

**Pontifícia Universidade Católica de São Paulo  
PUC/SP**

**Fernanda de Souza Cardoso**

**Girando em uma roça banto: a dança como elemento constitutivo do  
candomblé angola em Montes Claros/MG**

**Doutorado em Ciência da Religião**

**São Paulo  
2016**

**Pontifícia Universidade Católica de São Paulo  
PUC-SP**

**Fernanda de Souza Cardoso**

**Girando em uma roça banto: a dança como elemento constitutivo do  
candomblé angola em Montes Claros/MG**

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo como exigência parcial para obtenção do título de Doutora em Ciência da Religião sob a orientação da Profa. Dra. Maria José F. Rosado Nunes.

**São Paulo  
2016**

Banca Examinadora

---

---

---

---

---

Para todos aqueles que, de uma forma ou de outra, me ensinaram a ver a vida de um outro jeito.

## AGRADECIMENTOS

Impossível construir algo sem a ajuda de outros e de outras, por isso não poderia eu deixar de agradecer ou de pelo menos dedicar algumas linhas deste trabalho às pessoas que de formas diferenciadas me ajudaram, me “tocaram”, me fizeram “dançar”, como disse Nietzsche, *“dançar até com palavras”*, mesmo sendo árdua a tarefa de produzir uma tese.

Certamente e antes de qualquer outro, neste caso outra, agradeço à Professora e minha orientadora Maria José Rosado, que logo e sutilmente me indicou que poderia chamá-la simplesmente de Zeca. Acho que dificilmente teria eu conseguido produzir um trabalho à altura do conhecimento, elegância e, acima de tudo, generosidade com que a Zeca conduziu a mim e a minha pesquisa. Compreendeu tantos momentos complicados, pelos quais todos nós passamos durante estes quatro anos de idas e vindas, incertezas e muitos desafios. A ela só posso oferecer minha gratidão por ter sido orientada sempre com palavras e gestos sutis, mas intensamente pontuais; sei do privilégio que tive ao ter sido orientada desta mulher, além de tudo uma mineira, e deve ter sido por essa herança que ela, em uma de nossas orientações, me abriu as portas de sua casa e me serviu um café. A Zeca, apesar de ser uma mulher extremamente chique, com um “currículo” tão valorizado pelos cânones da produção científica, uma verdadeira referência bibliográfica, me permitiu conhecer um lado ainda mais interessante: ela é, naturalmente, alguém que partilha sua sabedoria e acima de tudo “humana”, sabe nos ver como iguais. Ao final do trabalho, ainda me disse: “Fernanda, não precisa exagerar nos elogios dos agradecimentos”... mas nem pensei que era exagero, ela que é humilde mesmo.

Ao Professor Ênio José da Costa Brito, este anjo de asas quase visíveis, que durante todo esse tempo em que estivemos juntos foi capaz de ajudar a todos nós, sem exceção, com uma palavra, um livro ou um gesto. “Co-orientador”, essa designação lhe cabe bem, já que esse ser humano verdadeiramente se dispõe sempre a colaborar e compartilhar. Sua humildade e generosidade sem tamanho não cabem nele, extravasam, contagiam e certamente foram capazes de nos atingir!

Aos professores Êdenio Valle, João Décio Passos, Edin Sued Abumanssur e Silas Guerriero, por terem nos mostrado o quanto nada sabemos. Obrigada por partilharem conosco tantos saberes e nos mostrarem um novo olhar para as “velhas”

coisas. Em memória do Professor Afonso Ligório que, apesar do pouco tempo de convivência, pôde ser mais um exemplo de conhecimento e competência.

À Professora Teresinha Bernardo que aceitou participar de minha qualificação e com sua fala mansa e palavras gentis fez arguições de extrema importância para que eu não cometesse equívocos. Nunca poderia imaginar que uma qualificação de doutorado pudesse ser “leve”, mas a Zeca, a Teresinha e o Ênio assim a fizeram...

À Professora Larissa Michelle Lara, referência muito importante para a elaboração do meu texto, por aceitar meu convite em participar como membro externo da banca examinadora. O primeiro livro de dança no candomblé que adquiri, anos atrás, é de sua autoria, tendo isto ocorrido sem que ao menos eu pudesse imaginar que estaria hoje terminando um doutorado em Ciências da Religião e especificamente falando do mesmo tema. Obrigada Larissa: sua dissertação e sua tese ecoaram como “palavras dançantes”!

À Professora Elisângela Chaves, referência importante para a minha vida e para quem sou hoje. Tenho muito orgulho e uma alegria inexplicável em poder dividir mais este momento especial com você, afinal você sempre esteve presente em momentos fundamentais de meu percurso. Obrigada por ser sempre alguém em quem eu pudesse me apoiar e me inspirar a ser melhor.

A Andréia de Souza, que teve muito trabalho com o “povo” de Montes Claros, mas que sempre se mostrou eficiente e gentil no trato de questões das mais diferentes naturezas; não se limitou a fazer apenas o seu serviço, fez muito mais por nós, alunos, doutorandos, saídos do sertão para enfrentar a grande metrópole.

A Ju, minha colega e parceira do Dinter; só nós sabemos os desafios e as lutas que optamos por travar. Ela que me estendeu a mão, mesmo em meio às intempéries individuais ou coletivas, se tornando uma grande amiga, deixando a certeza de que nestes duros processos nem tudo passa... alguns, “passarinho”.

Agradeço também aos colegas Admilson e Cristina que me apresentaram o universo do terreiro, me auxiliando com obras e autores importantes para este estudo.

Ao colega Huagner, que foi quem me incentivou a ingressar neste doutorado e que arrancou de mim muitas risadas, mesmo quando a vontade era de chorar.

Ao meu amigo Milton, que além do apoio fervoroso de que tudo só poderia dar certo, disponibilizou seu tempo, e com muita paciência me auxiliou nas questões de formatação e no tratamento das fotos aqui utilizadas.

Aos meus familiares, ao Preto e a tantos amigos, por terem compreendido tantas coisas que, sei, estavam acima deles mesmos. Obrigada pela paciência e entendimento de minhas ausências. E acima de tudo obrigada pelo amor sem medida, sem ele não fecharia esse ciclo. Preto, em especial, agradeço sua ajuda agora na finalização do texto, dedicando horas ao meu lado, com as leituras em língua estrangeira e a todo tempo não me deixava desacreditar de que valeu a pena.

Aos adeptos do candomblé angola que contribuíram com minha pesquisa e que fizeram questão de darem voz e serem vozes em busca do respeito mútuo. Um agradecimento especial a *Kiozô* e *Tata Lembaraji* que espontaneamente abriram as portas de suas casas para que eu “adentrasse”, sendo extremamente generosos em suas contribuições.

A todas as pessoas amadas que fizeram questão de se fazerem presentes neste momento: algumas também em presença física; outras, com outros modos de estar.

Agradeço à FUNDASP pela ousadia em firmar um convênio com a Universidade Estadual de Montes Claros, garantindo a nós professores desta instituição a possibilidade de um Dinter. Aos órgãos de fomento FAPEMIG e CAPES, que nos concederam apoio financeiro parcial para construção das pesquisas, apesar de tantas questões conflituosas que interceptaram estes auxílios. Felizmente havia algo maior que tudo isso... e aqui estamos!

## RESUMO

A presente pesquisa trabalhou a dança como manifestação expressiva e simbólica, presente na religião do candomblé, especificamente no candomblé angola, no contexto de Montes Claros, norte de Minas Gerais. Partiu-se da hipótese de que a dança não é algo acessório, mas, ao contrário, é um elemento imprescindível nos rituais da referida religião. A pesquisa sustentou-se assim pela proposta de compreensão da dança enquanto elemento constitutivo desse sistema religioso, de sua essencialidade para que o candomblé se faça, se estabeleça. A problemática que orientou a pesquisa expressa-se nas seguintes questões: o que é a dança para a religião do candomblé? Qual é o seu papel? Como ela aparece nos rituais do candomblé angola? A metodologia utilizada, inspirada em métodos próprios às Ciências Sociais, incluiu a imersão no universo do candomblé angola. O contato com o próprio objeto, neste caso, o terreiro de candomblé *“Roça Congo Matamba Nzambi”*, da cidade de Montes Claros, deu-se entre os anos de 2013 e 2016, permitindo colher informações dos próprios sujeitos e sujeitas, identificar a dinâmica de funcionamento da roça e acompanhar, pela observação participante, algumas festas públicas que são parte do calendário anual de eventos da referida casa. Além da observação, foram realizadas entrevistas semiestruturadas, aplicadas a cinco filhos de santo e uma filha de santo. Os dados coletados foram analisados com base nos referenciais teóricos que orientaram a pesquisa. O estudo permitiu concluir que, por meio dessa experiência do corpo em movimento, sensações são provocadas, cores, gestos e sons emergem; e promovem celebração, corporificação, oferenda. Os iniciados e iniciadas concebem ainda que a dança permite a presença divina e honrosa dos inquices junto aos seus. A presença desta no candomblé aparece, portanto, amalgamada aos rituais, não sendo dispensável, pelo contrário, intensifica o momento a cada novo toque no atabaque e com a presença marcante e interdependente do canto. Os sujeitos dançantes se reconhecem e são reconhecidos pela experiência que é ao mesmo tempo: individual e coletiva, singular e plural; ou seja, mesmo que cada um/a que é parte da casa a experimente de formas particulares, ainda assim ela é coletiva, busca agregar, celebra a comunhão de filhos e filhas de santo que, mais do que “dançar bem”, buscam se conectar com aquilo em que acreditam.

**Palavras-chave:** corpo, dança, candomblé angola, inquice.



## ABSTRACT

The present research has worked the dance as an expressive and symbolic manifestation present in candomblé religion, specifically in the angola's candomblé, in the context of Montes Claros, north of Minas Gerais. It has started from the hypothesis that the dance is not an accessory, but on the contrary, it is an indispensable element in the referred religious rituals. The research held up in the proposed understanding of dance as a constitutive element of this religious system of their essentiality to the candomblé is done, is established. The issues that guided the research is expressed in the following questions: what is dance for the candomblé religion? What is its role? How does it appear in the candomblé rituals angola? The methodology, inspired by own methods to Social Sciences, included the immersion in the candomblé angola universe. The contact with the object, in this case the yards of candomblé "*Roça Congo Matamba Nzambi*," the city of Montes Claros, between the years 2013 and 2016, allowing collect information of the subjects to identify the dynamics of the plantations's operation and monitoring by participant's observation, some public parties that are part of the annual calendar of events of that house. Beyond the observation, semi-structured interviews were performed, applied to six saint-children. The collected data were analyzed based on the theoretical references that guided this research. The study concluded that through this body moving experience, feelings are provoked, colors, gestures and sounds emerge; and promote celebration, corporification, offering. The initiates conceive that the dance allows the divine and honorable presence of inquices together to theirs. The presence of such rituals in candomblé appears therefore amalgamated thereto, not being dispensed, on the contrary, intensifies the time to every new touch the atabaque and the presence of outstanding and interdependent song. The danceable subjects are known and recognized by the experience that is both: individual and collective, singular and plural; that is, even if it is experienced in particular ways for each one/ that is part of the house, it still collective, it seeks to add, celebrates the communion of saint-children more than "dance well" they seek to connect with what they believe.

**Keywords:** body, dance, candomblé angola, inquice.

## LISTA DE IMAGENS

Foto 1: Portão de entrada da “ <i>Roça Congo Matamba Nzambi</i> ”.....	16
Foto 2: Festa pública, saída de <i>muzenza</i> na “ <i>Roça Congo Matamba Nzambi</i> ” .....	25
Foto 3: Máscara exposta no barracão da “ <i>Roça Congo Matamba Nzambi</i> ” .....	33
Foto 4: Festa pública, saída de <i>muzenza</i> na “ <i>Roça Congo Matamba Nzambi</i> ” .....	58
Foto 5: Festa pública, saída de <i>muzenza</i> na “ <i>Roça Congo Matamba Nzambi</i> ” .....	922
Foto 6: As <i>ingomas</i> (canto, música e dança se interligam). .....	1044
Foto 7: Festa pública, saída de <i>muzenza</i> na “ <i>Roça Congo Matamba Nzambi</i> ” .....	1111
Foto 8: Frente da “ <i>Roça Congo Matamba Nzambi</i> ” .....	1199
Foto 9: O barracão da “ <i>Roça Congo Matamba Nzambi</i> ” .....	1199
Foto 10: Festa pública, “ <i>Águas de Oxalá</i> ”, na “ <i>Roça Congo Matamba Nzambi</i> ” ..	1266
Foto 11: “ <i>Festa da Cocoana</i> ” na “ <i>Roça Congo Matamba Nzambi</i> ” .....	1277
Foto 12: Festa pública, “ <i>Águas de Oxalá</i> ”, na “ <i>Roça Congo Matamba Nzambi</i> ” ..	1288

## LISTA DE MAPAS

Mapa 1: África Central nos séculos XVII e XVIII.....	62
Mapa 2: Nações e etnias africanas, segundo documentos brasileiros. ....	63

## LISTA DE ESQUEMAS

Esquema 1	Concepção religiosa do povo bacongo.....	855
Esquema 2	Mito bacongo da criação.....	866

## SUMÁRIO

	Antes de tudo.....	13
	Introdução.....	17
<b>Passo 1 de uma Coreografia</b>	<b>Dança e “Religião”.....</b>	<b>25</b>
1.1.	A dança, seu nascimento como ato “sagrado” e sua trajetória.....	26
1.2.	A dança no Período Neolítico.....	35
1.3.	A dança na África.....	37
1.4.	A dança na Grécia.....	41
1.5.	A dança em Roma.....	48
1.6.	A dança no Oriente.....	50
1.7.	Da Idade Média aos dias atuais.....	52
<b>Passo 2 de uma Coreografia</b>	<b>Candomblé Angola: “os Ancestrais Esquecidos” Ganham Vozes e Dançam .....</b>	<b>58</b>
2.1.	Os centro-africanos: cultura, vida religiosa e contribuições.....	59
2.2.	Colonização e religião.....	66
2.3.	Cosmologia do candomblé angola.....	80
<b>Passo 3 de uma Coreografia</b>	<b>A Dança no Candomblé Angola: o Corpo que Dança e que Ora.....</b>	<b>92</b>
3.1	A dança: elemento constitutivo do candomblé.....	93
3.2	A dança em cena e encena .....	98
<b>Passo 4 de uma Coreografia</b>	<b>Composição Coreográfica: Girando em uma Roça Banto....</b>	<b>111</b>
4.1.	Girando na “ <i>Roça Congo Matamba Nzambi</i> ”.....	112
4.2.	As festas públicas na “Roça: que <i>quizomba</i> é essa?.....	119
<b>Passos Finais</b>	.....	<b>128</b>
<b>Referências</b>	.....	<b>133</b>
<b>Anexo</b>	.....	<b>145</b>
<b>Apêndices</b>	.....	<b>148</b>
Apêndice A	Proposta de roteiro da entrevista semiestruturada para o Pai de Santo da “ <i>Roça Congo Matamba Nzambi</i> ” .....	149
Apêndice B	Proposta de roteiro da entrevista semiestruturada para os Filhos de Santo, frequentadores da “ <i>Roça Congo Matamba Nzambi</i> ”.....	151

## ANTES DE TUDO

Anteriormente à escrita dos capítulos desta tese, necessários para uma adequação aos moldes acadêmicos, tive uma intensa necessidade, talvez nada acadêmica, de dizer algumas coisas àqueles que um dia optarem por ler estes escritos. Inicialmente gostaria de constatar que foram muitas as dificuldades que acompanharam esta pesquisa, e as apresento aqui porque sou daquelas pessoas que realmente acreditam que podemos e devemos partilhar com o leitor. Penso ser importante mostrar um pouco do caminho e também das “pedras no caminho”. A primeira e grande dificuldade foi ter de lidar com os preconceitos: os meus próprios e depois com os de tantos outros. Ao decidir estudar a dança no candomblé angola<sup>1</sup> ainda não sabia bem o que me aguardava. Ouvi neste percurso, por muitas vezes, sobre o receio das pessoas por este assunto, em algumas ocasiões vi até sorrisos debochados e um grande estranhamento, neste momento é que fui começando a perceber o que de verdade me aguardava. No entanto, já estava eu ali, “decidida” sobre meu objeto; fui então obrigada a me desfazer de certas pré-concepções e acreditar quando dizem que a falta de conhecimento leva à ignorância. E ignorância nos vários sentidos que a palavra possa ter, pois quem ignora não somente desconhece, mas também não pode “ver”. Aquele que ignora não tem capacidade de ver o outro, muito menos pode ver o que o outro sabe.

Na continuidade, mais uma dificuldade: foi preciso conviver com certa desconfiança de alguns adeptos e adeptas desta religião. Eu que muitas vezes estava dentro do terreiro (casa deles), munida de câmera, às vezes duas, celular, fotografando e filmando tudo aquilo que pudesse me ser útil, podia bem imaginar que causaria diferentes sentimentos naqueles que estavam ali em busca de outra coisa. Foi difícil também em certo momento da pesquisa lidar com o “fuxico de candomblé”, tema já bem estudado por autores como Júlio Braga, que nos traz conceitos como: “fura roncó” ou “elejo” (membro considerado o dono da fofoca) ou “*indaka de kafurungoma*”<sup>2</sup>, aquele sujeito que fala que viu, e o que não viu, inventa e reinventa (BRAGA, 1998, p. 18). Alguns embaraços causados, mas nada que minha

---

<sup>1</sup> Esclareço que optei por usar candomblé angola em letras minúsculas no corpo do texto, uma vez que foi este o formato encontrado na maior parte das vezes na literatura estudada. Mas vale ressaltar que as duas formas são encontradas: candomblé angola e Candomblé Angola.

<sup>2</sup> Expressão que, na língua bantu, significa “aquele que a língua é tão forte que fura o atabaque”. É o fuxiqueiro dos terreiros afro religiosos.

persistência não tenha conseguido superar, não podia parar em meio ao compromisso feito e diante de todas as outras coisas estimulantes que acessei, observei e ouvi; certamente não chutei a pedra que apareceu no meio do caminho, tive que saltá-la; afinal, viriam outras.

Durante este percurso também me defrontei com certo receio, quando ouvi algumas vezes *Kiozô*<sup>3</sup> (pai de santo do terreiro no qual foi feita esta pesquisa: a “*Roça Congo Matamba*<sup>4</sup> *Nzambi*<sup>5</sup>”) proferir: “*está complicado, nossa religião*”, referindo-se ao fato de haver muitos equívocos com relação ao candomblé angola e por ter tido algumas decepções como pai de santo.

Em meados de 2015 mais dificuldades, mas estas não somente eu tive de encarar, *Kiozô* passou por momentos delicados, tendo de enfrentar alguns problemas de saúde que certamente influenciariam o caminhar da pesquisa de campo, tendo sido necessário algumas vezes, assim como ele, me recolher, evitando incomodá-lo. Vale deixar claro que em nenhum momento fui impedida de estar presente na casa e, mesmo quando debilitado, *Kiozô* não descuidou dos seus.

Uma outra questão, para mim também muito importante, e que não poderia deixar de dizer, é o quanto em vários momentos desta pesquisa eu me senti constrangida: primeiro por saber sempre tão pouco de meus antepassados, daqueles que já sabiam tanto de tantas coisas e que tinham uma outra visão de mundo, sendo por isso mesmo dizimados.

Algo dito por Laércio Sacramento<sup>6</sup>, o *Tata Lembaraji* muito contribuiu para esta pesquisa me fazendo pensar sobre o delineamento deste texto: “*são vocês falando de nós*”; ou seja, tamanha ousadia nossa assumir o compromisso de dizermos algo desse “povo”? É, isso é bem verdade, existe uma linha de tensão entre nós (pesquisadores) e eles (adeptos). Somos nós acadêmicos, estudiosos e estudiosas falando de algo que, no meu caso, nunca conhecerei de verdade. Desta

---

<sup>3</sup> *Kiozô* completará 39 anos de santo em maio deste ano. Fundou, na década de 1980 na cidade de Montes Claros, a “*Roça Congo Matamba Nzambi*”, contexto desta pesquisa.

<sup>4</sup> Para Barcellos (2011, p. 65), “o inqice Matamba corresponde ao orixá nagô Iansã. Vermelho, rosa e coral são as cores a ele dedicadas”. Matamba é o inqice de *Kiozô*, pai de santo da casa pesquisada.

<sup>5</sup> Segundo Nei Lopes (2012, p. 261), é a “divindade suprema dos cultos de origem ANGOLOCONGUESA e da UMBANDA, correspondente ao nagô Olorum e ao Deus católico. Do termo multilinguístico banto *Nzambi*, o Ser Supremo.”

<sup>6</sup> Laércio Messias Sacramento é sacerdote há 57 anos, tendo fundado, em 1967, o Terreiro de Jauá (Manso Kilembekweta Lemba Furaman), nação angola, que está localizado em Camaçari-BA. Por orientação do próprio *Kiozô*, estive em Camaçari por duas vezes para conhecer a casa Jauá, sendo que, nos dois anos (2013 e 2014), Laércio permitiu que o entrevistasse. As questões das referidas entrevistas giraram, principalmente, em torno da cultura banto e do candomblé angola.

maneira há de se reconhecer certa limitação da pesquisa, ou seja, nunca poderei dizer ou sentir o que sentem aqueles que creem, cantam e dançam.

Então, é assim que me sinto agora, uma verdadeira desentendida sobre esse assunto, se é que ao final de uma tese de doutorado poderia alguém dizer isso. Mas sou de verdade, uma desentendida em meio a tantos saberes a que tive o privilégio de ter acesso, e é por essa razão que “me curvo” diante deste povo de candomblé, mas me curvo diante daqueles que ainda lutam pelas coisas sérias, pelo respeito ao outro, que ainda concebem a religião como algo que também dá identidade aos homens e às mulheres que dela fazem uso, daqueles que disponibilizam o conhecimento possível e que nunca desistiram. Pela maneira respeitosa com a qual fui tratada por aqueles que se disponibilizaram a realmente ensinar, partilhar comigo, peço desculpas se aqui cometi algum equívoco ou ainda por não conseguir trazer, para a academia, a quantidade, ou melhor, a qualidade “real” (se é que isso seja mesmo possível) de conhecimento, de práticas, de experiência religiosa. Tenham certeza que, naquilo que me propus fazer, o fiz de maneira respeitosa, tentei ser fiel, ao máximo, diante de tudo aquilo que me foi posto, partilhado e permitido.

Termino estas linhas que iniciam meu trabalho servindo-me das palavras de Durkheim (1996, p. 482), ao tão bem dizer que um termo exprime com frequência coisas que jamais percebemos, experiências que nunca fizemos ou das quais nunca fomos testemunhas; na palavra, ou nas palavras (grifo meu), acha-se condensada, portanto, toda uma ciência para a qual eu não colaborei, uma ciência mais do que individual; e ela a tal ponto me excede, que não posso sequer me apropriar completamente de todos os seus resultados. Assim, ao tratar deste imenso “universo” chamado candomblé, tenho clara noção do quanto ele “me excede”, sei que não conseguiria, por razões óbvias, me apropriar da extensão de seus resultados, muito menos da extensão de seus sentidos.





Foto 1: Portão de entrada da “Roça Congo Matamba Nzambi”<sup>7</sup>.  
Fonte: A autora (2014).

---

<sup>7</sup> Imagem selecionada por Fernanda de Souza Cardoso, coletada em festa pública na “Roça Congo Matamba Nzambi”, em Montes Claros-MG (fev. 2014), e organizada na forma de filtro artístico afresco.

## INTRODUÇÃO

A partir de minha própria experiência com a dança, há mais de 10 anos atuando como dançarina, mais tarde como professora em um projeto de dança de extensão universitária, e ainda como professora desse campo de conhecimento na graduação em Educação Física, indaguei-me algumas vezes sobre as interfaces que pudessem existir entre dança e religião. É como bem diz Greiner (2003, p. 119): “nesse *continuum* entre o que passa e o que insiste em ficar (irreversivelmente transformado), o corpo dança”. Dança e religião trazem consigo uma multiplicidade de sentidos: movimentos corporais que se constituem também em cultura, símbolos, práticas, memória.

Corpo, dança e religião se encontram, se interpenetram. O corpo é influenciado e influencia, cria relações, mostra-se, revela muito do que somos e do que pensamos, é, segundo Le Breton (2006, p. 92), “a interface entre o social e o individual, entre a natureza e a cultura, entre o fisiológico e o simbólico [...]”. A dança, um rito: ritual “sagrado”, ritual social. Nela encontramos essa dupla significação que faz parte de toda atividade humana (GARAUDY, 1980, p. 8). Todas as atividades humanas são formas de uma práxis corporal e expressão das dinâmicas sociais. “O corpo é a dimensão do nosso próprio ser. É ele que nos fornece a perspectiva pela qual nos colocamos no espaço e manipulamos os objetos e esses dois elementos adquirem um sentido, um valor para nós” (BÁRBARA, 2002, p. 17).

“A vida é uma experiência que se tem com e no corpo”. Não há espiritualidade sem corpo, esta atravessa o corpo, nele provoca e dele arranca sensações (MATOS, 2005, p.67). E uma destas experiências, a religiosa, neste caso específico, traz o universo afro como uma das religiões que trava com o corpo uma relação de “exposição” de seus sentidos, sensibilidades, ações e efeitos. Como bem destaca Pólvora (1995, p. 125), a maioria das religiões no Brasil que têm suas origens na África carrega em sua herança o compromisso de transmitir sua tradição tanto de forma oral quanto, e principalmente, de forma corporal.

O corpo na experiência religiosa do candomblé não é considerado apenas o recipiente no interior do qual existe algo mais precioso, o espírito, a alma, tal como considerado na cultura ocidental. “Ele é concebido e vivido como divino, sagrado e

em comunicação contínua com o mundo da natureza que o abrange” (BÁRBARA, 2002, p. 20-21). Portanto, o corpo é ali considerado, dignificado, por meio dele e nele é que ocorrem as próprias experiências pelas quais passam os adeptos e adeptas.

Assim, enquanto processo dinâmico da sociedade, o candomblé nos permite identificar e conhecer a história e cultura de grupos africanos no Brasil; é propagado por diferentes ensinamentos formais dentre os quais se destaca o ensinamento da dança, pela qual é evidenciada uma certa peculiaridade de acordo com os estilos pessoais ou regionais que identificam uma nação. “Os momentos privados e públicos do candomblé constituem os espaços de ênfase das danças, as quais não são vistas de forma isolada das manifestações expressivas e comunicativas dos rituais religiosos, mas como relacionais e socializadoras” (LARA, 1999, p. 109-110).

Disposta a conhecer essas peculiaridades, com foco especial na dança, pela qual sempre estive interessada e envolvida, foi que em 2013, convidada por um colega do doutorado, fui conhecer um ritual público em um terreiro de candomblé angola da cidade de Montes Claros, onde então se deu meu primeiro contato com uma religião de matriz africana. Nessa primeira aproximação com o espaço do terreiro, em um momento de festa do candomblé, algumas indagações criaram corpo. Os gestos produzidos, o balançar dos corpos no rito, o entoar dos cantos, toda uma ambiência repleta de símbolos, “movimento”, sons, fizeram emergir interesses, dúvidas, curiosidades. Ainda mais, a presença da dança naquele ritual, amalgamada, não me pareceu dispensável, pelo contrário, intensificava o momento a cada novo toque no atabaque (mais tarde pude descobrir que este último no angola era chamado *ingoma*<sup>8</sup>).

Desta maneira é que o estudo em questão buscará evidenciar como esta manifestação expressiva e simbólica, designada dança, se apresenta na religião do candomblé, especificamente no candomblé angola, no contexto de Montes Claros, norte de Minas Gerais; e como é tida como elemento imprescindível e não acessório nos rituais da referida religião. E nesta dança, de filhos e filhas de santo<sup>9</sup>, algumas problemáticas: o que é a dança para a religião do candomblé? Qual é o seu papel? Como ela aparece nos rituais do candomblé angola?

---

<sup>8</sup> Segundo “Novo dicionário banto no Brasil”, de Nei Lopes (2012, p.135), *ingoma* significa tambor; do termo multilinguístico banto *ngoma*, tambor.

<sup>9</sup> Expressão utilizada com frequência para identificar os membros do terreiro, adeptos da religião do candomblé (LARA, 2008, p.64).

Assim, com o intuito de ampliar tantos questionamentos que surgem a partir desta relação, dança e religião, há muito construída, e de tempos em tempos na história social renovada, foi que busquei emergir no universo do candomblé angola, sustentada pela hipótese da dança enquanto elemento constitutivo desse sistema religioso, sua essencialidade para que o candomblé se faça, se estabeleça.

Na construção da pesquisa foi possível constatar que o candomblé tem sido foco de muitos estudos nos últimos anos, vários artigos, dissertações e teses tematizaram esta religião. No entanto, especificamente sobre a dança no candomblé angola, enfrentei dificuldades, comprovando o que já havia lido em diversas bibliografias: a literatura relacionada ao candomblé angola é escassa quando comparada ao que já foi produzido sobre o candomblé iorubá. Destaco que as produções relacionadas ao candomblé iorubá foram também importantes para construção do referencial teórico, porém há de se considerar este fato.

Dentre as teses encontradas, cito algumas essenciais, que proporcionaram o aprofundamento do objeto de estudo: “*A dança das Aibás: dança corpo e cotidiano das mulheres de candomblé*”, produzida por Rosamaria Bárbara, pelo Departamento de Sociologia da USP; “*As danças do sagrado no profano: transpondo tempos e espaços em rituais de candomblé*”, escrita por Larissa Michelle Lara, apresentada na Faculdade de Educação Física da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Dentre as dissertações destaco: “*O corpo como expressão simbólica nos rituais do candomblé: iniciação, transe e dança dos orixás*”, feita por Joelma Cristina Gomes; “*Dança: linguagem do transcendente*”, de Conceição Viana de Fátima, sendo as duas apresentadas na Universidade Católica de Goiás, pelo Departamento de Filosofia e Teologia.

No que diz respeito a artigos e obras sobre o candomblé, um grande número de publicações foi encontrado e utilizado, porém, quando se especificava o candomblé angola, a pesquisa também se restringia. Portanto, este fato já poderia ser apontado como principal no que diz respeito à relevância desta pesquisa, visto que ainda é restrito o campo de estudos referentes ao candomblé angola, sendo necessário o entendimento de uma hierarquização (em muitos momentos da história o candomblé queto foi colocado em posição de superioridade com relação ao angola) e a ampliação de pesquisas sobre o angola. Vale destacar que, quando a temática se relacionava à dança no e do candomblé angola, a restrição era ainda

maior; embora tenhamos compreendido que há muitos pontos em comum entre os candomblés e as diferentes nações, há também certas peculiaridades.

Referências históricas como Bourcier (2001), Raul Ruiz de Asúa Altuna (1985), Alberto Costa e Silva (2002), James Sweet (2007), José Redinha (2009), Linda Heywood (2012), Joseph Miller (2012) e Antonacci (2013) foram essenciais, pois mostram a importância de se conhecer o processo histórico-social que “troux” a cultura africana – ou parte dela – para o nosso país, e como esta possibilitou a criação de uma religião vinda dessas raízes, mas uma religião brasileira. Referências nacionais como Nei Lopes (2011), Adolfo (2010) e Previtalli (2008) permitiram compreender a cosmologia do candomblé angola. Sem esquecer de outros estudiosos como: Leda Martins (2002), Capone (2004) e Carneiro da Cunha (2009) que contribuíram com conceitos-chave para o entendimento do objeto de estudo desta tese. E os estudos de Lara (1999), Fátima (2001), Bárbara (2002), Gomes (2003) e Suzana M. C. Martins (2008a) foram de enorme utilidade e clareza quanto à experiência corporal da dança vivenciada no candomblé.

Como recursos metodológicos para construção desta pesquisa foram utilizadas a pesquisa bibliográfica e a pesquisa de campo. A primeira buscou pelo suporte teórico apresentar um referencial que investigou o objeto de estudo aqui pretendido, trazendo à tona conhecimentos, categorias, interpretações de diferentes autores sobre a dança no candomblé angola, bem como outras temáticas que com este objeto se relacionassem: a dança no decorrer da história; o processo de colonização na África; os centro-africanos e suas contribuições para a constituição do candomblé angola e a sua cosmologia.

