizado de joelhos pelas Guardas de Congado. Em seguida começa um canto de lamentação e despedida, entoado a partir de uma voz aguda e triste do capitão, que se encontra de joelhos diante da imagem de Nossa Senhora do Rosário. Os demais componentes da guarda respondem em coro, de pé, com a cabeça baixa: “*Ô senhora do Rosário viemos prá despedir / Se Deus quiser, se Deus quiser / Até outro ano se Deus quiser*”.

As estrofes são repetidas várias vezes pela Guarda de Congado e, após o cântico, é realizada uma pequena oração. O capitão se levanta, abaixa seu bastão e dá um silvo longo sem seu apito. Então, a guarda deixa o local de costas acenando as mãos com um movimento de despedida. E é dessa forma que encerramos a Festa do Rosário, torcendo para que no ano seguinte, o ciclo outra vez se cumpra, disseminando entre nossa população todo o poder que o Congado emana em forma de tradição, cultura e arte, na cidade de Dionísio, interior de Minas Gerais.

Salve Maria!!

Neste capítulo apresentamos alguns conceitos a respeito da tradição e cultura popular. A prática cultural abordada é produzida pela cidade de Dionísio, interior de Minas Gerais. O recorte selecionado diz respeito à centenária Festa de Nossa Senhora do Rosário, que perpassa o tempo e se mantém viva em nossa sociedade. Além disso, pretendemos aqui ressaltar a importância do Congado aos estudos culturais, assim como reafirmar a complexidade e a riqueza de manifestações culturais e de saberes populares que existem e podem ser encontradas não somente na região do Vale do Aço Mineiro, mas em diversas regiões do Estado mineiro.

CAPÍTULO II

DRAMATURGIA CORPORAL E TREINAMENTO DE ATOR: UM BREVE ESTUDO DO CORPO NA CENA

Após a descrição da Festa de Nossa Senhora do Rosário, gostaria de apresentar uma análise acerca dos conceitos de *performance* e *performatividade* abordados nesta pesquisa, fazendo uma reflexão sobre a noção de *dramaturgias corporais* que se fazem presentes na composição dos personagens da Guarda de Congado. Dessa forma, o objeto de investigação escolhido foi o treinamento corporal realizado pelos membros da Guarda durante anos na concepção de seus personagens, treinamento esse que é construído no cotidiano e saberes populares dessas pessoas que mantêm viva essa tradição na cidade.

As transformações no século XX foram responsáveis pelas abordagens mais significativas no que tange ao trabalho do ator. Os mais complexos elementos são investidos de atenção ao se conjecturar caminhos e possibilidades de relação com o ator. Ao remontarmos a virada para o novo século, sabemos que saímos do século XIX sob a influência do textocentrismo, em que não se concebia um teatro fora do texto e que os atores tinham de ser singulares, ou seja, tinham que ter uma disposição para o trabalho, porém, não tinham uma técnica pessoal sistematizada. Talvez esta seja uma das razões de tão significativas transformações. (OLIVEIRA, 2013, p. 1)

Na citação acima, Oliveira (2013) reafirma que as transformações pelas quais o teatro passou, a partir do século XX, nos apresentaram um novo profissional: o diretor teatral. Com o passar dos anos, esse profissional tornou-se responsável pela organização e concepção da cena teatral. Responsável ainda pela composição de linguagens da encenação.

Mais atualmente, entretanto, a figura do dramaturgo também sofreu transformações: tornou-se mais um dentre os agentes responsáveis pela criação do roteiro teatral. Ele não é mais o detentor da encenação, porque o diretor também tem a autonomia de criar e propor uma nova estética teatral, inclusive podendo interferir até mesmo na indicação do gênero da peça. Esse momento de transição foi marcado por uma briga clássica entre dois grandes nomes do teatro ocidental: Anton Tchecov e Constantin Stanislavski.

A peça teatral *Jardim das cerejeiras*, escrita por Tchecov, foi encenada pelo diretor teatral Stanislavski no teatro de Arte de Moscou no dia 17 de janeiro de 1904. A encenação desse espetáculo tornou-se um marco de uma nova linguagem

teatral do século XX. Mesmo com esse grande sucesso e inovação na encenação teatral trazida por Stanislavski, a peça não agradou o autor Tchecov. Stanislavski realizou muitas modificações no texto e na concepção cênica proposta pelo dramaturgo, interferindo, inclusive, no gênero teatral da peça: a proposta inicial era de uma comédia com alguns elementos de farsa, mas foi adaptada e apresentada no palco do grande teatro de arte de Moscou com o gênero drama.

E, no entanto, a história das relações entre Stanislavski e Tchecov revela, quem sabe, uma nova fragilidade da posição dominante do escritor e do texto: ou, pelo menos, uma ambiguidade decorrente da importância que a arte do encenador vai então assumindo. Tchecov, com efeito, queixa-se, após um certo número de experiências bem-sucedidas, de que Stanislavski deturpa, através da encenação, a sua obra. Numa carta de 29 de março de 1904 ele, protesta: "Tudo o que posso dizer é que Stanislavski massacrava a minha peça!". Mas Stanislavski não lança mão do argumento dos direitos do encenador para justificar proposta de uma visão original. Ele se defende proclamando sua fidelidade às indicações cênicas de Tchecov! Tudo isso, afinal, revela uma transformação, embora ainda latente, das respectivas posições hierárquicas do autor e do diretor. Este último coloca-se, é verdade, ao serviço do texto - ou, pelo menos, é o que proclama. O que não o impede de propor, e às vezes de impor, uma visão pessoal da obra. Em outras palavras, o encenador não é mais um artesão, um mero ilustrador. Mesmo sem afirmá-lo ainda claramente, ele se torna um criador. E é ali que reside a fonte do conflito. (ROUBINE, 1982, p. 48)

Vários fatores políticos, econômicos e sociais ocorridos devido ao processo de revolução que assolava a Europa causaram rupturas significativas durante o século XX. O século passado foi um período histórico marcado pela ascensão de diversos movimentos de vanguarda, havendo uma forte negação das artes clássicas e ocasionando grandes transformações na linguagem da encenação teatral.

Por volta da metade do século iniciava-se o processo de formação de grupos teatrais com produções coletivas /colaborativas, saindo a figura do diretor e surgindo o papel do *encenador teatral*. Esse momento marca o início de uma encenação livre de qualquer interferência do diretor teatral, culminando no trabalho em equipe onde atores, produtores auxiliam diretamente na construção cênica¹⁰.

O corpo do ator tornou-se fonte de estudos para grandes pensadores do teatro moderno. A quebra da "quarta parede"¹¹ proposta por Brecht, trouxe um novo lugar entre o ator e espectador. Impulsionado por um espírito revolucionário

¹⁰ Mais adiante (no Brasil, década de 1990), emergiram os processos de criação colaborativa e/ou compartilhada, onde há uma radicalização das relações entre os artistas-criadores da cena na busca de uma horizontalização não hierárquica das funções de cada artista na composição da obra cênica.

¹¹ Foi a partir da quebra da quarta parede e do diálogo do ator com o público que Brecht vislumbrou essa postura crítica da sociedade frente aos acontecimentos de sua época.

emergido entre lutas de classes do século passado, o público se identificava com as ações cênicas trazidas por Brecht.

Por outro lado, o pesquisador Jerzy Grotowski veio propor uma brusca ruptura entre espectador e o público. No seu texto *Da Companhia Teatral à arte como veículo*, ele

dividiu seu trabalho em quatro fases distintas: o teatro dos espetáculos, o parateatro, o Teatro das Fontes e a arte como veículo. No livro *The Grotowski Sourcebook* (1997), a divisão é diferente já que o parateatro e o Teatro das Fontes são apresentados juntos, e acrescenta-se a fase do *Objective Drama*, período entre 1983 e 1985, no qual Grotowski trabalhou na Universidade da Califórnia, Irvine. (LIMA, 2010, p. 1)

Nas quatro fases de estudos sobre a arte de ator, Grotowski intenciona o treinamento do ator, a subjetividade e espiritualidade, além de buscar estabelecer uma conexão recíproca na construção dos seus espetáculos. Diante disso, o trabalho do ator seria um processo experimental, que, no Teatro Laboratório, integraria o ator/treinamento.

Tatiana Motta, pesquisadora sobre Jerzy Grotowski, afirma: “minha hipótese provisória é de que, nos textos de Grotowski, o ‘sagrado’ aparece como provocação” (LIMA, 2010, p. 2). Para Grotowski, provocação e disciplina eram indispensáveis para que o ator pudesse romper os bloqueios impostos no seu dia-dia. Essa disciplina técnica exigida por Grotowski seria capaz de fazer com que o ator adquirisse um virtuosismo em seus treinamentos e que refletiria em cena, compondo o espetáculo e estimulando o público se torne intérprete da obra.

Após o contato com o trabalho de Jerzy Grotowski e suas considerações, Eugênio Barba desempenhou um complexo estudo corporal a partir do que ele passou de *pré-expressividade*:

O estudo do comportamento cênico pré-expressivo que se encontra na base dos diferentes gêneros, estilos e papéis e das tradições pessoais e coletivas [...] Em uma situação de representação organizada, a presença física e mental do ator modela-se segundo princípios diferentes dos da vida cotidiana. A utilização extracotidiana do corpo-mente é aquilo a que se chama “técnica”. (BARBA, 1994. p.23)

Para este autor, o movimento extracotidiano se torna base para o processo de formação da cena espetacular, assim como os conjuntos de habilidades e técnicas adquiridas durante anos pelo ator passam a ser sua fonte de estudo. Posto isso, é possível dizer que, nas danças de Congado, os componentes da Guarda, ao longo dos anos, adquirem habilidades corporais, gestuais e sonoras, compondo um

conjunto de ações físicas e sonoras que podem despontar inclusive em situações cotidianas como no ato de falar, cantar, expressar-se socialmente, fazendo deste um componente, um típico personagem popular de sua cidade.

Por sua vez, tanto Grotowski quanto Burnier afirmam que as ações físicas são as ações pequenas e, de seus escritos, depreende-se que elas possuem começo, meio e fim. Além dessas características, Burnier considera-as como “unidades mínimas de ações [...] a menor partícula viva do texto do ator”. Por texto do ator ele entende “o conjunto de mensagens ou de informações que o ator, e somente ele, pode transmitir” ao realizar ações sobre um palco. (SIQUEIRA, 2000, p. 23)

Assim, evidencia-se que os estudos corporais de Jerzy Grotowski “têm como princípio a concentração do valor semântico no corpo. Em vida, ele buscou a verdadeira experiência de vida na relação entre ator e espectador, construída pela presença simultânea dos corpos” (FALKEMBACH, 2005, p. 26). Em seus estudos sobre o “ator santo”, Jerzy Grotowski propõe uma “subjetividade de si”, em que o ator é capaz de tornar-se sua própria criação ao entregar-se de corpo e alma na elaboração e construção de sua obra de arte. Para ele, “o ator é uma corrente de vida básica” cujas ações são trabalhadas

no contexto do ator, e não do personagem. Num primeiro momento, estas ações são para nós a resultante de um processo de busca individual e pessoal, de uma dinamização de energias potenciais do ator, ou seja, desta corrente de vida básica, e num segundo momento, um instrumento técnico, um comportamento restaurado, que servirá de veículo tanto de ida – comunicação com espectadores –, como de volta – a religação consigo mesmo. (BURNIER, 1994, p. 211)

Luis Otávio Burnier (1994) propõe um processo de representação teatral a partir de codificações das ações físicas e vocais. Adilson Siqueira (2000), ao mencionar Sandra Minton, traz a informação de que “uma frase é feita de ‘pequenos movimentos’ que se caracterizam por ‘um impulso de energia que cresce, estrutura-se, encontra sua conclusão e flui fácil e naturalmente em direção à próxima frase de movimento” (SIQUEIRA, 2000, p. 24).

O conceito de *dramaturgia corporal* é fruto das mudanças de paradigmas e dos movimentos vanguardistas que perpassaram diversas linguagens artísticas entre os séculos XIX e XX. Até o século XVIII, o teatro apresentava uma estrutura mais voltada para o texto, popularmente conhecida como “teatro do textocentrismo”: o teatro produzido pela velha guarda dos séculos XVIII e XIX era, pois, dominado pelo texto, sendo este o elemento principal na concepção da cena teatral. Essa forma de teatro prevaleceu até o final do século XIX.

[...] Dramaturgia do corpo (ou dramaturgia do ator), vocabulário usual na prática dos teatrólogos, como consequência da necessidade de uma nomenclatura para a produção corporal do ator, para a construção e organização dos materiais corporais e da rede semiológica criada por esses. (FALKEMBACH, 2005, p. 20)

Ademais, como se pode perceber, esse apanhado conceitual se fez necessário porque apresenta as muitas transformações nos pensamentos e concepções da cena teatral no decorrer dos séculos, sendo que todas vão, paulatinamente, mostrando-nos a importância do corpo do ator na formação da cena contemporânea. A nós interessa diretamente a discussão sobre dramaturgia corporal como um processo que parte do corpo para concepção da obra, já que esse princípio foi utilizado na composição dos personagens que compõem a Guarda de Congado.

2.1 Performance e suas definições

Parte dos estudos em performance no Brasil está voltada para as festas tradicionais e populares do país. Nelas podemos observar uma forte manifestação cultural de um determinado povo, com o intuito de cultuar o sagrado, geralmente em eventos ritualísticos e religiosos. Nesse sentido, temos uma grande miscigenação de culturas tradicionais espalhadas pelo país, transmitindo à população brasileira seus saberes, crenças e tradição.

O conceito “performance” tem sido usado também para compreender o teatro feito pelo povo iletrado, seguindo a tradição oral alheia aos modelos greco-romanos. Dessa forma, performance é utilizada como sinônimo de apresentação e representação, de folguedos e brinquedo, quase sempre possuindo caráter festivo e/ ou religioso, mas em muitas destas formas preservando o seu alto grau ritualístico. (LIGIÉRO, 2011, p. 68)

Para Richard Schechner:

No contexto dos negócios, do esporte ou do sexo, dizer que alguém fez uma boa performance é afirmar que tal pessoa realizou aquela coisa conforme um alto padrão, que foi bem sucedida, que superou a si mesma e aos demais. Na arte, o performer é aquele que atua num show, num espetáculo de teatro, dança, música. Na vida cotidiana, performar é ser exibido ao extremo, sublinhando uma ação para aqueles que a assistem. No século XXI, as pessoas têm vivido, como nunca antes, através da performance. Fazer performance é um ato que pode também ser entendido em relação a:

Ser

Fazer

Mostrar-se fazendo

Explicar ações demonstradas

Ser é a existência em si mesma. Fazer é a atividade de tudo que existe, dos quasares aos entes sencientes e formações supergalácticas. Mostrar-se fazendo é performar: apontar, sublinhar e demonstrar a ação. Explicar ações demonstradas é o trabalho dos Estudos da Performance. (SCHECHNER, 2003, p. 25)

Como se pode perceber, Schechner (2003) explicita que, na performance, o corpo é utilizado como suporte, ferramenta essencial para a criação, seja no cotidiano de uma pessoa, desempenhando alguma função, ou no campo das artes, no mostrar-se fazendo. Performance, na verdade, é um termo difícil de conceitualizar, levando-se em consideração as diversas ramificações que o termo apresenta. Performar uma ação não significa seguir uma linearidade com princípio, meio e fim. O performer pode simplesmente ficar no ato corporal de “fazer”, pois, nesse caso, “interpretar” a ação apresentada, cabe ao espectador.

Prestar atenção em ações simples, performadas no momento presente, é desenvolver uma consciência Zen em relação ao que é comum e honrar o que é ordinário. Honrar o que é ordinário é observar quão ritualística é a vida diária, e o quanto esta é constituída de repetições. Não há nenhuma ação humana que possa ser classificada como um comportamento exercido uma única vez. (SCHECHNER, 2003, p. 27)

Dessa forma, falar em performance é pensar em um comportamento restaurado, em que cada ação se faz única e exclusiva. O comportamento em questão não pode ser copiado ou executado da mesma maneira. O momento deve ser único e, de certa forma, ocorrer no ato de fazer e mostrar-se fazendo, tornando-a autoral. Por exemplo: por mais que uma obra de *Performance Art* seja reproduzida por vários artistas, ela jamais terá o mesmo tempo e momento experimentado em sua origem. Em relação à performance e ao comportamento restaurado, uma vez que as

performances são feitas de pedaços de comportamento restaurado, cada performance é diferente das demais. Primeiramente, pedaços de comportamento podem ser recombinados em variações infinitas. Segundo, nenhum evento pode copiar, exatamente, um outro. Não apenas o comportamento em si mesmo - nuances de humor, inflexão vocal, linguagem corporal e etc, mas também o contexto e a ocasião propriamente ditos, tornam cada instância diferente. O que dizer das réplicas e clones, mecânica, digital ou biologicamente produzidos? Mesmo que uma obra de arte performática, quando filmada ou digitalizada, permaneça a mesma a cada exibição, o contexto de cada recepção diferencia as várias instâncias. Embora a coisa permaneça a mesma, os eventos de que esta coisa participa são diferentes entre si. (SCHECHNER, 2003, p. 28)

O que Schechner (2003), chama de comportamento restaurado, pode ser compreendido como pegar uma situação que já aconteceu em algum lugar e repeti-la. Entretanto, esse ato de repetir tem que ter um sentido, uma intencionalidade que a ligue ao lugar onde ela acontece. Também o autor cita diversas modalidades de esporte como performance, e coloca como exemplo o

futebol: em uma partida, por exemplo, podemos observar o “driblar” dos jogadores como um grande bailado. Mesmo o futebol não sendo uma dança, é inquestionável o desempenho dos jogadores, principalmente quando seu time se consagra na vitória, fazendo com que a torcida comemore junto, atingindo um êxtase coletivo. A troca de vibração ao comemorar o resultado de uma partida de futebol, entre os jogadores e a torcida, é a atmosfera propícia para que a performance aconteça.

2.2 Performatividade como metodologia de análise

A metodologia aplicada nesta pesquisa parte dos estudos sobre a observação participante proposta pela pesquisadora professora Maria Amélia Matos, seguindo protocolo de observação onde o observador registra os dados coletados. Um protocolo contém uma série de itens, que abrangem as informações relevantes para a análise dos comportamentos (MATOS, 1990, p. 44). Assim torna-se possível o estudo da técnica corporal produzida pela Guarda de Congado de Dionísio, em Minas Gerais. Algumas figuras pertencentes à Guarda de Congado de Dionísio foram pesquisadas na busca de uma metodologia de ensino da prática de cultura popular na disciplina de artes na educação básica.

Essa pesquisa aproxima o aluno do ensino básico do objeto pesquisado, possibilitando ao discente apresentar um trabalho prático de uma determinada cultura popular regional, seguindo os protocolos de observação participante proposta nesta metodologia de ensino. Também reforço nesta pesquisa a obrigatoriedade do ensino da Lei 10.639/03 (BRASIL, 2003), que torna obrigatório o ensino da história e cultura afro-brasileira e africana em todas as escolas, públicas e particulares, do Ensino Fundamental até o Ensino Médio. Tendo em vista que a pesquisa passa pelos estudos afrodescendentes na Festa de Nossa Senhora do Rosário de Dionísio, este trabalho também pretende responder a inquietações deste ator/pesquisador em relação aos estudos teatrais que são desdobrados também por este professor/pesquisador de teatro no âmbito da cultura popular.