Em relação à pesquisa de campo, o contato com o próprio objeto de campo de análise, neste caso, o terreiro de candomblé “*Roça Congo Matamba Nzambi*”, da cidade de Montes Claros, se deu de forma gradativa entre os anos de 2013 e 2016, o que permitiu colher informações, identificar sua dinâmica de funcionamento e acompanhar algumas festas públicas que são parte do calendário anual de eventos da referida casa. Para além da observação participante das muitas festas da “Roça”, foi de extrema importância confrontar os dados coletados por meio destes eventos com os dados que emergiram por meio das entrevistas<sup>10</sup> semiestruturadas (APÊNDICES A e B), aplicadas a cinco filhos de santo e uma filha de santo; bem como à liderança (pai de santo) do referido terreiro. As questões que fizeram parte

---

<sup>10</sup> Das sete entrevistas realizadas, duas aconteceram na própria “*Roça Congo Matamba Nzambi*”, sendo que as outras cinco ocorreram nas residências dos participantes.

do roteiro da entrevista buscaram encontrar respostas para os objetivos traçados, portanto nele constaram questionamentos sobre: a imersão de cada sujeito no candomblé, em especial na “*Roça Congo Matamba Nzambi*”; a função de cada entrevistado dentro da casa; a função da dança no candomblé angola; as particularidades das danças dos inquices de cada candomblecista entrevistado; sensações e sentimentos dos sujeitos rodantes<sup>11</sup> e não-rodantes. Cabe destacar que outras questões pertinentes e interessantes foram surgindo no decorrer de cada entrevista, permitindo liberdade aos participantes em seus depoimentos, descortinando situações, trazendo à tona uma rede de significados. Consideramos pertinente entrevistar rodantes e não-rodantes, uma vez que as relações perceptíveis entre estes sujeitos nas festas de candomblé são indissociáveis, assim como também suas funções neste sistema religioso. Embora não dançam incorporados, os não-rodantes ainda assim dançam e participam da festa.

Fato extremamente interessante que surgiu durante as entrevistas foi o pedido dos participantes para que seus nomes de santo, ou seja, suas *dijinas*<sup>12</sup> aparecessem no trabalho. Um dos entrevistados chegou a dizer que esta era uma forma de difundir saberes e propagar a cultura dos angoleiros. Portanto, foram entrevistados, nesta ordem: *Sivulangá (Muzenza*<sup>13</sup>); *Luganzu (Tata Cambono*<sup>14</sup>); *Danssuregy (Catendenji*<sup>15</sup>); *Kizualunda (Cota*<sup>16</sup>); *Kialorê (Catendenji)*; *Wulaqueji (Catendenji)* e, por fim, *Kiozô (Tata*<sup>17</sup>). As *dijinas* foram soletradas pelos próprios

<sup>11</sup> Rodante no candomblé é aquele que nasce com o dom de incorporar. No candomblé angola existem, no entanto, aqueles que não incorporam (não-rodantes), que são os *tata cambonos* e as *macotas* (plural de cota, ver a seguir). O momento em que os cambonos dançam é na roda de cambonos. “Se eu convidar... se o zelador convidar pra roda de cambono, aí eles dançam; do contrário, se ele for dançar, ele é xoxado” (KIOZÔ).

<sup>12</sup> “Nos CANDOMBLÉS bantos e na UMBANDA, nome iniciático pelo qual o filho ou filha de santo será conhecido após a feitura. Do quimbundo *dijina*, nome (LOPES, 2012, p. 105).

<sup>13</sup> *Muzenza* diz respeito aos filhos de santo nos candomblés de “nação” angola. “O mesmo que *iaô*. Por extensão, designa a primeira saída pública do neófito no rito angola. Significa, literalmente, ‘estranho ser animado’, na etimologia da língua Kikongo” (VOGEL; MELLO; BARROS, 2005, p. 198).

<sup>14</sup> *Tata cambono* “em terreiros bantos é o encarregado de dirigir a orquestra e puxar os cânticos” (LOPES, 2012, p. 241).

<sup>15</sup> Segundo *Kiozô*, é o mesmo que *Pai Pequeno*; sendo seu correlato feminino, *Mãe Pequena* ou *Camuquenga*. Segundo Vogel, Mello e Barros (2005, p. 198), *Mãe Pequena* “é o título honorífico feminino que corresponde à segunda pessoa na ordem hierárquica de uma casa de santo”; é aquele que também se encarrega da formação do noviço após a fase ritual da reclusão iniciatória. “*Tem várias funções dentro da casa [...]: ele cria alguém dentro da camarinha; ajuda a zelar os assentamentos de inquice. Para quem está iniciando, ele ensina as rezas, os fundamentos*” (WULAQUEJI).

<sup>16</sup> Conforme Lopes (2012, p. 96), *Cota* é um “cargo auxiliar feminino nos candomblés bantos, correspondente à equéde dos candomblés nagôs. Do quimbundo *Kota*, pessoa respeitável”.

<sup>17</sup> *Tata* “nos cultos de origem banta, grande sacerdote, chefe do terreiro”. Do termo multilinguístico (quimbundo, quicongo etc.) *tata*, pai (LOPES, 2012, p. 241).

filhos e filha de santo durante a entrevista, logo, estão escritas da maneira como informaram. Embora apareçam os nomes pelos quais essas pessoas são reconhecidas na “*Roça*”, os seus nomes de registro continuaram no anonimato.

Ainda sobre as entrevistas realizadas na construção desta pesquisa, cabe informar que, além dos filhos e filhas de santo da “*Roça Congo Matamba Nzambi*”, foi entrevistado também Laércio Sacramento ou *Tata Lembaraji*, liderança do “*Terreiro de Jauá*”, casa igualmente de nação angola, situado em Camaçari, na Bahia. Destacamos que ele contribuiu com este trabalho, como os demais, de forma significativa e enriquecedora.

Quanto ao uso dos termos bantos e iorubás no texto, na maioria das vezes, “a opção por me ater à ortografia da língua portuguesa se deve à intenção” de situar o candomblé, antes de tudo, como uma construção religiosa tipicamente brasileira (CAPONE, 2004, p. 10). Os momentos em que isso não ocorreu foi em função de citações escritas na íntegra ou nas situações em que os nomes foram soletrados pelos próprios candomblecistas da “*Roça Congo Matamba Nzambi*”, no dialeto banto. Os termos que são próprios do universo do candomblé angola da casa pesquisada e categorias de análise, ou seja, conceitos-chave para a construção do texto foram escritos em itálico.

No decorrer do texto, os dados coletados pela observação participante e pelas entrevistas misturam-se aos referenciais teóricos, buscando construir um diálogo entre os diferentes atores e autores que consubstanciaram esta pesquisa.

Estruturalmente o trabalho foi dividido em quatro partes, as quais denominei “Passos” que, de forma metodológica, podem ser entendidos como capítulos, porém, de forma metafórica, podem ser entendidos como o ato de me mover rumo ao meu objeto de estudo, passo a passo, ou seja, movendo um pé, depois o outro, vagarosamente, sutilmente, não somente por se tratar de uma esfera intensamente nova para mim, mas ainda por ser um universo complexo, com o qual fui me envolvendo aos poucos e buscando compreender seus pontos básicos, seu *corpus* valioso, seus corpos que dançam e embalam a vida. E fiz uso desta denominação também com o intuito de me remeter à dança, já que na construção de uma dança, de uma composição coreográfica, se unem diferentes passos, gestos que se articulam construindo um produto, um todo no qual as partes se combinam, com ritmo e fluidez, escrevendo com o corpo no espaço e no tempo.

No “Passo 1” tratamos de apresentar a dança desde os tempos remotos até os atuais na dinâmica social. Esta primeira parte revela a relação dela com diferentes culturas; buscando sempre nestas danças vestígios que remetessem aos seus aspectos religiosos, à sua relação “sagrada” com os grupos e seus indivíduos. Referenciando-nos em diferentes autores, traçamos uma “linha” do tempo, na qual a dança sempre foi parte; marcando a história, que é rica e complexa, e repleta de detalhes dançantes.

No “Passo 2”, embora não tivéssemos a pretensão de traçar uma história da escravidão ou do tráfico negreiro, nos debruçamos na tarefa de apresentar o pano de fundo histórico do surgimento das religiões afro-brasileiras, para então compreendermos o desenvolvimento destas religiões. Abordamos como a formação do Brasil e as diferentes influências que sofreu de povos, credos, culturas diferenciadas vindas de várias regiões africanas construíram um país diverso também em suas religiosidades. Concedemos maior atenção aos centro-africanos, uma vez que este estudo pretendeu imergir no contexto do candomblé angola, sendo estes povos os que mais influenciaram na estruturação desta religião.

No “Passo 3” discorreremos sobre a dança e a sua presença no candomblé angola, enfatizando-a como elemento constitutivo da referida religião, buscando desde traços da importância e função dessa manifestação expressiva, explícitos na cultura banto, ainda em África (visto que nos rituais do candomblé existe a sobrevivência de vestígios, reminiscências, que permitem a interposição de diferentes elementos como a dança, o canto, os toques de atabaque e demais objetos “sagrados”), até seu estabelecimento nos ritos deste sistema religioso fundado no Brasil.

O “Passo 4” versa sobre minha incursão no universo do terreiro, de forma mais específica sobre meu giro pela “*Roça Congo Matamba Nzambi*”, tempo em que estive presente em diversos momentos ocorridos ali, o que provocou, certamente, questões bastante subjetivas e trouxe re-conhecimentos e muitos elementos para análise. Sem perder o foco na dança e entendendo-a como eixo transversal que atravessa os momentos dos rituais públicos, a apresentamos, não como pano de fundo, mas como sustentáculo para a ocorrência desses rituais.

E finalmente, nos “Passos Finais”, buscamos retomar algumas questões cruciais para a pesquisa, perseguindo, claro, a hipótese deste estudo e visando



apresentar um panorama geral a respeito dos levantamentos e considerações alcançadas com este trabalho.

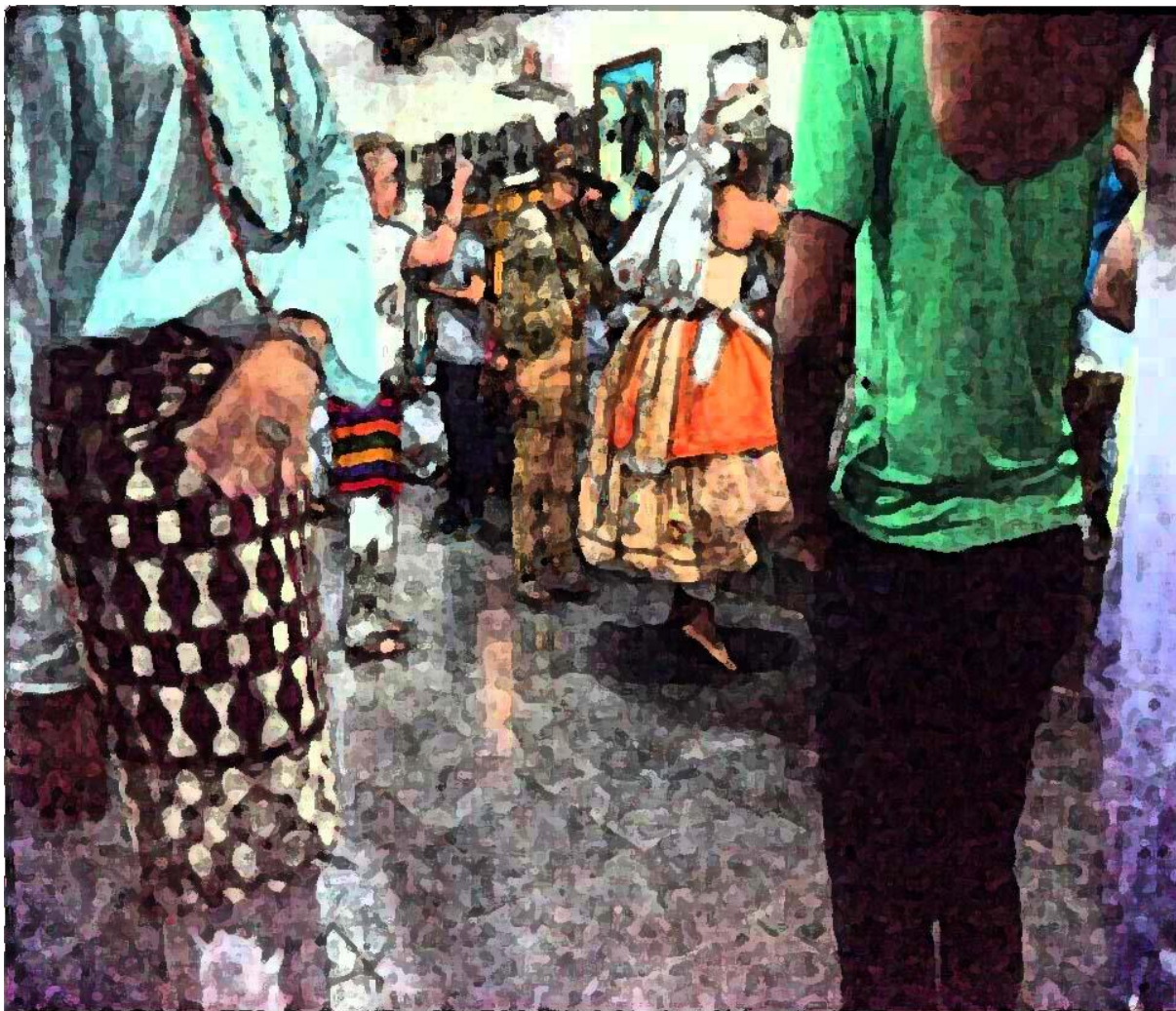


Foto 2: Festa pública, saída de *muzenza* na “*Rocha Congo Matamba Nzambi*”<sup>18</sup>.  
Fonte: A autora (2016).

## PASSO 1 DE UMA COREOGRAFIA

### DANÇA E “RELIGIÃO”<sup>19</sup>,”

“Não apenas jogo, mas celebração, participação e não espetáculo, a dança está presa à magia e à religião, ao trabalho e à festa, ao amor e a morte” (GARAUDY, 1980, p. 13).

<sup>18</sup> Imagem selecionada por Fernanda de Souza Cardoso, coletada em festa pública na “*Rocha Congo Matamba Nzambi*”, em Montes Claros-MG (jan. 2016), e organizada na forma de filtro artístico afresco.

<sup>19</sup> O conceito atribuído aqui à religião não se refere ao termo em seu aspecto institucionalizado, mas, em um certo sentido, a uma quase adjetivação deste, em um enfoque da relação do ser humano com a natureza, suas divindades ou com algo considerado sagrado para os sujeitos, em cada tempo-espaço.

### 1.1. A dança, seu nascimento como ato “sagrado” e sua trajetória<sup>20</sup>

Nesta primeira parte da tese, a qual denominamos “Passo 1”, nossa pretensão é apresentar como a dança aparece desde os tempos remotos até os atuais na dinâmica social. Buscaremos apresentar como é retratada, na literatura, sua relação com diferentes culturas e, especificamente, que traços podemos encontrar nestas danças que remetam a aspectos religiosos. Referenciando-nos em diferentes autores traçaremos uma “linha” do tempo, na qual a dança sempre foi parte; marcando a história, que é rica e complexa, e repleta de detalhes dançantes.

A dança, essa expressão do corpo, deu seus primeiros passos acompanhando os passos de quem a criou. Relacionada a diferentes contextos e com diferentes intuitos, importante destacar que a dança, inicialmente e primeiro, fazia parte da vida de homens e mulheres como algo integrante de seus tempos-espacos, nem acessório nem marginal, mas essencialmente presente. Interessa-nos aqui o pensamento de Bourcier (2001, p. 1) que fala da primeira dança como um ato sagrado e, mais ainda, pelo objeto problematizado nesta pesquisa, se faz indispensável desenvolvermos a ideia do que seria esse “sagrado” da dança ou essa “dança sagrada”. Cabe destacar que, na exposição da trajetória da dança, o termo “sagrado” é recorrente, porém salientamos que está relacionado a uma “expressão em prol da descrição de uma determinada crença compartilhada por membros de dada comunidade religiosa”, em um determinado contexto sociocultural, como enfatiza Usarski (2004, p. 94). Concordamos ainda com este autor, quando ele diz que a palavra “sagrado” é muitas vezes usada de maneira arbitrária e que as Ciências da religião não podem negligenciar a diferença entre as afirmações científicas e as das religiões.

A dança surge como celebração da continuidade orgânica entre homem e natureza, como também realização da comunidade viva dos indivíduos. Nas palavras de Ted Shaw<sup>21</sup>, podemos pensar em uma gênese mítica, que nos faz tomar

---

<sup>20</sup> Necessário explicitar que esta tese não se trata de uma pesquisa historiográfica; enquanto autora minha pretensão neste capítulo é apenas introduzir dados históricos que permitam mostrar a importância das relações entre dança e religião.

<sup>21</sup> Ted Shaw foi pioneiro da dança moderna nos Estados Unidos, juntamente com Marta Graham, Doris Humphrey, dentre outros. Estes bailarinos e coreógrafos não foram apenas “intérpretes superiores das técnicas modernas, mas criadores que puderam analisar, sistematizar, exprimir e esclarecer os princípios da dança moderna até o ponto em que esta pôde ser lecionada em academias” (FARO, 1986, p. 117-118). Sobre a dança moderna ver: John Martin (2007).

consciência do significado profundo da dança, esta considerada como símbolo do ato de viver e como fonte de toda cultura. Desde a origem das sociedades, é pelas danças e pelos cantos que o ser humano se afirma como membro de uma comunidade que o transcende; por meio dela se faz parte (GARAUDY, 1980, p. 17-19). Assim, a dança promoveria: *“uma relação humana de uma pessoa com as outras, um festejo, de comunhão, de alegria”* (LUGANZU).

Para Ellmerich (1964, p. 14), “não é exagero dizer que a dança existe desde os primórdios da humanidade: simples manifestação rítmica, a princípio, motivada por impulsos religiosos, eróticos, bélicos, fúnebres etc.”. Rangel (2002, p. 22) declara que a dança possui uma infinidade de definições sendo possível, portanto, que vários enfoques sejam dados a ela, envolvendo sempre o movimento: “relação com os deuses, relação consigo, com os outros e com a natureza; transcendência; emoção, expressão, sentimentos; símbolos<sup>22</sup>, linguagem e comunicação; interação entre aspectos fisiológicos, psicológicos, intelectuais, emocionais”.

The power of dance in religious practice lies in its multisensory, emotional, and symbolic capacity to create moods and a sense of situation in attention-riveting patterns by framing, prolonging, or discontinuing communication. Dance is a vehicle that incorporates inchoate ideas in visible human form and modifies inner experience as well as social action. The efficacy of dance in contributing to the construction of a worldview and affecting human behavior depends upon the beliefs of the participants (performers and spectators), particularly their faith in their ability to affect the world around them<sup>23</sup> (HANNA, 2005, p. 1).

A arqueologia, maravilhosa ciência que tanto esclareceu e continua a esclarecer sobre o nosso passado próximo ou longínquo, ao traduzir a escrita de povos hoje desaparecidos, não deixa de indicar a existência da dança como parte integrante de cerimônias religiosas, parecendo correto afirmar-se que a dança nasceu da religião, se é que não nasceu junto com ela (FARO, 1986, p. 13).

Nos tempos primordiais, a relação dos seres humanos com os deuses era de reciprocidade, compreendida como necessária e fundamental. Isto porque estes

<sup>22</sup> Ao nos referirmos à dança enquanto símbolo, trazemos como referência Saraiva (2005, p. 235) ao comentar que: “[...] O movimento em dança unifica uma expressão espontânea com a simbolização de um sentido. A linguagem da dança é uma simbologia (simbolização) daquilo que não pode ser expresso na simbologia discursiva”.

<sup>23</sup> “O poder da dança na prática religiosa reside na sua capacidade multissensorial, emocional e simbólica para criar estados de espírito e um senso de situação em padrões fascinantes de atenção pelo enquadramento, prolongamento ou interrupção da comunicação. A dança é um veículo que incorpora ideias rudimentares em forma humana visível e modifica a experiência interior, bem como a ação social. A eficácia da dança em contribuir para a construção de uma visão de mundo e afetando o comportamento humano depende das crenças dos participantes (intérpretes e espectadores), particularmente a sua fé em sua capacidade de afetar o mundo ao seu redor.”

deuses eram aqueles que regulavam a vida, o cosmos e a sobrevivência; sendo que, em troca, eles intervinham na natureza para beneficiar as pessoas. “Essa força superior, misteriosa, indecifrável, na qual os homens acreditavam, é que conferia o caráter sagrado às atividades, aos objetos e às relações humanas daquele tempo” (LARA, 1999, p. 22-23).

Em sua dissertação, Righi (2014, p. 15) investiga o “*sagrado*, principalmente em seu papel gerativo na criação das instituições humanas”, trabalhando com uma hipótese central de que este sagrado funda a cultura humana. E a dança, tão evidente em diferentes ocasiões dos tempos arcaicos, também estaria na base dessa construção, ligada, portanto, a este sagrado. Valendo-se das análises de Whitehouse e Hodder (2010), o mesmo autor traz apontamentos interessantes sobre uma comunidade neolítica, Çatal Höyük, ao apresentar práticas funerárias deste grupo. É destacado, assim, que o culto aos mortos nesta comunidade incluía: pequenos bandos, ritualmente coesos, associados às casas por descendência (as casas dos ancestrais), ocasionando a execução de práticas rituais envolvendo pássaros, danças e a manipulação dos restos corporais, particularmente os crânios (WHITEHOUSE; HODDER, 2010 apud RIGHI, 2014, p. 45).

Enquanto atividade humana, esta linguagem gestual, dança, se fez e se faz presente na história da humanidade, surge da cultura como uma das manifestações do ser racional. Desponta como uma das mais significativas expressões, pois através dela é possível conhecer os hábitos e os costumes da sociedade. Por meio de evidências gravadas em cavernas, através de pinturas nas rochas, vasos e pertences domésticos foi possível a comprovação de que a dança acompanha homens e mulheres desde os tempos mais remotos, indo da pré-história até os dias atuais (RANGEL, 2002, p. 33).

Em sua obra “*História da dança*”, Maribel Portinari (1989, p. 17) comenta sobre o que poderia ser a mais antiga imagem de dança, provavelmente de 8300 a.C., tendo sido descoberta na caverna de Cogul, província espanhola de Lérida.

Segundo consta em texto de Bourcier (2001, p. 2), “o primeiro documento que apresenta um humano indiscutivelmente em ação de dança tem 14.000 anos”, e o mesmo autor reconhece que ainda é necessário realizar um trabalho de levantamento e de comparação, uma vez que especialistas de contextos arcaicos se preocupavam pouco com a história do movimento. E já que a história do movimento é a própria história do ser humano, interessa-nos compreender sobre tais

movimentos, especificamente o mover da dança, ou seria melhor dizer, das danças, uma vez que as necessidades e criatividade humanas criaram uma pluralidade destas.

Nanni (1995), no acompanhamento dessa história, ressalta que a dança presidia todos os momentos e acontecimentos do ser humano e seus primórdios, tendo este dançado todos os momentos solenes de sua existência: a guerra e a paz, o casamento e os funerais, a semeadura e a colheita.

“A origem e a realidade de toda dança deve ser procurada nessas duas formas essenciais”: dança sagrada e dança profana<sup>24</sup>. Sobre a dança sagrada: nasce da necessidade de dizermos o indizível, de conhecermos o desconhecido, de estarmos em relação uns com os outros. Para além da compreensão, o que se busca é a comunicação. Poderíamos dizer que este contato é duplo: comunicar-se-ia, desta maneira, com o sagrado e ainda com o entorno (o ambiente, as pessoas) (GARAUDY, 1980, p. 8-13). Caldeira (2008, p. 2) sobre este aspecto afirma que “já nas antigas civilizações, a dança aparece no contexto do sagrado”.

Para Lara (1999, p. 22), “os povos primitivos pareciam utilizar a dança como uma forma de transbordamento emotivo e desordenado dos temores, afetos, iras, sem outra organização que a imposta pela estrutura do corpo”.

Com relação às danças primitivas, seus movimentos e seus significados, ressaltamos alguns momentos nos quais homens e mulheres imitavam os feitos que constituíam suas necessidades mais imediatas; realizavam a dança da chuva imitando o trovão por meio de giros no solo acompanhado do rufar de tambores e dando golpes na terra. E se a necessidade era parar a chuva, provocavam ventos para distanciá-la, realizando balanceios rítmicos com leques feitos com folhas de palmeiras. Era realizada a dança do sol, dançando ao redor de uma fogueira, saltando-a ou caminhando sobre ela para conseguir poder e domínio sobre esse elemento, semelhante ao sol em luz e calor; tudo isso era feito com o intuito de que o sol brilhasse por mais tempo, adiando a chegada das chuvas. Havia ainda uma dança por meio da qual se imitavam as fases da lua buscando a influência dela sobre as mulheres grávidas, as fêmeas prenhes e as sementes (OSSONA, 1988, p. 42-43).

A mesma autora enfatiza que na puberdade dançavam, sem descanso, durante muitos dias e noites consecutivas, buscando que a força e o poder

---

<sup>24</sup> Sobre sagrado e profano, ver dissertação de Larissa Michelle Lara (1999), “*As danças do sagrado no profano: transpondo tempos e espaços em rituais de candomblé*”.

acompanhassem os indivíduos durante sua juventude e maturidade, transformando-os em bons guerreiros, caçadores, agricultores e progenitores.

A dança imitava os passos dos animais com o fim de atraí-los ao perímetro de tiro e simula também seu acasalamento, para que se multipliquem as espécies. Na dança faz-se a mímica do combate e a vitória, a posse da mulher pelo homem e da terra pelo lavrador. Dançando joga-se água sobre as jovens para torná-las férteis. Dança-se no casamento raptando a noiva, dança-se ao redor das novas habitações, da árvore que dá amparo e o berço que há de abrigar os novos seres. Para o homem primitivo não existe a divisão entre religião e vida, a vida é religião, sua dança é a vida, é uma ação derivada de sua crença (OSSONA, 1988, p. 42-43).

Tendo como importante referencial os estudos de Bourcier (2001, p. 5), destacamos a seguir duas representações de dança e algumas particularidades destes momentos:

- segundo o autor acima citado o ancestral dos dançarinos está representado em uma parede da gruta chamada de Gabillou (perto de Mussidan, na Dordonha, França) e este apresenta a cabeça e o corpo cobertos por pele de bisão, as pernas indicam uma espécie de salto no lugar. A fé na era primitiva fazia crer, “entre otras cosas, que el ruido alejaba los malos espíritus, que los saltos violentos favorecían la siembra de La tierra, o que el danzar rítmicamente propiciaba la buena cosecha”<sup>25</sup> (JAUME, 2006, p. 71);
- outra figura representativa aparece na gruta de Trois-Frères, também na França, datada de 10.000 a.C., cuja descrição do corpo, vestimentas e caráter da dança nos dá muitas informações como, por exemplo, a execução de giros, o que muitas vezes provoca o êxtase (BOURCIER, 2001, p. 5).

Por ser tratar de interpretações, essas imagens de danças no período Paleolítico trazem certa dificuldade ao serem citadas como comprovações científicas. Por esta razão vale a advertência de Sachs (1944, p. 220), sugerindo recorrer-se a outro recurso: a observação de grupos étnicos que conservam semelhantes características com os povos da Idade da Pedra; entre eles estão os *bosquímanos*<sup>26</sup> da África e os *kurnais* da Austrália, povos caçadores que apresentam uma dança circular que muito se aproxima das pinturas do Paleolítico.

<sup>25</sup> “Entre outras coisas que o ruído afastava os maus espíritos, que os saltos violentos favoreciam o plantio na terra, que o dançar ritmicamente propiciava uma boa colheita”.

<sup>26</sup> “As informações obtidas em vários estudos indicam que os habitantes mais antigos da Angola atual foram os Coissãs. Vivem nessa região há mais de 25.000 a.C. Caçadores e coletores. São também conhecidos como bosquímanos e ‘bushmen’; podem ainda ser encontrados no sul de Angola. Boa parte continua nômade” (SANTOS, Cláudio A. dos, 2007, p. 270).

A dança parece ter sido um meio de se buscar a concretização de um poder sobrenatural - poder que o ser humano acreditava ter sobre a natureza - por meio dos ritos. Apesar de no período equivalente ao regime comunitário primitivo não haver ainda a presença da escrita para o registro de tais dados, as figuras nas paredes das cavernas parecem revelar rituais religiosos, costumes daquela sociedade, como a caça e a alimentação, onde vários movimentos dançantes estariam representados (LARA, 1999, p. 22). E ainda um meio de se comunicar com seus deuses:

Un ser superior no podía ser tratado con banalidades, ni mucho menos de tú a tú. Los hombres crearon un lenguaje, todavía no hablado, que ayudase a pedir, agradecer o contentar a los dioses recién creados. Se había inventado el rito. El ser humano disponía de la mejor forma de tener su espíritu tranquilo y bien dispuesto, y al mismo tiempo esto le daba confianza y seguridad en una primitiva forma de fe que complementaba con el desarrollo de un ritual<sup>27</sup> (JAUME, 2006, p. 71).

Para aqueles que viveram à época da era primitiva tudo o que existia formava um todo: plantas, animais, estrelas, céu, terra e seres humanos estavam unidos em uma única energia; e “dançar significava harmonizar-se com os poderes cósmicos”. Parecia haver, desta maneira, uma relação de complementaridade, de associação entre os diferentes elementos que formavam este “todo”, sem, no entanto, hierarquizá-los (WOSIEN, 1996, p. 8)

Pondera Bourcier (2001, p. 7) que, em “qualquer parte do mundo e em qualquer época, inclusive na nossa, as danças sagradas, através das quais os executantes pretendem colocar-se num estado em que acreditam estar em comunicação imediata com um ‘espírito’, é feito uso de giros”.

Analisando o sentido de sagrado atribuído por estes grupos sociais de contextos específicos, Magalhães (2005, p. 2) acredita que tem sentido de consagração, ou seja, ato ou efeito de consagrar algo através de um cerimonial, no qual a dança leva e eleva os sujeitos a um “plano superior”.

[...] em suma, parece, segundo os documentos conhecidos, que a dança nos períodos mesolítico e paleolítico está sempre ligada a ato cerimonial que coloca os executantes num estado fora do normal. O estado de

---

<sup>27</sup> “Um ser superior não podia ser tratado com banalidades, nem muito menos de igual para igual. Os homens criaram uma linguagem, ainda não-verbal, que ajudasse a pedir, agradecer ou satisfazer aos deuses recém-criados. Então se inventou o rito. O ser humano possuía a melhor forma de ter seu espírito tranquilo e bem disposto, e ao mesmo tempo isto lhe dava confiança e segurança em uma forma primitiva de fé que complementava com o desenvolvimento de um ritual.”



despersonalização que parece ser procurado é favorecido pelo uso de máscaras de animais que, obrigatoriamente, fazem parte do rito. Desde já, é preciso observar que a máscara permanecerá: de uso ritual nos tempos antigos, torna-se acessório de representação obrigatório até meados do século XVIII, quando é substituída pela maquiagem. No Oriente, a máscara ou a maquiagem completa são ainda regra na maioria das danças religiosas (BOURCIER, 2001, p. 9).

Aproximando-nos de nosso objeto de estudo, vale destacar que o uso de máscaras, citado acima, é uma característica intensamente presente no mundo afro. Tem importância na espiritualidade, na arte, na política de diferentes povos. Como expressão estética de vários povos africanos, as máscaras possuem múltiplos significados em diferentes contextos. São instrumentos simbólicos usados em rituais de iniciação ou passagem, cerimônias religiosas, funerais, entre outros eventos de vital importância para essas sociedades.

Bourcier (2001, p. 8) nos conta sobre uma dança em roda, do ano 8000 a.C. (período mesolítico), chamada *roda de Addaura*; nesta época as representações de grupo tornaram-se mais frequentes, sendo que esta cena, gravada na gruta de Addaura, “apresenta uma roda de sete personagens dançando em torno de dois personagens centrais que se contorcem no chão – um deles parece estar na posição de ponte”; todos estão nus, mas usam máscaras com o focinho pontudo.

Vemos acima, além das máscaras, uma outra questão extremamente presente e significativa no mundo afro, a dinâmica da dança em roda, de forma circular. “É verdade que a roda tem as virtudes de uma dinâmica de grupo, principalmente nos casos em que é conduzida por animadores colocados no centro, como acontece em geral nas danças africanas, por exemplo” (BOURCIER, 2001, p. 9).

Retomando a importância das máscaras, Murray (2007, p. 96) enfatiza que, estas, na África, “constituem uma faceta de caráter expressivo de associações restritas. A filiação a estas associações apenas é alcançada submetendo-se a um processo de instrução e a uma fase de iniciação com conotações aterradoras”.



Foto 3: Máscara<sup>28</sup> exposta no barracão da “Roça Congo Matamba Nzambi”<sup>29</sup>.  
Fonte: A autora (2013).

As máscaras estão no epicentro da identificação dos povos africanos com seus antepassados e suas tradições, possuindo significados que ultrapassam a fronteira de seu valor estético, simbolizam a diversidade de manifestações culturais em muitos povos do continente.

“Na África Negra, uma máscara é considerada um personagem em movimento, e é composta pelo revestimento que esconde o rosto e pela indumentária que a acompanha” (MURRAY, 2007, p. 96).

As Máscaras nas comunidades africanas, geralmente estão ligadas a rituais religiosos, de guerra, de fertilidade da terra e até mesmo de entretenimento, elas são criadas para serem vistas em movimento. Diferentemente das máscaras da sociedade ocidental, para as comunidades africanas toda a *indumentária* que cobre o corpo do mascarado é considerada máscara; e geralmente são os homens quem dançam mascarados (FERREIRA, 2004, p. 3, grifos do autor).

<sup>28</sup> Segundo colocações de Bastos (1979, p. 62-63), “mesmo não tendo sido incorporado às atividades do culto afro-brasileiro, as máscaras e as estatuetas sagradas, se ausentes, não deixaram de instalar na América a sua rica exteriorização ritualística e as encenações típicas de suas magias protetoras”. Em suas observações, o autor constata ainda que o fato da não ritualização habitual das máscaras não indica a sua ausência total entre os materiais de culto.

<sup>29</sup> Imagem coletada por Fernanda de Souza Cardoso em Festa pública na “Roça Congo Matamba Nzambi”, em Montes Claros-MG (out. 2013).

Temos, por exemplo, no continente negro, as máscaras de antílope, que não somente revelavam a potência florestal como exaltavam a força do clã. “Para os Nalô, da Guiné, a máscara era ponte de encontro entre os poderes humanos e as forças da natureza” (BASTOS, 1979, p. 60).

Assim, vale notar que o uso das máscaras em cerimônias possui diversos sentidos: para alguns povos, elas aparecem principalmente durante funerais e representam o meio de contato com espíritos; para outros, as máscaras são utilizadas em rituais de dança e estão relacionadas ao mito da criação do próprio povo. Quando esculpidas, as máscaras africanas não representam fielmente rostos humanos como em outras sociedades; mas, nas suas representações, elas transcendem o plano terreno, sendo produzidas de forma que se perceba a sua ligação com o sobrenatural, com o *divino*. No entanto, para que as máscaras possam alcançar o seu significado aqui na terra, elas precisarão do corpo humano, é o corpo desse *ser* que irá intermediar essa relação entre o mundo físico e o não físico (FERREIRA, 2004, p. 3-4).

Na máscara, o rosto formado por traços geométricos representa o deus criador, além deste há também as máscaras figurativas antropomórficas, mostrando as diferentes categorias da sociedade; e ainda as zoomórficas, as quais celebram a relação entre os animais e os homens fazendo referência à origem caçadora do grupo.

O estatuto do mascarado é secreto. Aceita-se que os bailarinos não são homens, mas sim espíritos. Cochichos modificadores da voz e outros artifícios destinam-se a dissimular a sua natureza, e é rigoroso que o seu segredo seja revelado apenas aos homens e só depois de circuncidados. [...]. No Sul de Angola, entre os Guanguelas<sup>30</sup>, diversos mascarados zoomorfos interpretam coreograficamente os movimentos e correrias de antílopes. Outros, desenvolvem um movimento de dança cervical, fazendo rodar, em enérgicos e aparatosos movimentos de vai-vem, uma grande romeira de fibras, coreografia esta muito evocativa de danças do Sahara, praticadas pelos Berberes (REDINHA, 2009, p. 338).

Sobre este aspecto, em um estudo sobre etnias e culturas de Angola temos informações sobre danças coletivas populares nas quais tomam parte importante os bailarinos mascarados tradicionais, cujas interpretações coreográficas preenchem um largo esquema, desde os aspectos propriamente recreativos, como alguns mascarados cômicos, até os bailarinos que participam nos ritos de circuncisão.

---

<sup>30</sup> Os Ganguelas ou Ngangela fazem parte do grupo etno-linguístico denominado de Povos Negros Bantos (REDINHA, 2009, 24).

Neste último, o seu papel assume uma feição sócio-religiosa. “Os bailarinos mascarados são profissionais da sua arte e do seu rito. Percorrem as povoações, os pontos de grandes concentrações populacionais como os centros mineiros e agrícolas” (REDINHA 2009, p. 338).

O mesmo autor enfatiza ainda que “a dança dos mascarados é ritmada por tambores e outros instrumentos, e muitas vezes acompanhada de canções”. Esses bailarinos geralmente herdam a profissão dos seus antecessores, e são instruídos na dança no decorrer do seu estágio nas escolas de puberdade, passagem, emancipação ou de circuncisão, termos estes equivalentes (REDINHA 2009, p. 338-41).

## **1.2. A dança no Período Neolítico**

Com relação ao período chamado Neolítico ou da Pedra Polida, ocorrem grandes mudanças: de predador, o ser humano passa a produtor, descobre práticas da agricultura e da criação de animais, ganha mais autonomia com relação ao seu cotidiano. No entanto, para proteger seus bens, começa a se organizar em grupos mais poderosos do que a família. Nasce, então, as cidades, diferentes entre si e até rivais, cada uma com suas características e suas próprias divindades protetoras, que frequentemente eram representadas por um animal simbólico, um totem. E a partir da descoberta de suas identidades, cada grupo personalizava seus ritos, aparecendo desta maneira danças próprias, representativas destas particularidades (BOURCIER, 2001, p.9-10).

Ao se fixar à terra iniciando o período da agricultura, tornou-se vital para grupos humanos o conhecimento dos ritmos da natureza (IOSHIMOTO, 2000, p. 29). Nessas sociedades agrícolas arcaicas originaram-se os ritos de fertilidade, que representavam uma maneira de controlar a natureza, numa simulação de seu ciclo: “sacrifícios sangrentos, símbolos fálicos, encantações, danças, dramatizações integravam os ritos”; sendo o objetivo, obter fartas colheitas. Nos rituais de fertilidades, diferentes temas eram retratados: gigantescas inundações ou dilúvios, com posterior período de bem-estar; tema de vida, morte e ressurreição (PORTINARI, 1989, p. 18).

Reportamo-nos novamente ao uso das máscaras, uma vez que este é recorrente nos ritos de fertilidade, sendo que, ao cobrir o rosto, “os participantes acreditavam assimilar o poder da divindade invocada, a força do animal a ser abatido ou de algum espírito que beneficiaria a comunidade”; serviam ainda como forma eficaz de espantar demônios. Ao copiar as feições do inimigo, era possível enganá-lo ou vencê-lo (PORTINARI, 1989, p.19).

Ossona (1988, p. 45), ao discorrer sobre a dança nos tempos arcaicos, observa que por meio do uso das máscaras o dançarino e/ou a dançarina procura captar e assumir a personalidade de outro ser ou ainda o poder mágico do deus cuja fisionomia adota.

O uso das máscaras, atravessando gerações, fez parte de antigas religiões como a dos egípcios e a dos gregos. Sacerdotes e sacerdotisas podiam assimilar melhor a distância a separá-los dos fiéis. Com idêntico sentido, o teatro, que se origina em dramatizações mágico-religiosas, também adotou a máscara. Atores e dançarinos, nas mais diversas formas, perpetuaram tal artifício até a época de Luís XIV. O costume persiste em festas populares como o carnaval (PORTINARI, 1989, p. 19).

Desde que a agricultura fixou o homem ao solo, celebrou-se a chegada da primavera, uma vez que esta era encarada como um sinal de que os deuses permitiam aos indivíduos continuar vivendo. Para retribuir, a comunidade oferecia presentes e sacrifícios, existindo tal prática em civilizações tão distintas quanto a celta e a inca. “Em aldeias andinas do Peru mantém-se o costume de dançar em torno de uma coluna solar quando termina a estação mais fria” (PORTINARI, 1989, p.19).

Outra festa descendente dos ritos da primavera é a festa judaico-cristã da Páscoa, sendo que para os hebreus marcava a reconciliação de Jeová com o povo eleito. “Os cristãos iriam depois associá-la com a ressurreição de Jesus”. No entanto, a origem desta coincide com o início da referida estação, no hemisfério norte, entre março e abril e é encontrada no mito de Tamuz, precedendo a tradição judaico-cristã. Tamuz, na mitologia assíria era o amante da deusa-mãe Ishtar; e este desaparece ou morre. Depois de uma caçada nas montanhas, Ishtar vai então procurá-lo no mundo subterrâneo, onde precisa pagar um tributo ao gênio das trevas. Dependendo das diferentes versões, o conteúdo do tributo varia, podendo ser: sete pulseiras, véus, ovos ou espigas, que são deixadas nas portas que separam a vida da morte. Tamuz é então resgatado e seu reencontro com Ishtar

marca o reflorescimento da terra que, durante a busca, ficara estéril. O mesmo mito, com algumas variantes, foi assimilado pelos gregos, porém os personagens passam a ser Adônis e Afrodite, mas a ideia é a mesma: o retorno à vida. O regaste, tanto de Tamuz quanto de Adônis, era celebrado com cantos e danças nos templos e no campo (PORTINARI, 1989, p. 19-20).

### 1.3. A dança na África

Buscando nosso objeto de estudo, ressaltamos a África. É na África do Sul, principalmente, que se podem observar cenas de dança, em solo ou coletivas, entre as pinturas rupestres, os participantes vestidos de animais de forma mais ou menos realista. “Levam a supor um culto totêmico dançado. De fato, a arqueologia nos mostra que os agrupamentos humanos tinham então sua divindade-totem”. Em Caçal Hüyük (Turquia), o touro era adorado, simbolizado pelo bucrânio (ornamento de crânio bovino), culto que se dissipará mais pelos países mediterrâneos. “Pode-se, portanto, sem risco de erro, identificar essas danças com atos rituais dirigidos à divindade protetora do lugar” (BOURCIER, 2001, p. 12). O mesmo autor ressalta que

[...] a partir de então, assiste-se a uma mudança no sentido da dança: da identificação com o “espírito”, conseguida pela dança por giro, passa-se a uma liturgia, a um culto de *relação* e não mais de *participação*, a um rito cívico, porque integrado à vida da cidade e comandado por ela. Enfim, os documentos mostram o nascimento da dança cerimonial leiga: o cortejo suntuoso dito da “dama branca” (África do Sul) inclui um grupo de dançarinas. As pinturas rupestres do Tassali apresentam moças em saltos de uma grande pureza de linhas (BOURCIER, 2001, p. 12).

Vale destacar um importante fato que nos chamou atenção. Uma cena orquéstica resgatada em Fulton’s Rock (África do Sul) que os pesquisadores tentam decifrar. Esta foi publicada por Lee e Woodhouse em *Art on the Rocks of South Africa*: um personagem (vítima humana de um sacrifício ritual?) é enterrado em um recinto em torno do qual outros dançam. Poderíamos então nos perguntar se, neste caso, já seria possível observar um mito que anunciaria o da coreia grega, o mito do deus, celebrado em muitos cultos, que morre e ressuscita na primavera como a natureza (BOURCIER, 2001, p. 12).

Nesta perspectiva, destacamos que os ritos mitológicos greco-romanos devem ter chegado à África com as correntes migratórias mediterrâneas e, lentamente, mas de maneira implacável, acharam campo de incorporação idolátrica e passaram a servir aos chefes tribais como serviram aos reis e imperadores da velha Europa. Xangô se assemelha a Díónisos Zagreus dos gregos, divindade agrária, que reside nas cavidades da terra. “Tal como *Xangô*, Zagreus era um deus fálico, tanto que o touro foi sua transfiguração zoomorfa” (BASTOS, 1979, p. 16).

No Egito, Ellmerich (1964, p. 14) apresenta danças sacras em homenagem a Ápis, o “touro” sagrado, diante de Hathor a deusa da dança e da música. Desta maneira, assim como em outras antigas civilizações, a dança tinha no Egito um caráter “sagrado”. “Sua invenção era atribuída a Bes<sup>31</sup>, um deus-anão originário da Núbia, que usava pele de leopardo, protegia contra a feitiçaria e favorecia um parto rápido”. Porém era Hathor, a patrona da dança, deusa-mãe representada por uma vaca que carregava o disco solar entre os chifres. Estas duas figuras são encontradas em papiros e em desenhos no interior das pirâmides e são associadas à palavra *hbij*, que significa ao mesmo tempo dançar e estar contente. Tanto Bes quanto Hathor procedem de entidades dos primitivos ritos de fertilidade praticados na cultura Nakada, por volta de 5000 a.C., que antecedeu a do Egito faraônico. Destaca-se ainda, desde a época pré-dinástica, o culto a Osíris, um deus dos mortos e do mundo subterrâneo, filho de Geb (a terra) e Nut (o céu); formando juntamente com Ísis, irmã-esposa, e Hórus, o filho, a trindade básica da religião egípcia (PORTINARI, 1989, p. 20-21).

“O principal centro do culto de Osíris ficava em Abydos. Ali, todos os anos, antecedendo a época da cheia do rio Nilo, realizava-se um festival que dramatizava o mito diante de milhares de fiéis”. Os sacerdotes entravam no templo em procissão solene, sendo acompanhados por músicos e dançarinas. “Cantava-se e dançava-se o mistério de Osíris a quem se atribuía, entre outros feitos, ter ensinado a agricultura aos homens”. Um irmão invejoso, Set, matou Osíris desmembrando seu corpo em quatorze pedaços. Ísis devolve a vida ao irmão-marido juntando suas partes, mas Osíris prefere continuar reinando no mundo subterrâneo. Assim, é Hórus que passa a governar os vivos (PORTINARI, 1989, p. 21). Ellmerich (1964, p. 15) também se

---

<sup>31</sup> Bés era um deus dançarino, grotesco, careteiro de glúteos excessivo, que pode lembrar os silenos dançarinos, tão gordos que os especialistas chamam-nos “sátiros estupefados”, que, por volta da mesma época, aparecem nos cortejos dionisiacos nos vasos gregos. Influência ou coincidência? (BOURCIER, 2001, p. 15-16).

refere a este combate entre Set e Osíris e destaca: “essa dança simboliza o dia e a noite ou a luta entre o Bem e o Mal”.

No decorrer de sua longa história, da época neolítica até o ano 30 anterior à nossa era, o Egito praticou a dança de forma ampla, na forma de dança sagrada, depois de dança litúrgica, principalmente liturgia funerária, e, enfim, de dança de recreação (BOURCIER, 2001, p. 14).

Os arqueólogos encontraram no alto Egito pinturas rupestres da época neolítica, semelhantes às da África do Sul e do Tassili. Com destaque para a que representaria uma roda em torno de um personagem mascarado, e outra representando uma roda de mulheres que se dão as mãos. Assim o Egito testemunha, por sua vez, o estreito parentesco das formas e finalidades na orquéstica desta época (BOURCIER, 2001, p. 14).

Os egípcios, preocupados em repetir um cerimonial, criaram uma primeira notação da dança através de hieróglifos, sendo encontrados dois exemplos em fragmentos oriundos de túmulos da quinta dinastia, em Giza, de cerca de 2700 a.C.: um para dança de colheita e outro para dança funerária (PORTINARI, 1989, p. 22).

Diferentes tipos de registro levam a crer que a dança egípcia era rígida, angulosa e com alguns movimentos acrobáticos, como a *ponte*; raramente possuía saltos, sendo acompanhada musicalmente por sistro, flauta, tambor. “A participação feminina predominava, pelo menos no que se refere à dança religiosa” (PORTINARI, 1989, p. 22). Bourcier (2001, p. 16) reforça esta ideia ao evidenciar que “é possível notar imediatamente o gosto dos egípcios pela dança acrobática, principalmente pela dança em que se joga a nuca ou todo o corpo para trás a ponto de fazer uma ponte, alcançando-se os tornozelos com as mãos”.

Embora originalmente vinculada ao culto, a dança servia também para divertir a aristocracia; sendo inúmeras as imagens de dançarinas homenageando os poderosos, desde as primeiras dinastias até o final do domínio dos Ptolomeus, quando os romanos conquistam o Egito (PORTINARI, 1989, p. 22).

Segundo o historiador Andre Caquot, os hebreus teriam aprendido a dançar durante o cativeiro no Egito. Com sua austera religião centrada numa divindade única e imaterial, eles raramente utilizaram a dança no culto ou então associavam-na a manifestações sacrílegas. Mas, conforme se lê no *Êxodo*, depois que Moisés, liderando o povo eleito, sai do Egito e atravessa o mar Vermelho, ele e sua Irmã Míriam dançam para agradecer ao Senhor. Posterior e mais conhecida ainda é a dança de Davi diante da Arca da Aliança. Ambas se vinculariam a costumes que os hebreus assimilaram de outros povos, sobretudo do egípcio. A própria escassez de referência à dança no Antigo Testamento reforça a ideia de importação estrangeira (PORTINARI, 1989, p. 22).



Bourcier (2001, p. 17) enfatiza alguns pontos interessantes sobre a dança hebraica: esta, quando não inscrita no ritual das celebrações, parece ser abandonada à espontaneidade das multidões, porém é praticada num contexto religioso; seu conteúdo é vago, mas seus esquemas possuem limites rígidos (rodas, danças em fileiras, giros); quando se trata de peregrinações, parece ser uma espécie de socialização de transes individuais; é praticada sem máscaras, devido a proibições religiosas; e finalmente apresenta um caráter absolutamente excepcional, conservou sua função religiosa, ou seja, o povo hebreu parece ser o único a não ter transformado sua dança em arte. Este último aspecto é questionado pelo autor: “mas não é sua cultura marcada por um conservadorismo rigoroso?”

Ellmerich (1964, p. 15) comenta que os hebreus possuíam danças próprias e outras provavelmente de origem egípcia; destacando ainda alguns exemplos em que a dança estava presente no velho e no novo testamento dos textos bíblicos, uma vez que, como destaca Bourcier (2001, p.17), os hebreus são proibidos por sua religião de representarem seres vivos, o que nos leva a recorrer aos documentos escritos, essencialmente à Bíblia. Eis uma destas passagens bíblicas:

Davi dançava com todas as suas forças diante do Senhor [...] Ao entrar a arca do Senhor na cidade de Davi, Micol, Filha de Saul, olhando pela janela, viu o rei Davi saltando e dançando diante do Senhor, e desprezou-o em seu coração... Voltando Davi para abençoar a família, Micol, filha de Saul, veio-lhe ao encontro e disse-lhe: “Como se distinguiu hoje o rei de Israel, dando-se em espetáculo às servas de seus servos, e descobrindo-se sem pudor, como qualquer um do povo!” – “Foi diante do Senhor que dancei, replicou Davi; diante do Senhor que me escolheu e me preferiu a teu pai e a toda a tua família, para fazer-me o chefe de seu povo de Israel. Foi diante do Senhor que dancei” (BÍBLIA SAGRADA, 2006, p. 342, Samuel, c 6 v 14, 15, 16, 20 e 21).

“A famosa dança de Davi quase nu diante do Arco, ao voltar a Jerusalém, merece ser examinada detalhadamente”. Ao observar o texto percebe-se que a dança se caracteriza por giros (*karkêr*) e saltos (*mepazzez*) (BOURCIER, 2001, p. 18).

As danças religiosas eram executadas nos próprios templos ou em outros lugares, mas eram realizadas para uma entidade superior como o “Senhor”, citado nos textos bíblicos. Ressalta-se, entre elas, a dança das tochas, executada na Festa dos Tabernáculos. É provável que já existissem bailarinos profissionais na corte do rei Salomão (ELLMERICH, 1964, p. 15).

#### 1.4. A dança na Grécia

Com relação ao povo grego, desde o início da sua civilização, temos uma especial importância sendo dada à dança. “Ela aparece em mitos, lendas, cerimônias, literatura e também como matéria obrigatória na formação do cidadão”. O surgimento da dança, neste contexto, atribui-se à titã Réia, mulher de Cronos, pavoroso devorador da prole. Desta maneira, para proteger o filho Zeus que acabara de nascer no Monte Ida, em Creta, Réia ensinou a ele um rítmico e barulhento bater de pés e depois o confiou a um grupo de guerreiros-sacerdotes. Este sapateado ancestral foi que o salvou do canibalismo paterno, abafando seu choro. Enganado, Cronos engole uma pedra pensando tratar-se do filho Zeus que mais tarde irá destroná-lo e reinar no Olimpo (PORTINARI, 1989, p. 23).

Sobre esta sociedade vale destacar seu universo religioso, formado por uma rede que une: “o mito, o rito, os templos, a sua expressão cívica, a sua expressão doméstica, os mistérios, as festas religiosas, a arte em geral”; sendo todos estes elementos que caracterizariam a religião grega, não existindo de forma separada, mas se correlacionando (PATITUCCI, 2008, p. 28).

A partir desta correlação Patitucci (2008, p. 32) entende que as narrativas míticas gregas podem ser vistas como “o conjunto que formava a *paideia*<sup>32</sup> grega, eram referências de um ‘saber coletivo’, que norteavam os diversos setores da vida comunitária, em um exemplo de como a religião era misturada com a vida mental, social e política”.

Já o rito é um elemento essencial da religião grega; por meio dos rituais o povo grego demonstrava e vivia o profundo respeito e a reverência com a divindade, sendo que por meio destes eram cumpridas invocações, preces, libações, oferendas, privações e sacrifícios (PATITUCCI, 2008, p. 34).

Optamos neste momento por evidenciar estes dois elementos, o mito e o rito, uma vez que estes são também elementos fundamentais para a compreensão de sistemas religiosos, dentre eles o candomblé, assim como para a dança vivenciada nesta religião.

---

<sup>32</sup> “*Paideia* significava, na origem, a educação das crianças, a puericultura; aos poucos, porém, foi tornando-se sinônimo de cultura, entendida como conjunto de valores, de padrões de comportamento e de instituições” (VALLE, 2001, p.194).

Iniciamos pelo mito, entendendo-o como um elemento que apresenta uma linguagem não explícita que expressa coisas do mundo, como as contradições, as dúvidas e as inquietações. Evoca tanto a ideia de tradição do “sagrado” e da origem de algo quanto coloca em evidência as transformações que se antepõem ao seu percurso. Infinitos em suas revelações, os mitos acompanham os sujeitos no decorrer de suas vidas, sendo referências para suas ações em sociedade, oferecendo modelos a serem adaptados para a época em que se está vivendo (LARA, 1999, p. 42-43).

Para Ford (1999, p. 14), “a mitologia africana teve início, como todas as mitologias, pela tradição oral, cujas raízes são, por natureza, difíceis de precisar”. Em sua obra *Mitologia dos orixás*<sup>33</sup>, Reginaldo Prandi (2001, p. 32), ao retratar em seu texto a mitologia iorubana<sup>34</sup>, argumenta que “os mitos justificam papéis e atributos dos orixás, explicam a ocorrência de fatos do dia-a-dia e legitimam as práticas rituais, desde as fórmulas iniciáticas, oraculares e sacrificiais até a coreografia das danças sagradas”. “Chamam-se mitos cosmogônicos os que relatam a formação do mundo e dos seres que nele habitam”. Todos os povos têm seus mitos de fundação e é claro, os bantos<sup>35</sup>, portadores de variada cultura, e aspecto de nosso interesse, não poderiam agir de modo diferente (ADOLFO, 2010, p. 139).

Aproximando-nos ainda mais de nosso foco de interesse, a mitologia banto, de grande importância para o candomblé angola<sup>36</sup>, possui uma rica variedade de sagas heróicas, sendo que estas contam aventuras celestiais da divindade e no mundo debaixo dos espíritos, mortos, repletos de monstros abissais devoradores e de heróis e heroínas dotados de dons sobrenaturais. Um tema também recorrente é

---

<sup>33</sup> Orixás, para os iorubás tradicionais e os seguidores de sua religião nas Américas, “são deuses que receberam de Olodumare ou Olorum, também chamado Olofin em Cuba, o Ser Supremo, a incumbência de criar e governar o mundo, ficando cada um deles responsável por alguns aspectos da natureza e certas dimensões da vida em sociedade e da condição humana” (PRANDI, 2001, p. 20).

<sup>34</sup> Relacionada ao povo iorubano, sendo também conhecidos como nagôs. Advêm de um grupo denominado *sudaneses*, de origem e cultura comuns que são originários da África Ocidental e que viviam em territórios hoje denominados de Nigéria, Benin (ex- Daomé) e Togo. Além dos iorubás temos também entre eles os jejes (ewen ou fon) e os fanti-achantis (SILVA, Vagner G. da, 2005, p. 27-28).

<sup>35</sup> Os bantos abrangem quase 200 grupos. Falam as línguas banto, são tão semelhantes que se torna difícil classificá-las, formando um grupo maciço e uniforme. Estas línguas são faladas em Uganda, Kênia, Tanzânia, Rwanda, Burundi, Zâmbia, Moçambique, Zimbabwe, África do Sul, Angola, Zaire, Gabão, Camarões, República do Congo, Malawi, Botswana, Lesotho (ALTUNA, 1985, p. 23).

<sup>36</sup> “O candomblé Congo-Angola é resultado da vinda de homens e mulheres bantos pertencentes a duas etnias bem marcadas: os bacongos e os ambundos. Os primeiros habitavam no nordeste do país de Angola e parte dos dois Congos e adjacências e os ambundos ocupam parte do território do oeste litorâneo do mesmo país (ADOLFO, 2010, p.9).

o simbolismo banto para o Sol e a Lua como diferentes aspectos da consciência: o primeiro Imortal e a segunda Mortal (FORD, 1999, p. 19).

Não surpreende o fato de alguns mitos africanos possuírem similaridades com outros mitos provenientes de locais tão diferentes do mundo e da África. Neste sentido é que o tema da fonte original destes mitos é um assunto bastante debatido pelos estudiosos da mitologia, que apresentaram duas teorias principais: a da *difusão* e a da *origem simultânea*. No caso da primeira, afirma-se que uma série de mitos se espalhou pelo mundo por meio de viagens, do comércio, da conquista e de outras formas de relacionamento humano. Contrapondo-se, a teoria da *origem simultânea* ressalta que indivíduos de regiões diferentes criaram mitos parecidos porque os elementos essenciais da mitologia são os mesmos em toda parte: todas as pessoas nascem e morrem; experimentam o prazer e a dor; passam da escuridão da noite à luz do dia; assombram-se com o Sol, a Lua e os corpos celestes e habitam a Terra com outros seres humanos, animais e plantas. Embora existam indícios convincentes das duas teorias em toda mitologia africana, e especialmente em meio a grupos com grande proximidade linguística e geográfica existem muitas evidências da difusão, minha inclinação está mais para a *origem simultânea* dos mitos (FORD, 1999, p. 13-14). Os seres humanos, embora diferentes, compartilham desejos, anseios, experiências, têm muito em comum mesmo quando imersos em culturas tão particularmente diversas; embora presentes suas idiossincrasias, há alguns denominadores comuns entre nós, entre eu e os outros.

Focalizando agora os ritos, os compreendemos como regras de conduta que prescrevem como as pessoas devem comportar-se com as coisas sagradas, sendo consideradas como aquelas que as proibições protegem e isolam; já as coisas profanas, aquelas a que se aplicam essas proibições e que devem permanecer à distância das primeiras. “As crenças religiosas são representações que exprimem a natureza das coisas sagradas e as relações que elas mantêm, seja entre si, seja com as coisas profanas” (DURKHEIM, 1996, p. 24).

Retomando o tema da Grécia e da dança nesta civilização, temos Sócrates, através de Platão, considerando a dança como a atividade que formava o cidadão integralmente. Ela daria proporções corretas ao corpo, seria fonte de boa saúde, além de ser um instrumento de reflexão estética e filosófica, o que a faz ganhar espaço na educação dos gregos. “O homem grego não separava o corpo do espírito

e acreditava que o equilíbrio entre ambos lhe trazia o conhecimento e a sabedoria” (DINIZ; SANTOS, 2009, p. 5).

O fato de associar o nascimento da dança a Zeus, chefe dos deuses, é muito revelador, uma vez que parece garantir a esta expressão corporal um lugar de destaque e de forte importância na cultura grega. E o fato de que isso se situe em Creta traz outras descobertas, já que os gregos devem bastante à civilização que floresceu nessa ilha desde 3000 a.C. (PORTINARI, 1989, p. 23).

Todas as narrativas lendárias gregas situam em Creta a origem de suas danças e de sua arte lírica: foi na “ilha ascendente”, segundo o qualitativo de Homero, que os deuses ensinaram a dança aos mortais, para que estes “os honrassem e se alegrassem”; lá foram reunidos os primeiros “Tiasas” (grupos de celebrantes) em honra de Dionísio; lá foram compostos os primeiros ditirambos<sup>37</sup> [...]; lá nasceu o *choros* trágico e a própria tragédia (BOURCIER, 2001, p. 20)

Na cidade de Creta venerava-se uma deusa-mãe identificada à natureza, sendo apresentada como uma mulher de seios nus, longo vestido e carregando duas serpentes pequenas nas mãos. “Acreditava-se que a visão da deusa podia ser obtida através de uma dança circular que levava ao transe. Mais tarde, os gregos compararam essa divindade com a titã Réia” (PORTINARI, 1989, p. 23).

Ainda de Creta veio a lenda do labirinto e do Minotauro, um monstro meio-touro meio-homem, destruidor de jovens, e que foi vencido pelo ateniense Teseu com a ajuda da princesa local, Ariadne, filha do rei Minos. Importa dizer aqui que esta lenda deixou vestígio dançante: “na época clássica, jovens atenienses executavam uma dança do labirinto; em fila, de mãos dadas, eles simulavam o percurso de Teseu por intermináveis corredores” (PORTINARI, 1989, p. 23).

Descoberto pelo arqueólogo inglês Arthur Evans, o palácio de Knossos, de cerca de 1600 a.C., seria o próprio labirinto e nos traz mais vestígios sobre a presença da dança: na área externa do palácio aparece o mais antigo teatro do mundo, de forma semicircular e onde possivelmente foram apresentadas diferentes formas de diversão; algumas pinturas de Knossos parecem se referir a um costume cretense de fazer adolescentes dançarem diante de um touro; outra pintura mural foi chamada pelos arqueólogos de “a dançarina”, pois mostra uma jovem, com o braço esquerdo flexionado, o direito estendido para frente, cabelo esvoaçando por cima do

<sup>37</sup> Ditirambo trata-se das danças pantomímicas em honra a Baco (Dionysos). Nele está a origem do teatro lírico grego, nas suas duas formas clássicas: tragédia e comédia (ELLMERICH, 1964, p. 18).

ombro em um movimento de rodopio acelerado; presença de diversos instrumentos musicais que também foram encontrados nas escavações do palácio de Knossos (PORTINARI, 1989, p. 24).

O declínio minoano coincide com o prosperar da civilização micênica na Grécia continental, a mesma que entre 700 e 650 a.C. iria ser enaltecida por Homero, poeta épico da Grécia Antiga, em seus poemas *Ilíada* e na *Odisseia*. Mas há vestígios que revelam a influência da cultura minoana na micênica, sendo que em relação à dança esta influência aparece na *prylis*, uma dança bélica de origem cretense, assimilada pelos micênicos que se assemelhava à mítica dança ensinada por Réia para proteger Zeus da fúria de Cronos (PORTINARI, 1989, p. 24-25).

Ao final da era micênica seguem-se três séculos conhecidos como a “idade das trevas”, havendo, nesta época, pouco vestígio arqueológico de dança. Os gregos, vencedores da guerra de Tróia, foram vencidos pelas armas de ferro dos dóricos. Ainda assim, mesmo neste período de caos, “sabe-se que, na Grécia pré-clássica, a dança continuou sendo parte de cerimônias religiosas de remota origem, tal como atestam figuras desenhadas em vasos, bem como posteriores relatos sobre danças que honraram os deuses” (PORTINARI, 1989, p. 26).

Dionísio é o deus mais envolvido em dança, remanescente dos rituais primitivos de fertilidade na área do Mediterrâneo, aparecendo na mitologia grega como o filho de Zeus com a mortal Semele e é o último a entrar no Olimpo. Importante destacar que, no início, o culto a Dionísio era basicamente feminino e as mulheres nele envolvidas usavam guirlandas de folhas de vinha e se cobriam com pele de bode, a planta e o animal consagrados ao referido deus. Estas mulheres dançavam freneticamente para chegar ao transe e formavam um cortejo durante o qual despedaçavam animais vivos e os comiam para incorporar a força divina; ficaram conhecidas como mênades ou possessas. “Seus excessos foram criticados no período clássico, levando as mênades áticas e délficas a disciplinar um pouco mais as manifestações”. Os homens que participavam do cortejo dionisíaco usavam máscaras e entoavam ditirambos narrando episódios da vida do deus. Atingia-se o clímax quando um bode (*tragos* em grego) era sacrificado, enquanto se cantava e dançava um hino especial chamado *traigoidia*. “Vem daí a palavra tragédia, o gênero que fez a glória do teatro clássico” (PORTINARI, 1989, p. 26-27).

Vale destacar a figura de Dionísio, “uma das divindades mais importantes do panteão grego e uma das mais complexas”. Se é possível dar uma designação à

diversidade de traços e às múltiplas formas que este toma e representa, poderíamos dizer que ele é o deus do paradoxo; não sendo, portanto, por acaso, que nasce, sob sua égide, a tragédia (PATITUCCI, 2008, p. 56). A mesma autora destaca ainda que se Dionísio tem a ver com tragédia, tem a ver com o trágico, uma vez que esse é o símbolo ligado tanto aos seus rituais quanto à sua narrativa mítica. A tragédia, que nasce em meio ao culto em sua honra, conduz para toda comunidade que assiste ao drama, pela piedade e terror que a encenação provoca, a noção que este deus divide com seus iniciados. “O trágico é plasmado, portanto, por meio de uma experiência religiosa que seria a única capaz de revelar ao homem o drama de sua própria existência” (PATITUCCI, 2008, p. 75-76).