Nisso tudo, o conceito de *performatividade* de Josette Féral (2009) pode ser observado na Festa de Nossa Senhora do Rosário. Nesta dissertação, ao somar-se ao referencial teórico do corpo em situação de representação, trazido por Grazielle Rodrigues, bem como à ideia de performance afro-brasileira, de Zeca Ligiero, o conceito de performatividade de Josette Féral compreende nos estudos do “espaço potencial [...] onde olhar solicita a instauração de um ‘espaço outro’ que se torna o

‘espaço do outro’ – espaço virtual, espaço de criação – que, por sua vez, dá lugar diferenciado aos sujeitos atuantes e ao surgimento da ficção” (ACÁCIO, 2011, p. 40).

Para que exista arte tem que haver espaço potencial. [...] Essa visão nos permite entender por que às vezes há teatro e outras vezes não. Na medida em que o ator é capaz de criar esse espaço potencial, ele é capaz de atuar. Se ele como sujeito está demasiadamente presente, fracassa. Se a realidade está demasiadamente presente, também fracassa. (FÉRAL *apud* ACACIO, 2011, p. 42)

Este outro espaço criado pelo personagem compartilha da realidade vivida pelo performer em situações cotidianas, no dia-dia como o ato de: falar, cantar, gesticular, realizar movimentos, trejeitos, frases de movimentos e sonoras. Por outro lado, há um espaço mental criado pelo performer durante o ritual de Congado no mostrar-se fazendo, instaurando um comportamento restaurado. Nesse lugar o performer desempenha sua produção artística. O suporte fundamental que sustenta o evento é o corpo dos congadeiros e seus movimentos que despontam em seus corpos trazendo, a partir de um comportamento restaurado, os movimentos expressivos e pré-expressivos. Segundo Eugenio Barba, o comportamento cênico pré-expressivo

se encontra na base dos diferentes gêneros, estilos e papéis e das tradições pessoais e coletivas [...] Em uma situação de representação organizada, a presença física e mental do ator modela-se segundo princípios diferentes dos da vida cotidiana. A utilização extracotidiana do corpo-mente é aquilo a que se chama “técnica”. (BARBA, 1994, p. 23)

Esse comportamento pré-expressivo se presentifica em diversas culturas, podemos observar essa expressividade em cada parte do corpo dos congadeiros apresenta uma potencialidade gestual. Os joelhos talvez sejam os mais expressivos, pois realizam movimentos de flexão impulsionando diversas possibilidades de ritmos, altamente marcados pelos sons que ecoam dos instrumentos musicais. Os movimentos realizados a partir dos joelhos são chamados pelos membros da guarda de “dobradura”, por se tratar de um movimento rápido e ligeiro no qual se impulsiona a formação de saltos e rodopios, constituindo a coreografia da dança conga.

Por outro lado, os pequenos movimentos de flexão de joelhos criados pelos dançantes, chamados “molejo”, trazem um gingado num ritmo cadenciado, geralmente em pequenos passos, de modo bem similar aos dançados pela Guarda de Moçambique. Para Graziela Rodrigues, “na relação simbólica e na concretude da

ação física através dos joelhos o homem redime-se das imperfeições e invoca a presença do que é perfeito no recebimento do sagrado” (1997, p. 49).

Após a saudação, o rei é chamado pelo capitão a compor o cortejo e juntos vão à casa da rainha, onde o mesmo ritual se repete. O comportamento restaurado dos corpos dos congadeiros consiste na plenitude performática, que é um ato involuntário reforçando os estudos de Richard Schechner (*apud* GLUSBERG, 2011), ao afirmar que “o processo ritual é a performance”. Estamos falando de vida, algo que é feito por pessoas que se preparam o ano inteiro e, no dia específico da Festa, assumem os personagens de capitão, rei e rainha (membros de uma corte). Observa-se que, por mais que os personagens envolvidos no festejo sejam fictícios, naquele momento os moradores assumem, perante a sociedade, uma verdade empírica sobre si mesmos que frutifica elementos ricos em performatividade.

Outra parte digna de destaque no congo é o movimento de tronco a se curvar para frente como se exercesse uma força-peso em direção ao chão. Impulsionando um movimento forte dos ombros, os pés acompanham o ritmo com pequenas batidas no chão em compasso binário (dois tempos a cada passo). Assim segue a Guarda pelas ruas da cidade, mostrando seu molejo e encantando multidões.

Figura 8 – Congadeiros na Praça Central, Dionísio - MG.



Autoria: José Rosário de Castro Souza, 2018.

Na figura 8 (acima) observamos a dança circular da Guarda. Esse movimento é realizado para esperar a corte imperial formada. O cortejo vai em direção à Igreja Matriz de São Sebastião – padroeiro da cidade de Dionísio. Durante todo o trajeto, as Guardas de Congado dançam, festejam e louvam a Nossa Senhora do Rosário.

2.2.1 Análise e descrição da performatividade do corpo em situação de representação no Congado

Após realizarmos um breve levantamento sobre a ideia de performance e algumas de suas ramificações e subgêneros, pretendemos, então, relacionar a Guarda de Congada de Dionísio ao campo dos estudos da performance. Logo, trazemos um breve relato de experiência sobre a festividade em estudo.

Para compreender a produção dos movimentos na dança de Congado, buscamos os estudos das *ações físicas*, metodologia desenvolvida pelo ator/diretor e pesquisador de teatro Constantin Stanislavski. Para ele, as ações físicas atuavam

como meio pelo qual o ator podia edificar sua arte. Ele constatou que as emoções pertenciam a um universo subjetivo do qual não tínhamos controle: “Não me falem de sentimentos, não podemos fixar os sentimentos; só podemos fixar as ações físicas”. A noção das ações físicas é, portanto, de fundamental importância para a arte de ator. Mas o que é exatamente uma ação física? O termo parece lógico: é uma ação que acontece no corpo, corporificada, ou um corpo-ação. Talvez o caminho para se entender este temor sem limitá-lo por meio de definições restritivas, seja entender o que não é uma ação física, afastando assim diversos mal-entendidos possíveis entre ação física, movimento, atividade, gesto. Antes, no entanto, vale lembrar como Decroux entendia a ação: “A ação nasce da coluna vertebral”, dizia com frequência em suas aulas. Assim ele diferenciava os movimentos e gestos que nasciam dos braços e das mãos, das ações que nascendo da coluna vertebral, ecoavam, nos braços e mãos. Para Decroux os braços, mãos e rostos eram vistos como terminações, prolongamentos do corpo. O tronco, a coluna vertebral, era o grande centro de expressão do corpo e, portanto, merecedor de destaque. (BURNIER, 1994, p. 39)

Ao chegar à sede do Congado, o capitão se ajoelha diante da porta, seus joelhos ficam flexionados, a cabeça vai ao encontro do tórax, os olhos permanecem fechados, o braço esquerdo fica em sentido horizontal com as mãos sobre a coxa esquerda, o braço direito permanece estendido para cima formando um ângulo de 90° graus, nas mãos um apito que é levado à boca. Um som fino reverbera no ar, um silêncio ecoa no espaço, todos os membros da guarda ficam em silêncio. Após esse momento, o capitão começa a se levantar. De pé, começa a realizar um pequeno movimento no quadril da direita para esquerda que vai reverberando para a coluna vertebral. Os pés vão da direita para esquerda com um leve movimento circular. Um canto é entoado pelo capitão com uma voz bem aguda pedindo proteção e abertura

da porta da sede. Diante do altar de Nossa Senhora do Rosário, entoam um cântico.

A roupa dos dançantes é simples e com poucos detalhes. Geralmente feitas de tecidos finos e leves de maneira que não atrapalhem a movimentação dos corpos. Capacete com fitas coloridas, camisa branca com a imagem de Nossa Senhora do Rosário estampada ao centro, saia branca com fitas coloridas, sempre vestida sobre uma calça azul. São os responsáveis pelo encantamento da dança na festividade, seus gestos corporais, saltos e rodopios cativam o público integrando a beleza produzida pelos movimentos corporais, cantos e percussão.

Os responsáveis pela sonoridade da realizam um ritmo também dançado pelos membros da Guarda. Os instrumentos mais utilizados por eles são tambores, pandeiros, agogô, caixas, reco-reco e sanfona. A música conduz a harmonia da Festa, traz consigo em alegria todos que estão participando do ritual festivo.

Figura 9 – Guarda de Congado de Nossa senhora do Rosário, Dionísio - MG.



Autoria: José Rosário de Castro Souza, 2018.

Na figura acima observamos a organização dos congadeiros no espaço. O capitão está à frente da Guarda, portando na cabeça um quepe, postura corporal ereta, joelhos ligeiramente flexionados, perna esquerda à frente da direita. Bate o tambor e entoam um canto que conduz todo coletivo. Os capitães são bem avultados na Guarda, sua vestimenta é composta por camisa branca de cetim, guias feitas com

fios de conta cruzando o peito, calça azul, sapato preto, um quepe de soldado na cabeça, revelando sua superioridade hierárquica em relação aos demais membros.

O segundo capitão apresenta a mesma indumentária do primeiro, trazendo ao peito uma faixa identificando sua função. Durante o festejo, os capitães se comunicam e passam instruções aos demais para não deixarem o movimento cair¹². Ainda na figura 9, o segundo capitão está ao lado esquerdo do primeiro, de quem recebe os comandos. Devido ao tamanho do tambor, sua coluna vertebral faz um movimento para trás para equilibrar o peso. Seus joelhos estão ligeiramente flexionados, a perna esquerda está à frente da perna direita.

Figura 10 – Sr. Sebastião, meu pai, guarda dos Reis Festeiros, 2014.



¹² Estamos aqui nos referindo à qualidade do movimento, esse assunto será mais bem abordado no próximo subitem.

Fonte: Arquivo da Igreja Matriz, Dionísio - MG.

Os guardas dos Reis Festeiros são pessoas antigas no Congado e que geralmente acompanham a guarda ao lado dos Reis Festeiros. Sua movimentação é lenta, coluna vertebral sempre ereta, joelhos ligeiramente flexionados, carregam no braço uma espada encostada em seu tronco, seus olhos convergem em várias direções, estão atentos à movimentação de todos os participantes da festa, pois são os protetores dos Reis Festeiros. Já os Reis Congos são corpos cansados, são os veteranos mais velhos da guarda, sua postura corporal ereta, a coroa sempre na cabeça que geralmente tem uma leve curvatura para frente, movimentos leves, um andar lento, nas mãos geralmente carregam um rosário.

2.2.2 Elementos performativos da festa

Gostaria, neste subcapítulo, de analisar alguns elementos performativos que compõem a Festa de Nossa Senhora do Rosário de Dionísio, Minas Gerais, tais como: figurino, a cidade enquanto cenário da festa e os movimentos produzidos nos corpos do congadeiro como forma de comunicação e expressão. O conceito aqui estudado será o da *performatividade* de Josette Féral (2009). Entretanto, estou levando esse conceito para a teatralidade a fim de encontrar essa ligação entre *performance* e *performatividade* nas festas tradicionais como as de Congado. Segundo Féral (2009), essa discussão entre performance e performatividade

abria de certa forma a década [de 2000] e reunia textos publicados no decorrer dos anos precedentes por uma questão fundamental: O que é a performance? Ou melhor, o que é uma performance? Schechner ampliava ali a noção para além do domínio artístico para nela incluir todos os domínios da cultura. Em sua abordagem, a performance dizia respeito tanto aos esportes quanto às diversões populares, [tanto] ao jogo [quanto] ao cinema, [tanto] aos ritos dos curandeiros ou de fertilidade [quanto] aos rodeios ou cerimônias religiosas. Em seu sentido mais amplo, a performance era “étnica e intercultural, histórica e a-histórica, estética e ritualística, sociológica e política” [...] Esse trabalho de definição daquilo que pode recobrir a noção irá se afinando – mas, também, tornando-se cada vez mais abrangente – nos livros que se seguiram, particularmente em Teoria da Performance e em Estudos Performativos [...]. (FÉRAL, 2009, p. 198)

Os estudos em performance são amplos e gostaria de mostrá-los a partir da perspectiva do ritual de Congado. O objetivo é reafirmar a presença de uma performatividade na ação cênica dos congadeiros durante a festa e como os figurinos, a cidade e seus próprios corpos restaurados fazem com que aconteça esse evento espetacular.

Sabemos que a Festa de Nossa Senhora do Rosário se trata de um ritual religioso que compõe uma tradição centenária na cidade de Dionísio. Porém, ao analisarmos esses elementos performativos presentes na referida festividade, identificamos uma aproximação com a encenação teatral de outra perspectiva, assim acontece o que chamamos de performatividade.

Os corpos dos congadeiros estão preparados para seguir o caminho em direção à casa dos Reis Festeiros, para iniciar seu reisado. Nesse momento, constata-se uma forte potência corporal produzindo movimentos e sons que é a fonte de energia para toda a produção da dança.

Falamos de um corpo que se encontra à margem da sociedade brasileira, porém, é este mesmo corpo um receptáculo do inconsciente coletivo. Dentre as tantas expressões, este corpo capta o sagrado que faz-se presente em meio às contingências do profano. A sua manifestação, fruto de interações, aprofunda o significado do que seja A Dança, (RODRIGUES, 1997, p. 27)

A dança do Congado, além do seu caráter religioso, é também uma forma de comunicação, de expor seus sentimentos e, acima de tudo, um compromisso com o sagrado. É evidente a potente expressão que a dança é capaz de produzir nos corpos daqueles que a praticam e aos olhos de quem assiste àquele espetáculo de caráter urbano.

2.2.3 A cidade enquanto palco de um grande evento performático

Gostaria de ressaltar que a cidade de Dionísio se torna palco para um grande evento performativo em que memória, cultura e tradição se entrelaçam para a realização dessa festa centenária na Cidade. A Festa de Nossa senhora do Rosário acontece desde 1914, sendo que no ano de 2014 ocorreu a Festa do Centenário, momento em que todos os ex-Reis Festeiros ainda vivos desfilam no cortejo de reis pelas principais ruas das cidades.

[...] Com a consagração do uso de espaços semipúblicos para práticas artísticas na atualidade, inaugura-se uma outra etapa da história do espetáculo, complexa, híbrida, uma história de impermanências, desterritorializações, itinerâncias e normatizou-linhas de fuga que promovem uma história de situações teatrais onde a chave espaço-temporal é um eixo central. (KOSOVSKI, 2003, p. 221)

Desde os primórdios do teatro, o espaço público é utilizado para o ritual teatral. A origem do teatro ocidental nos revela a tradição do culto sagrado ao deus Dionísio, consagrado como o deus do teatro e também das festividades, orgias e bacanais. Com mudanças de séculos a arte da encenação começou a ocupar cada

vez mais os espaços públicos, no século XX, as mudanças de paradigmas e surgimentos de novas linguagens artísticas como o *happening* de Allan Kaprow nos anos 1960 e 1970. Os artistas vanguardistas vinham impulsionados pelos movimentos surrealistas, dadaístas, futuristas e antiarte. O lugar “de onde se vê”, não era somente o “teatro”; as encenações ganharam um caráter urbano sendo representados em (casas abandonadas, hospitais, galpões, coretos, transportes públicos).

A partir da década de 1980, torna-se cada vez mais corriqueiro o uso de galpões *foyers* de centros culturais, jardins de museus, parques, ruas: praças como lugares possíveis para as performances teatrais - quando se percebe a presença das políticas públicas em relação ao espaço urbano, política que expressam a importância de reivindicação do direito à cidade, numa perspectiva de ampliação da cidadania no uso do patrimônio público e ambiental. (KOSOVSKI, 2003, p. 221)

A cidade é um palco da vida cotidiana de seus moradores. Cada casa abriga uma família, tradições, costumes, saberes e credences. Assim como influencia diretamente a forma de vida da sua população, a Festa do Rosário é um grande exemplo de encontros entre famílias. Muitos dionisianos ausentes retornam à cidade para acompanhar e ajudar na organização da festa. Também temos os moradores da cidade que prestam serviço voluntário durante a mesma, desde o enfeite das ruas onde o cortejo irá passar, até a organização do café e almoço que são servidos aos congadeiros e a população da cidade.

A pesquisadora Sandra Pesavento (2007) apresenta a cidade e suas interferências em seus habitantes a partir da

[...] dimensão da sensibilidade que cabe recuperar para os efeitos da emergência de uma história cultural urbana: trata-se de buscar essa cidade que é fruto do pensamento, como uma cidade sensível e uma cidade pensada, urbes que são capazes de se apresentarem mais ‘reais’ à percepção de seus habitantes e passantes do que o tal referente urbano na sua materialidade e em seu tecido social concreto. Sem dúvida, essa cidade sensível é uma cidade imaginária construída pelo pensamento e que identifica, classifica e qualifica o traçado, a forma, o volume, as práticas e os atores desse espaço urbano vivido e visível, permitindo que enxerguemos, vivamos e apreciemos desta ou daquela forma a realidade tangível. A cidade sensível é aquela responsável pela atribuição de sentidos e significados ao espaço e ao tempo que se realizam na e por causa da cidade. (PESAVENTO, 2007, p. 14)

A cidade é, sem dúvida, um elemento performativo importante da Festa do Rosário. A interação entre moradores para realização do evento reafirma o comportamento restaurado trazido por Schechner. Na segunda semana de outubro,

moradores já se preparam para organizar e realizar esse grande evento. No simples ato de enfeitar as ruas por onde o cortejo passa, ocorre uma modificação espacial na cidade, lugares nunca observados antes se tornam visíveis durante o cortejo. Também temos a demonstração das habilidades corporais presentificadas nos corpos dos congadeiros durante a Festa.

Figura 11 – Congadeiros buscando o Rei Festeiro, Dionísio - MG.



Autoria: José Rosário de Souza Castro, 2018.

A performance se presentifica na dimensionalidade do espaço urbano por onde o cortejo passa (ruas, praças, coretos, avenidas e, por fim, as casas), deixando sempre um encantamento emergir por meio de um ato coletivo, envolvendo todos participantes daquela festa. Este cortejo é dividido em dois momentos: o primeiro é a busca do Rei Festeiro em sua residência; geralmente as Guardas se dividem, o Rei sempre está acompanhado de sua corte, formada por condes, condessa, príncipes, princesas e pajés. Essa caracterização simbólica mostra a riqueza e a diversidade de um reinado que ainda vai começar. Assim encontramos o ligamento das práticas artísticas, encontradas nas performances, presentes em eventos populares tradicionais do Brasil.

Nesta medida, o ato de ocupar os mais diversos tipos de nichos da cidade, descobrir e ocupar um novo sítio urbano, torna-se uma prática cada vez menos heroica e, conceitualmente, cada vez mais possível, confirmando que as sementes lançadas pelos artistas utópicos e sonhadores do século XX se instauraram na contemporaneidade e podem germinar à maneira do século XXI, maneira esta que estamos fabricando e descobrindo.

(KOSOVSKI, 2003, p. 221)

Na chegada à casa do rei festeiro, geralmente a encontramos enfeitada e com uma cenografia bem representativa de uma corte, pois nesse dia, um cidadão comum na cidade se torna um rei e todos que participam da festa durante o cortejo o saúdam em sua realeza. Também a indumentária (a roupa real, capa, cetro e a coroa) estabelece um comportamento restaurado confeccionando o personagem do rei festeiro. A chegada da Guarda de Congado à casa do rei é sempre entoada por um canto de saudação. O capitão assopra em seu apito um som que reverbera suavemente no espaço, fazendo uma comunicação com os membros da Guarda e o canto acontece: “*Ô Sinhô Rei, saia pra fora, entra no Congo / E lá vamos embora.*”

Figura 12 – Festa de Nossa Senhora do Rosário, Dionísio - MG.