Bourcier (2001, p. 23-24) denomina Dionísio de deus múltiplo, sendo este ainda um desconhecido, destacando-se certa dualidade em sua origem, acompanhada por uma dualidade de sua natureza: é, por um lado, o deus do despertar primaveril da vegetação, da fertilidade-fecundidade e, por outro, o deus dos excessos, do entusiasmo, da embriaguez (material e espiritual), o deus do transe, do êxtase.

Deus do irracional, antinômico e complementar do luminoso Apolo, Dionísio representa uma corrente muito forte entre os gregos: seu culto impregna muitos outros. [...]. Os homens têm os deuses que merecem: o *ubris*, constante do espírito grego, é um contrapeso para o racionalismo rígido. Mas, como o irracional é a exaltação do individualismo, como toda sociedade quer subordinar os individualismos, o culto dionisíaco, em grande parte dançado, será recuperado pelo sistema social (BOURCIER, 2001, p. 24).

Com a instituição das Grandes Dionisíacas<sup>38</sup> um novo domínio de Dionísio manifestou-se e converteu-se em um de seus maiores legados, não somente para os gregos, mas para todo o ocidente: o teatro. “A dança, o canto, a música, a máscara, o ditirambo, as manifestações da religião dionisíaca acabaram por plasmar uma forma de expressão artística” que, ao adotar como matéria os mitos heróicos já tão conhecidos, aparecia, no entanto, inteiramente nova aos olhos do povo de Atenas (PATITUCCI, 2008, p. 68).

---

<sup>38</sup> Como destaca Bourcier (2001, p. 27), as Grandes Dionisíacas referem-se a festivais em honra a Dionísio que ocorriam em março-abril, sendo que “a efígie do deus era tirada do seu templo e as pessoas levavam-na em procissão ao teatro no flanco da Acrópole, onde, durante dois dias, organizavam-se concursos de ditirambos e, depois, três dias de concursos dramáticos, com coros dançados”.

A princípio dança sagrada, dança de loucura mística, a dança dionisíaca tornar-se-á cerimônia litúrgica de forma fixa inscrita no calendário, depois cerimônia civil, antes de se tornar ato teatral e dissolver-se na dança de diversão. A lei universal da erosão do sagrado verificar-se-á, como quando da passagem do paleolítico à época da produção (BOURCIER, 2001, p. 24).

Temos também Apolo, patrono da beleza e da arte, se relacionando com a dança, sendo que esta aparece com muito requinte no seu culto. “Uma das mais frequentes figurações desse deus mostra-o com a sua lira, cercado pelas nove musas, uma das quais é Terpsícore, a musa da dança”. O centro do culto de Apolo ficava em Delfos, região montanhosa, onde existia uma caverna subterrânea da qual brotavam vapores aos quais os gregos atribuíam poder mágico. Inalando esse gás e mascarando folhas de louro, a sacerdotisa de Apolo (pitonisa) entrava em transe e fazia as famosas profecias repassadas aos fiéis pelo oráculo, tantas vezes citadas na História e tragédias gregas (PORTINARI, 1989, p. 27).

“É importante assinalar que o culto de Apolo primava pela ordem, contrastando com os excessos do culto dionisíaco”. O primeiro presidia a arte refletida e o pensamento lógico, expressos nas atribuições das nove musas que o acompanham. Já Dionísio caracteriza-se como o deus do impulso inconsciente, do caos, do êxtase. São opostos, mas também complementares, por isso era natural aos gregos venerá-los em Delfos, alternando a época de culto de acordo com as estações: Apolo no verão e Dionísio no inverno (PORTINARI, 1989, p. 28).

Em Elêusis, próxima a Atenas, havia um culto tido por alguns, como Aristófanes (dramaturgo grego), como um dos cultos mais importantes da religião grega. Ali ficava o templo de Deméter, deusa-mãe e patrona da agricultura que, fecundada pelo próprio pai, Zeus, dá à luz a uma menina, chamada Perséfone. Deméter mantém sua filha reclusa até a adolescência, o que não impede que ela seja violentada e sequestrada por Hades, deus do mundo subterrâneo. A mãe começa então uma sofrida busca durante a qual a terra inteira se torna infértil. Por interferência de Hermes, as duas enfim se reencontram (PORTINARI, 1989, p. 28).

Este mito presidia os mistérios de Êleusis, celebrados anualmente até o quarto século da nossa era. Fiéis das mais diversas origens iam à Grécia para a iniciação, sendo que os iniciados deveriam manter segredo absoluto sobre o que se passava no templo, recebendo como recompensa uma vida serena após a morte. Porém, por meio de algumas revelações, foi permitido saber que “o ritual comportava a dramatização do mito e também que a cerimônia era precedida por uma dança noturna à luz de archotes” (PORTINARI, 1989, p. 28).



Na Grécia, nas cerimônias rituais participavam três fatores: o verso cantado, o instrumento vinculado à divindade e a dança. Esta última era o centro de atração, em virtude de seus executantes representarem a divindade ou alguma de suas qualidades, tendo assim um valor simbólico (ELLMERICH, 1964, p. 17).

É importante que se conserve a ideia de que tantos deuses, semideuses e heróis, que povoam a História da antiga Grécia, foram honrados com danças. Meninas vestidas de túnica cor de açafão dançavam diante do altar da virginal Artêmis, irmã gêmea de Apolo e protetora da caça; prostitutas dançavam diante do templo de Afrodite em Corinto. E, paradoxalmente, essa mesma deusa, do amor e da beleza, era homenageada em Esparta com uma dança bélica. “Hecate, padroeira da feitiçaria, tinha danças especiais para invocar os espíritos das trevas. E também não faltavam danças na solene procissão anual que subia ao Partenon para festejar Atena, a deusa da sabedoria” (PORTINARI, 1989, p. 29).

### 1.5. A dança em Roma

Após o florescimento da arte grega, os romanos, que, do ponto de vista estético, não viveram senão de empréstimos, degradaram a dança como o fizeram com outras manifestações artísticas, como a poesia, a escultura e a filosofia. No Baixo Império, na Roma cosmopolita da época, onde não mais podia se representar o drama falado por causa das muitas línguas, e onde os espetáculos refletiam a decadência da história, as artes tornaram-se cada vez mais grosseiras, sendo representadas pela violência sádica do circo e a obscenidade da pantomima. “A Dança foi, assim, envolvida na corrupção do modo de vida romano. O cristianismo, na sua condenação deste mundo que apodrecia, englobou as artes que refletiam essa decomposição”. Os padres, representantes da Igreja e de todo seu discurso contra o corpo, condenaram, entre eles Santo Agostinho, esta loucura lasciva chamada dança, coisa do diabo (GARAUDY, 1980, p. 27-28).

Desta maneira, Santo Agostinho (1984, p. 308), em sua obra “*Confissões*”, acrescenta às tentações um tipo ainda mais perigoso: “uma ânsia diferente que se insinua pelos sentidos do corpo, não de prazer na carne, mas de tudo conhecer através da carne”; além do apetite sensual da carne, que consiste no prazer de

todos os sentidos e voluptuosidades, prazer esse que faz perceber a todos que o servem, fazendo com que estes se afastem de Deus. E o mesmo autor volta a se referir a este aspecto quando diz que o homem espiritual também julga, “aprovando o que considera justo e condenando o que é mau, nas obras e nos costumes dos fiéis”, julga, pois, as esmolas, as paixões; julga tudo aquilo que pelos sentidos corporais se manifesta. Assim, já que a dança é experimentada e manifestada pelo corpo, estaria, desta forma, também condenada (SANTO AGOSTINHO, 1984, p. 430).

A dança, segundo historiadores, foi transmitida aos romanos pelos etruscos, sofrendo outras influências por meio do contato com os gregos, fenícios e egípcios. Apesar da reprovação de Cícero que cunhou a famosa frase: “Só o louco e o bêbado são capazes de dançar”, garantindo a esta manifestação um caráter indigno com relação ao bom senso romano, a dança já havia se instalado em Roma (PORTINARI, 1989, p. 36).

Em *Roma*, a princípio, desprezava-se a dança, considerando-a incompatível com o espírito de um povo conquistador. A grande massa afluía às enormes “arenas” [...] para ver gladiadores, lutas com animais ferozes etc. A Rômulo, juntamente com Remo, fundador de Roma atribui-se abellicrepa, dança bélica que simboliza o rapto das sabinas<sup>39</sup>. Com a penetração da cultura grega (a partir de 146 a.C.) apareceram também os bailarinos profissionais (ELLMERICH, 1964, p. 19).

“A primeira instituição dançante na vida romana data do reinado de Numa Pompílio (715-673 a.C.), sucessor do lendário Rômulo”. Pompílio fundou uma comunidade de doze sacerdotes-dançarinos, chamados *salii*”, cuja função era preservar os escudos de Marte, deus da guerra. A dança por eles realizada era vigorosa e se caracterizava por uma série de saltos em marcação tripla ao som do tambor. Atribuíam a ela o dom de espantar os espíritos daninhos (PORTINARI, 1989, p. 36).

“Cortejos dançantes marcavam duas das mais importantes festas comuns a patrícios e plebeus, as saturnais e as luperciais. Ambas tinham base religiosa e davam lugar a excessos sexuais e etílicos”. Nas saturnais, que aconteciam entre 21

---

<sup>39</sup> O rapto das sabinas trata de episódio da origem de Roma. Preocupado com a posteridade da cidade e com a escassez de mulheres, Rômulo organiza jogos solenes em honras divinas a fim de chamar a atenção dos povos vizinhos para ver a ascensão da cidade. Nesse ínterim, os sabinos comparecem aos jogos com suas mulheres e crianças. Durante o célebre evento, jovens romanos se lançam na captura das mulheres sabinas, tomando-as para si, fato que desencadeou a guerra entre os dois povos (NASCIMENTO et al., 2011, p. 3).

e 25 de dezembro, por ocasião do solstício, o homenageado era Saturno e este era identificado com Cronos, o deus grego. Já “as lupercais realizavam-se em meados de fevereiro e sua origem se confunde com a da própria Roma”, sendo a Luperca uma gruta onde, segundo a lenda, uma loba amamentava os gêmeos Rômulo e Remo. Nela se realizava um culto comandado por sacerdotes chamados *luperci* e este estaria associado aos místicos fundadores da cidade e também a um deus de fertilidade, Lupercus, posteriormente identificado a Dionísio ou Baco (PORTINARI, 1989, p. 36-37). Ellmerich (1964, p. 19) aponta que nas lupercais, homens (sic) de torso nu, saltavam por cima de fogueiras; já nas saturnais, executadas em dias que correspondem ao Natal, havia máscaras e danças eróticas.

Aparece ainda em Roma a pantomima, um gênero de enorme sucesso durante a República e o Império, que consistia em transmitir o enredo de uma peça sem usar a palavra, mas apenas a expressão corporal. A pantomima foi tratada de formas diferenciadas conforme o imperador, porém “o grande inimigo do gênero foi o cristianismo, que se tornou religião oficial a partir de 312, com a conversão do imperador Constantino” (PORTINARI, 1989, p. 38-39).

## 1.6. A dança no Oriente

O legado greco-romano foi crucial para a evolução das artes cênicas no Ocidente, porém destacaremos três grandes civilizações orientais: indiana, chinesa e japonesa, e mostraremos como estas se ligaram à dança. A “descoberta” do Oriente, onde a arte não separa o sagrado do profano, teve papel preponderante no trabalho de pioneiros da dança moderna como: Delsarte<sup>40</sup>, Ruth Saint-Denis<sup>41</sup> e

---

<sup>40</sup> Delsarte era francês e foi um dos teóricos do movimento no século XIX. “Desenvolveu seu trabalho de investigação entre a voz e o gesto a partir da perda da própria voz”. Fez uso de métodos pouco convencionais: observou bêbados, loucos e moribundos e a eles associou a música. “A partir disso, formulou uma teoria através da qual fez uma análise da sistematização dos gestos e expressão corporal”. Suas descobertas sobre aspectos da Estática, da Dinâmica e da Semiótica influenciaram a evolução da expressão corporal, especialmente, por meio de Isadora Duncan e Ruth Saint-Denis (GARCIA; HAAS, 2006, p. 41).

<sup>41</sup> Ruth Saint-Denis foi uma bailarina americana que encontrou sua inspiração nos movimentos exóticos e religiosos. Formou sua escola juntamente com seu marido Ted Shaw, a Escola Denishaw (VERDERI, 2009, p. 27). Garcia e Haas (2006, p. 41-42) acrescentam que ela acreditava na dança como um autêntico ato religioso, fazendo da sua dança uma força espiritual para afrontar o mundo materialista da época, nos Estados Unidos.

Ted Shaw, todos eles empenhados em ampliar o vocabulário do corpo, identificando-o a valores espirituais (PORTINARI, 1989, p. 41).

Na civilização milenar da Índia, os conceitos de energia, sabedoria e arte brotam de uma mesma raiz divina que produz e organiza a vida. A dança, igualada ao ritmo da natureza, “aparece como atributo de Shiva, que junto com Brahma e Vishnu, forma a trindade básica do hinduísmo. Por isso, ele também é chamado de Nataraja, ou seja, ‘o senhor da dança’ que cria, destrói e recria o universo”. A dança de Krishna, outro deus hindu (oitava encarnação de Vishnu), aparece também com o mesmo sentido de criação-destruição-recriação. É representado por um adolescente que dança sobre a serpente Kaliya, sendo que esta envenena as águas do rio Yamuna, provocando muitas mortes. A serpente é então aniquilada pela dança do deus Krishna que ordena que ela se retire do rio, fazendo com que a água se torne pura e a vida continue (PORTINARI, 1989, p. 41).

Segundo Hanna (2005, p. 2), “[...] many peoples have explanatory myths. [...] Hindus of India believe that Śiva danced the world into being and later conveyed the art of dancing to humans”<sup>42</sup>.

Na China, a dança teve lugar privilegiado na antiga corte imperial desta civilização, integrando-se a dois princípios básicos da cultura: *Yo* (a música) e *Li* (os ritos). “As solenidades imperiais, no templo e na corte, contavam com a participação de músicos e dançarinos. Assim um dos primeiros atos de uma dinastia consistia em modificar os hinos e as danças da anterior”. Os ritos e a música, também a terra e o céu, baseavam-se em dois princípios opostos: o *Yin* (feminino) e o *Yang* (masculino), de cujo equilíbrio resultava a harmonia. A terra e os ritos eram *Yin*; o céu e a música, *Yang*. “Logo, favorecendo os ritos e a música, o imperador estimulava a harmonia entre a terra e o céu” (PORTINARI, 1989, p. 43).

“Chamado de Filho do Céu e considerado sagrado pelos súditos, o imperador dispunha de oito grupos de dançarinos, cada um deles formado por oito membros”. Não se podia modificar o número, uma vez que isso era resultado da magia atribuída ao número oito, que era o da rosa-dos-ventos: oito ventos sopravam do céu, atravessando oito portas para chegar à terra e favorecer a sabedoria do imperador (PORTINARI, 1989, p. 43).

Havia ainda diversas danças populares, agregando influência de principados vizinhos e grupos nômades. “Uma dessas danças, por exemplo, homenageava

---

<sup>42</sup> “Muitos povos têm mitos explicativos. Hindus da Índia acreditam que Shiva dançou o mundo à existência e posteriormente transmitiu a arte da dança para os seres humanos”.

Tsao-Chen, deus da comida, e era executada por uma mulher carregando tigelas de arroz”, mas se dançava também nas colheitas, nas festas de casamento, em torno de deuses com funções bem definidas: trazer chuvas, aumentar a prole, afugentar mau-olhado, proporcionar fartura (PORTINARI, 1989, p. 44).

E por último trazemos a civilização japonesa, na qual, de acordo com o *Kojiki*, o livro sagrado do xintoísmo, a dança nasceu de uma estratégia divina para atrair o sol que havia desaparecido: “Amaterasu Omikami, deusa do sol, escondeu-se numa caverna depois de brigar com o irmão, Susa-no-wo. Deixados no frio e no escuro, os outros deuses começaram a dançar diante da caverna”, buscando chamar a atenção da deusa Amaterasu com essa atitude divertida, levando-a então a sair do esconderijo, e rindo, participa da cena, fazendo com que o sol volte a brilhar (PORTINARI, 1989, p. 45).

Vale ressaltar alguns exemplos da ligação da dança no Japão com “o sagrado”, e desta com a própria vida. Aparece a primitiva *Kagura* que “estilizava o que teria sido a diversão divina para recuperar o sol e era dançada no palácio para comemorar o solstício do inverno”; já as danças de estilo *odori*, mais variadas e espontâneas integravam festas como a do plantio do arroz, da floração das cerejeiras, dentre outras. Masculinas, femininas ou mistas, essas danças (*odori*) sempre elucidavam alguma lenda ou crença sobre a relação entre divindades e natureza. Em uma delas se invocava o espírito da chuva, não sendo então permitida a participação de mulheres, pois estas sendo impuras, devido à menstruação, poderiam ofender esse espírito. “Por outro lado, os homens eram banidos da dança do bambu-anão, arbusto dedicado a uma deusa viúva que prometeu manter-se casta” (PORTINARI, 1989, p. 46).

### **1.7. Da Idade Média aos dias atuais**

O extenso período chamado Idade Média vai de 476, com a deposição de Rômulo Augusto em Roma, até 1453, com a tomada de Constantinopla pelos turcos. Aos humanistas do Renascimento coube descrever esses dez séculos como um tempo de trevas, opondo-se ao florescimento intelectual e artístico que se seguiu. Na verdade, as trevas predominaram nos primeiros séculos, durante os quais a “paz

romana” desmoronou sob o impacto de invasões e guerras contínuas. “As cidades se despovoaram, o medo e a ignorância reinaram, e o legado cultural greco-romano tornou-se privilégio de uns poucos letrados que o reinterpretaram segundo o código cristão” (PORTINARI, 1989, p. 51).

“Nesse clima de instabilidade, a autoridade civil foi substituída pela eclesiástica. Todos os setores da vida pública conheceram a interferência do cristianismo triunfante. O teatro não escapou”. Os antigos teatros romanos foram fechados ou apenas esporadicamente utilizados para cerimônias religiosas. Os pantomimos fizeram-se artistas ambulantes e adequaram suas peças aos temas que eram autorizados (PORTINARI, 1989, p. 51).

No que diz respeito à dança, a atitude da Igreja foi ambígua: condenação por um lado, tolerância por outro. Entre esses dois extremos, a autoridade clerical variou, levando em conta o momento e o local. No púlpito, os pregadores narravam o sofrimento de São João Batista decorrente da dança sedutora de Salomé. “Os fiéis se horrorizavam, mas continuaram dançando” (PORTINARI, 1989, p. 51).

Assim, por mais perseguição que houvesse por parte da Igreja não era possível o controle total da dança, ou melhor, dos corpos que dançavam. Na segunda metade da Idade Média, ainda há vigilância da Igreja, mas ainda assim as populações não renunciariam às suas práticas ancestrais.

A dança religiosa era uma herança popular que nunca deixou de ser suspeita para as autoridades eclesiásticas, por manifestar a espontaneidade individualista, não se enquadrando, portanto, nos cânones. Assim, os testemunhos mais interessantes sobre esta dança são, antes de qualquer coisa, as interdições que não paravam de atingi-la (BOURCIER, 2001, p. 47). Nesta época, “nas danças populares, encontramos os mesmos motivos das danças primitivas”. O cristianismo conseguiu atenuar, mas não apagar por completo o sentido pagão dessas danças (ELLMERICH, 1964, p. 20). Sendo assim:

O cristianismo não conseguiu extinguir vestígios pagãos nos costumes populares. Os camponeses conservaram suas festas de solstício e primavera, de sementeira e colheita, embora camufladas de acordo com a nova crença. Espíritos da natureza, duendes, fadas, elfos conviveram com santos e anjos. Antigas canções e danças acabaram por fazer parte das cerimônias cristãs. Os padres precisaram tolerar essas manifestações, tratando de canalizá-las para o culto, ou seja, sobrepondo um invólucro místico ao conteúdo erótico. Por isso a dança dentro das igrejas foi comum durante a Idade Média (PORTINARI, 1989, p. 52).

Na Idade Média existia uma rigorosa divisão de classes que reinava, distinguindo quatro categorias de danças: danças campestres, geralmente de roda cantada ou de saltos; danças de artesãos; danças burguesas e eróticas; danças de corte e da nobreza, lentas e disciplinadas. “Na segunda parte da Idade Média surge o ‘mestre de danças’; acompanha seus senhores, os nobres, e tem, muitas vezes, cargo de confiança”. Aos poucos, este mestre converte-se em professor de boas maneiras e, desde então, a dança é parte da educação dos cavaleiros (ELLMERICH, 1964, p. 21).

Então “apesar de algumas exceções: as condenações eclesiásticas atingiram seu objetivo; a dança não foi integrada à liturgia católica”. Esta rejeição é ainda mais notável pelo fato de, em muitos casos, os trajes e até os lugares de culto pagão terem sido assimilados sem dificuldade. Sem dúvida, o recurso obrigatório ao corpo e a seus poderes pouco controláveis é o motivo do repúdio especial que atingiu a dança (BOURCIER, 2001, p. 51).

É possível constatar que, desta forma, a Idade Média realizou um rompimento brutal na evolução da coreografia, normal em todas as culturas precedentes: nas culturas da alta Antiguidade, a dança é “sagrada”; numa segunda fase, transformar-se-á em rito tribal totêmico; apenas no final da evolução, ela se tornará matéria para espetáculos, objeto de divertimento. “Sua evolução prossegue apenas neste contexto, o que a levará a ser dança-espetáculo, a única que o mundo ocidental conhece até hoje” (BOURCIER, 2001, p. 51).

Para Garaudy (1980, p. 29), a dança volta a florescer no período do Renascimento, quando uma nova atitude é admitida pela dinâmica social, com relação ao dualismo cristão e os valores mundanos da vida e do corpo que foram novamente exaltados. Neste sentido, podemos observar também que, a partir da Renascença, quando a censura religiosa é reduzida, a dança-espetáculo encontra suas primeiras intrigas dramáticas num sistema mitológico-alegórico, como se a tendência natural fosse se lembrar de sua função principal. Mais tarde na época romântica e depois, o pretexto da fantasia será um outro substituto (BOURCIER, 2001, p. 51).

“Com o Renascimento, a dança passa a ser codificada por mestres a serviço das cortes. Tal como as outras artes, ela recebe regras conforme o gosto reinante”. A veneração aos valores da Antiguidade e as ideias dos humanistas exprimem um conceito de beleza em que corpo e espírito devem formar um todo harmonioso.

Contrariamente ao que ocorria na Idade Média, o ser humano já não se vê como mero objeto dos desígnios divinos. “Sente-se parte da natureza sobre a qual pode agir. Tudo deve ser repensado e o próprio jogo do poder que é a política passa a ser encarada como uma arte” (PORTINARI, 1989, p. 56).

Em Bourcier (2001, p. 150) vemos que o século XVIII, o “século das Luzes”, é um momento crucial para a dança, reunindo elementos para o seu sucesso, como: um grande público em potencial, um sentido de festa, uma técnica que evolui para uma forma de felicidade imediata, em que o virtuosismo é o material do espetáculo.

A partir desta nova maneira de ver e estar no mundo, vão se delineando e se sustentando muito estilos, ou escolas<sup>43</sup> de dança na história, todas elas consideradas danças cênicas, ou seja, voltadas para um público, para formação de determinado grupo. Entre elas estão: o balé, o jazz, a dança moderna, a dança contemporânea, entre outras que, refletindo os ideais e as intencionalidades de suas épocas, demonstraram o quão diferente pode ser a maneira de se conceber e de ser corpo.

Ao longo da história, a dança, que nasceu como um fenômeno comunitário vai se tornando uma atividade artística profissional, descolada, mas por vezes inspirada nas tradicionais manifestações anônimas de caráter coletivo que se configuravam como um reflexo de um povo, transformando-se em reflexão autoral, em formatos expressivos grupais e subjetivos, atingindo outro patamar de consciência e de domínio técnico interpretativo. A dança migra dos espaços públicos ou sagrados e ocupa um espaço próprio (...). A dança deixa de ser um meio de celebração para tornar-se um fim em si mesma (ROBATTO, 2012, p. 37).

A dança é, então, um patrimônio histórico que permeia a cultura corporal dos sujeitos, seres sociais, que estão sempre em transformação, assim como as sociedades. Como produto e fator da cultura humana, estampa desde seu surgimento nos primórdios até a atualidade, uma linguagem corporal moldurada e influenciada pelos contextos econômicos, sociais, os enredos políticos, religiosos presentes no desenrolar de regimes histórico-sociais, evocando suas necessidades, suas crenças, tradições, convenções, rebeldias (GARCIA; HAAS, 2006).

Assim, as danças de cada época e lugar foram influenciadas por diferentes aspectos, (re)significando a maneira de se movimentar dos diferentes grupos sociais. Como constructo cultural a dança se apresenta incorporando as necessidades, os pensamentos, os comportamentos específicos de cada tempo. E

---

<sup>43</sup> Sobre essas escolas ou estilos de dança, consideradas cênicas ver: Paul Bourcier (2001) e Roger Garaudy (1980).



como esta dança se sustentou e se sustenta em alguns espaços religiosos, visto que para alguns deles ela é onipresente?

Diante de tantos tipos e/ou definições de dança, diante ainda das variadas interpretações de como ela surgiu naquelas que foram as primeiras civilizações, o que não pôde passar despercebido foi o fato de que estas danças de uma maneira ou de outra participavam do cotidiano, de muitas das ações diárias das sociedades e de todos os que nelas se inseriam. A relação construída entre os seres humanos e a dança traz diferentes sentidos, e esta característica “sagrada” que muitas vezes ficou exposta na história das sociedades apresenta a dança não apenas como elemento para expressão, mas para as comunidades onde ela esteve e está inserida, aparece também como favorecedora de uma sobrevivência plena; pois ao mesmo tempo em que a dança poderia servir para trazer o “alimento”, poderia também espantar espíritos, serviria ora à comunicação com deuses, ora para homenageá-los, despertá-los para as necessidades, anseios ou dúvidas de diferentes naturezas.

Dessa longa história vale pontuar algumas passagens: no contexto arcaico o que encontramos é uma participação marcante da dança no cotidiano dos indivíduos e esta deriva de suas crenças; havia sempre um sentido de “sagrado” atribuído às danças realizadas pelos grupos sociais daquele tempo. No período conhecido como Neolítico, com a descoberta de novas práticas de sobrevivência, ocorre maior autonomia dos seres humanos e cidades começam a ser organizadas, causando, portanto, desdobramentos nas danças que conseqüentemente vão demonstrar características peculiares dos diferentes grupos que se constituíam. Diversos rituais com a presença da dança se estabelecem como formas de celebrar, coletivizar, agradecer, solicitar. Os mitos compõem esse cenário, explicam e orientam para a vida. Associação entre canto e dança, o simbolismo visando representar as divindades, como também ocorre no candomblé, já ocorria nas civilizações africana e grega. No desenrolar deste trajeto a dança também se torna, posteriormente, parte de outros espaços, como: o entretenimento e a educação. E mesmo após a Idade Média, quando a dança passa a ter um intuito mais espetacularizado, profissional, ainda sim ela reafirma sua presença e importância para a humanidade.

Assim, compreendemos que não houve sequer um tempo em que não houvesse dança; nem mesmo nos momentos em que esta foi reprimida, não sucumbiu aos ditames que imperavam. Em algum reduto, lá estava ela, reiterando

sua força. Neste sentido, já aqui aparece uma ligeira aproximação com a hipótese deste estudo: em algum outro tempo-espaço a dança também foi essencial, indispensável para ocorrência de muitos ritos.

Neste “Passo 1” buscamos, portanto, apresentar a dança em diferentes tempos, tendo esta marcado sobremaneira as civilizações desde os tempos longínquos, trazendo em si um aspecto de dança “sagrada”. Procuramos ainda nos aproximar de nosso objeto de estudo ao retratar a dança e sua forte presença na África, bem como alguns aspectos importantes neste continente, como sua mitologia, que posteriormente vai recobrir de sentidos as religiões de matriz afro.

Seguindo com o intuito desta aproximação, no nosso próximo “Passo”, caminharemos rumo à África para dela extrair traços que, da diáspora ao estabelecimento dos negros escravizados em uma nova cultura, puderam contribuir com a construção de diferentes sistemas religiosos, dentre eles o candomblé angola. E eis que a dança não “saiu” dos corpos negros, das terras africanas fez longa viagem: dos porões às senzalas, das tribos aos terreiros, foi presença marcante na estrutura social brasileira, amalgamada com a cultura das tantas Áfricas.

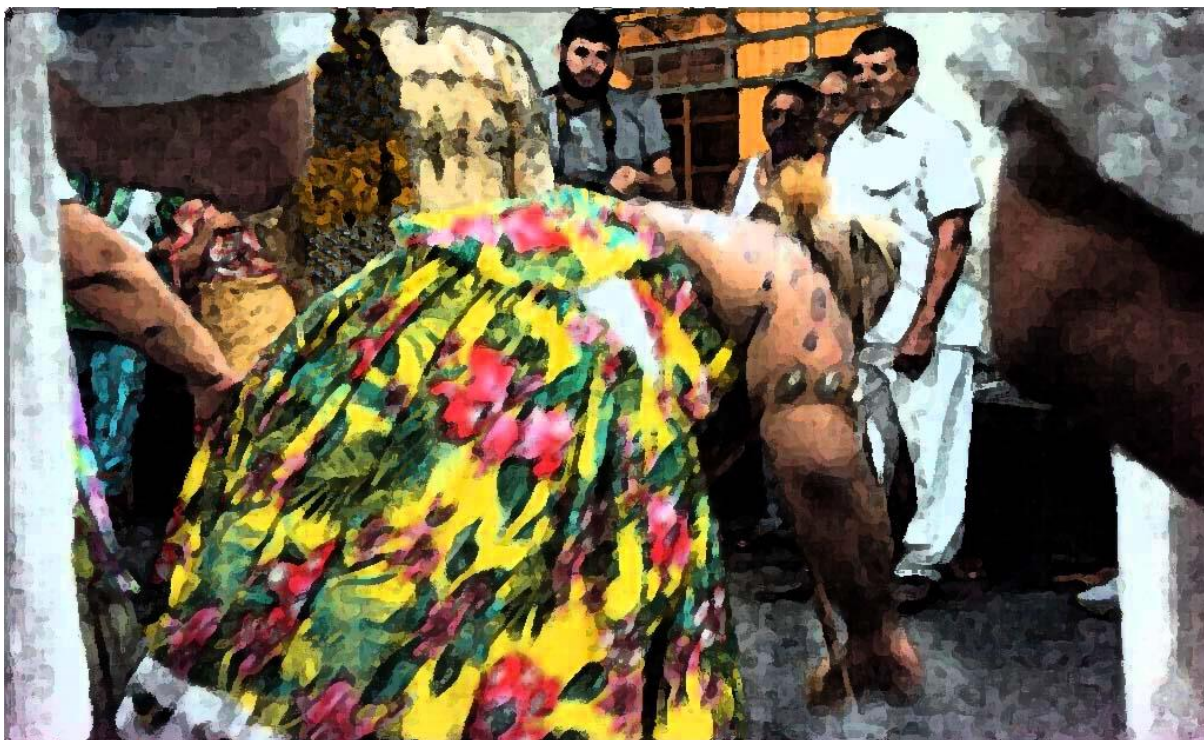


Foto 4: Festa pública, saída de *muzenza* na “*Roça Congo Matamba Nzambi*”<sup>44</sup>.  
Fonte: A autora (2016).

## PASSO 2 DE UMA COREOGRAFIA

### CANDOMBLÉ ANGOLA: OS “ANCESTRAIS ESQUECIDOS”<sup>45</sup> GANHAM VOZES E DANÇAM

E o povo negro entendeu que o grande vencedor  
Se ergue além da dor  
Tudo chegou sobrevivente num navio  
Quem descobriu o Brasil?  
Foi o negro que viu a crueldade bem de frente  
E ainda produziu milagres de fé no extremo ocidente  
(Caetano Veloso, 1985<sup>46</sup>).

<sup>44</sup> Imagem coletada por Fernanda de Souza Cardoso em Festa pública, na “*Roça Congo Matamba Nzambi*”, em Montes Claros-MG (jan. 2016), e organizada na forma de efeito artístico afresco.

<sup>45</sup> Expressão que se refere aos centro-africanos, usada por Jan Vansina no prefácio da obra “*Diáspora negra no Brasil*” de Linda Heywood (2012, p.7). Na opinião do autor, estes povos são quase invisíveis quando se refere à genealogia das culturas na diáspora do Novo Mundo.

<sup>46</sup> Música “Milagres do Povo” de Caetano Veloso que, no ano de 1985, a compôs e gravou, e que foi tema da série “Tenda dos Milagres, sobre a obra do escritor baiano Jorge Amado.

## 2.1. Os centro-africanos<sup>47</sup>: cultura, vida religiosa e contribuições

Inicialmente nos valem mais uma vez da explicação de que não pretendemos, neste capítulo, traçar uma história da escravidão ou do tráfico negreiro. Para entendermos como o sistema religioso do candomblé emergiu e como alguns acontecimentos históricos, sociais e culturais consequentemente influenciaram e determinaram sua estruturação, pretendemos delinear alguns caminhos seguidos até chegarmos naquela que é considerada por muitos como uma religião brasileira<sup>48</sup> ou afro-brasileira.

Abordaremos como a formação do Brasil e as diferentes influências que sofreu de povos, credos, culturas diferenciadas vindas de várias regiões africanas construíram um país diverso também em suas religiosidades; como não poderia deixar de ser quando tantas informações e modos de vida se encontram. Como bem enfatiza Alberto da Costa e Silva (2002), em *“A Manilha e o Libambo”*, a enorme diversidade de maneiras de fazer, pensar e viver torna a África várias Áfricas, o que tornaria também o Brasil tão diversificado.

Como dito por Berkenbrock (2007, p. 61), nos ocuparemos da problemática da escravatura brasileira, sem, no entanto, detalhar o tema, pela importância de se entender o pano de fundo histórico do surgimento das religiões afro-brasileiras; sendo esta uma questão histórica decisiva para compreendermos o desenvolvimento destas religiões. E ainda nos preocupamos - auxiliada por estudiosos que assim o fizeram - em dar voz aos “ancestrais esquecidos”, buscando não mais um “não-lugar”, mas garantindo a eles espaços que lhes são devidos.

Como este trabalho pretendeu imergir no contexto do candomblé angola, consideramos importante focar nossa atenção naqueles (centro-africanos) que, com suas culturas: comportamentos, crenças e práticas, contribuíram para o que se denominou candomblé angola. Estes povos vindos da África atravessaram o oceano, aqui desembarcando com toda uma bagagem cultural que determinou pontos importantes que adjetivariam o povo brasileiro, uma vez que, tanto no longo

---

<sup>47</sup> Denominação usada por Linda Heywood (2012) na obra *“Diáspora negra no Brasil”* para se referir aos africanos vindos da África Central, fazendo parte desta região países como: Congo, Angola, Loango.

<sup>48</sup> Laércio Sacramento, fundador do terreiro Jauá, em seu texto “Terreiro de Jauá (Manso Kilembekweta Lemba Furaman)”, diz que concorda inteiramente com Edison Carneiro, acreditando ser o candomblé uma religião brasileira de origem africana. Disponível em <http://terreirodejaua.files.wordpress.com/2009/06/artigo-tata-laercio.pdf>.

percurso quanto aqui, encontraram outros povos, portanto, outras culturas, construindo novas maneiras de ser e de estar no mundo.

Os negros, podemos dizer, chegaram ao Brasil, vindos de diferentes regiões da África. “Entre as principais etnias (grupo de origem e cultura comuns) africanas que desembarcaram nas costas brasileiras”, sobrevivendo às condições precárias de viagem nos navios negreiros, destacaram-se dois grupos: os sudaneses e os bantos<sup>49</sup> (SILVA, Vagner G. da, 2005, p. 26). Esses grupos eram denominados “nação”<sup>50</sup>, e assim como outros termos, como país ou reino, era utilizado nos séculos XVII e XVIII, pelos traficantes de escravos, missionários e oficiais administrativos das feitorias europeias da Costa da Mina, para designar os vários grupos populacionais autóctones (PARÉS, 2007, p. 23).

Sobre o termo nação cabe apresentar esclarecimentos propostos por Maria Inês Cortês de Oliveira (1996, p. 175), ao constatar que “essas ‘nações’ africanas, tal como ficaram sendo conhecidas no Novo Mundo, não guardavam, nem no nome nem em sua composição social, uma correlação com as formas de auto-adscrição correntes na África”. Vale acrescentar que “os europeus utilizavam a categoria *nação* para se referir a grupos étnicos que desconheciam, sob este rótulo incluíam diferentes etnias. Assim, os haussa foram classificados como malês, os iorubá como nagôs e os fon, rotulados de jejes”. Os termos usados por colonizadores, missionários e administradores para designar os africanos não correspondiam, portanto, aos etnônimos, isto é, à forma como os próprios africanos se autotranscreviam (SILVA, José Carlos G. da, 2013, p. 5-6).

É possível que originalmente a separação dos africanos por “nações” tivesse obedecido a interesses segregacionistas do poder civil e/ou da Igreja com o objetivo de manter vivas as divisões entre a população escrava, evitando que grupos culturalmente estranhos ou potencialmente hostis uns aos outros viessem a se reunir, especialmente nas regiões caracterizadas pela forte concentração de africanos. [...]. Pode-se argumentar, por esse motivo, que o repertório das classificações étnicas na América não passe de “atribuições” impostas aos grupos africanos “do exterior”, que terminariam por colar-se aos mesmos como rótulos (OLIVEIRA, Maria I. C. de, 1996, p. 177).

<sup>49</sup> O termo “banto” aplica-se a uma civilização que conserva a sua unidade e foi desenvolvida por povos de raça negra. O radical “ntu”, comum a muitas línguas banto, significa “homem, pessoas humanas”. O prefixo “ba” forma o plural da palavra “Muntu” (pessoa) (ALTUNA, 1985, p. 17).

<sup>50</sup> Ocupando-se da adscrição dos grupos africanos no Brasil, as pequenas etnias foram absorvidas pelos vastos etnônimos, como “Mina”, que dizia respeito a todos aqueles que embarcaram em vários portos naquela região. Podemos exemplificar tal absorção entre os escravos que desembarcaram na Bahia, onde os grupos oriundos da África ao sul do Equador, pertencentes ao grupo chamado bantofone, foram englobados em categorias mais amplas, tais como angola, congo, cabinda ou benguela (OLIVEIRA, Maria I. C. de, 1996, p.176).

Nos dois grupos (sudaneses e bantos), advindos dos fluxos do tráfico, os chamados sudaneses abrangem os grupos originários da África Ocidental que viviam em territórios hoje denominados de Nigéria, Benin (ex-Daomé) e Togo. São, entre outros, os iorubás ou nagôs (subdivididos em queto, ijexá, egbá, etc.), os jejes (ewe ou fon) e os fanti-achantis. Também vieram entre os sudaneses algumas nações islamizadas como os haussás, tapas, fulas, mandingas e peuls. “Essas populações se concentraram mais na região açucareira da Bahia e de Pernambuco, e sua entrada no Brasil ocorreu, sobretudo, em meados do século XVII, durando até metade do século XIX” (SILVA, Vagner G. da, 2005, p. 28).

Já os bantos englobam as populações advindas das regiões localizadas no atual Congo, Angola e Moçambique. São os angolas, caçanjes e bengalas, entre outros, sendo que desse grupo calcula-se que tenha vindo o maior número de escravos. Foram os bantos que maior influência exerceram sobre a cultura brasileira, tendo deixado marcas na língua, na música, na culinária. Eles se dissiparam por quase todo o litoral e pelo interior, principalmente dos Estados de Minas Gerais e Goiás. “Sua vinda teve início em fins do século XVI e não cessou até o século XIX” (SILVA, Vagner G. da, 2005, p. 28).

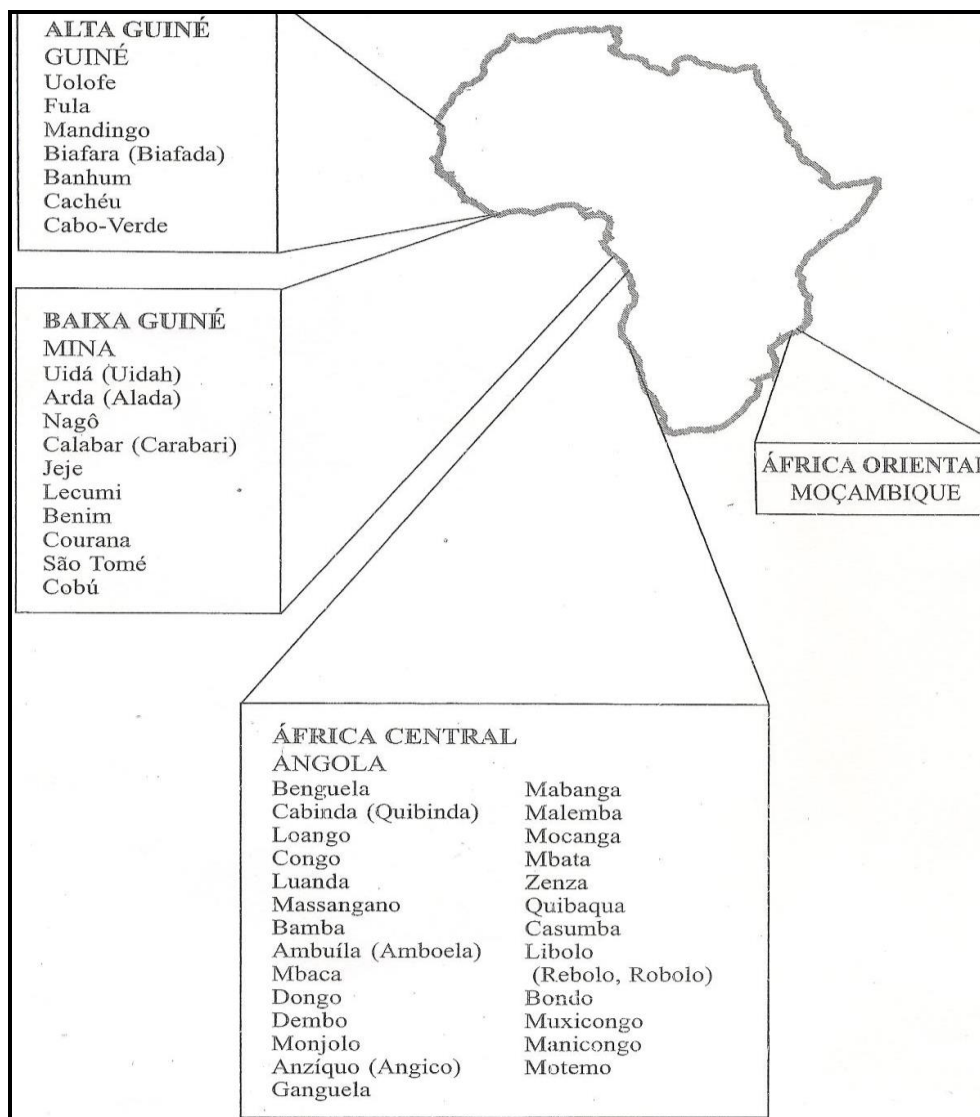
Os povos banto, que englobam cento e cinquenta milhões de pessoas, aparecem com características étnicas e culturais comuns e formam um dos grupos humanos mais importantes da África. Estão espalhados desde a orla sudanesa até o Cabo e desde o Atlântico ao Índico (ALTUNA, 1985, p. 9).

Com o intuito de melhor compreensão sobre a África nos séculos XVII e XVIII e os agrupamentos africanos nas diferentes regiões deste continente, faremos uso da cartografia, explicitada na obra de James Sweet (2007, p. 34-37).





Mapa 1: África Central nos séculos XVII e XVIII.  
 Fonte: James Sweet (2007, p. 34).



Mapa 2: Nações e etnias africanas, segundo documentos brasileiros.  
 Fonte: James Sweet (2007, p. 37).

Para Heywood (2012, p. 7), “quase metade dos africanos que cruzaram o Atlântico veio da África Central”, contrastando, de certa forma, com os africanos da Costa Ocidental, que se estabeleceram em núcleos menores. A mesma autora considera pesquisas sobre a demografia do comércio de escravos que demonstraram que os centro-africanos estavam em todas as regiões, representando quase 45% ou aproximadamente 5 dos 11 milhões de africanos importados como escravos para as Américas entre 1519 e 1867. “O Brasil, por exemplo, foi o principal importador de escravizados africanos oriundos da África Central”. A importância demográfica dos africanos escravizados e seus descendentes das regiões do Congo-Angola no Brasil compara-se à sua preponderância nas práticas sociais, religiosas e culturais emergentes dentre as populações africanas em algumas partes da terra colonizada (HEYWOOD, 2012, p. 19).



Em períodos anteriores à deportação dos grupos negros para o Brasil, os contatos entre as várias nações africanas e entre estas e os brancos já eram frequentes. Devido às relações de aliança ou de dominação entre os vários reinos africanos, era comum que cultos e divindades se propagassem de uma região para outra, como, por exemplo, a adoração pelos iorubás de alguns dos deuses do Daomé e vice-versa. O islamismo, proveniente da África Oriental, também já havia se estendido até a costa ocidental e, a partir do século XVIII, o colonialismo europeu intensificou o contato religioso entre negros e brancos. Desta forma, muitas tradições étnicas foram transformadas pela ação da catequese religiosa (SILVA, Vagner G. da, 2005, p. 29).

A emigração da África Central, mais do que qualquer outra, propiciou uma herança cultural comum para os africanos em todas as comunidades das Américas, base essa que explica suas similaridades. Esses elementos comuns também impossibilitaram a emergência de culturas locais ou regionais nas Américas derivadas deste ou daquele grupo cultural específico da África Atlântica, exatamente porque a maioria dos centro-africanos compartilhava uma cultura abrangente antes de chegar às Américas (HEYWOOD, 2012, p. 8).

No entanto vale destacar que a designação “banto” nunca se refere a uma unidade racial<sup>51</sup>. A sua formação e expansão migratória originaram uma enorme variedade de cruzamentos. Existem aproximadamente 500 povos banto, sendo assim não se pode falar em “raça banto”, mas de “povos banto”, ou seja, comunidades culturais com civilização comum e línguas emparentadas. Depois de muitos séculos em que se efetuaram muitos deslocamentos, cruzamentos e guerras, e foram tão diversas as influências recebidas, os grupos banto conservam ainda as raízes de um tronco originário comum (ALTUNA, 1985, p. 17). Assim, este grupo bantofone constitui muito mais do que uma etnia ou grupo étnico, devendo ser visto “como um grande conjunto de povos falantes de línguas que têm origem comum, como, por exemplo, os povos latinos, anglo-saxões, célticos etc.” (LOPES, 2011, p. 96).

---

<sup>51</sup> Sobre este aspecto, consultar Lopes (2011, p.96-106) em “*Bantos, malês e identidade negra*” que, baseando-se em Bryan e Murdock, nos apresenta uma extensa classificação das línguas dos grupos e subgrupos bantos. O mesmo autor acrescenta: “*Banto* é uma designação apenas lingüística”. A denominação se estendeu e hoje sob a designação de *Bantos* estão compreendidos praticamente todos os grupos étnicos negro-africanos do centro, do sul e do leste do continente que apresentam características lingüísticas comuns e um modo de vida determinado por atividades análogas (LOPES, 2011, p. 97).

Os bantos, além do claro parentesco linguístico, conservam crenças, ritos e costumes similares, uma cultura com traços específicos e idênticos que os assemelha e agrupa, independentemente da identidade racial. “Assim, é possível falar em um povo banto ainda que subdividido em múltiplos grupos de características culturais acidentais muito variáveis e com uma história diversa e até antagonista” (ALTUNA, 1985, p. 18).

Heywood (2012, p. 8) fala-nos sobre essas semelhanças entre os povos considerados banto que os aproximava e ainda facilitou a interação na travessia:

A maioria dos centro-africanos partiu de portos nas costas de Loango e Angola, lugares que pertenciam a somente três culturas regionais: a do Congo, Umbundo ou Ovimbundo. Mas todos eles falavam línguas muito próximas às do Banto Ocidental, o que significou que podiam se comunicar uns com os outros desde o começo. Essa familiaridade no uso da língua também incluía muitas atitudes culturais e um repertório de conhecimentos sobre a Europa e os europeus.

Embora esses povos considerados bantos sejam bastante numerosos, cabe maior atenção ao dos “Bantos do Centro”, devido à profunda influência que exerceram na formação do português que hoje se fala no Brasil nas línguas desse grupo, como o Quimbundo e o Quicongo (LOPES, 2011, p. 107).

O Quicongo em suas várias formas dialetais é a língua geral dos Bacongos, sendo que estes habitam os dois Congos, o enclave de Cabinda e o norte de Angola, e talvez tenham chegado a esses locais vindos da foz do Cuango. “De lá teriam tomado vários caminhos, com os Sundi indo até o lago Stanley e os Vili, Cabindas ou Fiotes, atravessando a embocadura do rio Congo e se estabelecendo ao longo da costa”. A maior parte dos Bacongos, no entanto, se instala no sul do Baixo Congo, onde os portugueses vão encontrá-los no final do século XV (DESCHAMPS, 1976, p. 86 apud LOPES, 2011, p. 107).

Já o Quimbundo é a língua dos Ambundos, que hoje se distribuem em Angola, ao norte do rio Cuanza; e os Ovimbundos, cuja língua é o Umbundo, também habitam ao sul do referido rio. “Os Ovimbundos têm como deus supremo Suku; e os Bundos (não confundir com Ambundos, um de seus subgrupos), assim como os Bacongos, têm como deus criador Nzambi” (LOPES, 2011, p. 107).

## 2.2. Colonização e religião

Neste contexto de intensa colonização, é nas práticas religiosas que concentraremos nossos esforços, visto que o candomblé angola é um sistema religioso cujas crenças e ritos foram influenciados, especialmente, pela presença dos povos centro-africanos que foram trazidos ao Brasil, aqui deixaram suas marcas e também foram marcados por este.

Sobre sua cosmologia, os centro-africanos provavelmente nunca concordaram entre si sobre o que esta venha a ser, detalhadamente. Portanto, a teologia foi formada por uma corrente constante de revelações não submetidas ao controle de um sacerdócio<sup>52</sup> que impusesse uma ortodoxia. Mas era, na verdade, interpretada individualmente dentro de uma comunidade de fé. “Os sacerdotes eram aqueles que demonstravam eficácia em contratar o *outro mundo*, uma habilidade que não era transferida por uma hierarquia ou seminário” (MILLER, 2012, p. 84, grifos do autor).

Desta maneira há de se ressaltar palavras de Henrique Junod sobre o poder do chefe e a tradição, que diz que os mais velhos reinam sobre os mais novos. É “*a seqüência natural da vida: o mais velho na frente e o mais novo no final*” (DANSSUREGY).

Para os bantos, o chefe é todo poderoso. Rodeado pelos seus conselheiros, protegido pelos seus guerreiros sempre prontos a executarem as suas ordens, é um autocrata com poder de vida e de morte sobre os seus súditos [...]. Diante do chefe e diante da tradição, todos se curvam e se tremem. Em cada aldeia, o dono possui poder semelhante sobre os seus subordinados e os irmãos mais velhos reinam como déspotas sobre os mais novos (JUNOD, 1974, p. 208)

Desta forma, a par dos autorizados que assistem às grandes coletividades como clãs, tribos ou grupos de povoações, há, numa escala decrescente de hierarquia, sujeitos reconhecidos como pessoas de qualidade, saber ou prestígio, que atuam religiosamente entre grupos humanos mais restritos e o sobrenatural, suplicando boa sorte para diversas espécies de atividade, sem empecilho, dos

---

<sup>52</sup> Embora este termo apareça no Dicionário de Conceitos Fundamentais de Teologia (EICHER, 1993, p. 1025), relacionado ao: Sacramento da ordem; padre/bispo; ou seja, esteja relacionado ao cristianismo, Blume (2005, p. 237) destaca que “de modo geral, podemos afirmar que onde há religião há sacerdócio, pois não se concebe aquela sem a presença deste, sendo, portanto, um conceito universal e que acompanha os primórdios das civilizações”.

próprios mestres de artes e ofícios, como: ferreiros, bailarinos, agricultores, pescadores, caçadores, curandeiros, adivinhadores, canoeiros, etc., sustentarem os seus cultos individuais aos espíritos dos parentes defuntos, de quem herdaram as profissões, e são, de certa forma, tradutores, em benefício de terceiros (REDINHA, 2009, p. 365).

Apesar do não consenso, Altuna (1985, p. 24) diz que “a concepção da vida e do mundo tem características similares em todos os povos negros sub-sarianos”. Aquilo a que se chama unidade cultural se apresenta como algo próprio do povo negro africano. Portanto podemos dizer que

Esta unidade cultural, que não é uniformidade, (as variantes em África dificilmente se podem catalogar) revela-se notavelmente nas linhas básicas do pensamento, na concepção espiritualista do mundo e da vida, na vivência do seu humanismo que fecunda as instituições sócio-políticas. Se conseguirmos captar os denominadores comuns essenciais, poderemos compreender a cultura negro-africana. A religião, embora possua uma variedade muito extensa de ritos e manifestações, coincide nas crenças fundamentais, o que permite admitir também uma unidade religiosa negro-africana (ALTUNA, 1985, p. 32).

Destacamos também a importância da oração para o povo banto ora, porque tem consciência de sua situação na pirâmide vital, sendo que indivíduo e comunidade rezam sempre que precisam atender à vida, não sendo necessário: templos, lugares ou hora marcada para esta prática. “Rezam em pé, sentados de joelhos, prostrados em terra, dançando, cantando, gesticulando, em voz baixa e em altos gritos” (MUNGUELE KIYUNGU, 2003, p. 37-41).

Ainda que se aceite nunca ter havido conformidades de opiniões ou ortodoxia religiosa, podemos delinear um esboço de crenças amplamente aceitas. “Africanos da região centro-oeste acreditavam em uma variedade de seres espirituais residentes no *outro mundo*”. Documentos contemporâneos ressaltam que o culto religioso considerava dois tipos distintos de seres sobrenaturais: espíritos distantes e poderosos, que podemos descrever como divindades, e as almas dos familiares falecidos recentemente. Algumas autoridades modernas relacionam ambas as categorias aos mortos, alegando que as divindades são simplesmente ancestrais que morreram há mais tempo, “embora isso seja controverso tanto para nativos quanto para antropólogos” (MILLER, 2012, p. 86, grifos do autor).

“Além dessas duas forças espirituais principais, havia duas categorias de espíritos inferiores que eram desapegados de famílias individuais ou territórios e que

ou ativavam amuletos que qualquer um poderia utilizar”, ou eram espíritos furiosos, fantasmas cuja malícia e maldade poderiam acarretar em danos (MILLER, 2012, p. 86).

As divindades possuíam autoridade universal ou mais frequentemente regional. Nzambi Mpungu, o deus maior e criador do universo, cuja esfera de atuação era o mundo inteiro, poderia ser considerado um ancestral original ou o ancestral do primeiro humano, de acordo com o Congo moderno filosoficamente orientado. Como os missionários do Congo prontamente o identificaram como o deus cristão, podemos supor que estavam convencidos de que seu poder e alcance assemelhavam-se ao daquele deus concebido no início do Ocidente moderno (MILLER, 2012, p. 86).

“Nas regiões umbundo as divindades eram tipicamente chamadas de *kilundu*, embora muitas vezes fossem vistas claramente como deuses (*nzambi*, às vezes utilizado no plural, *jinzambi*)”. Pode ter ocorrido de Nzambi ter compartilhado seu poder com algumas divindades mais locais; contos congolese modernos algumas vezes atribuem esse poder a seres com outros nomes, como Lusunzi ou Funzu. “Outros acreditavam ainda que Soba Kalunga, soberano do submundo, criou o mundo. No passado assim como hoje, Nzambi Mpungu não era objeto de um culto específico ou adoração, embora sua imanência fosse aceita” (MILLER, 2012, p. 86).

Nzambi seria o remunerador, o benfeitor, ou do radical *mbi*, essência, pessoa; podendo se originar da raiz *Yamba* (recompensar, remunerar). “Expressaria uma entidade abstracta. Em *Kikongo* chamam-no *Nzambi-Mpungu*, o grande, o forte, o todo-poderoso, o perfeito, o bondoso, o imenso, o excelente, talvez essas atribuições tenham influência cristã” (MUNGUELE KIYUNGU, 2003, p. 27).

A adoração realizada pelo povo banto “frequentemente se manifestava por meio de altares dedicados a divindades territoriais, quando não a Nzambi. Na região de idioma quimbundo, os altares de divindades territoriais eram chamados de *kiteki*” (MILLER, 2012, p. 87).

Os altares para divindades territoriais eram também comuns em Loango, em que eram chamados de *nkisi* e parecem ter variado no alcance, às vezes local, às vezes regional. O registro bem detalhado de Dapper, baseado em fontes dos anos de 1630 e 1640, descrevia uma série de *nkisi*, alguns que, como Tiriko ou Kikokoo, eram santuários claramente menos regionais, com cerimônias públicas e ministros sacerdotais. Muitas vezes esses altares não eram públicos e monumentais, envolvendo um complexo de ingredientes, estátuas e figuras, e eram dispostos em grandes potes, às vezes enterrados no solo, e frequentemente mantidos em casinhas de madeira, cemitérios ou até mesmo no centro das cidades (MILLER, 2012, p. 88).

“As grandes divindades territoriais dividiam o espaço religioso com os ancestrais, cuja esfera de atuação era sobre seus descendentes em vez de regiões e territórios inteiros”. Cuidar de ancestrais era algo familiar, com descendentes formando o grupo que se dedicava a cuidar deles. Em troca, receberiam saúde e boa sorte, porém, se fossem negligentes, receberiam doenças e má sorte (MILLER, 2012, p. 90). No entanto, Altuna (1985, p. 361) destaca que

O Ancestralismo, embora polarize a maioria das manifestações cúlticas, não esgota a rica substância nem a gama das suas crenças. Não esqueçamos que acima dos antepassados sempre está Deus e, por isso, os Banto não se detêm neles; ultrapassam-nos e superam-nos. É verdade que eles cumprem uma missão insubstituível como intermediários e a sua situação na pirâmide vital confere-lhes uma influencia (*sic*), muitas vezes decisiva, nos resultados do dinamismo vital.

“Para o africano em geral e para o Banto em particular o ancestral é importante porque deixa uma herança espiritual sobre a Terra, tendo contribuído para a evolução da comunidade ao longo da sua existência, e por isto é venerado”. Ele certifica o poder do indivíduo e é adotado como exemplo não apenas para que suas ações sejam imitadas, mas também para que seus descendentes assumam com igual consciência suas responsabilidades. Por força de suas heranças espirituais, os ancestrais asseguram tanto o equilíbrio e a solidariedade do grupo no tempo quanto sua coesão no espaço (LOPES, 2011, p. 152).

Neste sentido, José Redinha (2009, p. 365), em “*Etnias e culturas de Angola*” afirma que da intervenção dos ancestres dependem, portanto, as boas colheitas, a saúde e reprodução dos gados, as pescarias fartas, os ricos povoamentos faunianos, o acometimento das riquezas espontâneas dos produtos da terra, a fecundidade das mulheres e a sobrevivência dos indivíduos.

O mesmo autor acima citado, referenciando-se à obra de Placide Temples, “*La Philosophie Bantoue*”, destaca que os bantos possuem uma ontologia própria, colocam Deus no vértice das forças como espírito criador, dotado de poder por si mesmo, sendo o homem, no entanto, um elemento participante da sua força, segundo uma hierarquização em que os antepassados, fundadores de clã ou de tribos, tomam o primeiro lugar; em segundo lugar aparecem os defuntos venerados; e finalmente, os vivos. A propósito, o mesmo autor acentua que o processo central das manifestações religiosas do povo banto é o culto aos mortos e aos antepassados, sendo acompanhado de ritos sacrificiais, que são modificados, na sua liturgia, de tribo para tribo, ou mesmo de região para região, ainda que a sua

essência cultural permaneça idêntica. “O sacrifício é geralmente acompanhado, antecedido ou precedido de preces ou orações, aos espíritos padroeiros” (REDINHA, 2009, p. 363).

*Até o candomblé de morte, que é um candomblé cantado, pós-morte, ele é feito com dança, com bebida, com movimentos de alegria, porque você está comemorando a vida que fica aqui, a vida que continua e a libertação daquele ao reencontro da ancestralidade, ao reencontro da criação. Energia ancestral é uma só (DANSSUREGY).*

“Além dos ancestrais e divindades territoriais, havia também um grande número de seres sobrenaturais inferiores. Os primeiros destes eram entidades que ativavam amuletos e davam forças a eles”. Eram esses amuletos comumente chamados de *nkisi* no Congo e *kiteke* em Quimbundo. Na descrição de Dapper, sobre a religião em Loango na metade do século XVII, alguns dos *nkisi* se pareciam mais com amuletos do que com altares de divindades territoriais, que também eram denominados de *nkisi*. O último grupo de seres sobrenaturais era o dos espíritos de indivíduos mal-intencionados que haviam sofrido morte violenta, pessoas banidas ou que não foram enterradas e que constituíam uma categoria de fantasmas e outros espíritos maus. Ainda que não existisse um culto exclusivo para eles, precauções religiosas eram tomadas para impedi-los de causar danos (MILLER, 2012, p. 91).

Os habitantes do *outro mundo*, como pensado pelos centro-africanos, estabeleceram uma ordem ética e moral na qual as pessoas também se enquadravam. A teologia centro-africana concentrava-se em uma batalha entre o bem e o mal que criava um sistema ético. De modo geral, essa teologia não imaginava o mal como a origem de seres sobrenaturais específicos, que eram completamente ruins, tal como a teologia cristã fazia em relação ao diabo. Em vez disso, o conceito africano era mais propenso a ver o mal em atos individuais com más intenções, incluindo parte do mundo sobrenatural em seus projetos (MILLER, 2012, p. 91- 92).

Então, em relação ao seu plano de crenças, surgem, todavia, práticas complexas, que tornam por vezes confusa a demarcação entre o culto de Deus, dos antepassados, de certas divindades secundárias, e o exército das magias<sup>53</sup>. Por esta

<sup>53</sup> Para Marcell Mauss (2005, p. 126), “a magia é, por definição, objeto de crença” [...]. Como a religião, ela é um bloco, nela se crê ou não se crê. O mesmo autor constata que os ritos mágicos, e a magia como um todo, são, em primeiro lugar, fatos de tradição, portanto, atos que não se repetem não são mágicos; atos cuja eficácia todo um grupo não crê não são mágicos (2005, p. 55). Sobre este aspecto, de maneira mais específica, consideramos conveniente declaração de Stefania Capone (2004, p. 26) que, em seu livro “*A busca da África no candomblé: tradição e*

razão, depara-se um amplo âmbito de superstições, acompanhadas nas regiões mais intactas por uma impressionante quantidade de imagens, amuletos, talismãs e remédios caseiros, “cuja aplicação e inter-relação constituem um complicado problema de investigação, quanto a virtudes, aplicabilidade e efeitos” (REDINHA, 2009, p. 365).

Ainda uma outra questão peculiar e importante para nosso estudo se apresenta como característica destes povos: a importância da palavra, visto que a civilização negro-africana é essencialmente oral, sendo “a oralidade completada por ritos e símbolos. Mas estes sem a palavra, sem a tradição tornam-se ininteligíveis e ineficazes”. A tradição oral, acrescida das danças, da escultura, dos jogos e da música, seria o patrimônio cultural negro-africano completo. A oralidade teria ainda relação com o respeito pelo antepassado, que a legou; cumpre-se, desta maneira, uma importantíssima função sócio-religiosa, estendendo-se o laço vital que une os vivos aos antepassados. Essa tradição oral é transmitida na família pelos adultos e na comunidade pelos velhos. O negro-africano é um excelente orador porque conjuga a facilidade descritiva com a graça, a paixão, o calor e os expressivos gestos do corpo. Na África negra, a tradição oral não é apenas fonte principal de comunicação cultural. É uma cultura própria e autêntica porque abarca todos os aspectos da vida e fixou no tempo as respostas às interrogações dos seres humanos. “Relata, descreve, ensina e discorre sobre a vida” (ALTUNA, 1985, p. 33-34). Por isso Hampâté Bâ (2010, p. 169) diz que ela é a grande escala da vida, e dela recupera e relaciona todos os aspectos; é o “conhecimento total”.

Uma sociedade oral reconhece a fala não apenas como um meio de comunicação diária, mas também como um meio de preservação da sabedoria dos ancestrais, venerada no que poderíamos chamar elocuições-chave, isto é, a tradição oral. A tradição pode ser definida, de fato, como um testemunho transmitido verbalmente de uma geração para outra. Quase em toda parte, a palavra tem um poder misterioso, pois palavras criam coisas. Isso, pelo menos, é o que prevalece na maioria das civilizações africanas (VANSINA, 2010, p. 139-40).