Fonte: Arquivo pessoal de Raimundo Nonato, 2003.

CAPÍTULO III

ABORDAGEM ECOPOÉTICA E PEDAGÓGICA DO CONGADO EM DIONÍSIO - MG

Os estudos da *ecopoética*, neste capítulo, buscam a compreensão e desenvolvimento de novas possibilidades artística e pedagógica na construção de uma metodologia de ensino, permitindo que os alunos possam desenvolver práticas de cultura popular a partir da dança de Congado de Dionísio - MG.

Minha experiência com os estudos da *ecopoética* deu-se a partir do meu ingresso na Universidade Federal de São João Del-Rei, onde sou membro colaborador do Grupo Transdisciplinar de Pesquisa em Artes, Culturas e Sustentabilidade (GTRANS). Nesse grupo de pesquisa participei como ator/pesquisador e tive a oportunidade de desenvolver uma iniciação científica sobre os estudos afrodescendentes na Região das Vertentes, em Minas Gerais. O objeto artístico dessa pesquisa foi a construção do personagem “o velho da casa de louco”, apresentado pelo grupo de pesquisa *Movére*¹³ no Centro Cultural Feminino, no ano de 2013. O termo *ecopoética*, segundo Adilson Siqueira,

foi apropriado do neologismo *ecopoiesis* (*eco* = casa, *poiesis* = criação, fabricação e confecção) proposto pelo geneticista e biofísico canadense Robert Haynes para referir-se à criação de um ecossistema sustentável em planetas sem vida. No grupo de treinamento de ator da UFSJ, a *ecopoética* está intrinsecamente relacionada à [...] proposição de uma poética do fazer artístico que esteja diretamente relacionada com a criação de um mundo sustentável ambiental, ecológica e socialmente, tanto em seu processo criativo quanto em relação aos produtos dele advindos. Para sustentar a participação da natureza na mesma e, lançando mão do conceito de subjetividade para afirmar que, enquanto ser vivo, o meu corpo, o seu corpo e o corpo impregnado de matrizes africanas que pretendemos estudar, organizar e a forma que me relaciono com o cotidiano meio ambiente que vivo, contribuem com para a organização de minha corporeidade, desde uma perspectiva *ecopoética*, o que denominamos no *Movére* como Corporeidade *Ecopoética*. (SIQUEIRA, 2015, p. 1)

Como imaginar uma metodologia criativa para o ensino da Congada, tendo a mesma como elemento pertinente ao campo dos estudos das culturas populares? A verdade é que ainda temos um longo caminho pela frente. A disciplina “Arte(s)”, ainda enfrenta muitos desafios. E, em certa instância, que bom que os temos. Esses desafios são vetores que nos indicam a direção que devemos tomar em uma

¹³ O Grupo Transdisciplinar de Pesquisa em Artes, Culturas e Sustentabilidade (MOVÉRE) é integrado por estudantes de teatro da UFSJ sob a liderança de um pesquisador o Prof.Dr. Adilson Siqueira. O grupo se busca o desenvolvimento de uma arte cênica que promova mudança cultural em direção à sustentabilidade visando à evolução de estilos de vida na sociedade.

carreira docente. Nessa seara, todas as questões são pertinentes, mas o tempo falha: o tempo é curto, a estrutura dificulta: mas as brechas também ajudam. Para isso, basta pensarmos que o ambiente escolar, assim como as práticas culturais, sempre tenderá a um ambiente democrático e, portanto, diverso. Contudo, não seríamos justos com a história se não mencionássemos que

a diversidade cultural não é, necessariamente, um mar de rosas para os agentes culturais que a vivenciam. Seu cotidiano, assim como sua construção, dia após dia, revela-nos como esses diferentes agentes culturais precisam negociar suas práticas e manifestações. A cultura é tão íntima da memória, que ambas chegam a estar correlacionadas e uma é vital para a outra. Pensar em cultura sem tradição é como imaginar política sem povo, não é que não exista, mas certamente tem algo errado. (PEREIRA, 2020, p. 34)

A verdade é que o descaso em relação à Educação vem aumentando. Estamos diante de um apagão governamental acerca do ensino em tempos de pandemia. Escrevo do interior de Minas Gerais. Uma imensa zona rural que não tem visto com bons olhos o ensino remoto, adotado pelo Estado. A dificuldade técnica, a falta de formação ou até mesmo uma transição tranquila entre o ensino presencial e o ensino remoto, podem estar atreladas à lista de insatisfação. Nesse sentido, este diário de trabalho também versa sobre uma experiência pessoal.

Os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir, a menos que prefiram atribuir essa história a uma experiência autobiográfica. Leskov começa *A fraude* com uma descrição de uma viagem de trem, na qual ouviu de um companheiro de viagem os episódios que vai narrar [...]. Assim, seus vestígios [*Spür*] estão presentes de muitas maneiras nas coisas narradas, seja na qualidade de quem as viveu, seja na qualidade de quem as relata. (BENJAMIN, 1994, p. 205)

Durante minha formação em teatro, pela Universidade Federal de São João del-Rei, tive a oportunidade de direcionar meus estudos sobre o corpo em situação de representação. No entanto, nessa mesma universidade também tive a oportunidade de aprender que todo texto escrito hoje é uma semente que plantamos para o amanhã. Todo texto é, em certa medida, um documento para a história. Se assim for, gosto de imaginar que estou contribuindo para a perpetuação de determinadas tradições negras. É dessa forma que apresento aqui a Guarda de Congado de Dionísio, acreditando que

cada uma de nossas experiências possui efetivamente conteúdo. Nós mesmos conferimos-lhe conteúdo a partir do nosso espírito. – A pessoa irrefletida acomoda-se no erro. ‘Nunca encontrarás a verdade’, brada ela

àquele que busca e pesquisa, 'eu já vivenciei isso tudo'. Para o pesquisador, contudo, o erro é apenas um novo alento para a busca da verdade (Espinosa). A experiência é carente de sentido e espírito apenas para aquele já desprovido de espírito. (BENJAMIN, 2009, p. 23)

Entretanto, desfaço, desde já, a ideia de que seja o Congado uma tradição estática, aprisionada e intacta ao longo dos anos... Lembrar-se é uma capacidade incrível e muito poderosa. Por isso se faz tão importante termos em mente que

O processo de rememoração, cuja ideia é mobilizar temporalmente os acontecimentos vividos, a fim de trazê-los à luz do presente, tem como possível desdobramento a experiência de se enxergar como agente da história perante as pessoas que a constituem. (PEREIRA, 2020, p. 79)

Como bem explicita Pereira (2020), o uso da autobiografia, em eventos artísticos, é uma via para mobilizar o passado, entendendo-o como possível fonte histórica a ser usada no presente. Tendo em vista tal premissa, este capítulo destina-se a contribuir com a produção de metodologias contemporâneas direcionadas à Formação de Professores de Artes, regulamentada pela Lei 13.278/2016, sancionada pela Presidenta Dilma Roussef e promulgada em 03 de maio de 2016 (BRASIL, 2016). A Lei, por intermédio do Estado, tem como objetivo incluir Artes Visuais, Dança, Música e Teatro como componentes curriculares em diversos níveis da educação básica brasileira e estipula um prazo de cinco anos para que os ambientes educacionais se ajustem à nova legislação.

É importante dizer ainda que o percurso para a criação desta abordagem metodológica está em consonância com a Base Nacional Curricular Comum (BNCC). Portanto, a consulta a este documento oficial da Educação Brasileira é, neste estudo, uma tentativa se desdobrar também em um documento oficial.

A pandemia transformou nosso cotidiano. Este fato é relevante, pois nosso grupo procurou seguir todos os protocolos expedidos pela Organização Mundial da Saúde. Todo o trabalho que deveria ser produzido durante o ano de 2020 foi atravessado pelo isolamento social. A presença, elemento fundamental ao fenômeno teatral, está sendo reformulada, experimentada, reinventada! E, assim como na cena, também o é no contexto escolar. A visão cultural proposta por este trabalho, pois, leva em consideração que *cultura* é estabelecida a partir de

uma visão globalizada de suas práticas, culminado em relações que obtêm certa correspondência cultural entre tais práticas, independentemente do território geográfico em que se manifestam. É justamente essa visão globalizada que permite que certos segmentos de nossa sociedade ganhem território cultural através da persuasão moral. É importante destacar que,

atualmente, a Cultura ocidental está parcialmente esfacelada por se desligar de suas raízes religiosas, elemento fundamental na formação identitária cultural do ocidente enquanto projeto mundial desde as grandes navegações. Por outro lado, foi dessa forma também que a Cultura “possibilitou” que outras manifestações culturais emergissem das periferias ocidentais, a fim de preencherem determinadas lacunas de nossa sociedade. Essa movimentação dialética das culturas permitiu que o ocidente passasse a refletir, em certa instância, uma zona cultural heterogênea e, por consequência, mais defensora da diversidade cultural, ainda que esse pressuposto contrarie o projeto ocidental inicial. (PEREIRA, 2020, p. 28)

Portanto, esta pesquisa reflete tanto a precariedade quanto a vulnerabilidade agravadas pela pandemia, mas existentes antes no contexto cultural. Apontamos ainda como o mundo virtual se apresentou, e, rapidamente, foi eleito como a saída óbvia, embora estável e muitas vezes incomensurável. Como em toda transição brusca, enfrentamos e continuamos enfrentando a desigualdade digital que o ensino virtual evoca e nos obriga a fazermos parte.

A metodologia apresentada foi desenvolvida através do processo criativo empreendido para as respostas desta pesquisa. O material imagético, derivado do processo criativo, foi criado pelo Grupo de Trabalho Raízes Contemporâneas do Congado, formado pelo estudante de Educação Básica Daniel Dias pelo ator, professor, pesquisador e mestre em Artes Cênicas Diego Domingos, além de mim, Genilson Antônio Ferreira. Esse grupo objetivou pesquisar questões como: “O que a tradição tem a dizer ao contemporâneo?”. E, em contrapartida, nunca perdemos de vista que a resposta para a questão apresentada pode estar em seu oposto. É desta forma que pudemos compreender que estamos diante de uma dialética que dialética atravessa, diretamente, a seguinte questão: “O quê o contemporâneo é capaz de expressar e/ou responder, diante das diversas questões latentes, pertinentes a uma determinada tradição?”. Frente às perguntas lançadas no parágrafo anterior, percebo que tal dialética está embasada em uma (pseudo) oposição. Isso por que os vestígios da experiência observada nos indicam que essas questões não são de forma alguma opostas, tampouco se distanciam do cerne da questão.

Não por acaso, tentarei mobilizar os estudos benjaminianos, entendendo-os como rastros de uma crítica que proponha uma reflexão sobre a sociedade de nossa época com base nos meios de produção de uma obra de arte. Walter Benjamin também nos possibilita entender que o diagnóstico de uma época não visa eliminar as contradições encontradas, mas justamente seu oposto, na medida em que nossas análises devem buscar expor as contradições, entendendo-as como resultado de nossas relações socioculturais, portanto, como resultado materializado da cultura. (PEREIRA, 2020, p. 82)

Para explicarmos esse fenômeno, recorreremos a uma imagem de pensamento. Imaginem se os resíduos da história se encontrassem, ainda que por um segundo, com a pluralidade possível do presente. Tratar-se-ia de uma operação cujo resultado só nos seria possível devido ao encontro ocasionado entre a imobilidade dos elementos do passado e a mobilidade dos elementos do aqui/agora. Ao olharmos rápidos e desatentos, talvez fôssemos até levados por um desejo impulsivo de ver as coisas como estáticas no tempo. Entretanto, a cultura sempre nos obriga a fazer uma pausa e também nos indica a perceber como questões distintas são ou estão relacionadas e, não raro, compõem um mesmo mosaico.

Esse tipo de leitura dialética foi proposta por Walter Benjamin e nos ajuda a entender como, possivelmente, o contrário faz parte, ainda que de forma paradoxal, das histórias que contamos. A ideia de que a dialética dos polos opostos nos ajude a compreender como a contradição atua em cada fato, em busca de se compor um produto final artístico. Dessa forma, cabe dizer que a experiência desta pesquisa encontra-se estruturada da seguinte forma:

- O material artístico, analisado neste capítulo, será criado pelo grupo de trabalho desta pesquisa;
- Essa experiência estará em constante diálogo com o contexto escolar ou contexto de escolarização;
- Compreende-se como objeto educacional desta pesquisa, o Ensino Fundamental II, fase escolar que reúne alunas e alunos do 6º ao 9º ano.

A perspectiva adotada para o Ensino da Cultura Popular é voltada ao campo metodológico docente artístico e, como linguagem apreciada, esta pesquisa optou pela linguagem teatral.

3.1 Evocação e ambientação de um laboratório de pesquisa

As imagens aqui retratadas servirão como material de análise dos movimentos utilizados da Guarda de Congado. Esses movimentos foram estetizados e deslocados de sua origem. Essa escolha pela estetização dos movimentos permitiu que tivéssemos uma observação e relacionamento mais estáveis porque foi

possível “congelar” o objeto observado. A fotografia, nesse caso, além de registro, também se faz documento artístico, pois

[...] articula teatro, cultura, política e memória ao eleger o processo criativo como fonte de experiência e entendendo experiência como algo possível de ser compartilhável na relação que se dissemina entre amigos. A partir da análise do material reunido, derivado do processo criativo, emerge a ideia de que experiência, linguagem e infância, quando entre amigos, resultam não só no alcance e compartilhamento da memória, mas, sobretudo, culminam na historização dos processos vividos pelos sujeitos envolvidos na mesma ação. (PEREIRA, 2020, p. 18)

O processo de estetização se deu pela reprodução dos movimentos inicialmente praticados na Guarda de Congado e pela associação dos mesmos com recursos advindos da encenação. A profanação desses movimentos, quero dizer, ao trazê-los para esta pesquisa acadêmica, há a tentativa de deslocar a tradição do Congado dos “ares” sagrados, que inegavelmente a mesma possui, e aproximá-los do cotidiano contemporâneo. Dessa forma organizamos e expomos essas fotografias de modo que as mesmas permaneçam com certo caráter didático e que, dessa forma, possam ajudar a leitura proposta.

A sequência de fotografias pode ser compreendida como cronológica e sua organização se deve à estrutura emérita da Guarda de Congado. Por isso, as fotos aqui retratadas, serão apresentadas como os personagens, bem como os respectivos movimentos que os compõem, durante suas performances na Guarda de Congado. Acredita-se, portanto, que são esses movimentos estetizados que nos auxiliam a contar a história desse corpo nessa tradição.

O corpo, nesse caso, é o extrato que obtemos da tradição que o sujeito que a pratica traz consigo. Para isso os integrantes do grupo de trabalho Raízes Contemporâneas do Congado participaram de uma imersão, com parte prática e outra parte teórica. Na primeira parte, direcionamos a carga teórica derivada dos estudos sociológicos acerca do Congado. Isto implica em trazermos a história, juntamente com seus significados, para entendermos um pouco mais sobre como a tradição do Congado foi se forjando ao longo de sua existência. Dessa forma, as fotografias produzidas tiveram sua concepção baseada na ideia de gesto. Segundo Pavis (2010),

o “Teatro do gesto” abstém-se muitas vezes do encenador, delegando ao ator o poder de construir a partitura do conjunto, de constituir aquilo que Barba chamou de dramaturgia do ator. O teatro do gesto está nas mãos de atores, que inventam de em um só golpe uma nova maneira de trabalhar. (PAVIS, 2010, p. 234)

Essa nova maneira de trabalhar, aludida por Pavis, leva em conta aspectos como a geografia local, a arquitetura da cidade, os praticantes e o público ativo dessa manifestação, que podem variar de local para local, nos indicando, portanto, como o Congado se apresenta como uma manifestação performativa. Estudar os aspectos locais dessa manifestação nos ajuda ainda a compreender que o Congado não pode ser visto como algo que exprima, com exatidão inequívoca, uma única sequência de movimentos e/ou personagens que possam compor sua narrativa. Já a segunda parte de nossa experiência visou à parte prática desta pesquisa. Apesar de tratarmos o Congado como uma tradição atuante em nossa contemporaneidade, essa mesma tradição é calcada em misticismos e saberes populares que, muitas vezes, auxiliam na compreensão da ação praticada. Evocar esses elementos anteriores à criação é desafiador. Criar uma atmosfera propícia à prática do Congado é possível inclusive em ambientes escolares. A expressividade, necessária para a produção imagética utilizada nas fotografias, também foi extraída de condições pré-existentes aos fatos vividos pelos integrantes do grupo.

A complementação dialógica entre os aspectos do Congado e aspectos relacionados à vida pessoal se entrelaçam de modo a formar um emaranhado entre ficção e realidade. A ficção fica por conta da narrativa do Congado, já a realidade, no entanto, fica a cargo dos elementos histórico-sociais relacionados à tradição. O processo de estetização dos movimentos, derivados do Congado, passa primordialmente pela ideia da prática no corpo. Assim nos é possível compreender o passado atuando sobre ele no presente.

Lembremos mais uma vez Stanislavski: "Não podemos lembrar os sentimentos e fixá-los. Nós só podemos lembrar a linha das ações físicas". Assim, as bases de nosso edifício não podem ser as emoções ou os sentimentos. Há de se construir parâmetros objetivos, corporeidades, e assim permitir que as emoções se movam provocando sensações musculares que serão então sentidas e vividas pelo ator. Agindo desta forma podemos estar entrando em contato com universos muito além do das emoções, como a "memória muscular", o "corpo memória", ou a "corporeidade antiga" no sentido de passado, do passado longínquo. Não devemos, no meu entender, sequer definir as emoções sob o risco de "matá-las". Devemos encontrar parâmetros técnicos objetivos para que o ator possa se abandonar às estranhas e misteriosas sensações provocadas por algo que se move nele, que é acordado, dinamizado, e o remete a imagens muitas vezes longínquas e cruéis. Talvez assim, atores e espectadores vivam realmente algo de significativo, e sintam realmente emoções, e não algo forjado, provocado, que de emoção só guarda o nome. (BURNIER, 1994, p. 118)

Assim chegamos a três montagens fotográficas que nos ajudam a materializar esses movimentos. Cada montagem apresentada é composta por três fotografias que foram tiradas durante o período de trabalho do grupo. Cada execução, isso é, cada fotografia do movimento, tenta capturar o espírito da estetização daquele momento. Sabendo da dificuldade existente na operação temporal, ao trabalharmos com imagem, memória e movimento, notamos que a contemporaneidade é uma experiência sensorial/temporal, como nos explica Agamben:

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (AGAMBEN, 2005, p. 59)

A distância, como elemento criativo temporal, é o que nos aproxima da perspectiva do encontro, pois o processo criativo, empreendido para a realização das fotos, é o que nos permite mediar e avaliar o encontro entre o velho e o novo.

3.1.1 Comportamento restaurado na dança de Congado

Vamos analisar e descrever os movimentos a partir do comportamento restaurado na dança de Congado de Dionísio, como uma proposição de exercício e metodologia de ensino da cultura popular para estudantes da educação básica. O estudante que participa desse laboratório de criação também faz parte da Guarda de Congado de Dionísio. Nossa intenção é observar esse comportamento restaurado no corpo do congadeiro, a exemplo de Schechner (2006).

Vamos examinar o comportamento restaurado um pouco mais de perto. Todos fazemos mais performances do que percebemos. Os hábitos, os rituais, e as rotinas da vida são comportamentos restaurados. O comportamento restaurado é comportamento que se vive, assim como um cineasta trata uma porção de negativo. Estas porções de comportamento podem ser rearranjadas ou reconstruídas; elas são independentes dos sistemas causais (pessoais, sociais, políticos, tecnológicos etc.) que as ligam à existência. Elas possuem vida própria. A “verdade” ou “fonte” original deste comportamento podem ser desconhecidas, ou até ainda perdidas e ignoradas ou contraditas – mesmo quando esta verdade ou fonte é enobrecida. Como estas porções de comportamento foram feitas, descobertas ou desenvolvidas, pode estar oculto ou ser desconhecido; elaborado; distorcido pelo mito e pela tradição. O comportamento restaurado pode ser de longa duração, como em performances rituais, ou de curta duração, como em gestos passageiros iguais a acenar adeus. O comportamento restaurado é o processo principal de todos os tipos de performance, seja na vida cotidiana, na cura, nos ritos, em ações, e nas

artes. O comportamento restaurado está “lá fora”, à parte do “eu”. Colocando em palavras próprias, o comportamento restaurado “sou eu me comportando como se fosse outra pessoa”, ou “como me foi dito para fazer”, ou “como aprendi”. Mesmo se me sentisse completamente como sou, atuando independentemente, apenas um pouco de investigação revelaria que as unidades de comportamento que contêm meu “eu” não foram por “mim” inventadas. Ou, bastante ao contrário, posso experimentar ser “além do que sou”, “não eu mesmo”, ou “dominado” em transe. O fato de que existem múltiplos “eus” em cada pessoa não é um sinal de distúrbio, mas simplesmente o jeito como as coisas são. As maneiras como uma pessoa desenvolve sua própria vida estão conectadas com as maneiras como as pessoas vivenciam outras em dramas, danças, e rituais. Na verdade, se as pessoas normalmente não entrassem em contato com suas múltiplas personas, a arte de atuar e a experiência de dominação pelo transe não seria possível. A maior parte das performances, da vida cotidiana e das outras maneiras, não possuem um autor apenas. Os rituais, os jogos e as performances da vida do dia a dia são autorizadas por um “Anônimo” coletivo, ou pela “Tradição”. Os indivíduos que receberam os créditos por inventar os rituais ou os jogos normalmente acabam sendo os sintetizadores, os recombinaidores, os compiladores ou os editores de ações que já foram praticadas. O comportamento restaurado inclui um vasto leque de ações. Na verdade, todo comportamento é comportamento restaurado – todo comportamento consiste de porções recombinações de comportamentos previamente vivenciados. Obviamente, durante a maior parte do tempo as pessoas não estão cientes de que agem assim. As pessoas apenas “vivem a vida”. Performances são comportamentos marcados, enquadrados ou elevados, à parte do só “viver a vida” - comportamentos restaurados e restaurados, se assim deseja. Entretanto, para o meu propósito aqui, não é necessário continuar com esta duplicação. Já é o bastante definir comportamento restaurado como algo marcado, enquadrado e elevado. O comportamento restaurado pode ser “eu”, em uma outra época ou em outro estado de psiquê – por exemplo, quando conto a história ou quando atuo em um evento celebratório ou traumático. (SCHECHNER, 2003, p. 32-33)

Assim, a primeira sequência de imagem apresentada nesse capítulo, trata-se da dança produzida por Daniel Dias, estudante, dançante da Guarda de Congado e integrante do laboratório Raízes Contemporâneas do Congado. Nas imagens, Daniel apresenta os passos da dança e seus movimentos expressivos que podem ser compreendidos e explicados a partir dos estudos desenvolvidos por Burnier (1994).

No que se refere ao estudo da corporeidade e do movimento, podemos dizer que os estudos do corpo trazidos por Burnier vêm ao encontro dos estudos dos fatores de movimento propostos por Laban, nos quais o intérprete conta com os aspectos: corpo, espaço, tempo, peso, fluência, esforço e fatores de movimento. Assim, torna-se possível uma descrição sucinta dos movimentos produzidos pelos congadeiros, avaliando os fatores teatrais relevantes a essa construção metodológica. A noção de corpo, neste estudo, entende as diferentes posições em que o corpo congadeiro e o corpo do praticante atuam. Por isso,

levando em consideração que ambos são “[...] pessoas reais realizando ações corporais reais num palco” (LABAN, 1978), com a utilização das

ações físicas e sonoras e das frases de movimento, não faz mais sentido a realização de um treinamento diferenciado, voltado para o ator ou para o dançarino. Antes, pelo contrário, o treinamento precisa ser dirigido a um único ator-dançarino, termo este tomado de empréstimo junto a Laban que o utilizou já no final da década de 1940. (SIQUEIRA, 2000, p. 26)

Assim, essa pesquisa não está levando em consideração o corpo do ator dançarino, mais, primordialmente, o corpo do estudante da educação básica, nosso público alvo. A intenção ao descrever esses movimentos, é que a dança de Congado da cidade de Dionísio, possa ser utilizada na criação de uma *práxis* pedagógica de cultura popular a ser praticada durante as aulas, na disciplina de Artes.

Para a descrição do movimento da figura 13, intitulada *Montagem I: Dançante Daniel Dias*, temos que levar em consideração os movimentos corporais produzidos pela coluna vertebral do praticante, assim como sua interação direta com a cabeça, o tronco, as pernas e o apoio dos pés. Essa relação entre os membros dá-se partir de uma postura corporal inicial, proposta como condição inicial ao dançante. As extremidades estão intrinsecamente relacionadas com o centro do corpo.

Figura 13 – Montagem I: Dançante Daniel Dias, Dionísio - MG.



Autoria: Diego Domingos, 2020.

3.1.2 Montagem I

Os joelhos estão ligeiramente flexionados e alinhados ao quadril, a coluna vertebral permanece ereta verticalmente. Como exercício de imaginação, sugiro que se perceba vetor de movimento puxando o centro da cabeça para cima; a direção dos olhos varia de acordo com o movimento corporal. O movimento se inicia a partir da flexão dos joelhos, que exerce uma determinada força e peso em direção ao pé direito que se levanta levemente, enquanto o joelho permite a realização de um pequeno salto para a esquerda. Logo em seguida, dá-se um salto da esquerda para a direita efetuando uma transferência de peso.

Nessa transferência de peso de uma perna para a outra, podemos constatar que o movimento produzido pela perna do dançante contribui diretamente com a fluência do movimento, resultando que uma troca de pés em relação ao chão seja realizada de maneira sustentada e contínua. Já o tronco do dançante exibe uma curvatura proposital. Os braços do intérprete durante a dança flexionam-se para cima e para baixo, acompanhando o movimento da perna, acompanhando a transferência de peso de uma perna para a outra. A cabeça do dançante dialoga com o restante do corpo durante toda a execução.

Figura 14 – Montagem II: A Dança do Capitão. Daniel Dias, Dionísio - MG.



Autoria: Diego Domingos, 2020.

A descrição dos movimentos propostos pelo personagem do capitão da guarda do rei e da rainha requer bastante atenção. Isso porque são movimentações muito rápidas, repleta de gestos.

Por se tratar do agente responsável pela movimentação da guarda, o corpo do dançante está em total harmonia com os componentes que a integram. Este agente é o responsável por responder aos comandos do capitão, quer seja na troca da dança, quer seja nas mudanças ocasionadas pela música e/ou pelo ritmo da festa.

3.1.3 Montagem II

Na primeira fotografia da montagem, da esquerda para a direita, destacamos a posição inicial da dança do capitão: a perna direita está flexionada enquanto a perna esquerda está voltada para parte de trás de seu corpo fazendo um ângulo de 90° graus. O quadril está ligeiramente flexionado, o tronco faz um constante movimento de curvatura para frente devido ao peso do tambor, instrumento utilizado pelo capitão.

Os ombros têm uma ligeira inclinação para cima e para baixo durante toda a dança. Os braços acompanham as batidas do tambor formando um ângulo de 90° graus, embora suas mãos permaneçam fechadas (veja imagem acima), como se estivessem produzindo os toques do tambor. A pisada do capitão no chão é forte e intensa, parece que seu corpo vibra na batida do tambor.

Há uma expressiva transferência de peso na movimentação de perna da direita para esquerda. Tal transferência de peso é um elemento importante na realização do movimento. Segundo Laban,

cada fase do movimento, cada mínima transferência de peso, cada simples gesto de qualquer parte do corpo revela um aspecto de nossa vida interior. Cada um dos movimentos se origina de uma excitação interna dos nervos, provocada tanto por uma impressão sensorial imediata quanto por uma complexa cadeia de impressões sensoriais previamente experimentadas e arquivadas na memória. Essa excitação tem por resultado o esforço interno, voluntário ou involuntário, ou impulso para o movimento. (LABAN, 1978, p. 48)

A cabeça se move em diversas direções acompanhando o movimento da Guarda. No decorrer de sua dança, ele realiza saltos e rodopios a partir da movimentação ocasionada por seus primeiros passos durante todo o percurso.

Figura 15 – Montagem III: Dança do Guarda da Rainha. Daniel Dias, Dionísio - MG.



Autoria: Diego Domingos, 2020.

A dança do Guarda da Rainha é diferente da dança do capitão porque ela é constituída por rápidos, porém pesados movimentos. Os guardas, em sua dança, apresentam uma movimentação lenta por eles precisarem acompanhar os Reis Festeiros durante sua exposição. Apesar dos movimentos pesados, sua movimentação é mais leve. A Guarda da Rainha exerce outra importante função, pois precisa proteger os Reis Festeiros durante o cortejo.

O meu pai Sebastião (veja figura 10) é um dos guardas mais antigos do Congado de Dionísio. Por seu corpo, em plena performance, posso observar como sua movimentação é lenta, embora ativa. Sua figura é composta por uma espada de madeira encostada em seu ombro. Na mesma figura imagina-se sua cabeça baixa, exacerbando hierarquia diante dos Reis Festeiros. A fluência desse movimento é o elemento importante nessa dança do guarda por ser uma movimentação mais lenta dos demais membros da guarda. Essa fluência vai ao encontro da definição de Laban:

O controle da fluência do movimento, portanto, está intimamente relacionado ao controle dos movimentos das partes do corpo. Os movimentos do corpo podem ser divididos aproximadamente em passos, gestos dos braços e

mãos, e expressões faciais. Os passos abrangem pulos, giros e corridas. Os gestos das extremidades da parte superior do corpo compreendem movimentos de esvaziar, de recolher e de espalhar, dispersar. As expressões faciais relacionam-se aos movimentos da cabeça, que servem para dirigir os olhos, ouvidos, boca e narinas na direção de objetos dos quais se espera ter impressões sensoriais. (LABAN, 1978, p. 48)

3.1.4 Montagem III

Na imagem acima (figura 15) podemos observar a reprodução da dança do Guarda da rainha e rei festeiro. Nota-se que o intérprete está com o braço esquerdo encostado no ombro direito. Geralmente, essa é a posição em que a espada do guarda fica. Essa observação foi feita pelo dançante fotografado, uma vez que o mesmo, além de ser estudante da Educação Básica, é integrante da Guarda de Congado de Dionísio. Sua postura está sempre ereta, assim como sua coluna vertebral, o braço direito fica estendido em direção a sua bacia, os pés realizam passos leves e lentos, sendo que o tronco é o responsável por toda vetorização de movimentação do Guarda da Rainha. Seus ombros se movem para cima e para baixo durante todo o cortejo. O movimento feito pela cabeça, além de compor a sequência de movimentos, também atua em toda a direção, pois eles precisam estar atentos durante todo o trajeto, acompanhando e protegendo os Reis Festeiros.

3.2 Compreendendo o teatro na escola através da BNCC

É recente a legislação que garante aos portadores de diplomas em Licenciatura em Teatro ou Artes Cênicas o exercício da docência na Educação Básica. Mas já possuímos também documentos oficiais que delimitam o trabalho desse profissional de educação. Conhecida como Arte, Artes, Ed. Artística entre outras designações, a disciplina deve ser oferecida como componente curricular obrigatório.

Os ambientes escolares devem se adequar em até cinco anos, a contar da data da promulgação. A disciplina “Artes”, antes conhecida como “Ed. Artística”, agora passaria a ser expressa e lecionada com base nas quatro linguagens artísticas: artes visuais, dança, música e teatro. Entre essas reformulações, através da editora FTD, na coleção “Por toda parte”, o teatro no contexto escolar é compreendido da seguinte maneira:

O termo artes cênicas refere-se a linguagens que têm como princípio o uso de um espaço cênico, como o palco de um teatro ou até mesmo uma rua ou praça pública. E um lugar destinado à expressão do corpo como

materialidade e ao uso de espaços como ambientes de relação espaço-corpo. O espaço cênico, nesse sentido, pode ser compreendido como qualquer local onde acontece uma representação, dança ou manifestação de expressão corporal.

Estudar artes cênicas é investigar a prática da representação, do movimento, da percepção do espaço e do corpo em toda a sua expressividade. Existem muitos gêneros nas artes cênicas, tanto na linguagem do teatro como na linguagem da dança, como as peças teatrais que usam bonecos e máscaras, os espetáculos em que os atores realizam diálogos ou monólogos, as apresentações em que os bailarinos fazem movimentos e expressões corporais, entre outras possibilidades, como a arte do circo. Também podemos pensar em tipos de espetáculo, como comédias, musicais, as tragédias, teatro gestual ou dramático, danças típicas, coreografias de dança e outras modalidades. (UTUARI *et al.*, 2018, p. XVI)

Como podemos observar, não é muito comum o entendimento de que o processo criativo seja parte constituinte da prática teatral. O espaço reservado para os jogos teatrais, principalmente os da Spolin, dominam as discussões metodológicas utilizadas nas aulas de teatro. As práticas criativas e teatrais, aquelas que caracterizam o ofício de um ator ou de uma atriz, são escassas. A perspectiva adotada nesta pesquisa, entende que

[...] o processo criativo é uma zona em que fatores como percepção temporal e a ação praticada são elementos-chave para conseguirmos estruturá-los. Nesse caso, faz-se importante entendermos que a efemeridade, apesar de ser considerada por muitos a especificidade do Teatro enquanto arte do espetáculo, não auxilia tanto em uma reflexão acerca da produção cênica. Dessa forma, suas práticas, além de reivindicarem uma posição crítica em relação ao conteúdo gerado, também se apresentam como o manancial mais fértil para investigação que busca desdobrar a materialidade do teatro em objeto crítico. (PEREIRA, 2020, p. 69)

O curioso, nesse caso, é como não damos conta de quantas possibilidades temos para a prática docente do teatro. A principal, em minha concepção, é a percepção de que o teatro tem a seu favor a premissa de poder trabalhar, em certa instância, todas as linguagens artísticas por meio da encenação. A performance também é outro bom exemplo de como essa área permanece sendo um campo infinito para experiências pedagógicas. O teatro como forma de experienciar a vida, no contexto escolar, contribui diretamente para o desenvolvimento cognitivo do sujeito. Isso por que

O ser humano sempre foi fascinado por imagem e movimento desde as pinturas em cavernas, onde há representações de animais que parecem ter sido registradas quando estes estavam em pleno movimento. Das imagens fixas as imagens em movimento, das linguagens artísticas construídas há muito tempo as mais recentes, das diversas manifestações em música, teatro e dança, das linguagens híbridas (como a videoinstalação e a videoarte, que exploram tanto o universo das imagens como o som e as palavras) as performances, dos muitos gêneros no cinema à arte feita com o

advento da informática, são tantas as linguagens possíveis que precisamos, como educadores, estudar e conhecer como nascem e se transformam essas manifestações artísticas. É imprescindível trazer aos alunos um ensino de Arte em consonância com seu tempo, já que os alunos são pessoas contemporâneas a essa multiplicidade de linguagens. (UTUARI *et al.*, 2018, p. XXII)

A orientação, acima retratada, também pode ser lida, na íntegra, e foi retirada da coleção de livros didáticos “Por Toda Parte”, publicada em 2018. A noção contemporânea de “ser humano infantil” entende que a arte é parte integrante das habilidades do conhecimento. Em nossa contemporaneidade podemos observar como nos últimos anos as coisas têm mudado de uma hora para a outra. Velocidade, conectividade, formação cidadã e formação para o emprego, nunca estiveram tanto em pauta. Nos governos anteriores ao atual, formados por partidos solidários ao trabalhador, tivemos avanços significativos.

Um bom exemplo do que digo pode ser observado quando chegamos ao consenso da necessidade da disciplina Artes estar permanentemente inclusa no currículo educacional nacional. Melhor que isso... Lembro-os também da legislação específica que regulamentou a profissão dos artistas docentes, diversificando o entendimento anterior sobre a função e a linguagem da educação artística no contexto escolar. Mesmo assim, não podemos negar que há muito a ser feito. Isso sem falar nas inúmeras interferências políticas e ideológicas que atravessam a pasta da educação. Levando em consideração todo o exposto, é importante ressaltarmos que, apesar de tudo, ainda temos Políticas Públicas Educacionais, Pareceres, Protocolos e Diretrizes Curriculares que regem nosso ofício.

A Base Nacional Comum Curricular (BNCC), em vigor a partir de 2020, é um documento oficial da Educação Brasileira. Ela é responsável pela organização e unificação do currículo educacional em um país de proporções continentais. A BNCC também comunica, em seu apanhado, a forma como os conteúdos lecionados devem ser executados. Seu trabalho caminha e delimita, ainda, competências gerais e competências específicas. Essas competências fazem referência ao cotidiano escolar, aos direitos que educandos alcançaram em relação ao conteúdo lecionado, além de regular as competências ofertadas em seus respectivos ciclos escolares. As competências específicas podem ser encontradas na tabela abaixo:

Tabela 1 – Competências Gerais para o Ensino Fundamental.

COMPETÊNCIAS GERAIS DA BASE NACIONAL COMUM CURRICULAR

- 1) Valorizar e utilizar os conhecimentos historicamente construídos sobre o mundo físico, social, cultural e digital para entender a realidade, continuar aprendendo e colaborar para a construção de uma sociedade justa, democrática e inclusiva.
- 2) Exercitar a curiosidade intelectual e recorrer à abordagem própria das ciências, incluindo a investigação, a reflexão, a análise crítica a imaginação e a criatividade, para investigar causas, elaborar e testar hipóteses, formular e resolver problemas e criar soluções (inclusive tecnológicas) com base nos conhecimentos das diferentes áreas.
- 3) Valorizar e fruir as diversas manifestações artísticas e culturais, das locais às mundiais, e também participar de práticas diversificadas da produção artístico-cultural.
- 4) Utilizar diferentes linguagens – verbal (oral ou visual-motora, como Libras, e escrita), corporal, visual, sonora e digital – bem como conhecimentos das linguagens artística, matemática e científica, para se expressar e partilhar informações, experiências, sentimentos em diferentes contextos e produzir sentidos que levem ao entendimento mútuo.
- 5) Compreender, utilizar e criar tecnologias digitais de informação e comunicação de forma crítica, significativa, reflexiva e ética nas diversas práticas sociais (incluindo as escolares) para se comunicar, acessar e disseminar informações, produzir conhecimentos, resolver problemas e exercer protagonismo e autonomia na vida pessoal e coletiva.
- 6) Valorizar a diversidade de saberes e vivências culturais e apropriar-se de conhecimentos e experiências que lhe possibilitem entender as relações próprias do mundo do trabalho e fazer escolhas alinhadas ao exercício da cidadania e ao seu projeto de vida, com liberdade, autonomia, consciência crítica e responsabilidade.
- 7) Argumentar com base em fatos, dados e informações confiáveis, para formular, negociar e defender ideias, pontos de vista e decisões comuns que respeitem e promovam os direitos humanos, a consciência socioambiental e o consumo responsável em âmbito local, nacional e global, com posicionamento ético em relação ao cuidado de si mesmo, dos outros e do planeta.
- 8) Conhecer-se, apreciar-se e cuidar de sua saúde física e emocional, compreendendo-se na diversidade humana e reconhecendo suas emoções e

as dos outros, com autocrítica e capacidade para lidar com elas.