A oralidade é uma atitude diante da realidade e não a ausência de uma habilidade, ou seja, uma outra maneira de proceder e de apresentar os conhecimentos adquiridos deveras importante para determinado grupo social. “A

---

*poder no Brasil*”, enfatiza que, para a maioria dos antropólogos, a magia permanece circunscrita aos cultos “degenerados” ou “sincréticos”, por exemplo, o candomblé banto, a macumba, a umbanda.



tradição oral foi definida como *um testemunho transmitido oralmente de uma geração a outra*. Suas características particulares são verbalismo e sua maneira de transmissão, na qual difere das fontes escritas” (VANSINA, 2010, p. 140, grifos do autor).

*Como eu falei uma religião de natureza africana, e a coisa é passada pela oralidade. Primeira questão é ser passado pela oralidade, tudo no boca a boca. [...] qual a melhor maneira de um bebê quando já nasce? Ele já se manifesta... Primeira coisa é o movimento, ele chora, ele balança. Ele está com dor, ele contorce; ele está com frio, ele treme; ele sente dor, ele geme; se é doce, ele faz cara boa; se é amargo ou azedo, ele faz careta. Então, os primeiros sinais do bebê, do ser humano, é chamar com a mão, é bater palma, sinalizando, estalar os dedos... Essa gesticulação que é própria da natureza do ser humano (DANSSUREGY).*

Quando falamos de tradição em relação à história africana, fazemos referência à tradição oral, e nenhuma tentativa de adentrar a história e o espírito dos povos africanos será válida a menos que se apóie nessa herança de conhecimentos de toda espécie, pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo, no decorrer dos séculos. “Essa herança ainda não se perdeu e reside na memória da última geração de grandes depositários, de quem se pode dizer são a memória viva da África” (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p. 167). Para Vansina (2010, p. 140-41), “[...] o *corpus* da tradição é a memória coletiva de uma sociedade que se explica a si mesma”; uma tradição é uma mensagem propagada de uma descendência à seguinte.

Uma vez que se liga ao comportamento cotidiano de mulheres e homens, e da comunidade, a “cultura” africana não é, portanto, algo abstrato que possa ser isolado da vida. Ela envolve uma visão particular do mundo ou, melhor dizendo, uma presença particular no mundo, e este concebido como um Todo onde todas as coisas estão interligadas e interagem (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p. 169).

Por fim, salientamos que “a religião dos *bantu* é tão misturada com a vida no dia-a-dia, que podemos dizer que a característica essencial desta religião reside nas relações entre religião e vida”. Então, ela não acarreta uma noção de adesão através de uma profissão de fé pública. Não há nenhuma instituição, nos campos: político, social ou econômico, que não se assente em um conceito religioso (MUNGUELE KIYUNGU, 2003, p. 45).

E com toda essa bagagem cultural, sua maneira de compreender o mundo e as coisas que nele estão contidas é que muitos desses povos foram trazidos para a

então colônia portuguesa, Brasil. Tinhorão (2008, p. 27) esclarece que anteriormente à necessidade do trabalho escravo africano, em substituição ao trabalhador indígena, vários núcleos coloniais e seus habitantes já se serviam de escravos africanos.

Ponto importante a se considerar sobre a escravidão é profundamente explicitado por Alberto da Costa e Silva (2002, p. 101-102), que argumenta que na África o escravo era moeda de poder; ostentava-se o escravo<sup>54</sup>. A escravidão já existia na África antes da chegada dos europeus, sendo iniciada com a escravidão doméstica, que consistia em aprisionar alguém para utilizar sua força de trabalho, em geral, na agricultura familiar, de pequena escala. Essa escravidão decorria dos confrontos entre diferentes povos, sendo comum que os vitoriosos fizessem alguns escravos dentre os habitantes de um vilarejo vencido em luta armada. Porém, a escravidão doméstica neste continente foi dando lugar à escravização em larga escala. “A partir do século XV, com a presença europeia na costa da África, esse processo ganhou dimensão intercontinental e fez da África a principal região exportadora de mão-de-obra do mundo moderno”. Todas as grandes nações europeias daquele tempo se envolveram no tráfico e disputaram acirradamente sua parte nesse lucrativo negócio. “Holandeses, franceses, ingleses, espanhóis e, principalmente, portugueses<sup>55</sup> lançaram-se na conquista dos mercados africanos” (ALBUQUERQUE; FRAGA FILHO, 2006, p. 14-19).

Focando nos portugueses, por razões óbvias, temos, no ano de 1434, a presença deles no norte da África, e já compravam cargas inteiras de navios de negros escravizados. Estes eram, então, conduzidos a Portugal e lá serviam principalmente à agricultura. Tendo sido treinados no país do colonizador, foram trazidos ao Brasil, sendo que no início ainda não existia um comércio organizado de escravos. “Com a introdução do primeiro governador geral do Brasil, Tomé de Souza (1549), deve ter sido intensificado o número de escravos trazidos ao Brasil. Ao

---

<sup>54</sup> Alberto da Costa e Silva (2002, p. 118) esclarece, no entanto, que houve na África, “áreas que não conheceram a escravidão ou que, conhecendo-a, não praticaram o comércio de escravos. Antes da expansão do comércio atlântico, não eram muitos os que se punham, de cada vez, à venda. Seis, oito, uma dúzia, duas dezenas, na maior parte dos casos”. Os números somente chegavam às centenas onde o grande mercador era o rei e, em geral, nas zonas ligadas de alguma maneira ao comércio com o Mediterrâneo, o Mar Vermelho e o Índico.

<sup>55</sup> Segundo Gilberto Freyre (2004, p. 70-72) em “*Casa-Grande e senzala*”, o fato de os portugueses triunfarem, destacando-se, portanto, sua “energia colonizadora”, dar-se por questões como: a miscibilidade e a aclimatibilidade. Para o autor, a primeira dizia respeito à maneira como gostosamente este povo foi se misturando com mulheres de cor logo ao primeiro contato; já a segunda trata da aproximação climática entre Portugal e os trópicos, o que garantiu sua grande mobilidade, adaptabilidade e permanência nas localidades colonizadas.

mesmo tempo cresceu rapidamente o número de engenhos” (BERKENBROCK, 2007, p. 68-69).

O certo é que, a essa altura, com a proliferação dos engenhos não apenas em Pernambuco, mas no recôncavo da Bahia, na costa de Cabo Frio e no Rio de Janeiro, os pedidos de escravos africanos para os trabalhos do açúcar tornaram-se frequentes. Logo, houve a substituição da mão de obra indígena pela do negro escravizado. E esta substituição foi crescente, assim, representando entre 24 e 34% da população global da colônia, que logo começaria a conhecer, ao longo do século seguinte, um rudimento de vida urbana. Desta maneira, os negros africanos e seus primeiros descendentes crioulos e mestiços estavam prontos para fazer sua entrada na vida cultural do Brasil, ao som ruidoso e potente dos seus batuques, calundus, autos de embaixadas e corações de reis de Congo (TINHORÃO, 2008, p. 20-27).

A escravidão a que eram submetidos na colônia fez com que mulheres, homens e crianças, membros de reinos, clãs e linhagens, aliados e inimigos, agricultores, caçadores, guerreiros, cultuadores de antepassados, sacerdotes, enfim, pessoas com relações de parentesco próprias, que viviam sob uma determinada organização social, religiosa e política, fossem então retiradas desses contextos para tornarem-se mão de obra escrava em uma terra distante e em uma sociedade bem diferente da sua (SILVA, Vagner G. da, 2005, p. 29).

Assim, tiveram no Brasil que viver sob um regime que não lhes conferia o *status* de pessoa; eram vistos como meras “peças”, mercadorias<sup>56</sup>, compradas e revendidas como coisas. Seu dia a dia era marcado por jornadas de trabalho que começavam nas primeiras horas da madrugada e só se encerravam quando seus donos permitissem. Os negros amontoados nas senzalas, barracos de portas e janelas estreitas, sem ventilação ou higiene, dormindo em esteiras pelo chão e separados de seus familiares, ficavam à margem do convívio social. De um lado, estava o modelo dominador da família patriarcal da casa-grande, na qual o senhor de engenho reinava absoluto, tendo sob seu controle mulher e filhos, clero e

---

<sup>56</sup> Importante esclarecer que esta visão do negro como “mercadoria” diz respeito à perspectiva do comerciante, o vendedor de escravos e conseqüentemente daquele que era proprietário. No século XV já verificamos “ao lado do português na presença do escravo como fonte de trabalho e serviços, já encontramos o negro-mercadoria, aquele que era tratado pelo comerciante da mesma forma que a malagueta ou o marfim africanos”. Vale ressaltar, portanto, que a escravidão embora transforme um ser humano em propriedade de outro, a ponto de ser anulado seu próprio poder deliberativo, não faz com que o escravizado deixe de ter vontades, mas sim fique impedido de realizá-las (PINSKY, 2015, p. 11). Teresinha Bernardo (1998, p. 28), em “*Memória em branco e negro: olhares sobre São Paulo*”, diz que o escravo era sim visto como mercadoria, as crianças, por exemplo, nascidas após a promulgação da Lei do Ventre Livre, eram consideradas livres, porém não possuíam mais valor.

autoridades civis. O negro só entrava na casa-grande como escravo doméstico, ama-de-leite ou pajem dos sinhozinhos e das sinhazinhas. Do outro lado, estavam os valores e tradições (SILVA, Vagner G. da, 2005, p. 29).

No Brasil colonial a religião oficial era o catolicismo. “Um ambiente profundamente religioso marcou a história da formação de nosso país”, sendo o catolicismo imposto não somente como religião oficial, mas também obrigatória (SILVA, Vagner G. da, 2005, p. 17-19).

Era evidente que a única religião permitida no Brasil-colônia era o catolicismo. Ser português significava sem exceção ser católico. Outra possibilidade não estava à disposição. Esta pertença religiosa foi transferida para os escravos, que não estavam, porém, na mesma situação cultural que os portugueses, já cristianizados há séculos. Também não foi tentado – tirando poucas exceções – criar condições para uma cristianização dos africanos no Brasil. A conversão era simplesmente obrigatória, se é que podemos falar de conversão. E esta se resumia ao batismo (BERKENBROCK, 2007, p. 96).

Abrimos aqui parêntese para informações consideráveis sobre o contato dos africanos com o catolicismo, visto que este já havia ocorrido em África. “Apesar da tenacidade de muitas crenças religiosas africanas, o catolicismo ganhou alguma influência nas comunidades africanas do mundo colonial português. Porém, se faz necessário certo cuidado em não exagerar o ritmo de conversão no sentido de uma criouliização e cristianização dos africanos e dos seus descendentes. A aceitação do catolicismo por parte dos africanos ocorreu de forma lenta e desigual, “e mesmo quando parecem registrar-se manifestações de devoção à fé cristã, continuam a poder ser encontrados elementos do passado religioso africano em coexistência com as práticas cristãs” (SWEET, 2007, p. 225).

“Embora alguns cristãos africanos chegassem ao continente americano como escravos, dados provenientes da África Central demonstram que, na verdade, muitos deles tinham uma compreensão bastante limitada da fé cristã”. E a política da Igreja na costa africana incluía batismos em massa para os escravos que partiam para as Américas (SWEET, 2007, p. 232).

Mas no Brasil, no tempo colonial, “professar outra fé que não fosse a cristã era correr o risco de ser considerado herege e, também, inimigo do rei cujo poder provinha de Deus. Com intuito de garantir a “conversão” e ainda para fiscalizar a vida religiosa dos seus fiéis, a Igreja fez uso de muitas formas de controle e repressão voltados àqueles que se desviassem da fé cristã. Valendo-se de

mecanismos de conversão obrigatória, com processos por acusação de feitiçaria ou luxúria, o catolicismo foi se integrando cada vez mais à vida colonial, “sendo vivido de modo intenso através de festas, procissões, ladainhas e tantas outras atividades do extenso calendário anual da Igreja que congregava toda população” (SILVA, Vagner G. da, 2005, p. 19-20).

Para transformar a “mentalidade primitiva” dos negros livrando-se de superstições vergonhosas e imorais, não seria adequado extirpar-lhes as crenças todas. Isso seria na maioria dos casos esforço inútil; e onde isto se conseguisse, teríamos por resultado um produto monstruoso e não um preto civilizado no bom sentido da palavra. Os negros vindos de Angola e Congo, que tinham, no culto a seus antepassados e seus ancestrais, o pilar central de sua religião, encontrando-se numa localidade estranha, perdiam suas referências. Com o intuito de sobreviver e preservar algumas de suas tradições tiveram que reinventar, adicionar, subtrair: ritos, deuses, língua, usos e costume (SACRAMENTO, s/d, p. 1).

Argumentando sobre o cristianismo na diáspora, chamou-nos atenção colocações de Sweet (2007, p. 238) ao afirmar que

[...] na maior parte do território brasileiro, a grande quantidade de escravos e a constante entrada de africanos, combinadas com a fragilidade da Igreja enquanto instituição, levavam a que a adoção dos ensinamentos católicos fosse muito mais gradual e incompleta. Quando os africanos e os seus descendentes começavam de facto a aceitar alguns elementos do Catolicismo, não o faziam à custa das suas próprias cosmologias. [...], os escravos brasileiros naturalizaram o Catolicismo, integrando muitos dos elementos que coincidiam com as suas próprias mundividências. Baseados nestas semelhanças simbólicas, os africanos e os seus descendentes criaram formas únicas de Catolicismo afro-brasileiro. Estas formas distintas de Catolicismo continuaram a ser praticadas a par das religiões africanas mais familiares, nunca chegando a obliterar as práticas africanas, mais claramente visíveis durante o período colonial.

“Subordinados” à religião do conquistador é que índios e negros foram apresentados a uma outra maneira de conceber a vida, as coisas, o mundo. O que, visivelmente, não impediu o negro de criar relações entre suas concepções e símbolos e os do catolicismo<sup>57</sup>.

---

<sup>57</sup> A esse respeito buscar obra completa de James Sweet (2007, p. 238-42), “*Recriar África*”, na qual o autor chega a nos apresentar uma série de símbolos e instituições sagradas da Igreja Católica, adaptados a concepções africanas bastante específicas, exemplificando: os poderes mágicos atribuídos aos pedaços de hóstia e à pedra d’ara (“pedra de mármore com um compartimento interno onde eram colocadas as relíquias de santos martirizados”); o panteão das figuras religiosas católicas associadas ao panteão de espíritos ancestrais africanos; e até a criação das irmandades.

No caso dos índios, a presença portuguesa nos primeiros tempos de colonização do Brasil representou uma verdadeira guerra contra eles, que aqui já viviam. Muitos índios foram mortos e outros foram feitos prisioneiros ou escravizados para trabalhar, sendo convertidos à fé católica pelas missões jesuíticas. No entanto, como costuma acontecer entre diferentes culturas que se encontram, os grupos indígenas, mesmo convertidos, não abandonaram totalmente suas tradições e crenças, ou seja, “o índio, mesmo católico, não deixou de acreditar em seus deuses, de cultuar os espíritos das florestas ou de reverenciar seus ancestrais” (SILVA, Vagner G. da, 2005, p. 23-26). Mas destaca Freyre (2004, p. 178-79) que era todo o ritmo de vida social que se alterava nos índios, dando para sufocar muito da sua espontaneidade nativa: os cantos indígenas, de um tão agreste sabor, foram substituídos por outros compostos pelos jesuítas, sendo estes cantos secos e mecânicos; “cantos devotos, sem falar de amor, apenas de Nossa Senhora e nos santos”.

O negro, como o índio, continuou acreditando nos seus deuses mesmo considerando-se cristão; se inicialmente a fé dos negros escravizados nos deuses de sua religião de origem esteve primeiramente disfarçada nas danças e cantos que eles faziam em louvor aos santos católicos, em um segundo momento sua fé foi direcionada tanto a uns como a outros (SILVA, Vagner G. da, 2005, p. 42). “Assim, o catolicismo apenas envernizou o comportamento religioso público destas pessoas. Em termos de conteúdo, a doutrina cristã não substituiu as tradições africanas, que foram passadas com o leite materno” (BERKENBROCK, 2007, p. 103).

Porém, vale ressaltar que a chegada à costa atlântica e a imediata escravização às mãos dos europeus representavam uma grande ruptura, lançando a maioria dos escravos num mundo estranho e totalmente desconhecido. Os escravos não só tinham de encarar os horrores cometidos pelos seus captores, como, subitamente, se viam ainda a dividir o seu espaço com um grupo de desconhecidos, africanos e descendentes de africanos. Em decorrência da situação extrema em que cada um dos capturados se encontrava, em virtude da ruptura que haviam sofrido, a solidão inicial rapidamente dava lugar à comprovação da realidade do sofrimento coletivo. “Assim, mesmo durante a árdua travessia do Atlântico, amizades eram feitas, alianças eram estabelecidas, novas redes de parentesco eram construídas” (SWEET, 2007, p. 51).

E estas redes e contatos continuaram por aqui. A chegada dos africanos iorubanos nos fins do século XVIII estabeleceu trocas entre as diversas etnias, os bantos, os nagôs, os fons. “E creio que foi o momento que começou a criação do que hoje chamamos de CANDOMBLÉ” (SACRAMENTO, s/d, p. 2). Para Siqueira (2009, p. 161), esta religião, de forma geral,

[...] è una religione magica, presuppone un determinato tipo di sapere, l'uso di forze soprannaturali per la soluzione di problemi umani; esso è strutturato secondo un rituale ben definito caratterizzato dal ricorso alla musica, alla danza, all'alimentazione degli orixá (sic), da cerimonie iniziatiche e da differenti tipi di rituale che se seguiti correttamente permettono al fedele di raggiungere il vértice della gerarchia liturgica fino a prendere il nome di figlio del santo o medium. Considerato molto vicino alle tradizioni africane, Il candomblé non fa distinzione fra bene e male anzi ritiene che questi due campi possano coesistere<sup>58</sup>.

Retomando pensamento de Laércio Sacramento, o autor destaca que os negros da nação queto passaram a cultuar no mesmo templo todos os orixás, e formaram uma estrutura hierárquica no Brasil, que não existia na África. Acontecendo o mesmo com os negros bantos que, além de seguir o modelo iorubano, por força de suas tradições não poderiam deixar de cultuar os donos dessa terra, ou seja, os ancestrais de nossos índios, no chamado candomblé de caboclo (SACRAMENTO, s/d, p. 2).

Desta maneira, contribuem as colocações de Capone (2004, p. 27), quando esta afirma que “os caboclos encontram facilmente um lugar no candomblé graças à realidade ritual extremamente difundida”; sendo, na verdade, esse espírito indígena reinterpretado como sendo o “dono da terra” venerado até nos terreiros considerados mais tradicionais, apesar dos esforços para preservar a “pureza africana”<sup>59</sup>.

---

<sup>58</sup> “É uma religião mágica, pressupõe um determinado tipo de saber, o uso de forças sobrenaturais para a solução dos problemas humanos, ela é estruturada segundo um ritual bem definido, caracterizado pela recorrência à música, à dança, à alimentação dos orixás [inquices ou voduns], pela cerimônia de iniciação e pelos diferentes tipos de rituais que, se seguidos corretamente, possibilitam aos fiéis alcançar o ápice da hierarquia litúrgica, tornando-os filho de santo ou médium. Considerado como muito próximo das tradições africanas, o candomblé não faz distinção entre o bem e o mal e compreende que essas duas forças podem coexistir.”

<sup>59</sup> Sobre o termo “pureza africana” buscar: Stefania Capone (2004) e Vilson Caetano de Sousa Júnior (2003) que se aprofundam nessa questão, além de tratarem do tema do sincretismo. Nas entrevistas realizadas nesta pesquisa a questão da pureza foi citada pelos entrevistados no que dizia respeito a uma necessidade de separar o candomblé queto do candomblé angola. Uma *“necessidade grande da gente apurar [...] apurar e separar o que é inquice, o que é orixá [...] Querem separar uma coisa da outra [...]”* (DANSSUREGY).

*Pois é, tem algumas coisas que é o seguinte: quem cultua caboclo e tem uma casa aberta, talvez ele não tenha obrigação de dar uma festa ali para o caboclo, mas ele tem obrigação de alimentar o caboclo, ele tem que ter uma data específica, um tempo para aquilo ali, ele tem que alimentar, isso ele é obrigado. [...] ele é obrigado, porque a partir do momento que ele montou aquela energia ali, ele é obrigado a alimentar aquela energia, tem que dar continuidade [...] (WULAQUEJI).*

Houve ainda considerações de um dos adeptos participantes desta pesquisa que fez referência a uma lenda africana que traz o inquite *Tempo*<sup>60</sup> como um caboclo: *“tem algumas lendas de Angola<sup>61</sup> que Tempo era um caboclo que vivia no mato, na roça, sei que mexia com gado, condenado a morrer queimado por um crime que ele não cometeu [...]” (DANSSUREGY).*

Portanto, o tráfico de escravos ocasionou para as culturas uma grande mistura ou até, muitas vezes conscientemente, certa confusão. Como diria Gruzinski (2001, p. 28) “nada é inconciliável, nada é incompatível, mesmo se a mistura é por vezes dolorosa”. Os africanos foram arrancados de um contexto cultural estável e jogados em um outro contexto. “A cosmovisão, a família, os valores, a hierarquia, a religião, as festas, as formas de produção, os costumes, entre tantos outros aspectos da vida, tudo isso formava uma unidade numa sociedade e comunidade homogênea” (BERKENBROCK, 2007, p. 81).

*[...] no Candomblé de Angola, no meio do inquite também tem momentos que aparece os espíritos chamados de catiços que eu te falei, que é um caboclo, é um boiadeiro, que pode ser de um dia que o candomblé esteja voltado só pra ele, [...], esses catiços mesmo, eles cantam para que a pessoa pule, que a pessoa dance, que a pessoa rode, que a pessoa ache graça [...] (DANSSUREGY).*

Para Adolfo (2010, p. 107), por expressar as vontades dos deuses e poder falar às pessoas de igual para igual, o caboclo, “é uma figura sagrada muito querida

---

<sup>60</sup> “Vamos encontrar duas variações para esse Inquite: Kitembo e Tembu. Nei Lopes registra a versão Tembo e, segundo ele, a origem dessa divindade é do universo linguístico quicongo, e que em quicongo a grafia é *Témbo (Tembwa)*. A tradução de Tembo em português é vento violento. A versão Kitembo (Tempo) também conhecida no Brasil é de origem quimbundo e significa também vento. Edison Carneiro registra esse Inquite, o que demonstra que ele estava já aparentemente consolidado, com a grafia Tempo, em sua época de pesquisador. Por essa razão, podemos pensar que a divindade que aqui chegou foi o *Témbo (Tembwa)* - bacongo – e que a palavra Kidembo apareceu recentemente com a efetivação das pesquisas bibliográficas. Essa divindade tem sido um dos sinais diacríticos nas casas de Congo-Angola e por muitos é considerado o rei da nação” (ADOLFO, 2010, p. 135). Assim como no trabalho de Sérgio Paulo Adolfo, cuja casa pesquisada cultua e louva o inquite Tempo, também acontece na “*Roça Congo Matamba Nzambi*”.

<sup>61</sup> Não encontrei maiores referências sobre este mito que associa Tempo à figura de um caboclo. Porém, em “*Nkissi Tata Dia Nguzu: estudos sobre o candomblé Congo-Angola*”, Sérgio Paulo Adolfo (2010) traz vários mitos bantos associados ao inquite *Tempo*.



e respeitada nos candomblés bantos e, em nossa opinião, é quem melhor perpetua o culto aos antepassados, tradição essa vinda da África”; denominados catiços, são os intermediários entre os inquices e os seres humanos.

No campo religioso foi, portanto, dupla a contribuição banta originada na Bahia: o candomblé de caboclo e o candomblé de inquices denominado angola e congo — duas modalidades que se casariam num único complexo afro-índio-brasileiro, povoando, a partir da década de 1960, praticamente o Brasil todo de terreiros angola-congo-caboclo. Não foi, entretanto, só na Bahia que surgiram os cultos das entidades caboclas. Onde quer que tenham se formado grupos religiosos organizados em torno de divindades africanas, podiam também ser reconhecidos agrupamentos locais que buscavam refúgio na adoração de espíritos de humanos. Esses cultos de espíritos ganharam, evidentemente, feições locais dependentes de tradições míticas ali enraizadas, podendo estas serem mais acentuadamente indígenas, de caráter mais marcado pelo universo cultural da escravidão, ou mesmo mais próximas da mitologia ibérica transplantada para o Brasil colonial. Em cada lugar surgiram cultos a espíritos de índios, de negros e de brancos. Essa tendência foi muito reforçada pela chegada ao Brasil, no finalzinho do século XIX, de uma religião européia de imediata e larga aceitação no Brasil: o espiritismo kardecista. Em cada uma dessas denominações religiosas caboclas, a concepção dos espíritos cultuados também variou bastante. Na Bahia, por exemplo, o caboclo é o índio que viveu num tempo mítico anterior à chegada do homem branco, mas um índio que conheceu a religião católica e se afeiçãoou a Jesus, a Maria e a outros santos; um índio que viveu e morreu neste país — este é o personagem principal do candomblé de caboclo, que, com o tempo agregou outros tipos sociais, sobretudo os mestiços boiadeiros do sertão (PRANDI, s/d, p. 05).

Entendemos, portanto, que, embora com algumas variações em seu culto, conforme os contextos se modificam, a presença do caboclo nos candomblés angola é notoriamente marcante, sendo, na *“Roça Congo Matamba Nzambi”*, parte do calendário anual de festas.

### **2.3. Cosmologia do candomblé angola**

Rumo ao nosso campo de pesquisa, anteriormente tratamos da cosmologia banto, buscando identificar pontos centrais que também se manifestam na cosmologia do candomblé angola, marcas estas que rememoram o que foi feito e dito em outros tempos, mas com as nuances da contemporaneidade e das diferentes realidades de cada casa de candomblé. Neste momento nossa intenção foi esclarecer, especificamente, sobre a cosmologia do candomblé angola, sendo

possível, no entanto, identificar essas marcas, tatuadas nos rituais de angoleiros e angoleiras.

Porém, assim como ocorreu com outros pesquisadores, deixamos aqui registrado que o levantamento de fontes que retratassem o candomblé angola foi uma tarefa difícil. Capone (2004, p. 14) deixa claro o quanto foi desencorajada em sua ousadia ao propor pesquisá-lo, que “foi muito pouco analisado” nos estudos afro-brasileiros, quando comparado aos estudos sobre o candomblé iorubá.

Desta maneira, tornou-se imprescindível apontar uma questão já tratada em textos de autores clássicos como Nina Rodrigues ou Roger Bastide que reafirmavam, assim como outros autores do início do século XX, a oposição e verdadeira hierarquização quando se referiam aos nagôs e aos bantos, ou melhor, da superioridade dos primeiros em relação aos segundos. Dizer de tudo isso para tentar explicar, como já é remota a ideia de que os cultos bantos eram “degenerados”, empobrecidos, quando comparados aos cultos iorubanos. “No rastro de Nina Rodrigues, a oposição entre uma ‘tradição pura’ dos nagôs e a ‘fraqueza’ mítico-ritual dos bantos se impôs em estudos ulteriores”, sendo contínuo o pensamento que privilegiava uma tradição cultural apenas (CAPONE, 2004, p. 17).

Neste sentido, sobre angoleiros e iorubanos alguns participantes desta pesquisa destacam: “*ficamos reclusos por muito tempo em um espaço que nos impossibilitou vivenciar os nossos costumes e divulgá-los*” (KIALORÊ). E “*de certa forma os iorubás tiveram mais destaque, principalmente na mídia, do que os angoleiros*” (KIZUALUNDA). Segundo Kiozô, “*o candomblé angola foi um candomblé muito fechado*”; o que pode também ter garantido maior espaço aos iorubanos.

*Ficou mais fácil e difundida [a cultura iorubá], porque o pessoal... eles se espalharam muito, eles foram para a televisão, eles foram pra novela, mídia, teatro, revista, o pessoal de angola eles se retraíram e ficaram com muita coisa escondida e perdida no tempo (DANSSUREGY).*

Heywood (2012, p. 14-15), em sua obra “*Diáspora negra no Brasil*”, destaca que a nova geração de estudiosos começou a surgir durante os anos 1930 até o início dos anos 1950, dentre eles Rodrigues e Bastide, assim como Edison Carneiro, Artur Ramos, Manuel Querino, entre outros, tendo todos concentrado seus estudos primeiramente na cultura afro-brasileira. Mas, na mesma obra, esta autora afirma que estes pesquisadores cometeram grandes falhas, sendo muitos deles etnógrafos e antropólogos e, exceto Herskovits, tinham pouco ou nenhum conhecimento de

história do tráfico ou história da África; focavam no que os autores daquele tempo consideravam significante, como as manifestações culturais oriundas da África Ocidental, as dos iorubás e de Daomé, em detrimento de elementos da África Central, de mais difícil compreensão.

Sendo assim poderíamos dizer que estas falhas culminaram nestes pré-conceitos produzidos sobre a cultura dos centro-africanos, sendo comumente usados atributos negativos para se referir a eles. Na verdade, remetiam-se a esta cultura, porém a compreendiam pouco, ou seja, não havia uma intensa imersão para o (re) conhecimento de como ela realmente se apresentava.

Durante muitos anos, o conjunto de crenças tradicionais banto não logrou a dignidade de ser considerado uma religião. Seria apenas um conglomerado grosseiro de superstições que tinha de ser desprezado e eliminado sem consideração. Designar o sistema de crenças banto com um único vocábulo supõe uma simplificação atrevida e inexacta. Por isso, surgiram confusões e deturpações que impediram a sua compreensão, já que se encontram misturadas variadas manifestações que impossibilitam uma designação unívoca que explicita tanto o conteúdo como a forma em que se manifesta o sentimento religioso banto (ALTUNA, 1985, p. 356).

A história da formação das religiões afro-brasileiras transcorreu de forma diversa nas muitas regiões do Brasil. Esta diversidade se deve a muitos fatores: a presença de diversificadas tradições religiosas africanas; as condições sob as quais estas tradições foram preservadas não foram as mesmas; as religiões com as quais elas se encontraram, etc. Todos estes fatores tiveram como consequência a formação das diversas sínteses religiosas, de modo que se costuma falar no plural em religiões ou cultos afro-brasileiros. As diferenças entre estes grupos são em muitos casos tão grandes que se pode falar corretamente em diferentes religiões. Outros grupos estão mais próximos uns dos outros e têm o mesmo núcleo teológico<sup>62</sup> (BERKENBROCK, 2007, p. 163).

No candomblé do Brasil, como já referenciado anteriormente, convencionou-se chamar-se de “nação” aos grupos que usassem predominantemente uma língua africana. “Assim os candomblés que usavam as línguas Kimbundo e Kikongo e Ovibundo, passaram a se chamar Candomblé de Angola, ou Candomblé da nação Angola, e seus adeptos de Angoleiros” (SACRAMENTO, s/d, p. 2).

Como nos fala Berkenbrock (2007, p. 57), o candomblé, independentemente de sua nação, bem como as outras religiões afro-brasileiras, é uma religião, na qual

---

<sup>62</sup> “Por núcleo teológico, entendemos aqui o conjunto de idéias básicas presentes no Candomblé, idéias estas às vezes com variadas interpretações” (BERKENBROCK, 2007, p. 179).

as tradições são transmitidas oralmente; não há, portanto, nenhum texto que seja uma fonte ou que tenha o *status* de uma escritura sagrada. Neste sentido, com relação ao aspecto da oralidade, constatamos, no candomblé, aproximações com o local onde tudo se iniciou: “na África negra, a tradição oral não é apenas fonte principal de comunicação cultural. É uma cultura própria e autêntica porque abarca todos os aspectos da vida e fixou no tempo as respostas às interrogações dos homens” (ALTUNA, 1985, p. 33). E outras aproximações, além da oralidade, vão ser evidentes na cultura brasileira como, por exemplo, a presença marcante da música e da dança nos rituais do candomblé, nos remetendo ao povo africano, um povo rítmico por natureza.

No entanto, entendemos que a África é ponto de referência, de interseção, mas concordamos com Previtali (2012, p. 4) quando esta destaca que “não podemos considerar a nação angola como um objeto de ‘arqueologia’, que, numa viagem de retorno à África, seria recuperada em seu estado puro, pois como elemento da cultura, ela é dinâmica e é uma produção”. Muitas coisas aconteceram entre lá e cá, entre o trajeto e o estabelecimento desses povos num espaço novo, de regras diferenciadas; muitos elementos puderam ou necessitaram ser agregados à memória desses negros escravizados.

A “África banta” é, no entanto, sensivelmente mais próxima da nação angola nos inqices, na linguagem, nos batuques e danças, mesmo que tenham sido singularmente combinados com os orixás e santos cristãos. Isso reflete um processo mais aberto e mais fluido de delimitações das fronteiras que é vivido nas diásporas, e podemos encontrá-lo em toda nação de candomblé (PREVITALLI, 2012, p. 4)

Sobre este aspecto nos remetemos ao texto de Parés (2007, p. 15) que nos auxilia com o conceito de “cultura de contraste”, tendo como referência Manuela Carneiro da Cunha que destaca que “a cultura original de um grupo étnico, na diáspora ou em situação de intenso contato, não se perde ou se funde simplesmente, mas adquire uma nova função, essencial e que se acresce às outras, enquanto se torna uma “cultura de contraste”.