- 9)** Exercitar a empatia, o diálogo a resolução de conflitos e a cooperação, fazendo-se respeitar e promovendo o respeito ao outro e aos direitos humanos, com acolhimento e valorização da diversidade de indivíduos e de grupos sociais, seus saberes, identidades culturas e potencialidades, sem preconceito de qualquer natureza.
- 10)** Agir pessoal e coletivamente com autonomia, responsabilidade, flexibilidade, resiliência e determinação tomando decisões com base em princípios éticos, democráticos, inclusivos, sustentáveis e solidários.

Fonte: Coleção de Livros Didáticos “Por Toda Parte”, FTD, 2018.

Engana-se quem acredita que a escola ainda seja aquele ambiente hostil, totalmente sucateada, incapaz de ensinar e escolher. As pessoas que ainda acreditam nessa velha escola, enganam-se, pois não levam em consideração as constantes reformulações feitas em nossas distintas legislações educacionais. O fator formação, sobretudo a formação continuada, também nos ajuda a entender como estamos transformando as escolas a partir das licenciaturas contemporâneas, ofertadas pelas universidades públicas brasileiras (IES). Além da formação, é importante destacar que o Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação Básica (FUNDEB), também oferece um suporte estrutural à educação brasileira. Portanto, as Competências Gerais da BNCC uniformiza o fazer docente para o Ensino Fundamental.

Ao falarmos dos verbos, aqueles que indicam a ação contida nas Competências Gerais da BNCC, vamos percebendo que o Ensino Fundamental versa sobre o desenvolvimento afetivo dos estudantes. Verbos como valorizar, exercitar, fruir, compreender, utilizar, criar, argumentar, conhecer-se, apreciar-se e agir nos indicam como a relação entre estudante e conteúdo deve interagir com os aspectos subjetivos da formação discente. Esses verbos nos auxiliam na dimensão afetiva que o ensino, nesse caso, deve adotar e abordar.

É bom que documentos oficiais indiquem suas proposições a partir de verbos. O caráter infinitivo, utilizado em muitos verbos descritivos, transforma as orientações e suas respectivas competências. O Ensino Fundamental, nesse sentido, deve ser visto como um eterno devir em relação ao conteúdo lecionado, sem perder de vista as rápidas transformações do mundo contemporâneo, bem como as conexões pertinentes aos códigos e saberes dos povos originários, dos quilombolas, dos

negros e das mulheres. Nessa perspectiva, toda figura docente deve ter em mente que a profissão professor se reformulou e hoje está comprometida em engendrar em crianças, jovens e adultos, através da educação, uma formação cidadã, capaz de relacionar ética, tecnologia, aspectos sociais e o mundo do trabalho em uma mesma experiência.

3.2.1 Competências específicas de arte para o Ensino Fundamental

Os verbos permanecem com protagonismo na Base Nacional Comum Curricular. As “Competências Específicas de Arte Para o Ensino Fundamental” nos comunicam como deve ser o sujeito da educação. Tais competências específicas sugerem modos contemporâneos de produzir, apreciar e fruir a arte em suas diversas manifestações. Isso nos indica que o sujeito da educação deve encontrar-se com o sujeito da arte. Esse não é um dos caminhos mais fáceis de serem trilhados, no entanto, ele é possível. Esse encontro nos é possível quando imaginamos que a arte e a educação não estão tão distantes quanto parecem. Ambas são, em verdade, experiências pertinentes e, portanto, possíveis, como nos aponta Guillarduci (2016):

[...] O sujeito da experiência e o sujeito da arte podem ter pontos comuns a partir do sentido do termo “experiência” dado por Benjamin do aqui-e-agora da cognoscibilidade. Esse aqui-e-agora é o instante puro da história e do próprio processo criativo, ou seja, o instante da experiência é o momento que talvez possa ser encontrado a verdade da obra de arte; melhor ainda, é no aqui-e-agora que o homem pode encontrar-se ao jogar com a busca incessante de si mesmo para lançar luz à verdadeira vida. (GUILARDUCI, 2016, p. 212)

O processo escolar, em terras brasileiras, pode ser considerado um oásis. Por mais precária nos pareça a estrutura e a organização da escola brasileira, ela ainda é um lugar seguro para muitas de nossas crianças. A sistêmica desigualdade socioeconômica brasileira faz com que, mesmo com todos os seus problemas estruturais, a escola pública permaneça sendo um dos lugares mais seguros para as distintas infâncias brasileiras. Todo professor e toda professora do Ensino Fundamental, da Educação Básica Brasileira, deve ter consigo a ideia de que esta fase da vida de nossos alunos e alunas está completamente atrelada a uma educação sensorial, completamente aberta às descobertas do mundo tecnológico, mas atenta à busca, à descoberta e elaboração de si, como nos mostra a tabela abaixo:

Tabela 2 – Competências Específicas de Arte para o Ensino Fundamental.

COMPETÊNCIAS ESPECÍFICAS DE ARTE PARA O ENSINO FUNDAMENTAL

- 1) Explorar, conhecer, fruir e analisar criticamente práticas e produções artísticas e culturais do seu entorno social, dos povos indígenas, das comunidades tradicionais brasileiras e de diversas sociedades, em distintos tempos e espaços, para reconhecer a arte como um fenômeno cultural, histórico, social e sensível a diferentes contextos e dialogar com as diversidades.
- 2) Compreender as relações entre as linguagens da Arte e suas práticas integradas, inclusive aquelas possibilitadas pelo uso das novas tecnologias de informação e comunicação, pelo cinema e pelo audiovisual, nas condições particulares de produção, na prática de cada linguagem e nas suas articulações.
- 3) Pesquisar e conhecer distintas matrizes estéticas e culturais - especialmente aquelas manifestas na arte e nas culturas que constituem a identidade brasileira - sua tradição e manifestações contemporâneas, reelaborando-as nas criações em Arte.
- 4) Experienciar a ludicidade, a percepção, a expressividade e a imaginação, ressignificando espaços da escola e de fora dela no âmbito da Arte.
- 5) Mobilizar recursos tecnológicos como formas de registro, pesquisa e criação artística.
- 6) Estabelecer relações entre arte, mídia, mercado e consumo, compreendendo, de forma crítica e problematizadora, modos de produção e de circulação da arte na sociedade.
- 7) Problematicar questões políticas, sociais, econômicas, científicas, tecnológicas e culturais, por meio de exercícios, produções, intervenções e apresentações artísticas.
- 8) Desenvolver a autonomia, a crítica, a autoria e o trabalho coletivo e colaborativo nas artes.
- 9) Analisar e valorizar o patrimônio artístico nacional e internacional, material e imaterial, com suas histórias e diferentes visões de mundo.

Fonte: Coleção de Livros Didáticos "Por Toda Parte", FTD, 2018.

Como podemos observar, as competências específicas designadas pela Base Nacional Comum Curricular para o Ensino Fundamental, conseguem abranger diferentes questões relacionando arte, cotidiano e vida. Por mais simples que isso nos possa parecer, devemos ter em mente que houve uma profanação do ensino de artes na Educação Básica. A profanação sugerida pode ser compreendida pela diversificação do entendimento das linguagens artísticas, oferecidas como componente curricular na Educação Básica, além de explicitar o uso do corpo e de

propriedades estéticas como meio e material para as aulas de arte lecionadas. A BNCC, nesse caso, também nos atenta a compreender a arte

[...] como o lugar e o tempo da criatividade, ou seja, o lugar e o tempo que o homem busca a si mesmo, mesmo não podendo jamais se encontrar. Mas nesse processo de busca de si mesmo, é possível produzir (*her-vor-bringen*) uma verdade sobre o mundo e a própria existência do homem. Para Foucault (2011, p. 164), “a arte é capaz de dar à existência uma forma em ruptura com toda a outra, uma forma que é a verdadeira vida. [...] Se ela tem a forma da verdadeira vida, a vida, em contrapartida, é a caução de que toda obra, que se enraíza nela e a partir dela, pertence à dinastia e ao domínio da arte”. Por isso, a arte não prevê necessariamente um resultado que tem um produto final, pois a obra de arte não é um produto no sentido hierarquizado defendido por Marx e que se tornou quase uma unanimidade com sua definição de *práxis*. (GUILARDUCI, 2016, p. 211)

Dessa forma, é a arte o meio capaz de evocar e confrontar a noção de tempo, espaço, história e sociedade através da mobilização dos contextos históricos que cada manifestação artística resguarda em si. Isso significa entender a arte como produto materializado da sociedade, ou seja, um resultado da interação humana com o meio transformando o objeto artístico em fonte para pesquisas e um outro caminho possível na busca por novas questões levantadas na contemporaneidade. A tarefa crítica inerente das artes, nesse caso, toma como base a capacidade de aprender com experiências por meio de propriedades estéticas que, quando trabalhadas, auxiliam na instauração e ampliação da visão e da noção do mundo a qual esse sujeito está inserido ou para onde será alocado.

A ideia de desdobrar as aulas de arte como um processo criativo se deve ao fato eminente da possibilidade do lido estético como efeito artístico, independentemente da natureza de tal manifestação artística. A principal observação dá-se no entendimento de que a arte – e portanto também os processos responsáveis pela materialização da obra de arte – não segue, ou não deveria seguir, a lógica de uma educação bancária. Isso porque tais processos sempre estarão voltados ao campo da experiência do sujeito infantil frente ao conteúdo lecionado, diferentemente do entendimento bancário, em que o processo educativo acontece em forma de depósitos mecânicos, acreditando ainda que seja o aluno uma lacuna vazia, à espera de um “depósito de conhecimento” com dia e hora marcados para ser executado. Desse modo, assim como seus processos,

a obra de arte não tem vínculo com a vontade humana por não ser um produto e por não depender do julgamento do espectador. Ela também não precisa de exposição, pois o olhar para a obra de arte deve se distanciar das relações estabelecidas entre objeto e consumidor, entre obra e espectador presentes nas vitrines, nos museus e nas bibliotecas. Como a obra de arte não é necessária, ela não precisa de exposição, apenas da ex-posição do

artista. O homem, de forma geral, necessita acumular e expor suas produções (artísticas) e o melhor lugar para isso é o museu. Esse lugar que limita e prende a obra, mas que também possibilita que a arte vença a morte. (GUILARDUCI, 2016, p. 213)

A experiência da arte, no Ensino Fundamental, além de questionar o antigo *modus operandi*, reestrutura os componentes curriculares. A educação voltada à arte da presença, da edição, reprodução, sensações e sensibilidades por meio do corpo, cobra a centralidade do próprio fazer discente, realocando o mesmo ao protagonismo do processo ensino/aprendizagem. Como já ressaltado em nossa última citação, pensar um “pro-duto” estético pedagógico é entender que o interesse do educador, nesse caso, deve estar voltado para a resolução das tensões e contradições que comumente aparecem em meio aos processos críticos e pedagógicos vividos pelas crianças, associando, portanto, processo criativo e vida. Pois, conforme nos apontam Guilarduci *et al.* (2016, p. 213) é precisamente esse protagonismo sensorial, acerca dos distintos processos imbricados na relação ensino/aprendizagem, que corrobora a noção de que é

[...] a partir da presença do indivíduo no centro do fazer educacional que a Educação das Sensibilidades busca retomar o conceito originário de Estética para inserir a experiência (*Erfahrung*), com suas sensibilidades e representações, dentro do universo escolar. Assim, as sensibilidades, e tudo o que elas acarretam no corpo, devem ser pensadas como capazes de “tornar presente uma ausência e produzir, pela força do pensamento, uma experiência sensível do acontecido” (GUILADUCCI, 2016, p. 213)

O teatro, nesse caso, passa a exercer um papel operacional e não mais ilustrativo, isto é, deixa um pouco de lado o caráter atribuído tradicionalmente ao teatro na escola, bastante conhecido por assegurar como produto final algum tipo de encenação, representação, performances e afins, passando a se alinhar à noção de experiência defendida por Walter Benjamin.

A expansão da dimensão da teatralidade tendo como aliada a noção de experiência benjaminiana oferece a ideia de questionar o papel da educação convencional conteudista. Através da experiência benjaminiana alcançamos a possibilidade de estabelecer uma cultura narrativa em que a experiência não se atrele à informação. A educação, nesse sentido, tem a possibilidade de se atrelar à infância, ou às infâncias brasileiras, à formação cidadã, por meio do conteúdo lecionado.

A infância brasileira, para muitas de nossas crianças, é caracterizada pela escravidão, pela exploração sexual e a violência doméstica. O Brasil ainda precisa vencer o tráfico de drogas, a gravidez na adolescência e a evasão escolar. Diante

tamanho dificuldade contextual da educação brasileira, o teatro feito pelas crianças proletárias, descrito por Benjamin, é ainda um trajeto para a inversão dos papéis sociais estabelecidos pela educação formal. Quando de perto, no reparar atento, podemos perceber como crianças, jovens e adolescentes ensinam e educam a nós, os educadores.

3.2.2 Exercícios corporais a partir dos movimentos do Dançante na Guarda de Congado.

Tabela 3 – Exercício I.

Exercício de aquecimento:	Explorando movimentos pelo espaço/tempo.
Faixa etária:	Dos 11 aos 15 anos.
Público alvo:	Estudante de Ensino Fundamental II.

Autoria: Grupo Raízes Contemporâneas do Congado, 2020.

Regra 1 - O aluno deverá se posicionar pelo espaço dado, como sala de aula, quadras poliesportivas, pátio, gramado e/ou qualquer espaço, ainda que alternativo, da escola. O professor deverá pedir a seus alunos e alunas para:

- 1) Explorarem o espaço que estão ocupando.
- 2) Caminharem livremente pelo espaço.
- 3) Que esse caminhar contemple movimentos lentos, médios e rápidos.

Dica: Peça aos seus alunos e alunas para que escolham um lugar. A partir desse espaço, peça-os para começarem a explorar o máximo de possibilidades de movimentos nesse espaço.

Regra 2 - Após escolher o seu espaço, o aluno deverá realizar uma sequência de movimentos de alongamentos, a partir dos movimentos corporais realizados pelo personagem do Congado, o “Dançante”. Os movimentos dessa dança propõem que os movimentos encontrados, produzidos pelos corpos dos dançantes, trabalhem mais intensamente as partes inferiores, como as pernas, os joelhos e os pés. A

região do tronco e a coluna vertebral, nesse momento, possuem uma movimentação mais livre e fluída.

Regra 3 - Neste exercício o professor deverá desenvolver alongamentos de pernas, joelhos e pés. A parte superior do tronco e a coluna vertebral devem trabalhar exercícios de alongamentos que auxiliem a movimentação do tronco, dos braços, do tórax, da cabeça e da coluna vertebral.

Regra 4 - Realizar uma sequência de exercícios voltada ao aquecimento da parte inferior dos corpos dos alunos e alunas:

3.2.3 Alongamento corporal da parte inferior

Tabela 4 – Exercício II.

Exercício de alongamento:	Conhecendo o corpo pelo espaço/tempo.
Faixa etária:	Dos 11 aos 15 anos.
Público alvo:	Estudante de Ensino Fundamental II.

Autoria: Grupo Raízes Contemporâneas do Congado, 2020.

1) Músculos coxofemorais: Com a coluna vertebral eretas e as pernas juntas, dobre uma das pernas para trás segurando o pé por aproximadamente 1 minuto, repita essa sequência com a outra perna. Se for necessário, se apoie em uma parede ou busque um equilíbrio a partir do centro do seu corpo.

2) Músculos atrás da coxa: Com as pernas ligeiramente abertas, dobre o corpo para a frente, como se você quisesse tocar com os dedos de sua mão a ponta do seu pé! Mantenha-se na posição por pelo menos um minuto.

3) Panturrilha: Estique uma perna, mantendo apenas o calcanhar no chão e tente tocá-lo com as mãos. Mantenha a posição durante 1 minuto e repita com a outra perna.

4) Parte externa da coxa: Sente-se no chão, com as pernas esticadas, e mantenha costas ereta. Depois dobre uma das pernas, cruze essa perna por cima da outra. Faça uma ligeira pressão com uma das mãos no joelho, empurrando-o para o lado

contrário da perna que está dobrada. Mantenha a posição entre 30 segundos a 1 minuto e depois repita com a outra perna.

5) Parte interna da coxa: Fique agachado, com as pernas juntas, e depois estique uma das pernas para o lado. Mantendo as costas ereta, fique nessa posição de 30 segundos a 1 minuto e depois faça o mesmo alongamento com a outra perna.

6) Realize uma sequência de exercícios de alongamento da parte inferior dos corpos dos alunos.

3.2.4 Alongamento corporal da parte superior

Tabela 5 – Exercício III.

Exercício de alongamento:	Conhecendo o corpo pelo espaço/tempo.
Faixa etária:	Dos 11 aos 15 anos.
Público alvo:	Estudante de Ensino Fundamental II.

Autoria: Grupo Raízes Contemporâneas do Congado, 2020.

1) Rotação de pescoço: Comece girando o pescoço de uma maneira lenta, mantendo o queixo um pouco elevado para isolar o músculo, por aproximadamente 1 minuto. Deixe o próprio peso da cabeça ir para a esquerda, a mão da direita puxa a cabeça em direção ao ombro direito por aproximadamente 1 minuto. O movimento deve se repetir no lado oposto.

2) Antebraço: O extensor do antebraço. Comece empurrando o ombro e as costas para baixo. Em seguida, gire o seu ombro para fora para entrar na posição ideal para esticar o músculo do antebraço. Coloque pressão sobre a sua mão oposta para iniciar o alongamento.

3) Flexão vertical: Músculo a ser trabalhado: trapézio. Fique em pé com os pés juntos. Certifique-se de que sua coluna vertebral esteja prolongada e lentamente sente os quadris para trás, empurrando o queixo para o peito ao mesmo tempo. Fique nessa posição por aproximadamente 1 minuto. Músculos trabalhados: grande dorsal. Comece apertando firme em um apoio e lentamente levantando os pés do chão. No caso de você tirar totalmente os pés do chão, você vai sentir a tração em

sua coluna lombar. Se tiver sofrido recentemente uma lesão ou impacto no ombro, não execute esse exercício.

4) Lateral alongada: Trabalhe a grande dorsal. Coloque as duas mãos no canto de uma parede ou a imagine em sua frente. Mantendo a coluna prolongada, empurre os quadris para o lado de forma lenta.

5) Alongamento de pescoço: Pés afastados na altura dos ombros, costas retas: Passe o braço esquerdo por trás das costas e segure-o pelo pulso com a mão direita. Para alongar, puxe lentamente para a direita e segure por 15 segundos, enquanto continua a praticar a respiração abdominal. Para acentuar o alongamento sem se machucar, incline a cabeça para a direita, novamente por 15 segundos. Repita o alongamento de 2 a 3 vezes para cada lado.

Após essa sequência de alongamentos, o aluno dará início ao exercício trabalhando com pequenas movimentações do dançante do Congado.

3.2.5 Níveis e intensidade

Tabela 6 – Exercício V.

Exercício de físico:	Explorando os níveis, com o corpo, pelo espaço.
Faixa etária:	Dos 11 aos 15 anos.
Público alvo:	Estudante de Ensino Fundamental II.

Autoria: Grupo Raízes Contemporâneas do Congado, 2020.

1) Movimento no espaço, trabalhando com níveis: O aluno deve explorar três tipos de níveis espaciais: nível alto, nível médio e nível baixo.

2) Nível baixo: Deve ser explorado com movimentos mais voltados ao solo. Os alunos devem variar a velocidade de seus movimentos, mas de forma alternada, (movimentos leves, médios e rápidos). Essa mesma regra será aplicada para os outros níveis. É importante que o professor possa observar como cada aluno está explorando seu pequeno território espacial. Em seguida o professor poderá mudar os

alunos de seus espaços já constituídos. Essa mudança pode ocorrer através de uma troca entre alunos e/ou seus respectivos lugares. O próprio professor pode escolher um novo espaço e sugeri-lo para que seu aluno possa explorá-lo.

3.2.6 Etapa II: criação coletiva, corpos em movimento

Tabela 7 – Exercício VI.

Exercício criativo:	Expondo corpos e(m) movimento.
Faixa etária:	Dos 11 aos 15 anos.
Público alvo:	Estudante de Ensino Fundamental II.

Autoria: Grupo Raízes Contemporâneas do Congado, 2020.

Após o treinamento proposto, comece a experimentação de movimentos corporais, explorando os níveis e o espaço pessoal de cada estudante. Esse exercício é propício para que professores e professoras possam trabalhar movimentos coletivos, e que os alunos possam explorar esses mesmos movimentos utilizando os três níveis de movimentação. As crianças devem se deslocar mantendo o movimento corporal produzido em seu espaço, lembrando-se sempre que o centro é o que sustenta toda a ação. É importante levarmos em consideração o espaço utilizado para a aplicação dessa prática corporal (pátio, quadra, sala de aula, espaços alternativos da escola). Quando os alunos estiverem no centro, o professor deverá pedir que os movimentos coletivos produzidos por eles possam alterar os níveis e velocidade de movimento. Depois de dividir os alunos em grupos, cada grupo deve escolher uma trilha musical e um espaço para apresentar uma movimentação corporal coletiva com a duração de 2 a 3 minutos.

3.3 Aplicação ecopoética (metodológica)

No que tange à investigação metodológica e didática desta pesquisa, é a construção de novas possibilidades da *cena formação*, conceito este fruto de pesquisas desenvolvidas no âmbito do Grupo Transdisciplinar de Pesquisa em Artes e Sustentabilidade da UFSJ. Posto isso, o corpo em situação de representação presente nas danças de Congado de Dionísio MG nos permitiu um desenvolvimento dos exercícios corporais acima mencionados, reafirmando a importância dos

estudos afro-brasileiros na Escola pública Brasileira. Tal premissa é afirmada pela criação e implementação da Lei 10.639/03 (BRASIL, 2003).

A Lei ainda é muito diferente da lida. Ainda precisamos encontrar formas e maneiras eficazes para o ensino prático de reminiscências da cultura afro-brasileira e africana. Essa proposta metodológica foi, inicialmente, pensada para ser aplicada em quatro aulas, preferencialmente no mês de novembro, em que tradicionalmente ocorre a Semana da Consciência Negra. Esse também é o momento ideal para propormos o reconhecimento histórico, cultural e intelectual dos povos negros e de suas culturas, tradições e reminiscências.

A aplicação metodológica dessa pesquisa era para ocorrer por meio da Rede Pública de Minas Gerais. Por conta do estado de pandemia, não foi possível sua aplicação nas escolas. As mesmas foram fechadas e tiveram suas aulas suspensas por medida de segurança, adotada pelo governo. O registro prático desta pesquisa tornou-se possível por meio de nosso grupo de trabalho “Raízes Contemporâneas do Congado”. A elaboração desta dissertação seguiu todos protocolos de segurança, estabelecidos pela Organização Mundial da Saúde. Desta forma, a aplicação metodológica, aqui proposta, é direcionada aos professores e professoras de arte, para ser aplicada após o período de pandemia. Esperamos contribuir com o trabalho docente de artes, mais especificamente ao ensino da prática de cultura popular. A seguir a aplicação da Eco-poética (metodológica) a partir da dança de Congado de Dionísio, em Minas Gerais.

3.3.1 Aula 1 – Descobrimos a história e as tradições populares locais

A carga horária da disciplina de artes no ensino fundamental é apenas de 50 minutos por semana, sendo aconselhável que o professor desenvolva um plano pessoal para apresentar o conteúdo teórico e introdutório da prática da cultura popular regional pesquisada. De forma resumida, cabe dizer ainda que infelizmente a disciplina de Artes ainda é tida como parte inferior do currículo da educação básica. Esta premissa pode ser observada a partir do momento que compreendemos que grande parte da Lei 10.639/03 (BRASIL, 2003) fica a cargo da disciplina de História.

O docente, nesse caso, deve mostrar, desde a primeira aula, os aspectos socioculturais da cultura popular a ser praticada pelo aluno. É de suma importância

que, já nesse primeiro encontro, aconteça a valorização e o reconhecimento da cultura popular local. Devido ao pouco tempo de aula que a disciplina desfruta, cabe ainda ao professor solicitar ao aluno uma tarefa de casa, como complementação da carga horária. A tarefa deve se basear na noção de trabalho de campo, para que o aluno comece a dialogar com a parte prática dessa empreitada.

O trabalho de campo deve estar pautado no método da pesquisa “observação participante”. Esse método foi proposto pela pesquisadora e professora PhD Maria Amélia Matos, do departamento de psicologia da Universidade de São Paulo. Nessa investigação alunos e alunas são submetidos a protocolos de observação que, segundo Maria Amélia, podem ser como uma prática em que a

observação é a folha onde o observador registra os dados coletados. Um protocolo contém uma série de itens, que abrangem as informações relevantes para a análise de comportamentos. Uma das habilidades requeridas do observador é preencher corretamente esses itens. Apresentamos a seguir um modelo de protocolo:

PROTOCOLO DE OBSERVAÇÃO:

- 1- NOME DO OBSERVADOR.
- 2- OBJETIVO DA OBSERVAÇÃO.
- 3- DATA DA OBSERVAÇÃO.
- 4- HORÁRIO DA OBSERVAÇÃO.
- 5- DIAGRAMA DA SITUAÇÃO.
- 6- RELATO DO SUJEITO OBSERVADO.
- 8- RELATO DO AMBIENTE SOCIAL.
- 9- TÉCNICA DE REGISTRO UTILIZADA.
- 10- REGISTRO PROPRIAMENTE DITO.

Os itens deste protocolo estão relacionados basicamente a três conjuntos de informações, a saber:

- 1) Os itens 1 e 2 referem-se à *identificação geral*.
- 2) Os itens 3 a 8 referem-se à *identificação das condições em que a observação ocorre*. Este conjunto inclui especificações com relação a “quando” e “onde” a observação foi realizada e “quem” foi observado.
- 3) Os itens 9 e 10 referem-se ao registro de comportamentos e circunstâncias ambientais. Esse conjunto inclui informações sobre “como” a observação foi realizada, isto é, a técnica de registros, e informações sobre “o que” foi observado, isto é, o registro propriamente dito. (MATOS, 1990, p. 40)

O modelo proposto de protocolo de observação, anexado a este trabalho, ajuda os alunos a descreverem os movimentos, primeiramente encontrados, identificados e produzidos pelos corpos dos congadeiros em situação de

representação ou em situação cotidiana. A situação cotidiana, nesse caso, pode ser compreendida como os momentos em que eles cantam, dançam, falam e manipulam objetos. Serve ainda para identificar ações físicas ou frases de movimentos que despontam nos corpos dos mesmos.

3.3.2 Aula 2 e Aula 3 – Eco-Descobertas: um corpo que sistematiza

Depois de ter dado o primeiro passo, a elaboração do protocolo de observação, os alunos deverão trazer para a sala de aula o que encontraram em suas observações. É importante que o material encontrado, relacionado à dança de Congado, esteja referenciada e seja realizada durante a pesquisa de campo. Aconselhamos que o professor faça, já nos primeiros minutos da aula, uma roda de conversa. Esse mecanismo de sociabilidade serve para que todos os envolvidos e envolvidas possam ouvir a apresentação individual do protocolo de observação, realizada por cada aluno. Em seguida o professor deverá pedir que os alunos formem grupos, levando em consideração a possibilidade de convívios entre as pessoas que irão compor cada grupo. Um detalhe cênico, mas de extrema relevância: o professor deverá observar e ressaltar as características físicas de cada personagem que compõe a guarda. As observações, acerca das características da guarda, realizadas pelo professor, propiciará aos alunos um imaginário imagético das figuras que serão desempenhadas durante este exercício.

O exercício proposto para essa segunda aula deverá levar em consideração o exercício desenvolvido pelo grupo de trabalho “Raízes Contemporâneas do Congado”, descrito nessa dissertação e catalogado como “Figura 11 - Montagem I”. A prática apresentada propõe uma sequência de exercícios, como alongamento, relaxamento, conhecimento do espaço escolar, além de movimentações corporais, a partir da dança de Congado. Deve-se utilizar os três níveis (baixo, médio e alto) em toda a sequência de exercícios.

A terceira parte desse exercício e, talvez a mais delicada, diz respeito ao incentivo no que tange o trabalho em grupo. A coletividade, nesse caso, deve ser explorada na tessitura dos movimentos corporais, produzidos inicialmente sozinhos pelos alunos e, num segundo momento, realizadas de forma coletiva, a fim de utilizar inclusive as músicas produzidas pela Guarda de Congado. Com base em seu protocolo de observação, o aluno deverá sistematizar os movimentos corporais, encontrados a partir de sua eco (casa/corpo). O exercício pedagógico, nesse caso,

se efetiva pela busca de uma poética autoral, uma *práxis* consciente, uma cena formação a partir da dança pesquisada.

3.3.3 Aula 4 – Eco(Poéticas): Cena formação.

Esta aula toma como objetivo a aplicação experimental e artística dos alunos a partir dos corpos observados. Os exercícios desenvolvidos nas aulas anteriores são os meios que permitiram que esta etapa acontecesse. A “observação participativa” e a sistematização dos movimentos foram os meios de produção dessa cena formação, cujo processo constituinte é uma possibilidade de novos processos criativos como metodologia para as artes da cena, fortalecendo a importância da prática em cultura popular regional, uma vez que as mesmas estão devidamente registradas como habilidades da Base Nacional Comum Curricular (BNCC). Vale ressaltar que a mostra desse processo criativo será dividido e apresentado em três etapas:

1- Organização do local e demonstração prática: Esta etapa é fundamental para que os alunos possam se apropriar do espaço escolar. Os alunos deverão levar para essa aula os elementos constitutivos da cena, tais como: figurino, indumentária e um relato escrito das ideias para a organização do cenário no espaço que forem utilizar. Caso a cena formação faça uso de sonoplastia mecânica, será necessária uma autorização para utilizar os equipamentos fornecidos pela própria escola, como aparelho de som, microfone, caixa amplificadora de som e, até mesmo, instrumentos musicais. Como nossa proposição artística está embasada na tradição local e nos saberes populares, é importante que seus elementos permaneçam em seus cotidianos. Dessa forma, cada grupo terá que escolher um espaço físico na escola para realizar sua experimentação ecopoética.

Devemos trabalhar, nesta etapa, a autonomia e o poder de escolhas de alunos e alunas na disciplina de Artes, especificamente neste exercício. A avaliação desse processo criativo deve se manter focada no objeto de pesquisa desenvolvido, com base na sistematização e na observação participativa. Dessa forma, é importante ressaltarmos também que o professor ou a professora deve lembrar-se que esta etapa também será uma avaliação teórica, embora de natureza prática. Esta também é uma oportunidade para imprimir algumas mudanças em nossas aulas. Grande parte das escolas estaduais de Minas Gerais, utilizam a avaliação

teórica como o único meio de avaliar o processo ensino/aprendizagem de alunos e alunas. Que tal mudarmos?

2- A Cena formação, demonstração da prática de cultura popular: Cada grupo terá um tempo de cinco minutos a dez minutos para demonstração da prática cultural popular que escolheu. Tendo em vista o curto tempo de duração das aulas de artes, é preciso saber calcular bem o tempo de cada apresentação para que todos os grupos possam se apresentar. Nesta etapa os alunos e alunas devem utilizar os aspectos teatrais, como criação de personagens e fatores de espaço/tempo relacionados à composição da própria cena apresentada. O que o docente deve esperar dos alunos e alunas é que eles assimilem o processo de criação dos personagens como elementos constitutivos da cena e, em certa instância, da história em si. Os protocolos de observação, feitos no início deste processo, a partir do corpo em situação de representação na dança de Congado, devem estar refletidos com a produção cênica apresentada.

3- Reflexão do processo criativo da cena formação: A proposição desta atividade reflexiva é uma troca mútua sobre o processo criativo que eles acabaram de experienciar. Os alunos, divididos em grupos, terão representantes para representar seus grupos. O representante de um grupo terá de elaborar uma pergunta e direcioná-la a outro grupo. A pergunta deve manter relação direta com o processo de construção da cena formação. Esta etapa é de extrema importância, pois propicia aos alunos uma formação diversificada, elemento fundamental na construção metodológica na área das artes da cena.

A sequência de treinamento proposta neste capítulo está de acordo com as habilidades e competências curriculares propostas pela BNCC, a serem trabalhadas pelo professor de Artes do Ensino Fundamental da Educação Básica. Este capítulo se lança ainda a realizar uma abordagem artístico/pedagógica a partir de uma *ecopoética*, a fim de alcançar o que podemos chamar de *cena formação*. A construção metodológica seguiu o pressuposto de ser possível o ensino de uma prática de cultura popular, tendo como objeto de pesquisa a dança de Congado de Dionísio - MG, durante aulas de artes na Educação Básica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa de mestrado nasceu da vontade de mostrar a importância e a tradição centenária da Festa de Nossa Senhora do Rosário, a qual participei durante o meu período de infância e adolescência como dançante da Guarda de Congado de Nossa Senhora do Rosário. Pertencço a uma família de congadeiros, sendo que meu pai, Sebastião Gonçalves Ferreira, há mais de 30 anos faz parte dessa Guarda, passando pela experiência de dançante, tocador e atualmente guarda dos Reis Festeiros.

O meu corpo negro, minhas origens, minha tradição é trazida a público a partir da análise da Festa no capítulo “Cultura, História e Tradição: A Festa de Nossa Senhora do Rosário”. Os elementos performativos da Festa, em situação de representação na dança de Congado, foi o objeto investigado por este capítulo. Perguntas norteadoras da pesquisa, como: qual seria a fundamentação histórica e teórica dessa manifestação artística? Como o rito do Congado move, culturalmente, parte de minha cidade? Quais os aspectos políticos, econômicos e sociais estão inseridos nos corpos observados durante a festa? Quais as potencialidades trazidas pelo Congado em relação aos estudos de Cultura e/ou Artes? A certeza não muda. As dúvidas, no entanto, é o que realmente importam no desenvolvimento de uma pesquisa cultural, artística e educacional.

Com as perguntas em mente, busquei responder às questões que nortearam esta pesquisa. No capítulo II - “Dramaturgia corporal e treinamento de ator: Um breve estudo do corpo na cena”, inicio também uma discussão sobre os Estudos da Performance Afrodescendente e o Corpo em Situação de Representação. Apresentei ao público as observações historiográficas travestidas de rastros documentais. Conteí essa história a partir de achados importantes, com a ajuda ativa da parte da própria comunidade congadeira. Os registros encontrados variam entre o Livro de Atas e os Registros Históricos que ficam sob domínio da Paróquia da cidade de Dionísio. O estudo cultural, apresentado nesse segundo capítulo, trouxe para os dias de hoje a reflexão sobre uma tradição centenária, evidenciando que esses saberes, credences e tradições populares são compostos por agentes que desejam manter o Congado vivo na cultura dionisiana.

Os elementos performativos analisados nesse capítulo foram três: 1) O corpo em situação de representação. 2) A cidade enquanto cenário da festa. 3) O ritual

como complementação desse grande evento. A partir da ideia de *comportamento restaurado*, proposto por Richard Schechner, podemos compreender como o tempo é vital para manter essa tradição de pé. Um membro da Guarda de Congado, durante o período que permanece por lá, passa por diversas etapas até se consagrar Rei Congo. Como podemos observar, a ideia de estabilidade ou de essência não ganha muito espaço nesse tipo de tradição. O Congado é fluência e confluência. Não há estabilidade, mas também seria incorreto afirmar que vivemos em uma instabilidade total e completa. A passagem temporal que essa tradição é capaz de absorver e demonstrar em um cortejo, por exemplo, é abismal. Nenhum corpo será como antes. Nenhum movimento será idêntico e inequívoco. Todos os comportamentos vão se restaurando e vão virando outras coisas, a partir das mesmas coisas.

O encerramento do segundo capítulo está centrado nos estudos sobre performance. Os conceitos utilizados foram desenvolvidos por pesquisadores como Zeca Ligiéro e Josette Féral. Ao analisar o *mostrar-se fazendo* desses congadeiros durante a festa, obtivemos uma análise dos movimentos corporais da guarda, como: dançante, capitão e guarda da rainha. Para a análise desenvolvida, realizamos um estudo com foco no método das ações físicas e das frases de movimentos. A dramaturgia, assim como a composição da cena em si, não está pautada em texto, mas se dá a partir da escrita corporal existente nos corpos dos membros da guarda.

Para mapearmos os movimentos encontrados, realizamos um breve estudo sobre dramaturgia corporal. Os conceitos utilizados foram de pesquisadoras como Lígia Tourinho e Maria Falkembach. Os signos produzidos por esses corpos, no caso específico da dança de Congado, surgem a partir de comandos corporais expedidos pelo capitão. Esses signos são interpretados e incorporados por toda Guarda, dando início ao tradicional bailado negro. O resultado concreto dessa manifestação cultural encanta a multidão que assiste o evento. A participação popular na construção da festa é um elemento importante, pois muitos moradores ajudam na confecção e elaboração da Festa. Eles participam ativamente na preparação do café da manhã e do almoço oferecido aos congadeiros e sua comunidade. A participação popular também se efetiva através da ornamentação das ruas por onde passa o cortejo dos Reis Festeiros.

Enfim, importa dizer que a Festa é um momento de encontros e de produção coletiva, pois muitos dionisianos ausentes retornam à cidade para assistir, participar

e/ou auxiliar na construção desse evento. O corpo em situação de representação é construído graças a essa interação popular.