*E até hoje o pessoal de angola quando vai passar algo, eles nunca passam tudo, mesmo sabendo, e não passam tudo, não entendo porque, geralmente esse esconder, em um ponto, está matando a tradição (DANSSUREGY).*

Não me parece que se possa conservar, se ainda houvesse alguém para querer fazê-lo, a ideia de uma tradição cultural que se adapta a novos meios

ambientes e se perpetua como pode diante dos obstáculos que esse novo meio lhe antepõe. Contrariamente, a noção que se infere é que a tradição cultural serve, por assim dizer, de reservatório onde se irão buscar, à medida das necessidades no novo meio, traços culturais isolados do todo, que servirão como *sinais diacríticos* para uma identificação étnica. “A tradição cultural seria, assim, seletivamente reconstruída, e não uma instância determinante” (CARNEIRO DA CUNHA, 2009, p. 226).

A fim de uma maior aproximação com esta tradição cultural do povo banto, é que consideramos importante uma visualização esquemática sobre a cosmologia deste povo, elaborada a partir de texto “*Nkissi Tata Dia Nguzu: estudos sobre o candomblé congo-angola*”, de Sérgio Paulo Adolfo (2010), levando-se em consideração principalmente o povo bacongo<sup>63</sup>. São apresentados, a seguir, dois esquemas por nós elaborados a partir de pesquisas feitas pelo autor anteriormente citado.

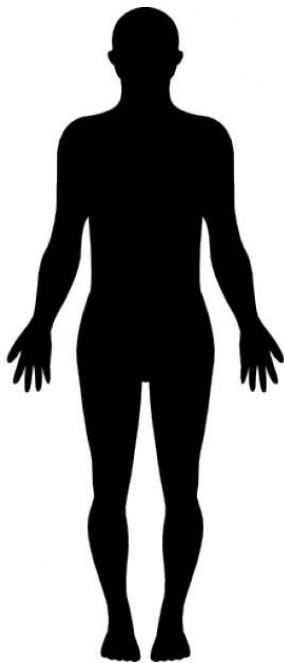
---

<sup>63</sup> Um dos vários povos bantos que chegaram ao Brasil na condição de escravizados e que maior influência exerceu neste país. É o terceiro maior grupo étnico de Angola, sendo o ambundo, o segundo maior. A língua falada pelo povo bacongo é o quicongo, e pelo povo ambundo é o quimbundo (ADOLFO, 2010, p. 7).

## Esquema 1

### Concepção religiosa do povo bacongo

Cada pessoa compõe-se de quatro (4) elementos:



O corpo (*nitu*)

Duas almas: uma espiritual (*móioio*)  
e uma sensível (*mfumu kutu*)

Um nome (*zina*)

Fonte: Elaboração própria a partir de texto de Adolfo (2010, p.12).

## Esquema 2

Mito bacongô da criação

ZÂMBI AMPUNGO (deus criador)

Criou um grande saco (*fútu*)



PARA QUALQUER ATITUDE: consulta-se o antepassado ou um inquice



NGANGA (sacerdote)

Fonte: Elaboração própria a partir de texto de Adolfo (2010, p.12-13).

“Para o homem do universo banto todas as realidades, humanas, animal, vegetal, mineral é sagrada e faz parte de um mesmo universo, tanto quanto a comunidade tradicional é formada pelos homens mortos e os que estão para nascer”. A energia que perpassa todas estas realidades chama-se *nguzu* e está sempre à disposição dos homens vivos que poderão manipulá-la para o bem e ou mal, segundo visão não maniqueísta do homem e mulher africanos e, por extensão, a do afro-brasileiro. Pela lógica africana, Deus, ao criar o mundo, “o fez de maneira que uns seres precisassem dos outros; o que há de sobra em um está faltando no outro, o que é o mal para um é um bem para o outro”. Neste sentido todos os seres estariam interligados e, pela necessidade que teriam um do outro, poderiam construir um mundo de harmonia e equilíbrio (ADOLFO, 2010, p. 94).

No candomblé angola, os sacerdotes e as sacerdotisas são chamados, respectivamente, de *Tata* e *Mameto*, sendo os detentores do poder e do *nguzu* junto aos Minquice (singular Inquice) e seus filhos de santo, pessoas iniciadas por ele ou ela, num ritual chamado de feitura de santo, assim como as pessoas que os procuram para solucionar os mais variados problemas (ADOLFO, 2010, p. 102).

Em sua fala, *Danssuregy* ressalta que a palavra em banto que significa axé, é *ngunzu* e aponta outras questões:

*É porque é assim como te falei, aquela popularização da palavra, do dialeto, da mídia, é axé, e aquela questão da popularização do dialeto iorubá e tal, do pessoal de angola se fechar muito também. [...] tem uma outra situação que eu queria abordar que é interessante. É o seguinte: o pessoal de angola agora que eles começaram conscientizar. [...] o povo de queto faz mais barulho mesmo, os artistas frequentam muito candomblé queto e eles estão lá falando palavras de ordem: é axé... aí os orixás... então, todo mundo conhece Ogum, Oxum, Iemanjá, Oxalá, todo mundo sabe, mas quando você fala os nomes deles no angola a pessoa fica, nossa senhora, quem é? (DANSSUREGY).*

No candomblé angola, temos a presença dos inquices ou *nkisis*, que muitas vezes são confundidos com os orixás. “Na verdade, *Nkisi* e *Orixá* são duas entidades diferentes e de cultos semelhantes, mas não iguais”. Ocorre que no século XX há uma grande migração dos angoleiros para os terreiros iorubanos, sendo que aqueles que resistiam em trocar de nação e permaneceram angoleiros passaram a procurar uma equivalência de seus inquices com os orixás, tentando criar uma igualdade de valor, para equiparar-se aos considerados superiores, ficando a diferença apenas por conta da língua (SACRAMENTO, s/d, p. 2).



No entendimento do povo de santo de Congo-Angola, o inquice é uma força da natureza, uma energia viva manipulável de acordo com os interesses e necessidades das pessoas. “O Inquice, no entendimento dos seus adeptos, é uma força, uma energia (*nguzu*) que vem das manifestações da natureza, como o raio, o trovão, a água salgada, a água doce, a chuva, e outros fenômenos atmosféricos, assim como plantas e animais”. Tudo o que é vivo está interligado ao ser humano e pode transmitir-lhe essa energia, em maior ou menor quantidade de acordo com os ritos propiciatórios (ADOLFO, 2010, p. 93).

O sacerdote da “*Roça Congo Matamba Nzambi*” assim se refere ao inquice<sup>64</sup>: “é o anjo da guarda da gente, que mora dentro da gente [...]”. O inquice seria na visão de Kiozô uma divindade, dizer que ele é um deus seria equivocado.

Para Laércio Sacramento ou *Tata Lembaraji*, em uma das entrevistas concedidas a esta pesquisadora em 2014, o inquice não deve ser considerado um espírito, um deus, mas uma força da natureza, diferente dos orixás.

*Não, inquice não é orixá, eles são parecidos, são similares, geralmente dominam o mesmo elemento só que tem uma diferença, a maneira de proceder, de fazer de prestar culto a um não é igual ao outro, e em algumas casas de Angola está se cometendo um erro de achar que deve ser feito igualzinho [...] (DANSSUREGY).*

No entanto, Previtalli (2012, p. 6) ressalta que diferenciar os inquices de maneira que estes possam ser dissociados dos orixás “é uma tarefa complicada, uma vez que as fronteiras não podem ser facilmente delimitadas e a similaridade entre os cultos são maiores do que as possibilidades de separá-los”.

*Por hábito [associa-se orixás a inquices]. [...]. Nós angoleiros nos escondíamos muito no início, e até hoje somos mais discretos ao falar de nossas raízes, tradições e fundamentos. Sem contar que é mais fácil conversar com um leigo no Angola, e dizer Oxum, Oxóssi ou Iansã, do que dizer Dandalunda, Mutacalambô e Matamba (KIZUALUNDA).*

Em seu livro, embora Barcellos (2011, p. 18) tente traçar um paralelo entre as nações queto e Angola, o que seria, no mínimo, arriscado, visto que estas têm suas próprias tradições, o autor no interior da mesma obra, ao apresentar as cantigas

<sup>64</sup> Na “*Roça Congo Matamba Nzambi*” são 16 os inquices cultuados: “*Nzila; Incoce; Mutacalambô; Zazi; Catendê; Angorô; Quingongo; Ingurucema; Dandalunda; Kayaya; Zumba; Lemba; Casuté; Vunji, Tempo e Gongobiro*” (KIALORÉ). Porém, “*nós cantamos além dos 16, porque, por exemplo, nós cantamos pra Manipanzu. Manipanzu não está incluído nos dezesseis; é um tipo de Iansã diferente, de Ingurucema diferente. Cantamos pra Loango, que é a luz do dia*” (KIOZÔ).

relacionadas a vários inquices, o faz criando correspondência entre um inquice e um orixá nagô. Ou seja, parece mesmo tarefa difícil não provocar certas analogias entre um e outro. E essa ocorrência deu-se ainda em outras obras utilizadas como referencial teórico desta pesquisa: correlações, analogias e correspondências entre iorubanos e bantos; orixás e inquices.

Desta forma, embora constantes as referências de influências de um culto sobre o outro, Lopes (2011, p. 193) levanta a hipótese<sup>65</sup> “da anterioridade dos cultos banto-brasileiros sobre o culto jêje-nagô dos orixás no Brasil”, uma vez que o primeiro templo conhecido dessa modalidade, a famosa Casa Branca do Engenho Velho, em Salvador, teria sido fundado apenas por volta de 1830.

Neste sentido, podemos fazer empréstimo ao pensamento de Leda Martins (2002, p. 73) e a sua chave teórica, no qual chamou de *encruzilhada*, sendo que este termo, utilizado como “operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam”, nem sempre de forma amistosa, práticas performáticas, percepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, diversos saberes, enfim.

Existe uma cosmovisão interiorizada na nação angola que demonstra suas particularidades, isto é, o que não chegou a fundir-se. Desta maneira, penso que a nação angola pode revelar valores, costumes e mundividências, mesmo que ressignificados remetam a uma origem africana (PREVITALLI, 2012, p. 4).

Para Adolfo (2010, p. 51), no candomblé angola há uma feição bastante particular e distinta dos outros candomblés. O autor em questão enfatiza que há, no angola, alguns elementos mais notórios: a língua das cantigas rituais; o toque dos atabaques (executado com as mãos), bem como algumas roupas e paramentos; ao mesmo tempo existem outros elementos que são mais discretos não perceptíveis a quem não tem familiaridade com o fenômeno.

Sobre este aspecto das singularidades, *Tata Lembaraji*, em entrevista realizada em 2014, enfatizou que poderíamos apresentar várias questões que, na opinião dele, particularizam o candomblé angola: 1) é uma religião monoteísta, seu Deus é Zâmbi; 2) um de seus pilares principais é o culto aos ancestrais e aos antepassados (aqueles que ainda são lembrados); 3) inquices são vistos como forças da natureza; 4) o primeiro a ser cumprimentado quando se entra em um

---

<sup>65</sup> Sobre esta hipótese, buscar mais informações no livro “*Bantos, malês e identidade negra*”, de Nei Lopes (2011, p. 193).

terreiro angola é o inquite Tempo; “*pois Tempo é na natureza, como a atmosfera, ou seja, sem ele, ficaria inviável a existência dos outros inquices*”; 5) espalhar a mandiga, a milonga (o que já foi chamado de feitiço) é exclusividade do angoleiro.

Sobre a primeira questão colocada por Laércio Sacramento é importante ressaltar que o monoteísmo no candomblé é um fato polêmico quando nos referimos à literatura. No entanto, os adeptos da roça pesquisada parecem crer que assim seja: “*Ele (inquite) é uma força da natureza, então assim... Zâmbi que é o Deus principal, é o que criou todas as coisas*” (DANSSUREGY). “[...] *Deus é Deus, único. Deus deixou eles [inquices] para tomarem conta da natureza*” (KIOZÔ).

Para os povos bantos há três classes de espíritos, a saber: Deus, potência universal e inquestionável, chamado Zâmbi ou Zâmbi Ampungo; os gênios da natureza ou Minquice (singular Inquite), e os antepassados, em especial os ancestrais clânicos e chefes de linhagem que, quanto mais ilustres e bem-sucedidos forem em vida, maior e melhor será o culto e a devoção que lhes dedicam (ADOLFO, 2010, p. 106). Neste sentido, Siqueira (2009, p. 160) acrescenta que “*nell’Africa bantu, infatti, ogni villaggio venerava i propri trapassati considerandoli parte integrante della comunità e del territorio di appartenenza*”<sup>66</sup>.

“No Brasil, os antepassados são cultuados nos candomblés de Congo-Angola em locais especialmente preparados para tal fim, chamados de Casa de Vumbi – Nzo Nvumbi”; ou na forma de caboclos, que são considerados os ancestrais brasileiros e, portanto, merecedores de culto e honrarias diversas. Os caboclos, contrariamente aos inquices, não possuem assentamentos especiais, uma vez que, segundo a lógica do sistema religioso afro-banto, estes vivem livres na natureza, permanecem por aí espalhados pelas árvores e outros pontos da natureza encontrados no espaço da roça de candomblé (ADOLFO, 2010, p. 106-107).

E certamente não podemos deixar à margem as especificidades de cada terreiro, pois, conforme o contexto ou a necessidade, cada casa apresentará suas particularidades, conformidades ou rupturas. Melhor dizendo, embora terreiros de uma mesma nação, ou de nações diferentes, tenham seus pontos de interseção, seus encontros; por mais que muitos elementos, fundamentos e símbolos, às vezes

---

<sup>66</sup> “Na África bantu, na verdade, cada aldeia venerava seus mortos, considerados parte integrante da comunidade e do território de pertença”.

coincidentes, estejam presentes em seus “interiores”<sup>67</sup>, é possível perceber que cada terreiro é um universo, particularmente criado e recriado, fruto dos seus locais de origem, daqueles que o frequentam e o alimentam, continuamente, conduzidos por seu tata e tudo aquilo que, para eles, é visto e entendido como “sagrado”. Caminhemos em direção a um desses elementos: a dança.

---

<sup>67</sup> O termo “interior” é usado no citado contexto com o intuito de se referir “a parte de dentro”, mas também com sentido de “particular” e “privado”, visto que há muito mais no terreiro do que aquilo que se possa ver, sendo eu meramente uma pesquisadora.



Foto 5: Festa pública, saída de *muzenza* na “*Roça Congo Matamba Nzambi*”<sup>68</sup>.  
Fonte: A autora (2015).

## PASSO 3 DE UMA COREOGRAFIA

### A DANÇA NO CANDOMBLÉ ANGOLA: O CORPO QUE DANÇA E QUE ORA

*“O santo ele vem, ele não vem para andar, ele não vem pra conversar no barracão, igual outras entidades do barracão. Eles vêm, dançam e orientam” (LUGANZU).*

*“Dançar é nossa maneira de orar” (TATA LEMBARAJI).*

<sup>68</sup> Imagem coletada por Fernanda de Souza Cardoso em Festa pública, na “*Roça Congo Matamba Nzambi*”, em Montes Claros-MG (out. 2015), e organizada na forma de efeito artístico toques de tinta.

### 3.1. A dança: elemento constitutivo do candomblé

Este “passo” de nossa tese versa sobre a dança e a sua presença no candomblé angola, enfatizando-a como elemento constitutivo da referida religião, buscando desde traços da importância e função dessa manifestação expressiva, explícitos na cultura banto, ainda em África, até seu estabelecimento nos ritos da religião fundada no Brasil. Neste sentido, nos rituais públicos do candomblé existe a sobrevivência de vestígios, reminiscências, que permitem a interposição de diferentes elementos como a dança, o canto, os toques de atabaque e demais objetos “sagrados”. Embora tenhamos nos concentrado no elemento dança, esclarecemos que outros elementos aparecerão, uma vez que no candomblé eles estão interligados; não nos opomos, portanto, ao pensamento africano de que tudo isso se harmoniza e interage, todas as partes que compõem o cosmos são indissociáveis.

Para Redinha (2009, p. 331), a dança, para o povo africano é uma predestinação, um mistério, uma ânsia de ritmo supremo; desempenhando importante papel em todos os setores da vida dos africanos. Como afirma Bárbara (2002, p. 133), “a dança na África e nas tradições da diáspora é uma forma de conhecimento, que não é apenas mental, mas passa através da experiência dos sentidos e das emoções”, educadas através da própria dança e do ritmo.

Antonacci (2013, p. 228, grifos do autor), em seus escritos “*Memórias ancoradas em corpos negros*”, nos fala da religiosidade de povos africanos, tida como “fortemente rítmica, ritualística e performática -, o que são perspectivas de segredo/sagrado para *eles*, configuram-se como feitiço e magia negra para *nós*”. A mesma autora, citando estudos de Câmara Cascudo, reconhece que “corpo, música e memória se articulam, indissociavelmente, em timbres, que vêm configurando o percussivo corpo nação Brasil, comunitários monumentos históricos na guarda e transmissão de culturas sob regime de oralidade”.

Nas culturas predominantemente orais e gestuais, como as africanas e as indígenas, por exemplo, o corpo é, por excelência, o local da memória, o corpo em performance, o corpo que é performance. Como tal esse corpo/*corpus* não apenas repete um hábito, mas também institui, interpreta e revisa o ato reencenado. Daí a importância de ressaltarmos nessas tradições performáticas sua natureza meta-constitutiva, nas quais o fazer não elide o ato de reflexão; o conteúdo imbrica-se na forma, a memória

grafa-se no corpo, que a registra, transmite e modifica dinamicamente (MARTINS, Leda, 2002, p. 88).

Na cultura africana as palavras, o som por elas emitido e seu poder são relevantes, mas também o são a música, a poesia, o ritmo e a dança. A palavra tem força porque permite comunicação, tem poder porque dela emana o “axé”, no caso do angoleiro, emana “*nguzu*”. O ritmo é vibração, força que, quando sentida, demonstra a gênese. A dança para os nascidos em África, bem como para seus descendentes, faz nascer a alegria, elimina as forças negativas, equilibra. “Na África, a dança é um modo de viver” (FÁTIMA, 2001, p. 81). E há uma versatilidade no que diz respeito às danças, estando intrincada ao canto e à música, numa participação, em conjunto, destes elementos, nas múltiplas manifestações do corpo psicossocial africano (REDINHA, 2009, p. 330).

Para Munguele Kiyungu (2003, p. 41) o canto, a música e a dança, são as expressões mais genuínas e vitais do povo banto, preparando, acompanhando, tornando o culto fervoroso, transportando facilmente o fiel à comunhão religiosa e consolidando a fé comunitária.

*[...] no momento da dança, naquele momento no qual está unido o som do atabaque e os passos do iniciado, ou de quem está muito tempo no candomblé, é um momento justamente pra gente estar entregando o nosso corpo para a entidade e a partir daquele momento todo mundo compartilha da mesma energia (KIALORÉ).*

Neste sentido é que, em “*Usos e costumes dos bantos: a vida numa tribo do sul da África*”, de Henrique A. Junod (1974, p. 172), ao descrever a vida social da tribo dos Tongas, se ressalta que na poesia tonga se encontram geralmente reunidos três elementos: “a música, a dança e as palavras, que são mais ou menos poéticas”.

Os primitivos não têm teatro, não têm tragédias, compostas segundo as regras, nem comédias. Mas a nossa tribo possui, certamente, os rudimentos da arte do teatro nas danças acompanhadas de cantos, chamadas *tinsimo rá Rônguè*, os cantos Rônguè. Esta palavra [...] serve para designar uma velha coleção de cantos em que a dança desempenhava o papel principal e que eram particulares dos clãs do litoral (JUNOD, 1974, p. 187).

“Não só os Bantos, mas também os Bosquímanos manifestam essa arreigada tendência musical dos povos africanos, tão integrada no seu modo de viver que se deve admitir como uma necessidade existencial autêntica”. E quanto às danças, as

mais comuns nas zonas rurais são as de roda, e os africanos as praticam nas mais variadas circunstâncias; estas são formadas por um círculo de homens e mulheres ocupando por regra, separadamente, dois setores de roda (REDINHA, 2009, p. 317). Bárbara (2002, p. 133) contribui ao ressaltar que as danças populares são feitas em círculo e essa forma nos leva a uma ideia de harmonia e equilíbrio e à participação de todos; nas danças de candomblé temos um uso mais complexo, também na forma de círculo. E “o círculo significa a junção de energia e a matéria; assim como o óvulo na barriga de uma grávida, assim como o equilíbrio da terra, que também é circular, com todos os seus elementos” (KIAROLÊ); uma “reunião em sentido anti-horário que indica seguir para dentro” (DANSSUREGY), sentido este que significa “voltar ao passado, aos ancestrais” (MARTINS, Suzana M. C., 2008a, p. 43).

Em relação ao Brasil, “os ritos de ascendência africana, religiosos e seculares, reterritorializam uma das mais importantes concepções filosóficas e metafísicas africanas, a *ancestralidade*”, que representa a essência de uma visão que os teóricos das culturas africanas denominam de visão negra-africana do mundo (MARTINS, Leda, 2002, p. 83). Neste sentido, a cosmovisão africana

[...] entrelaça, no mesmo circuito de significância, o tempo, a ancestralidade e a morte. A primazia do movimento ancestral, fonte de inspiração, matiza as curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os eventos, desvestidos de uma cosmologia linear, estão em processo de uma perene transformação. Nas espirais do tempo, tudo vai e tudo volta. [...]. O aforisma kicongo, “*Ma Kwenda! Ma kwisa!*, o que se passa agora, retornará depois” traduz com sabor a idéia de que “o que flui no movimento cíclico permanecerá no movimento” (MARTINS, Leda, 2002, p. 85).

A música, sob uma forma mais ou menos rudimentar, desempenha grande papel na vida do povo africano. No caso de algumas tribos bantas, umas são mais dotadas que outras a este respeito. Na província de Moçambique, os Chopes são, certamente, os melhores músicos. Mas os Tongas são, também, grandes cantores e bons tocadores de instrumentos, e as suas danças são sempre acompanhadas por música (JUNOD, 1974, p. 241).

Por exemplo, na vida dos angolanos, a música participa largamente de todas as manifestações de vida, desde os grandes batuques de roda, a dança recreativa por excelência, aos conjuntos musicais dos aparatosos cortejos fúnebres dos Cabindas. “Os ritos utilizam a música, em especial o mais religioso dos instrumentos que é o tambor, e um reco-reco de som rascante, espécie de cega-cega, sempre presente nas danças rituais dos caçadores” (REDINHA, 2009, p. 314).



Detalhes anteriormente citados da cultura africana remetem-nos ao Brasil, ao candomblé, nos apresentando traços de uma cultura que atravessou nossa história e a fez repleta de cerimônias, cores, sabores e gestos plurais. Traços perceptíveis por onde o negro deixou suas heranças e ainda interagiu com o entorno. Podemos dizer que o candomblé nos testemunha “que mesmo que não haja uma reminiscência total, absoluta e eterna, o esquecimento também é da ordem da incompletude” (MARTINS, Leda, 2002, p. 89).

Como bem destaca Pólvora (1995, p. 125), a maioria das religiões no Brasil que têm suas origens na África carrega em sua herança o compromisso de transmitir sua tradição tanto de forma oral quanto, e principalmente, de forma corporal. Estas heranças aparecem, por exemplo, nas reuniões para ativar e recuperar memórias que desde o início, no Brasil do século XVI, foram chamados de *batuque* (termo geral usado para traduzir som, instrumento musical, dança e música), uma vez que tudo que fosse e lembrasse a África era assim chamado. Os africanos tomavam parte em quase todo tipo de festa na Colônia e no Império. “Mesmo nas festas de *branco*, eles figuravam como serviçais e até como músicos. Das celebrações públicas, fossem cívicas ou religiosas, com frequência participavam junto da *gente branca*” (SABINO; LODY, 2011, p. 34, grifos dos autores).

O candomblé, enquanto processo social dinâmico, permite identificar e conhecer a história e cultura de grupos africanos no Brasil, é propagado por diferentes ensinamentos formais dentre os quais se destaca o ensinamento da dança, em que é evidenciada uma certa peculiaridade de acordo com os estilos pessoais ou regionais que identificam uma nação. “Os momentos privados e públicos do candomblé constituem os espaços de ênfase das danças, as quais não são vistas de forma isolada das manifestações expressivas e comunicativas dos rituais religiosos, mas como relacionais e socializadoras” (LARA, 1999, p. 109-110).

*O candomblé realmente é feito de dança o momento inteiro. Só não vai haver dança quando eu estou fazendo um ebó<sup>69</sup> ou eu estou em algumas cerimônias particulares lá dentro que não dá pra dançar, porque tem que estar todo mundo parado para fazer. Mas logo em seguida, mesmo um movimento de uma iniciação de uma coisa, logo em seguida o movimento é feito por dança, acompanhada de cantiga que é para agradecer, que é para finalizar, que é para encerrar aquele sagrado que foi constituído lá dentro (DANSSUREGY).*

---

<sup>69</sup> “Termo que designa, genericamente, oferendas e sacrifícios. Usa-se também trabalho, despacho e, às vezes, feitiço” (VOGEL, MELLO; BARROS, 2005, p. 195).

*Tem ritual fechado que também tem dança. Nós fazemos aqui dia dois de finado, por exemplo, nós fazemos um culto a Vuji, é o antepassado, então só nós que somos feitos que vamos dançar, dançar para quem já morreu. Tem a dança deles, que nós dançamos pra eles (KIOZÔ).*

A dança é expressão do corpo e, por isto, do próprio sujeito, está imersa de formas diferenciadas nas religiões. E o corpo imergido em tamanhas sensações e provocando outras é exatamente o meio pelo qual a dança se faz, se concretiza. Lara (2008, p. 45) destaca que esta manifestação corporal, por fazer parte dos elementos constitutivos dos rituais, é presença marcante neles, tanto naqueles ligados predominantemente a aspectos da sacralidade humana como nos marcados por sua forma profana. Cabe bem aqui o uso do conceito de rito apresentado por Vilhena (2005, p. 21) ressaltando que este “reporta-se ao que rima e ao ritmo da vida, à harmonia restauradora, à junção, às relações entre as partes e o todo, ao fluir, ao movimento, à vida acontecendo”.

[...] a dança no candomblé tem uma clara origem africana. Tudo o que acontece, [...], aponta para isso: a importância do grupo, o uso do corpo, a gestualidade, a postura dos pés, a relação com a terra, a pulsação rítmica que dá origem ao movimento, a repetição dos gestos, tudo isso nos leva a perceber a clara ligação das danças do candomblé com as africanas ocidentais (BÁRBARA, 2002, p. 132).

“Para o candomblé, portanto, as danças são fundamentais, pois imitando e transcendendo, fundam-se no movimento das energias naturais”. A dança tem a tarefa de acompanhar o ser humano no caminho iniciático e também na metamorfose do transe, necessário para encontrar o “sagrado”, sagrado para os dançantes, para os que creem. No candomblé há a consciência de uma unidade entre todos os seres e o cosmo, e há uma compreensão de que os movimentos do corpo nas danças de transe vão além da pura gestualidade, inserindo-se no movimento do universo e recuperando energia (BÁRBARA, 2002, p. 136).

Em pesquisa de mestrado feita em um candomblé de Campinas, constatou-se que, na perspectiva do pai de santo e dos filhos e filhas de santo do referido terreiro, o papel da dança no candomblé é fundamental. A ideia de que se não houvesse a dança não existiria o candomblé resume bem a sua função no ritual e traz à tona a grandiosidade de tal manifestação (LARA, 1999, p. 162), ou seja, “*sem a dança você não faz candomblé, existe a dança pra isso, pra descarregar a matéria, descarregar a pessoa, trazer coisas positivas*” (SIVULANGÁ).

### 3.2. A dança em cena e encena

Buscando aprofundar-nos um pouco mais na dança do candomblé angola, a colocamos em cena, trazendo à tona as percepções surgidas a partir de nossas idas à “*Roça Congo Matamba Nzambi*” e de nossos encontros com as pessoas que se dispuseram a participar desta pesquisa. Trabalhamos com diferentes autores, mas nos referenciamos com maior peso em uma categoria trabalhada por Leda Martins (2002), a *performance ritual* que, concordamos, traz densidade na interpretação de alguns aspectos dos ritos afro-brasileiros.

Para Garaudy (1980, p. 8), a dança, ela própria é um rito: ritual sagrado, ritual social. Nela encontramos essa dupla significação que está na origem de toda atividade humana. E “processo ritual é performance” (SCHECHNER, 1994, p. 28 apud MARTINS, Leda, 2002, p. 72).

Indo um pouco mais nas contribuições de Richard Schechner (2011, p. 31-32) vemos que:

Tratar qualquer objeto, trabalho, ou produto “enquanto” performance [...] quer dizer investigar o que faz o objeto, como interage com outros objetos e seres, e como se relaciona com outros objetos e seres. Performances existem apenas enquanto ações, interações e relações.

Diz ainda o autor anteriormente citado que são oito as situações, em que a performance ocorre, às vezes em separado, às vezes entrelaçadas: 1) na vida cotidiana – cozinhar, sociabilizar, “ir vivendo”; 2) nas artes; 3) nos esportes e outros entretenimentos de massa; 4) nos negócios; 5) na tecnologia; 6) no sexo; 7) nos rituais – sagrados e temporais; 8) em ação. No entanto, nem mesmo esta lista abarca todas as possibilidades. [...]. “Rituais e ações são não apenas gêneros de performances, mas também estão presentes em todas as situações enquanto qualidades, reações, ou modos” (SCHECHNER, 2011, p. 31-32).

A diferença está embasada na função, na circunstância do evento social, nos lugares, e no comportamento esperado dos atores e dos espectadores. [...]. A dança enfatiza o movimento, o teatro enfatiza a narração e a impersonização, os esportes enfatizam a competição, e o ritual a participação e a comunicação com forças e seres transcendentais (SCHECHNER, 2011, p. 33).

A performance contribui para criar um “mundo especial”, que é colocado sob o controle dos participantes, que são submetidos a regras implícitas ou explícitas; “sua matéria central não é apenas um roteiro, mas um complexo de regras e engajamentos. Enfim, a natureza particular da performance reside no fato de que ela não tem sentido se não quando se assiste a ela” (PEARSON, 1999, p. 157-158). “Dançar é performar, inscrever. A performance ritual é, pois, um ato de inscrição, uma grafia” (MARTINS, Leda, 2002, p. 88).

As performances rituais, cerimônias e festejos, por exemplo, são férteis ambientes de memória dos vastos repertórios de reservas mnemônicas, ações cinéticas, padrões, técnicas e procedimentos culturais residuais recriados, restituídos e expressos no e pelo corpo. Os ritos transmitem e instituem saberes estéticos, filosóficos e metafísicos, dentre outros, além de procedimentos, técnicas, quer em sua moldura simbólica, quer nos modos de enunciação, nos aparatos e convenções que esculpem sua performance (MARTINS, Leda, 2002, p. 71-72).

E como bem coloca Bernardo (1998, p. 32), é por via da memória que se pode reconstruir o passado, sendo o espaço e o tempo sua essência, constituindo-se a ideia de tempo reversível, que se origina da experiência universal humana de trazer os tempos passados de volta.

Assim, os participantes do rito, cujos figurinos e adereços gravam “no corpo uma paisagem simbólica alterna, evocada pela reminiscência, cantam e dançam a memória de África, lugar perdido e achado, transcriado permanentemente pela performance ritual”. As performances culturais afro-americanas, em todos os seus elementos constitutivos, nos expõem um rico campo de pesquisa, conhecimento e de fruição. Na performance ritual, “o corpo é local de inscrição de um conhecimento que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, na superfície da pele, assim como nos ritmos e timbres da vocalidade” (MARTINS, Leda, 2002, p. 70-72).

No âmbito da performance, em seu aparato: toques, cantos, danças, figurinos, adereços, objetos cerimoniais, cenários; e em sua cosmovisão filosófica e religiosa, reorganizam-se os repertórios textuais, históricos, sensoriais, orgânicos e conceituais da remota África. “Os ritos cumprem, assim, uma função pedagógica paradigmática exemplar, como modelo e índice de mudança e deslocamento” (MARTINS, Leda, 2002, p. 83).

*Vai te evoluindo, quanto mais o tempo passa. Não que se fica parado, porque a pessoa que fica parada ela não vai aprender nada, nem passar nada para ninguém, porque a pessoa tem que aprender e passar. [...]. E tudo isso é ensinado. O pai pequeno, eu mesmo ensino também (KIOZÓ).*

Dantas (1996, p. 68) afirma que “a dança é a manifestação do corpo em movimento. Ela se revela através de movimentos que se instauram no corpo, surgem e desaparecem contínua e rapidamente, criando infinidades de formas corporais transfigurando este corpo”.