Ao longo do Capítulo II discorri ainda, sobre as rupturas estruturais que, aos poucos, transformaram a encenação teatral durante o século XX. O corpo como veículo condutor da obra de arte tomou a centralidade da discussão, por entendermos a presença como aspecto fundamental da ação praticada. Os aspectos culturais e artísticos desse capítulo abarcam e desdobram a contemporaneidade dos estudos sobre performance afro-brasileira, bem como suas reminiscências e ramificações da mesma. Para isso contamos com as generosas considerações acerca do tema trazidas por Zeca Ligiéro, bem como a ideia de Evento Performativo, proposto por Josette Féral. A possibilidade de performatividade da Festa de Nossa Senhora do Rosário só se faz possível por indicá-los como fio condutor para obtenção de um comportamento restaurado. Este congadeiro, em situação de representação, a partir da dança de Congado de Dionísio - MG, transforma a si e o meio a partir de sua performance, ou em outras palavras, por sua movimentação por esta zona.

Como professor de Artes no Estado de Minas Gerais, no terceiro capítulo desta pesquisa, intitulado “Corpo, Cultura e Educação: uma abordagem ecopoética (metodológica) da dança de condado de Dionísio – MG”, destacamos a necessidade de trabalharmos uma prática de ensino voltada à cultura popular, inseridos no ambiente escolar. Geralmente esse conteúdo é voltado às áreas de História e Geografia, desatrelando o fazer artístico de um processo histórico. Como consequência desse direcionamento, o que podemos observar é a discussão da cultura popular transmitida aos alunos de forma teórica, desembocando em desinteresse, por grande parte de nossos alunos. Diante dessa situação, desenvolvemos uma metodologia de ensino que desse conta de abarcar os elementos práticos de uma tradição tão importante para nossa região.

A escolha pela Guarda de Congado de Dionísio - MG é uma forma de reafirmar meu compromisso fomentar trocas entre a academia e a cultura da qual faço parte, bem como registrar o interior de Minas a partir de uma abordagem artística/pedagógica para uso no ambiente escolar. Essa, portanto, foi uma escolha técnica para fomentar o interesse dos alunos em pesquisar, compreender e praticar uma tradição que, na maioria das vezes, passa despercebida pela maioria deles.

Dessa forma, esta pesquisa encontra-se em diálogo com as competências e

habilidades propostas pela Base Nacional Comum Curricular (BNCC), documento oficial que legitima a importância dos estudos da cultura regional dos alunos por meio da disciplina Artes. Em confluência a esse fato, destacamos ainda que esta pesquisa se utiliza do conceito *ecopoética*, como forma de vislumbrar novas possibilidades da cena formação. Ainda nesse último capítulo, exploramos a ideia de Pro-duto Estético, proposto por Guillarduci, e embarcamos na proposta de Pereira acerca das aulas de artes como processo criativo.

A perspectiva da *observação participante* tornou-se, inclusive, parte desta metodologia. Todavia, a prática desenvolvida por esta pesquisa não teve oportunidade de ser efetivamente testada em ambientes escolares. Ainda estamos vivendo uma pandemia e os protocolos de segurança advertem aglomerações neste momento. Mas o esboço de sua aplicação está pronto! Alguns ajustes, obviamente, precisarão ser feitos. Mas o momento é de celebrar a Ciência e Tecnologia produzidas e desenvolvidas pelas Universidades Federais brasileiras, mesmo sob forte ataque. Até aqui, sobrevivemos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. Da teologia política à teologia econômica: entrevista com Giorgio Agamben. **Revista Internacional Interdisciplinar INTERthesis**, v. 2, n. 2, Florianópolis, 2005.

ACÁCIO, Leandro Geraldo da Silva. **O teatro performativo [manuscrito]** : a construção de um operador conceitual, 2011.

BARBA, Eugenio. **A canoa de papel**: Tratado de antropologia teatral. Trad.: Patrícia Alves. São Paulo: Hucitec, 1994.

BARBA, Eugenio & SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: Dicionário de Antropologia Teatral. Campinas: Hucitec, 1995

BENJAMIN, Walter. **Ensaio reunidos**: escritos sobre Goethe. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2009.

BENJAMIN, W. O narrador. In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. Trad. Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

BURNIER, Luís Otávio. **A Arte de Ator**: da Técnica à Representação – elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator. Doutorado em Comunicação e Semiótica. PUC/São Paulo. 1994.

BRASIL. Lei 10.639/03, de 9 de janeiro de 2003. Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira", e dá outras providências. Diário Oficial da União, Poder Executivo, Brasília, 2003.

BRASIL. Lei 13.278/16, de 2 de maio de 2016. Altera o § 6º do art. 26 da Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que fixa as diretrizes e bases da educação nacional, referente ao ensino da arte. Diário Oficial da União, Poder Executivo, Brasília, 2016.

CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. 2.ed. São Paulo: Edusp, 1998.

COSTA, Joaquim Ribeiro. **Toponímia de Minas Gerais**. MG: Ed.2, 1997

FALKEMBACH, Maria F. **Dramaturgia do corpo e reinvenção de linguagem**: transcrição de retratos literários de Gertrude Stein na composição do corpo cênico. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Teatro - Mestrado). Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, 2005.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: O teatro performativo. **Revista Sala Preta**, São Paulo, 2009.

GUILARDUCI, Cláudio. Elucubrações de um Espectador: Crítica ao Ensaio Aberto de Potestad. In: Narciso Telles. (Org.). **Cena Contemporânea**: Estudos de Encenação e

Atuação (Em Potestade). 1ed. São Paulo: Paco Editorial, 2016, v., p. 210-225.

GUILARDUCI, Cláudio; TRINDADE, J. B. ; TRINDADE, I. B. ; SILVA, A. V. A educação das sensibilidades: percurso de elaboração de um livro infanto-juvenil. In: Carlos Alberto Ferreira da Silva; Danielle Rodrigues de Moraes. (Org.). **Processos criativos em Arte/Educação**: dos contextos educacionais à cena performática. 1ed. São Paulo: Fonte Editorial, 2018, v. 1, p. 89-111.

GLUSBERG, Jorge. **Arte da performance. [The art of performance]**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

HAYNES, Robert H. **Ecce Ecopoiesis: playing god on Mrs. New York**: Routledge, 1990.

KOSOVSKI, Lidia. Performance e urbanidade. In: **O Percevejo** – Revista de Teatro, crítica e estética, Programa de Pós-Graduação em Teatro, n°. 12, 2003.

LABAN, Rodolf. **Domínio do Movimentos**. Editora: Summus. 1978

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo**: estudos das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

LIMA, Motta Tatiana. **Grotowski**: arte, espiritualidade e subjetividade. Rio de Janeiro, 2010.

MARTINS, Hudson Lucas Marques. **Dossiê de Registro de Bem Cultural Imaterial**, Guarda de Congo de Nossa Senhora do Rosário. São Domingos do Prata: 2019.

MATOS, M. A.; Danna, M. F. **Ensinando observação**: Uma Introdução (1ª ed.). São Paulo: Edicon. 1990.

OLIVEIRA, Cristóvão de. Um brevíário para o diretor teatral: as relações diretor-espectador sob uma perspectiva de recepção. Revista “**O Teatro Transcende**” do Departamento de Artes – CCE da FURB – ISSN 2236-6644 - Blumenau, Vol. 18, Nº 1, p. 03 - 18, 2013.

PAVIS, Patrice **A Encenação Contemporânea**: origens tendências, São Paulo: Perspectiva. 2010.

PEREIRA, Diego José Domingos. **Araci**: quando abraço de mãe não cura : Narrativas de Formação sobre um processo criativo (auto)biográfico. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas) – Universidade Federal de São João del-Rei, p.121. São João del-Rei, 2020.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 27, nº 53, p. 11-23, 2007.

PESAVENTO, S. Sensibilidades: escrita e leitura da alma. In: PESAVENTO, S; LANGUE, F. (orgs.). **Sensibilidades na história: memórias singulares e identidades sociais**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007a, p. 9-21..

RODRIGUES, Graziela. **Bailarino-pesquisador-intérprete**: processo de Formação. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

ROUBINE, Jean Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral 1880-1980**. Título original: Théâtre et mise en scène - 1880-1980 .1. ed. 2. ed. Tradução. e Apresentação 'de YAN MICHALSKI. Rio de Janeiro: ZAHAR EDITORES, 1982.

SANTOS, Cláudio Alberto dos. **A performance no Moçambique de Belém**. In: O Percevejo – revista de teatro, crítica e estética, Programa de Pós-Graduação em Teatro, n.12, 2003.

SCHECHNER, Richard. 2003. “**O que é performance?**”, em Performance studies: an introduccion, second edition. New York & London: Routledge.

SIQUEIRA, Adilson Roberto. **Busca e Retomada**: Um Processo de Treinamento para a Construção da Personagem pelo Ator-Dançarino, SP: 2000 [s.n].

SIQUEIRA, Adilson Roberto. **A personagem desconstruída**: argumentos para uma arte cênica não-logocêntrica. Campinas, SP: [s.n], 2005.

SIQUEIRA, Adilson Roberto. **Ecopoética e corporeidade**: o lugar do corpo do ator dançarino na relação entre Artes e Sustentabilidade. São João de Rei: 2015.

TOURINHO, Ligia Losada. **Dramaturgia do corpo**: protocolos de criação das Artes da Cena: dialogos entre artistas. 2009. 2v. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

UTUARI, Solange dos Santos; DIMARCH, Fischer Bruno; KATER, Elias Carlos; FERRARI, Fernando Pascoal. **Por Toda Parte**. São Paulo. Editora FDT, 2018.

ANEXOS:

comprovadas e seus estatutos ou regulamentos não poderão ser contrários às normas da Federação.

Art. 7

Os sócios individuais da Guarda podem ser contribuintes, beneméritos, honorários e fundadores.

Art. 8

São sócios contribuintes os que contribuírem com mensalidade ou anuidade para a manutenção da Guarda.

Art. 9

São sócios beneméritos os que tiverem realizado grandes trabalhos ou ações em benefício da Guarda.

Art. 10

São sócios honorários aqueles que forem escolhidos pela Diretoria da Guarda para esta dignidade.

Art. 11

São sócios fundadores os que participarem da assembléia geral em que se fundou a Guarda do Congo de Nossa Senhora do Rosário de Dionísio-MG.

Art. 12

Além da Diretoria Executiva, Conselho Fiscal, Conselho Deliberativo e dos sócios, a Guarda pode contar ainda com um Conselho Consultivo formado por pessoas não obrigatoriamente filiadas à entidade e são membros natos os representantes de outras entidades culturais do município de Dionísio.

Capítulo III - Dos direitos e deveres dos sócios

Art. 13

São direitos dos sócios da Guarda:

- I - Votar e ser votado para cargos na diretoria executiva.
- II - Apresentar por escrito e discutir verbalmente qualquer proposta para o bem estar da entidade.
- III - Frequentar a sede da Federação, tomando parte nas reuniões e propondo medidas à Diretoria Executiva que forem convenientes ao congado e à entidade.
- IV - Requerer e assinar pedido de convocação da Assembléia Geral Extraordinária, com apoio de, pelo menos, metade mais um dos membros da Guarda.
- V - Obter da Diretoria Executiva dispensa, por motivo justo, do comparecimento às Assembléias Gerais Ordinárias.
- VI - Recorrer à Diretoria Executiva de qualquer ato de membro da Guarda que for considerado prejudicial ou injusto à Guarda.
- VII - Usufruir de todos os benefícios de assistência social prestados ou que vierem a ser prestados pela Guarda.
- VIII - Participar das solenidades e comemorações promovidas pela Guarda, dentro do ordenamento e sistema por ela mesma montados.

FIGURA 1: Estatuto da Guarda da Guarda de Congado de Nossa senhora do Rosário. Dionísio- MG. 1996. Arquivo pessoal de Raimundo Nonato da Silva.

comprovadas e seus estatutos ou regulamentos não poderão ser contrários às normas da Federação.

Art. 7

Os sócios individuais da Guarda podem ser contribuintes, beneméritos, honorários e fundadores.

Art. 8

São sócios contribuintes os que contribuírem com mensalidade ou anuidade para a manutenção da Guarda.

Art. 9

São sócios beneméritos os que tiverem realizado grandes trabalhos ou ações em benefício da Guarda.

Art. 10

São sócios honorários aqueles que forem escolhidos pela Diretoria da Guarda para esta dignidade.

Art. 11

São sócios fundadores os que participarem da assembléia geral em que se fundou a Guarda do Congo de Nossa Senhora do Rosário de Dionísio-MG.

Art. 12

Além da Diretoria Executiva, Conselho Fiscal, Conselho Deliberativo e dos sócios, a Guarda pode contar ainda com um Conselho Consultivo formado por pessoas não obrigatoriamente filiadas à entidade e são membros natos os representantes de outras entidades culturais do município de Dionísio.

Capítulo III - Dos direitos e deveres dos sócios

Art. 13

São direitos dos sócios da Guarda:

I - Votar e ser votado para cargos na diretoria executiva.

II - Apresentar por escrito e discutir verbalmente qualquer proposta para o bem estar da entidade.

III - Frequentar a sede da Federação, tomando parte nas reuniões e propondo medidas à Diretoria Executiva que forem convenientes ao congado e à entidade.

IV - Requerer e assinar pedido de convocação da Assembléia Geral Extraordinária, com apoio de, pelo menos, metade mais um dos membros da Guarda.

V - Obter da Diretoria Executiva dispensa, por motivo justo, do comparecimento às Assembléias Gerais Ordinárias.

VI - Recorrer à Diretoria Executiva de qualquer ato de membro da Guarda que for considerado prejudicial ou injusto à Guarda.

VII - Usufruir de todos os benefícios de assistência social prestados ou que vierem a ser prestados pela Guarda.

VIII - Participar das solenidades e comemorações promovidas pela Guarda, dentro do ordenamento e sistema por ela mesma montados.

FIGURA 2: Estatuto da Guarda da Guarda de Congado de Nossa senhora do Rosário. Dionísio- MG. 1996. Arquivo pessoal de Raimundo Nonato da Silva.

Art. 14

São deveres dos sócios:

- I - Comparecer a todas as Assembléias Gerais convocadas pela entidade.
- II - Participar de todos os ensaios da entidade.
- III - Contribuir, pontualmente, com a anuidade ou mensalidade fixada pela Guarda.
- IV - Respeitar integralmente todas as normas deste Estatuto e todos os seus artigos e parágrafos.
- V - Aceitar as decisões derivadas da Diretoria, do Conselho ou da Assembléia Geral.

Capítulo IV - Das Penalidades

Art. 15

A federação poderá impor aos seus associados as seguintes penalidades: advertência, suspensão e eliminação.

Art. 16

Terá suspensão dos seus direitos e deveres o associado que se atrasar no pagamento de sua mensalidade ou anuidade, conforme este Regulamento e o da Federação dos Congados de Nossa Senhora do Rosário do Estado de Minas Gerais, com aprovação do Conselho Fiscal.

I - Se, após a suspensão, o sócio pagar os atrasados ou por motivo justo for abonado pela Diretoria, poderá ser readmitido à Guarda.

Art. 17

Será eliminado o associado que:

- I - Praticar irregularidades no desempenho de qualquer missão oficial ou administrativa da Guarda.
- II - Praticar atos indignos ou atentatórios à moral e aos bons costumes. No caso desses atos serem praticados no exercício de funções da Guarda o crime se tornará maior.
- III - Promover atos capazes de prejudicar, material ou socialmente a Guarda e aos princípios da Federação.

Art. 18

A eliminação de qualquer associado ou filiado é da alçada da Diretoria Executiva, sendo necessariamente precedida de um inquérito, com uma comissão especialmente formada para esta finalidade. Ao acusado caberá todo o direito de defesa, embora deva ser afastado das funções que ocupar na Guarda, se for o caso, enquanto durar o processo.

Art. 19

Da Comissão de inquérito deverão fazer, obrigatoriamente, um representante da Diretoria, um do Conselho Fiscal, um do Conselho Deliberativo, um da Federação e três membros idôneos da Guarda; incluindo entre estes, ou o Rei do Congo, ou Rainha ou Capitães da Guarda, ou associados idôneos com mais tempo de filiação na Guarda.

Art. 20

Além dos casos previstos nos artigos acima referidos, a Guarda poderá impor a advertência, suspensão ou eliminação em quaisquer casos que julgarem necessários, sendo os atos de competência da Diretoria que poderá, entretanto, ouvir os conselhos e até mesmo solicitar a realização de Assembléia Geral para qualquer um dos fatos, até mesmo contar com a orientação da Federação.

FIGURA 3: Estatuto da Guarda da Guarda de Congado de Nossa senhora do Rosário. Dionísio- MG. 1996. Arquivo pessoal de Raimundo Nonato da Silva.:

Art. 29

O associado deverá apresentar sua identidade social, caso seja solicitado, a fim de ter o direito de participar da Assembléia.

Art. 30

As atas da Assembléia Geral, bem como as do Conselho Fiscal, Conselho Deliberativo e Diretoria Executiva, serão registradas em livros próprios, que serão rubricados legalmente, se isso for deliberado em reunião.

I – Na atas constarão, obrigatoriamente, a descrição do documento de convocação, o número de sócios presentes, os assuntos tratados e as resoluções tomadas, bem como a hora e a data das reuniões.

Capítulo VI – Da Administração

Art. 31

A Administração da Federação dos Congados de Nossa Senhora do Rosário de Dionísio é composta:

- I – Da Diretoria Executiva
- II – Do Conselho Fiscal

Art. 32

O mandato dos membros da Diretoria Executiva e Conselho Fiscal são de dois anos.

I – Só se permitirá a reeleição aos mesmos cargos, dos membros da Diretoria, Conselho Fiscal, uma vez apenas.

Capítulo VII – Da Diretoria Executiva

Art. 33

A diretoria Executiva será composta de um presidente, um vice - presidente, um secretário geral, um segundo secretário, um tesoureiro geral, um segundo tesoureiro e um diretor de cerimonial.

Art. 34

A diretoria Executiva se reunirá, ordinariamente, uma vez por mês e, extraordinariamente, tantas vezes quantas necessárias.

Art. 35

Serão considerados afastados dos seus cargos os diretores que faltarem, seguidamente sem justificativa, apreciada a critério da Diretoria, a quatro reuniões ordinárias da mesma Diretoria, sem justificativa.

Art. 36

Qualquer membro da Diretoria Executiva poderá se licenciar do cargo, desde que seu pedido seja feito por escrito.

I – Durante a licença, a Diretoria poderá colocar um substituto em seu lugar.

Art. 37

Em caso de renúncia, impedimento ou afastamento de qualquer membro da Diretoria elegerá o seu substituto.

FIGURA 4: Estatuto da Guarda da Guarda de Congado de Nossa senhora do Rosário. Dionísio- MG. 1996. Arquivo pessoal de Raimundo Nonato da Silva.:

Art. 29

O associado deverá apresentar sua identidade social, caso seja solicitado, a fim de ter o direito de participar da Assembléia.

Art. 30

As atas da Assembléia Geral, bem como as do Conselho Fiscal, Conselho Deliberativo e Diretoria Executiva, serão registradas em livros próprios, que serão rubricados legalmente, se isso for deliberado em reunião.

I – Na atas constarão, obrigatoriamente, a descrição do documento de convocação, o número de sócios presentes, os assuntos tratados e as resoluções tomadas, bem como a hora e a data das reuniões.

Capítulo VI – Da Administração

Art. 31

A Administração da Federação dos Congados de Nossa Senhora do Rosário de Dionísio é composta:

I – Da Diretoria Executiva

II – Do Conselho Fiscal

Art. 32

O mandato dos membros da Diretoria Executiva e Conselho Fiscal são de dois anos.

I – Só se permitirá a reeleição aos mesmos cargos, dos membros da Diretoria, Conselho Fiscal, uma vez apenas.

Capítulo VII – Da Diretoria Executiva

Art. 33

A diretoria Executiva será composta de um presidente, um vice - presidente, um secretário geral, um segundo secretário, um tesoureiro geral, um segundo tesoureiro e um diretor de cerimonial.

Art. 34

A diretoria Executiva se reunirá, ordinariamente, uma vez por mês e, extraordinariamente, tantas vezes quantas necessárias.

Art. 35

Serão considerados afastados dos seus cargos os diretores que faltarem, seguidamente sem justificativa, apreciada a critério da Diretoria, a quatro reuniões ordinárias da mesma Diretoria, sem justificativa.

Art. 36

Qualquer membro da Diretoria Executiva poderá se licenciar do cargo, desde que seu pedido seja feito por escrito.

I – Durante a licença, a Diretoria poderá colocar um substituto em seu lugar.

Art. 37

Em caso de renúncia, impedimento ou afastamento de qualquer membro da Diretoria elegerá o seu substituto.

FIGURA 5: Estatuto da Guarda da Guarda de Congado de Nossa senhora do Rosário. Dionísio- MG. 1996. Arquivo pessoal de Raimundo Nonato da Silva.:

Art. 38

A Diretoria Executiva poderá criar comissões ou grupos de trabalhos dentro da Guarda, com pessoal filiado ou não, visando conseguir fins necessários ao cumprimento das determinações destes Estatutos.

Art. 39

A Diretoria Executiva poderá assinar com os setores públicos e privados, contratar pessoal especializado pelo regime da CLT, criar departamentos de assistência social, criar cursos e seminários, promover apresentações públicas de grupos folclóricos, publicar material de informação e orientação.

Art. 40

Aprovar ou negar a admissão de novas guardas ou irmandades à Guarda.

Capítulo VIII – Do Conselho Fiscal

Art. 41

Compete ao Conselho Fiscal:

- I – Fiscalizar todas as contas da tesouraria, seus balancetes e atos;
- II – Fiscalizar todos os atos da Diretoria Executiva;
- III – Comparecer às reuniões e votar sobre as deliberações da Diretoria, quando isso for necessário;
- IV – Executar os planos de trabalho que forem delegados aos seus membros pela Diretoria Executiva;
- V – Solicitar sindicância dos atos da Diretoria, quando se tornar necessário.

Art. 42

O Presidente do Conselho Fiscal responderá provisoriamente pela presidência da Guarda em caso de renúncia do presidente e do vice - presidente da entidade.

Art. 43

O Presidente do Conselho Fiscal responderá provisoriamente pela presidência da Guarda em caso de renúncia do presidente e do vice - presidente da entidade.

Art. 44

Às resoluções tomadas pelo Conselho Fiscal em suas reuniões deverão ser transmitidas à Diretoria Executiva, em caso de necessidade pelo seu presidente.

Art. 45

O Conselho Fiscal terá três membros e no caso de afastamento por qualquer motivo, de um ou mais membros, os substitutos serão escolhidos pela Diretoria Executiva, até o término do mandato em vigência.

Capítulo IX – Da Competência

Art. 46

Ao Presidente da Guarda compete:

- I – Representar a entidade em suas relações com terceiros e em juízo.
- II – Delegar poderes para representar a Guarda a quem julgar necessário.
- III – Convocar reuniões ordinárias ou extraordinárias da Diretoria e da Assembléia Geral.
- IV – Presidir a estas mesmas reuniões, salvo casos previstos nos Estatutos.

FIGURA 6: Estatuto da Guarda da Guarda de Congado de Nossa senhora do Rosário. Dionísio- MG. 1996. Arquivo pessoal de Raimundo Nonato da Silva.:

- V – Determinar os pagamentos autorizados.
- VI – Visar todos os documentos relativos a pagamentos, contas e cheques.
- VII – Assinar carteiras, diplomas, atos, rubricar livros e talões e despachar o expediente de sua alçada.
- VIII – Nomear comissões, em que não seja necessária a autorização da Assembléia.
- IX – Criar departamento, ouvida a Diretoria Executiva e com consulta aos Conselhos Deliberativo e Fiscal quando necessário, podendo-se ainda ouvir o Conselho Consultivo.
- X – Designar representante para solenidades em que for convidada a Guarda.
- XI – Apresentar os balancetes ao Conselho Fiscal e relatórios mensais ou anuais à Assembléia Geral.
- XII – Assinar toda a correspondência da Guarda.
- XIII – Propor à Diretoria Executiva e ou à Assembléia Geral títulos de honra a quem merecer a homenagem.
- XIV – Fazer cumprir a ele próprio cumprir este estatuto.
- XV – Visar todos os depósitos bancários relativos aos recebimentos concedidos à Guarda e os pagamentos à terceiros.

Art. 47

Compete ao vice-presidente:

- I – Substituir o presidente em seus impedimentos
- II – Auxilia-lo em suas atribuições.

Art. 48

Ao Secretário geral compete:

- I – Substituir o Presidente e o Vice - presidente em seus impedimentos.
- II – Superintender e organizar o serviço da secretaria.
- III – Receber, preparar e encaminhar toda a correspondência da Guarda.
- IV – Assinar carteiras e diplomas, com o Presidente.
- V – Emitir parecer nos papéis destinados a estudo e despacho.
- VI – Ajudar o presidente na confecção do relatório anual.
- VII – Supervisionar o setor burocrático administrativo da Guarda.
- VIII – Providenciar avisos para as reuniões da Diretoria e Conselhos.
- IX – Ler e redigir as atas de reuniões da Diretoria.

Art. 49

Ao segundo secretário compete:

- I – Substituir o secretário geral e auxiliá-lo em suas tarefas.
- II – Manter em dia os endereços de todos os associados.

Art. 50

Ao tesoureiro geral compete

- I – Examinar as contas e superintender todo o sistema econômico financeiro da Guarda.
- II – Assinar todos os documentos relativos a pagamentos, contas e cheques, que serão também visados pelo presidente.
- III – Organizar os balancetes mensais ou anuais e preparar o balanço anual.
- IV – Cuidar e defender o patrimônio da Guarda.

Art. 51

O tesoureiro não poderá reter em seu poder moeda corrente por mais de 48 horas, a não ser em casos especiais, com aprovação exclusiva da Diretoria Executiva.

FIGURA 7: Estatuto da Guarda da Guarda de Congado de Nossa senhora do Rosário. Dionísio- MG. 1996. Arquivo pessoal de Raimundo Nonato da Silva.:

Art. 60

Após a publicação do edital, haverá um prazo de 15 dias para a apresentação de chapas de candidatos, todos eles quites com a Guarda, alfabetizados e elementos de reconhecida idoneidade moral e com serviços prestados à Guarda.

Art. 61

A eleição deverá se realizar no máximo de 15 dias depois de terminado o prazo de inscrição das chapas.

Art. 62

Assembléia Geral para eleições deverá ser presidida por alguém indicado pela presidência da Guarda e que deverá ser, se possível, pessoa não candidata a qualquer cargo eletivo.

Art. 63

Indicado o presidente da Assembléia, este indicará o secretário ou mais pessoas que sejam necessárias ao cumprimento da tarefa eleitoral.

Art. 64

Antes da votação propriamente dita, o presidente da Assembléia, ou pessoa por ele designada, fará prece, pedindo luzes para uma escolha acertada, por parte dos votantes.

Art. 65

A votação será por escrito e secreta, usando-se para isso cédulas rubricadas pelo Presidente da Assembléia e pelo secretário da mesma.

Art. 66

Só terão acesso à votação os membros da Guarda em pleno gozo de seus direitos.

Art. 67

A secretaria da Guarda deverá fornecer à Presidência da Assembléia a relação nominal e por escrito de todos os votantes com direito assegurado de voto. Essa relação servirá para a chamada nominal dos votantes por parte do Secretário da Assembléia.

Art. 68

Após a chamada pelo secretário, cada volante passará pela mesa, apanhará a cédula rubricada se dirigindo ao local da votação onde, secretamente, votará na chapa de sua predileção.

I – Para não precisar escrever os nomes todos que compõem uma chapa, o associado poderá votar apenas no candidato à presidência, ou número que cada chapa deverá ter ou no lema que cada uma delas adotar.

II – Em todos os casos, ao votar num número, num lema ou no líder da chapa estará votando em todos os membros daquela mesma chapa.

Art. 69

Não se permitirá ao associado votar em elementos de uma chapa e outros elementos de outra chapa. Se isso acontecer, o voto será nulo.

FIGURA 8: Estatuto da Guarda da Guarda de Congado de Nossa senhora do Rosário. Dionísio- MG. 1996. Arquivo pessoal de Raimundo Nonato da Silva:

Art. 70

Após votar, o associado passará de novo pela mesa, a fim de assinar o livro de presença e de registro eleitoral, colocando o seu nome e seu número de inscrição na Guarda.

Art. 71

Após a votação total dos associados, será constituído um Conselho de Apuração, indicado pelo Presidente da Assembléia e do qual poderão fazer parte um representante de cada chapa candidata. O restante dos membros do Conselho de Apuração não poderá ser formado de pessoas candidatas a qualquer cargo ou que ocupem posições no Diretório Executivo.

I – Do Conselho de Apuração poderão fazer parte membros do Conselho fiscal, bem como não associados, desde que indicados pela Presidência da Assembléia.

Art. 72

O Conselho de Apuração fará o levantamento dos votos, considerando válidas as cédulas que não apresentarem irregularidades.

I – Serão consideradas irregulares as cédulas rasgadas ou rasuradas, as que apresentarem nomes reescritos ou sobre-escritos ou que não apresentarem as rubricas do Presidente e do Secretário da Assembléia.

Art. 73

Será considerada vencedora a chapa que conseguir maioria simples de votos.

Art. 74

Conhecido o resultado das eleições, o Presidente da Assembléia dirá os nomes dos eleitos, dando um prazo de 24 horas para apresentação de qualquer recurso. Findo o prazo e não ocorrendo qualquer recurso a chapa vencedora será considerada automaticamente eleita.

Art. 75

Se houver apresentação de recursos e se a fraude for comprovada deverá se processar nova eleição no prazo máximo de 10 dias com os mesmos candidatos, a não ser que um ou mais deles estejam envolvidos na fraude, o que impedirá que eles continuem candidatos.

Art. 76

A posse da nova diretoria será até trinta dias após as eleições.

Art. 77

Para tomar posse, cada eleito deverá apresentar os seguintes documentos;

I – Carteira de identidade ou outro documento de valor legal.

II – Atestado de bons antecedentes, ou atestado de boa conduta.

Art. 78

A falta de apresentação desses documentos implicará na perda do mandato para o qual foi eleito.

Capítulo XII – Das Disposições Transitórias

FIGURA 9: Estatuto da Guarda da Guarda de Congado de Nossa senhora do Rosário. Dionísio- MG. 1996. Arquivo pessoal de Raimundo Nonato da Silva.:

Art. 79

Estes Estatutos estarão em vigor se aprovados pela Assembléia Geral, convocada especialmente para esse objetivo, na data de sua publicação oficial.

Capítulo XIII – Das Disposições Gerais

Art. 80

A Guarda somente poderá ser extinta pelos Poderes Públicos, ou pela Assembléia Geral em Reunião extraordinária para esse único fim. No caso de dissolução da Guarda, todos os seus bens serão doados a uma igreja de Nossa Senhora do Rosário, mediante fiscalização de uma comissão especial, registrando-se em ata tudo o que for decidido e acontecer e com a assinatura dos membros da Comissão Especial de toda a Diretoria que estiver em mandato sendo a ata publicada no órgão oficial do Estado.

A Guarda não poderá se dissolver enquanto houver uma entidade filiada disposta a mantê-la.

II – Os bens da sociedade doados em caso de dissolução serão indissolúveis e inalienáveis.

II – Todos os cargos da Diretoria ou Conselho Fiscal não serão remunerados com qualquer título ou forma.

Art. 81

O presente estatuto vigorará, obrigatoriamente, até a dissolução da sociedade, podendo ser modificado em todo ou em parte, em Assembléia Geral especialmente convocada para esta finalidade.

Aprovado em Assembléia Geral do dia, 1º de 1996.

FIGURA 10: Estatuto da Guarda da Guarda de Congado de Nossa senhora do Rosário. Dionísio- MG. 1996. Arquivo pessoal de Raimundo Nonato da Silva.:



Figura 11: Geraldina Magela, Minha Tia. Bombeira da Guarda de Congado de Nossa senhora do Rosário. também foi Rainha festeira na década de 80. Dionísio- MG. 2014. Arquivo da Igreja Matriz Dionísio MG.



Figura 12: Guarda de Congado de Nossa senhora do Rosário. Dionísio- MG. 1996. Arquivo da Igreja Matriz Dionísio MG.



Figura 13: José Tomáz. Sanfoneiro da Guarda de Congado de Nossa senhora do Rosário. Dionísio- MG. 2019. Arquivo da Igreja Matriz Dionísio MG.



Figura 14: Antiga Igreja Matriz. Dionísio- MG. 1996. Arquivo da Igreja Matriz Dionísio MG.



Figura 15: Capela de Santo Antônio. Dionísio- MG. 1958. Autor: Arquivo da Igreja Matriz Dionísio MG.



Figura 16: Banda de Música União Musical Dionisiana. Dionísio- MG. 1962. Autor: Arquivo da Igreja Matriz.



Figura 17: Antiga instalação da Prefeitura Municipal de Dionísio- MG. 1948. Arquivo da Igreja Matriz Dionísio MG.



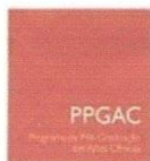
Figura 18: Missa ao ar livre - Processo de construção da Igreja Matriz de Dionísio- MG. 1962. Arquivo da Igreja Matriz.



Figura 19: Processo de construção da Igreja Matriz de Dionísio- MG. 1962. Arquivo da Igreja Matriz.



Figura 20: Igreja Matriz de Dionísio- MG. 1980. Arquivo da Igreja Matriz.



Universidade Federal
de São João del-Rei

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Eu, Raimundo Nonato da Silva
, (nacionalidade), Brasileiro (profissão) Aposentado,
residente à Rua: Almirante Blegário, nº

153, na cidade de Coronel Fabriciano.

AUTORIZO O USO DA IMAGEM DO MEU ACERVO PESSOAL DE FOTOS, ASSIM COMO DOCUMENTOS DE ATA DE REGISTRO DA GUARDA DE CONGADO DE DIONÍSIO MG. Para ser utilizada na pesquisa desenvolvida no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, pelo aluno Genilson Antonio Ferreira, matriculado no curso de Mestrado em Artes Cênicas da Universidade Federal de São João del Rei. Matrícula 2019070006, sob a orientação do Professor Dr. Adilson Roberto Siqueira, seja destinada apenas para o uso acadêmico nesta pesquisa realizada pelo pós-graduando, desde que não haja desvirtuamento da sua finalidade.

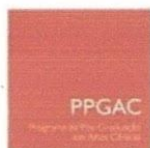
A presente autorização é concedida a título gratuito, abrangendo o uso da imagem acima mencionada em todo território nacional e no exterior, em sua *Home Page*.

Por esta ser a expressão da minha vontade, declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos à imagem.

Dionísio, dia 11, mês Dezembro, de 2020

Raimundo Nonato da Silva

Assinatura do responsável pela imagem



Universidade Federal
de São João del-Rei

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Eu, Daniel Dias de Farias
 ,(nacionalidade) Brasileiro (profissão) Estudante / compositor
 residente à Rua: Rua das Operárias número 35, n°
35, na cidade de Dionísio,

AUTORIZO O USO DA MINHA IMAGEM NO PROCESSO DE TREINAMENTO REALIZADO PELO GRUPO DE ESTUDOS RAÍZES CONTEMPORÂNEA DO CONGADO, REGISTRADAS POR MIM, NA CIDADE DE DIONÍSIO MG. Para ser utilizada na pesquisa desenvolvida no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, pelo aluno Genilson Antonio Ferreira, matriculado no curso de Mestrado em Artes Cênicas da Universidade Federal de São João del Rei. Matrícula 2019070006, sob a orientação do Professor Dr. Adilson Roberto Siqueira, seja destinada apenas para o uso acadêmico nesta pesquisa realizada pelo pós-graduando, desde que não haja desvirtuamento da sua finalidade.

A presente autorização é concedida a título gratuito, abrangendo o uso da imagem acima mencionada em todo território nacional e no exterior, em sua *Home Page*. Por esta ser a expressão da minha vontade, declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos à imagem.

Dionísio, dia 10, mês 12 dezembro, de 2020

Daniel Dias de Farias

Assinatura do responsável pela imagem



Universidade Federal
de São João del-Rei

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Eu, José Rosário de Castro Souza

(nacionalidade), brasileira (profissão) A. Plástico,

residente à Rua: do de Janeiro - 100 - Serra do War, nº

100, na cidade de Dionísio - MG,

AUTORIZO O USO DA IMAGEM DO MEU ACERVO PESSOAL DE FOTOS, REGISTRADAS POR MIM, DURANTE A TRADICIONAL FESTA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO, NA CIDADE DE DIONÍSIO MG. Para ser utilizada na pesquisa desenvolvida no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, pelo aluno Genilson Antonio Ferreira, matriculado no curso de Mestrado em Artes Cênicas da Universidade Federal de São João del Rei. Matrícula 2019070006, sob a orientação do Professor Dr. Adilson Roberto Siqueira, seja destinada apenas para o uso acadêmico nesta pesquisa realizada pelo pós-graduando, desde que não haja desvirtuamento da sua finalidade.

A presente autorização é concedida a título gratuito, abrangendo o uso da imagem acima mencionada em todo território nacional e no exterior, em sua *Home Page*.

Por esta ser a expressão da minha vontade, declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos à imagem.

Dionísio, dia 12, mês dezembro, de 2020

José Rosário de Castro Souza
Assinatura do responsável pela imagem



Universidade Federal
de São João del-Rei

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Eu, filio Martin Abad Seminario
(nacionalidade) brasileira (profissão) padre,
residente à Rua: rua São Sebastião, n°
421, na cidade de Dionísio - MG.

AUTORIZO O USO DA IMAGEM DO ACERVO DE FOTOS DA IGREJA MATRIZ, DA CIDADE DE DIONÍSIO MINAS GERAIS, FOTOS, DOCUMENTOS, REGISTROS DA TRADICIONAL FESTA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO, NA CIDADE DE DIONÍSIO MG. ESSES ENCONTRAM-SE NA SECRETARIA DA PARÓQUIA. Para ser utilizada na pesquisa desenvolvida no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, pelo aluno Genilson Antonio Ferreira, matriculado no curso de Mestrado em Artes Cênicas da Universidade Federal de São João del Rei. Matrícula 2019070006, sob a orientação do Professor Dr. Adilson Roberto Siqueira, seja destinada apenas para o uso acadêmico nesta pesquisa realizada pelo pós-graduando, desde que não haja desvirtuamento da sua finalidade.

A presente autorização é concedida a título gratuito, abrangendo o uso da imagem acima mencionada em todo território nacional e no exterior, em sua Home Page. Por esta ser a expressão da minha vontade, declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos à imagem.

Dionísio, dia 18, mês junho, de 2020-2021

Filio Martin Abad Seminario

Assinatura do responsável pelo acervo de fotos da paróquia