Segundo Bambirra (1993, p.21), “o movimento é a base da dança. É o elemento principal a ser lapidado e aperfeiçoado”; e é também expressão particular de cada ser humano. Dançando a pessoa é capaz de revelar suas mais íntimas características, dá vazão à sua subjetividade. Por meio dos movimentos do corpo, podemos aprender a relacionar nosso ser íntimo com o mundo exterior. Por via de nossas observações, poderíamos dizer que, na visão do candomblecista, o inquice também parece ser parte desse íntimo: “*o santo em si, ele é de dentro... ele já está dentro da gente*” (LUGANZU); sua moradia é o corpo do fiel. “[...] *o inquice é movimento. Se não tem movimento não tem dança. Então por isso, as danças. E daí vem as belezas, além de tudo isso, né?*” (KIOZÔ).

Ainda na perspectiva da fala acima, há aí um outro aspecto no qual devemos nos debruçar: da dança “*vem as belezas*”, ou seja, há um caráter estético inscrito no ato de dançar. A estética do corpo atua como um papel fundamental, uma vez que está ligada à sabedoria, não aquela expressa em palavras, mas pela experiência do próprio corpo, afirmada nos cortes rituais, nos trajes litúrgicos, nos objetos sagrados, nas danças e nas músicas. “Por isso, a estética em geral está ligada a uma sabedoria armazenada e enraizada corporalmente ao longo de um processo que se passa e atua, portanto, no e com o corpo” (BÁRBARA, 2002, p. 20).

Vários estudiosos já demonstraram a relevância que as sociedades não ocidentais concedem ao corpo, sendo este o único espaço capaz de levar a marca do tempo, da passagem, do destino. Por isso as muitas fases pelas quais passam as filhas e [filhos de santo] são acentuadas através de uma estética corporal e plástica, que demonstra o estado espiritual do fiel. “Eis porque o aspecto estético, cultivando até os particulares menos importantes, sinaliza a presença do sagrado no cotidiano e o cuidado para com ele” (BÁRBARA, 2002, p. 21).

Assim, é como ouvir Kiozô dizer: “*para nós a dança tem o poder de seduzir. A dança para nós é o enfeite, é a beleza da coisa, certo? É o sentido da coisa*”. Vargas (2007, p. 65) contribui: “a dança se faz pela realização de movimentos que podem aparentemente não ter nenhuma função prática, mas possuem sentido e significado em si próprios, sendo recriados e revividos a cada momento”.

E é de um outro termo associado à dança, ligado à estética, que surge uma questão, talvez daquelas fundamentais neste estudo: a técnica. “A técnica na dança é a maneira de realizar e organizar os movimentos. Está presente tanto nos processos de criação coreográfica como nos processos de aprendizagem de novos estilos de dança. É o modo de facilitar a dança no corpo e torná-lo ainda mais dançante” (VARGAS, 2007, p. 68).

*Porque na hora que a gente vai ensaiar, eles fazendo santo, ensaia ele acordado, pra facilitar, depois chama o inquice dele e ensaia com o inquice. O inquice já no pé de dança pra ele dançar. Depois vira o Vunji que é o erê e põe ele pra dançar. Ensina de todo jeito: virado e não (KIOZÓ).*

Desta maneira podemos dizer que sim, existiria uma técnica, enquanto método para processar a dança no corpo daqueles que se iniciam no candomblé, por exemplo, na aprendizagem das coreografias dos inquices. A coreografia seria, então, “um conjunto de movimentos que possui um nexos próprio, quer dizer, uma lógica de movimento. Devemos acrescentar”: um conjunto concebido ou imaginado de certos movimentos intencionais (GIL, 2004, p. 67). No caso do candomblé, os movimentos estão intencionalmente relacionados aos inquices e tudo que os simboliza, quais elementos da natureza representam e como agem.

*Mesmo que eu estou dançando e não estou incorporado a minha dança está repetindo movimentos que aquele inquice, que aquele orixá fez, ou de vitória, ou de guerra, ou de sofrimento, ou de desespero [...] (DANSSSUREGY).*

Porém o mais interessante de tudo isso é pensar que o fato do dançante, neste caso o candomblecista, não “saber dançar bem” não é um empecilho para vivenciar a experiência de se comunicar com os inquices; diferente, claro, de outras vivências de dança nas quais a técnica não pode ser minimizada. No entanto, para nós fica claro que não é o domínio da técnica que mais importa nesta experiência religiosa, mas é sim o fato do adepto buscar compreender os significados dos gestos, daquilo que está em cena, mas que também encena. A dança, portanto, “se faz não apenas dançando, mas também pensando e sentindo: dançar é estar inteiro” (VIANNA, 2005, p. 32).

*Não, isso não interfere, o dançar bem é bonito pra quem está dançando, é bom pra quem está assistindo, [...], isso é muito bonito, mas não interfere, isso não vai diferenciar uma pessoa porque ela dança demais ou dança*

*menos. [...] Você tem que ter força de vontade, você tem que ter, que querer aprender (WULAQUEJI).*

*[Faz um som de negativo com a boca]; nada a ver. Roupa chique, dançar bonito num tem nada a ver. Tem gente que tá dançando bonito e que o inquice está tão longe! O inquice é o que está lá dentro, assentado; que só nós que somos filhos conhecemos. É aquela comida que nós demos a ele, que nós cortamos. O inquice é isso. Aqui fora é só satisfação ao mundo. É só satisfação. O inquice dançando feio, dançando bonito, ele está no salão. Bom se ele tiver na pessoa. Não precisa dele ser bonito, não precisa dançar bonito. Mas tem gente que gosta de aparecer e até esquece que tá de santo [...]. É, infelizmente é a verdade (KIOZÔ).*

A partir do que testemunhamos nos rituais públicos que acompanhamos, trazemos outro fator para análise: a ritmicidade, que é estrutura constante; perceptível no canto, na música, na dança; e estes três elementos estão intensamente associados. Há ritmo em tudo: desde as cantigas que chamam os inquices, um a um, até nos movimentos dos adeptos que balançam pés, braços, giram, se contraem, conforme as mudanças de toque: “o canto e a dança tem uma ligação muito forte pro inquice dançar” (KIOZÔ).

Diversas são as definições para conceituar ritmo (ARTAXO; MONTEIRO, 2008), podendo ser designado como “tudo o que flui e o que se move no universo” (GARCIA; HAAS, 2006). O ritmo, além de fazer parte da música, também está ligado ao movimento (ANDRADE, 1999). Para Verderi (2009, p. 62), “por meio do movimento podemos expressar o ritmo, dançar a melodia e nos entregarmos na harmonia”; e a música, desta maneira, exerce grande influência no movimento, chegando alguns autores a dizer que os dois caminham juntos, um completando o outro.

Todos os sentidos atuam quando o corpo recebe um estímulo exterior como, por exemplo, a música. O corpo se põe em movimento e, apesar das diferenças culturais, trata-se de uma linguagem universal que o ser humano desfruta desde cedo. “A música afeta emoções que podem ser diretamente expressadas pelas ações”. Atua no ego desenvolvendo a fantasia, criatividade, nostalgia; mudança de humor, podendo provocar excitação ou relaxamento (VARGAS, 2007, p. 67).

Todo movimento se caracteriza por dois fatores: a forma criada por tramas espaciais e os ritmos criados pelos lapsos (sucessão de tempos), “executados ambos pelo corpo ou algumas de suas partes”. Descrevendo um movimento temos: “um composto de formas e ritmos, sendo ambos parte do fluxo superposto de movimento, no qual se torna visível o controle do esforço exercido pela pessoa que se move” (LABAN, 1990, p. 94-95).

Quando dançamos e recebemos estímulos externos, estes nos fazem reagir, projetando para fora nossos impulsos internos; estes estímulos externos podem ser, por exemplo, um ritmo sonoro, não esquecendo que na execução o mover-se também é influenciado por nosso próprio ritmo (ritmo interno); ou seja, de qualquer forma, a dança acontece fazendo uso da ritmicidade. Assim a “a arte do movimento e principalmente a dança dependem do princípio uniforme da unidade rítmica, fazendo com que os movimentos corporais sejam alternados de acordo com a modificação da pauta rítmica que se utilize” (VARGAS, 2007, p. 65).

*A dança, o atabaque e o canto, o que acontece é que a cantiga ela impõe o que se vai dançar. Entendeu? E o porque se dança: o atabaque ele entra com o ritmo e a dança segue com o passo, e os três viram um só. São inseparáveis (LUGANZU).*

*A dança do meu inquite representa a chuva, representa a ventania. As vezes com movimentos tranquilos, que é a chuva branda e conforme a cantiga que apertar ela... que é as cantigas que fazem eles dançarem. Conforme a cantiga que cantar, se apertar uma cantiga, eles dançam mais bravos, mais violentos. Tem cantiga que leva o inquite tipo guerrear, defender os outros, brigar. Depende de quem tiver no atabaque saber cantar (KIOZÓ).*

A música e a dança são agentes particularmente favoráveis de representação de uma vida emocional feita de energia, conflito, tensão, espontaneidade, crescimento. Essa vida emocional é difícil de ser comunicada, no entanto, como sugere a filosofia, há dois modos de comunicação: uma que se fundamenta na lógica e na linguagem e outra destinada a manifestar e articular os sentimentos por meio de um simbolismo não verbal. Os gestos possuem um significado, possuem uma força criativa e que reestabelece; e somente o uso das palavras não consegue transmitir. “Por isso a comunicação nos rituais é transmitida através da dança, da música, do canto, veículos de conteúdos não verbais dotados de emocionalidade que origina uma eficácia específica” (BÁRBARA, 2002, p. 20).

*[...] há cantigas de inquite que realmente elas nos emocionam, pela profundidade de saber o que está cantando, porque às vezes a pessoa está de fora e não sabe o que está cantando, mas a gente sabe o porque está cantando aquilo, principalmente pra inquite [...] (DANSSUREGY).*





Foto 6: As *ingomas* (canto, música e dança se interligam).  
Festa pública na “Roça Congo Matamba Nzambi”<sup>70</sup>.  
Fonte: A autora (2015).

Nas performances da oralidade, o gesto não é somente uma representação mimética de um aparato simbólico, propagado pela performance, mas institui e estabelece a própria performance. “Ou ainda, o gesto não é apenas narrativa ou descritivo, mas, fundamentalmente, performativo” (MARTINS, Leda, 2002, p. 72).

Para Fátima (2001, p 83), a dança é uma linguagem, comunicação do corpo, que no candomblé ocupa uma dimensão ampla: conta uma história, imita e chama os “deuses”, os recebe e os expressa, convoca as forças da natureza. E esta linguagem do gesto promove, então, comunicação, por diferentes vias: entre quem dança e quem é dono de sua cabeça<sup>71</sup> (seu inquice ou seu orixá); entre os que dançam e os que assistem; e entre todos que dançam.

*[...] a dança com o candomblé, ela vem de acordo com o que a história rege, vem da história dele [inquice], conta a história dele, se você ver a história de qualquer santo que estiver dançando você vai ver, por mais que você não entenda, no Candomblé se você ver a história daquele inquice você vai começar a associar as coisas, o passado dele, a história dele, retorna o passado dele (LUGANZU).*

<sup>70</sup> Imagem coletada por Fernanda de Souza Cardoso em Festa pública, na “Roça Congo Matamba Nzambi”, em Montes Claros-MG (out. 2015), e organizada na forma de efeito artístico toques de tinta.

<sup>71</sup> “No Brasil, os candomblés Congo-Angola têm a cabeça como ponto principal no processo de iniciação e um dos primeiros ritos é exatamente o de dar comida à cabeça, rito muito semelhante ao usado pelas outras nações” (ADOLFO, 2010, p. 63). Cabeça em banto é *mutué*.

Desta maneira, cada performance ritual recria, reintegra e revisa. “Assim, a idéia de sucessividade temporal é obliterada pela reativação e atualização da ação, similar e diversa, já realizada tanto no antes quanto no depois do instante que a restitui, em evento” (MARTINS, Leda, 2002, p. 85).

Por meio destas performances podemos apontar alguns dos processos de criação de muitos complementos “que buscam cobrir as faltas, vazios e rupturas das culturas e dos sujeitos que aqui se reinventam, dramatizando a relação pendular entre a lembrança e o esquecimento, a origem e a sua perda” (MARTINS, Leda, 2002, p. 70). “Dance is transformative performance that reveals consensual and conflictual cultural processes. Dance is a manifestation of many systems of belief about the universe that deal with the nature and mystery of human existence”<sup>72</sup> (HANNA, 1988, p. 40).

Neste sentido pareceu-nos interessante apresentar as sete funções para o que chamamos performance: 1) entreter; 2) construir algo belo; 3) formar ou modificar uma identidade; 4) construir ou educar uma comunidade; 5) curar; 6) ensinar, persuadir e/ou convencer; 7) lidar com o sagrado e/ou profano. “Poucas das performances, se é que alguma delas, concluem todas estas funções, mas muitas performances dão ênfase a mais de uma”. É o que parece acontecer nos rituais da “Roça”, o entrelaçamento de mais de uma destas funções: ora parece ensinar, entreter, disponibiliza algo belo, mas ao mesmo tempo lida com o “sagrado”, educa o grupo para o que precisa ser feito e aprendido (SCHECHNER, 2011, p. 46).

E “chegamos assim às danças de transe, síntese final do processo religioso” (BÁRBARA, 2002, p. 20). “A dança da roda alcança o seu ápice quando os filhos e filhas de santo, em estado de êxtase, corporificam o orixá” [ou o inquice], o que podemos então chamar de “corporificação”. O impacto desse momento não é igual no corpo de todos os candomblecistas e pode acontecer simultânea ou sucessivamente em um ou mais fiéis (MARTINS, Suzana M. C., 2008b, p. 1-2; MARTINS, Suzana M. C., 2008a, p. 45).

*[...] mas às vezes você não fica tão alegre, com disposição, porque o seu corpo está cansado mesmo, às vezes a pessoa vem, está chateado, nervoso, com problema em volta, ele trouxe de casa, ou o problema aconteceu ali, aí a incorporação vem e você não está satisfeito, às vezes o próprio orixá não está satisfeito com aquela pessoa que não está na linha,*

<sup>72</sup> “A dança é uma performance de transformação que revela processos culturais consensuais ou conflituosos. Dança é uma manifestação de muitos sistemas de crenças sobre o universo, que lidam com a natureza e o mistério da existência humana”.

*que não está andando de acordo com o preceito que deve andar, que está devendo obrigação, que está fazendo coisas erradas [...] (DANSSUREGY).*

Esta categoria analítica tem implicações para esta pesquisa, pois o encontro entre divindade e filho ou filha de santo, ou melhor, a “corporificação” com as divindades, no rito, é o ápice da festa, serve como meio de comunicação entre os últimos e os primeiros através da expressão não-verbal, simbolicamente, representando os atributos pessoais de cada divindade (MARTINS, Leda, 2012). A dança é, desta maneira, elemento central que possibilita e prepara tal momento; mas ela aparece também no início do ritual.

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”, a 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 contém 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 (SCHECHNER, 2011, p. 35).

No instante da incorporação, especificamente através da dança do orixá ou inquice (grifo meu), é que será confirmada a veracidade daquelas divindades. Além dos movimentos corporais de cada divindade, tem-se ainda uma coreografia própria de cada uma, que marcará visualmente o poder, neste caso, o *ngunzu* divino (PÓLVORA, 1995, p. 131). “*Porque a dança tá mostrando, por exemplo,... Se Xangô dança, é a dança das pedras, é a dança da justiça*” (KIOZÔ).

*Alguns movimentos fortes, alguns delicados né? Porque a Ingurucema traz isso né? [...] ela representa essa mulher enérgica, temperamental, então às vezes ela mostra isso. Mas também ela tem aquele lado feminino, aquele lado mulher. Porque Ingurucema também é a brisa, é o vento. Ela também tem a sensualidade, ela também é mulher, então, ela traz isso também, na dança ela mostra isso (WULAQUEJI).*

Quando Kiozô ao falar sobre o momento do transe no ritual, diz: “é o *inquice* movimentando o corpo da pessoa. Ele é o responsável por movimentar”, percebemos a importância da dimensão corporal nesta religião, é no corpo que tudo acontece. Na crença dos candomblecistas é o *inquice* quem dança, neste momento, ainda assim o corpo é do filho e filha de santo.

Segundo Bárbara (2002, p. 168), as danças de transe expressam a fé das filhas e filhos de santo “que se deixam tomar e ser conduzidos pelas divindades, cada um com um fluxo e a qualidade do movimento do dono da cabeça ao qual corresponde, a fim de reequilibrar as forças cósmicas para si mesmos e para a comunidade”. “[...] isso é comum de quem é rodante, sente, aquele negócio, fica trêmula, fica assim...confusa, de acordo com a cantiga, um toque beirando” (LUGANZU).

*A sensação ao incorporar...oia, têm uns [referindo-se aos inquices] que pesa na gente. Deixa a gente bem pesado. Porém lansã me deixa aliviado, aquela coisa gostosa [fala vagarosamente, dando ênfase à palavra gostosa]. Se eu pudesse e não tivesse tanta gente no barracão, a hora que lansã terminasse a festa, eu deitava e dormia. Porque ela me deixa com aquela leveza gostosa, aquela tranquilidade [fala sorrindo]. Tem santo que é mais pesado. Ogum, por exemplo, é mais pesado, Oxóssi é mais pesado. Mas tem santo que se deixar eu dormia o tempo todo e assim com várias pessoas. Tem gente que é novo de santo, por exemplo, faz santo, você não vê ele saindo depois, porque já ficou dormindo. Então, o erê tá ali comendo ou bebendo pra depois dormir (KIOZÔ).*

A dança representa o extracotidiano por meio de estados alterados da consciência, constitui-se desta forma numa linguagem não redutível a um discurso falado, não dependendo de um idioma, ou seja, sua linguagem é universal. Esta última pode conter mensagens implícitas, além de referir-se a conteúdos simbólicos, mas sua maior vantagem é poder expressar-se a si mesma (ROBATTO, 2012, p. 133).

People worldwide have the capability to communicate through dance, a language-like activity more like poetry than prose. Dance has grammar (a set of rules specifying the manner in which movements can be meaningfully combined), semantics (the meaning of movements), and vocabulary (steps and movement phrases which may comprise realistic or abstract symbols)<sup>73</sup> (HANNA, 1988, p. 40).

A dança, desta maneira, é uma prática do corpo que conduz a estados de ânimo, altamente positivos; uma vez que, por esta experiência, é permitido mergulhar nas sensações; trabalhá-las e tomar conhecimento das possíveis consequências que delas possam resultar (RANGEL, 2002, p. 24). Portanto, esta

<sup>73</sup> “Pessoas no mundo têm a capacidade de se comunicar através da dança, uma atividade semelhante à linguagem, mais poesia do que prosa. Dança tem gramática (um conjunto de regras que especificam a maneira pela qual os movimentos podem ser significativamente combinados), a semântica (o significado dos movimentos), e vocabulário (etapas e frases de movimento que podem incluir símbolos abstratos ou realistas).”

*“[...] é uma sensação positiva, é uma sensação digamos, [...] uma troca de energia, até mesmo pelo fato de você incorporar. Talvez pelo fato de você ter essa manifestação, o seu físico é ainda mais forte então é uma sensação de troca de energia naquele momento” (WULAQUEJI).*

Tantas reminiscências consideradas e que nos levam à “Roça”, nos recordando da maneira como as coisas se dão nos ritos públicos do candomblé. Vemos, portanto, uma estreita relação do ambiente de lá com o contexto daqui. A roda, o círculo como formação de muitas danças do cotidiano do africano. A força e importância da música, da dança, do canto, da palavra, elementos constitutivos da vida do africano e, portanto, de sua vida religiosa, social. Tudo isso tem presença constante, papel de protagonista lá onde tudo se iniciou, parecendo permanecer aqui, dentro do terreiro, pois não se faz rito sem dança, e ela está associada ao canto, ao acompanhamento dos atabaques, e a dança se desenvolve em roda, e a roda gira, desenhando o espaço e no espaço, mostrando que, como a vida, o ritual também é dinâmico.

E os círculos que vão se constituindo no decorrer do ritual público da “Roça” parecem se estabelecer como: *“uma reunião familiar; o mais importante na frente e o mais simples por último, indicando que o começo fica perto do fim... círculo da vida. É a sequência natural da vida, o mais velho na frente e o mais novo no final” (DANSSUREGY). “Del Neolítico a hoy el hombre (sic) baila em círculo para acercarse más al espacio y al infinito, al principio y fin de las cosas”<sup>74</sup> (JAUME, 2006, p. 71).*

As coreografias das danças mimetizam essa circularidade espiralada, quer no bailado do corpo, quer na ocupação espacial que o corpo em vôleios sobre si mesmo desenha. Por meio dessa evocação constitutiva, o gesto e a voz da ancestralidade encorpam o acontecimento presentificado, prefigurando o devir, numa concepção genealógica curvilínea, articulada pela performance. Nesta, o movimento coreográfico ocupa o espaço em círculos desdobrados, figurando a noção ex-cêntrica do tempo (MARTINS, Leda, 2002, p. 86).

A memória se resguarda também pelos repertórios orais e corporais; gestos, hábitos, cujas técnicas e procedimentos de transmissão são meios de criação, passagem, reprodução e de preservação dos saberes (MARTINS, Leda, 2002, p. 71-72).

---

<sup>74</sup> “Do Neolítico até hoje, o ser humano baila em círculo para se aproximar mais do espaço e do infinito, do princípio e fim das coisas”.

Os rituais, os jogos, e as performances da vida do dia a dia são autoradas 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 recombinadores, os compiladores ou os editores de ações que já foram praticadas (SCHECHNER, 2011, p. 36).

Mas, o principal da dança de culto ou sagrada é a confraternização com a divindade que tem o seu sinal no “toque”, esse convite para a toada da dança, que vem para tornar os deuses amáveis e conviventes. *“O inquice, ele dança pra gente ele dá esse privilégio da presença de descer nessa terra dançar e comemorar ali com a gente, fazer essa participação” (LUGANZU).*

*A arte da dança em si é um ato de alegria, de festejar, de comemorar. E pelo que eu entendo é porque a dança faz parte. Porque pra nós que somos do candomblé ou do santo, o que que acontece, porque só de vir é um privilégio que está tendo, então assim, é um fato de comemorar, é um fato de alegria e temos que comemorar termos o inquice no barracão. Entendeu? É um privilégio, pra quem respeita, e pra quem tem fé sabe o que vou estar dizendo (LUGANZU).*

E por que a dança? “Porque ela traz em si o poder do movimento necessário ao equilíbrio da natureza” (BASTOS, 1979, p. 47); *“porque a dança é movimento, porque a dança é tudo pra nós” (KIOZÔ).* “A dança é pra gente lembrar o que os nossos ancestrais fizeram, [...], a dança, para saldar, para representar, para louvar, tudo a gente faz assim” (KIZUALUNDA). *“A dança permitiria isso, essa presença do inquice” (LUGANZU).*

People dance to explain or query their beliefs, create and recreate social roles, worship or honor, conduct supernatural beneficence, effect change, embody or merge with the supernatural through inner or external transformations, and reveal divinity through dance creation<sup>75</sup> (HANNA, 1988, p. 40).

*Dança “para comemorar o santo daquela pessoa, o santo da casa. [...] É alegria, é felicidade, o corpo está em movimento, está emanando energia. Candomblé é sempre assim, você não consegue fazer um candomblé parado” (DANSSUREGY).* Dançar é *“o momento da oração, nossa oração é de forma*

---

<sup>75</sup> “Pessoas dançam para explicar ou questionar sobre suas crenças, criar e recriar papéis sociais, culto ou honra, realização de beneficência sobrenatural, efeito, mudança, incorporar ou fundir com o sobrenatural por transformações internas ou externas, e revelam a divindade através da criação de dança.”

*diferenciada [...] (KIALORÉ)*. Oração essa que não parece distinguir corpo físico de corpo espiritual; também por este motivo, entendemos bem por que a dança.

Então, tanto nestas linhas quanto nos rituais públicos da “*Roça*”, a dança esteve e está em cena, e encena, anunciando aos presentes o “*sentido da coisa*”.





Foto 7: Festa pública, saída de *muzenza* na “*Roça Congo Matamba Nzambi*”<sup>76</sup>.  
Fonte: A autora (2015).

## PASSO 4 DE UMA COREOGRAFIA

### COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA: GIRANDO EM UMA ROÇA<sup>77</sup> BANTO

*“Pega seu caminho, que seu caminho é candomblé. Tem muita cabeça pra você cuidar” (Kiozô)*<sup>78</sup>.

<sup>76</sup> Imagem coletada por Fernanda de Souza Cardoso em Festa pública, na “*Roça Congo Matamba Nzambi*”, em Montes Claros-MG (out. 2015), e organizada na forma de efeito artístico toques de tinta.

<sup>77</sup> Em entrevista concedida à autora no início de 2016, Kiozô explica sobre o termo “roça”: “*era porque antigamente os negros tinham uma roça escondida no mato, bem escondida no mato, pra tocar, porque os senhores não deixavam eles tocar. E nisso eles vieram trazendo a roça, e a roça, aí ficou*”.

<sup>78</sup> Na mesma entrevista Kiozô explicou que, após três anos de santo, uma entidade umbandista o orientou a iniciar-se no candomblé, dizendo que ele tinha muita cabeça para cuidar.



#### 4.1. Girando na “*Roça Congo Matamba Nzambi*”

Nesta última parte deste estudo, “Composição coreográfica: girando em uma roça banto”, esclarecemos inicialmente por quais razões a intitulamos assim. Chamamos composição pelo fato de que em todas as festas públicas que nos foi possível presenciar, ficou muito claro todo “trabalho” que tiveram e que foi feito pelos envolvidos com a “*Roça Congo Matamba Nzambi*”, produzindo algo que os olhos puderam ver e certamente as palavras não conseguirão traduzir. Mas é nossa tentativa e obrigação trazeremos aqui nossas impressões, re-conhecimentos, considerações.

E por que coreográfica? Porque toda essa “produção”, tudo isso que é preparado pelo grupo de candomblecistas, angoleiros, vai se encaminhando para momentos dançantes, transversalmente a dança corta os momentos dos rituais públicos. Quando dissemos transversalmente, é porque a dança não é pano de fundo, mas é eixo, um sustentáculo para o desenvolvimento dos rituais. E se chamamos coreográfica é no sentido do que Garcia e Haas (2006, p. 158) afirmam que seja coreografia: uma estrutura lógica de organização de movimentos em nível espacial capaz de expressar, a partir de uma estrutura rítmica (musical ou outra), mensagens concretas e abstratas de acordo com o ideário do coreógrafo. Neste sentido específico, com o ideário daqueles que ensinam e também daqueles que aprendem as danças dos inquices, e de acordo ainda com o imaginário de tudo o que as divindades representam no e para o candomblé angola; seus elementos, suas características, seus feitos.

Anteriormente ao início do meu giro<sup>79</sup> pela “*Roça Congo Matamba Nzambi*”, gostaria de dizer que, nesta parte da tese e em algumas partes dos “Passos Finais” ou Considerações Finais, o texto será escrito na primeira pessoa do singular, diferentemente das outras partes, uma vez que esta diz respeito, de forma mais específica ao tempo em que passei *in loco*, o que certamente provocou questões particulares e bastante subjetivas. Assim como na tese “*Tambores incandescentes, corpos em êxtase*”, de Cláudio A. dos Santos (2007, p. 239) em que este diz que

---

<sup>79</sup> Uso a palavra giro para criar uma analogia entre a gira (sentido anti-horário), roda formada no decorrer dos ritos públicos do candomblé angola e o meu giro, minha circulação pela “*Roça Congo Matamba Nzambi*”; ou seja, busco traçar uma relação entre o movimento deles e o meu. Interessante notar que por meio da roda todos se veem e são vistos. No dialeto banto usa-se a palavra *Jamberesu* para se referir à gira, o que foi dito por um dos participantes da pesquisa.

esta escolha é “algo que tem a ver com a subjetividade de cada um. Além disto, esta opção se liga a uma abordagem que parte de uma ruptura inicial em relação a qualquer modo de conhecimento abstrato e especulativo”.

Importante esclarecer que os primeiros contatos da pesquisadora com o espaço foram intermediados por uma colega do doutorado que já no mestrado estudava religiões afro. Fiz meu contato com *Kiozô*, pai de santo da referida casa no ano de 2013, em companhia desta colega que prontamente me apresentou a ele e explicou que, como ela, eu também estava estudando o candomblé angola. Logo em seguida, eu mesma, um pouco receosa, expliquei àquele líder diante de mim do que realmente se tratava a minha pesquisa, pedindo então, autorização para frequentar as festas públicas da “*Roça Congo Matamba Nzambi*”. *Kiozô* foi extremamente solícito e deu sua permissão inclusive para eu fotografar e filmar as festas em questão. A partir deste momento se iniciava minha trajetória rumo ao reconhecimento da casa, de seus frequentadores, seus rituais públicos e, principalmente, rumo ao entendimento da dança no candomblé angola, seu papel enquanto elemento constitutivo deste sistema religioso.

A casa que fica em um bairro periférico da cidade de Montes Claros foi construída em uma área extensa, sendo constituída por uma varanda, que dá acesso a uma porta, que é exatamente a entrada do barracão, onde alguns rituais públicos acontecem, visto que também presenciei rituais que ocorriam na parte dos fundos do terreiro (uma mata, uma pequena roça). Logo na varanda já se vê alguns assentamentos de inquices. Do lado direito, contrário à entrada do barracão existe um corredor; nele temos a cozinha e um quarto onde as consultas acontecem; adiante temos uma outra varanda, ampla, que possui uma mesa com cadeiras de madeira, nas quais *Kiozô* gosta de se sentar; conversamos ali, algumas vezes. E finalmente, no fundo, a referida roça com muitas plantas, outros assentamentos e mais uma cozinha. Certa vez presenciei um ritual de matança (sacrifício de animais), na “*Festa da Cocoana*”<sup>80</sup>, onde também foi “*juremado*”<sup>81</sup> o caboclo de uma mãe de santo, filha de santo de *Kiozô*, chamado Campo Grande.

---

<sup>80</sup> Festa de culto ao inquice Quingongo que, segundo adeptos da “*Roça Congo Matamba Nzambi*”, é o senhor da terra. Adolfo (2010, p. 131) afirma que não foi encontrada nenhuma referência bibliográfica sobre esse inquice; mas constatou que este também é cultuado no terreiro de sua pesquisa, o Inzo Tumbansi de Itapeçerica da Serra (SP).

<sup>81</sup> Termo usado pelos filhos e filhas da “*Roça*”. Explicaram que este ritual se trata de uma espécie de confirmação do caboclo.

Ainda sobre a matança, *Kiozô* deixou claro que eu não poderia fotografar o ato em si, a hora em que o animal fosse sacrificado, mas anteriormente e após o ritual finalizado havia licença para as fotos. Confesso que inicialmente me senti incomodada quando vi alguns filhos de santo pegarem aqueles animais e os conduzirem até a morte, mas jamais interpretei a religião de forma negativa por conta deste fato. Talvez meu susto tenha se dado em função de nunca presenciar aquele tipo de ritual na casa ou por ter uma relação de afeto com animais. Mas logo me lembrei de minha infância quando minha avó cortava o pescoço de uma galinha, desferindo-lhe um golpe de faca e dessa retirando todo sangue, com intuito de comermos aquele animal. No entanto, tanto minha avó, quanto aqueles candomblecistas não matavam o animal pelo prazer da caça ou por perversidade; “o ritual de matança tem como função servir ao orixá [ou ao inquice] e também às práticas dos rituais, sendo que, em seguida, o animal é cozido e servido aos presentes na festa pública” (MARTINS, Suzana M. C., 2008a, p. 38).

A “*Roça*” recebe hoje muitos visitantes em seus dias de festa e ficou claro que entre os filhos e filhas de santo aparecem pessoas com características e tipologias bem diferenciadas: vemos negros, brancos, pessoas do próprio bairro ou imediações, mas também pessoas de bairros distantes e até gente que vem de outras cidades para se iniciarem na “*Roça*”. Inclusive durante meu contato com a casa, vi, inclusive, um professor universitário se iniciar, e ainda, em conversa com uma professora universitária da mesma instituição, ouvi que ela inicialmente ia ao terreiro apenas como visitante, mas que naquele momento já estava se preparando para também ser uma filha de santo. No decorrer de algumas festas conversei com donas de casa, mães de santo, comerciantes da cidade. Numa dessas conversas, uma espectadora do ritual público declarou que estava ali porque em um sonho ela havia sido “chamada”, e que por isso tinha decidido fazer santo.

*É médico, é advogado, é dentista, estaciona carro, entra, conversa. Aqui hoje é um trem impressionante. Preto é branco, branco é preto, rico é pobre, pobre é rico. Não tem isso aqui, porque eu exijo assim. A nossa religião é assim. Não interessa o status aqui, vem precisando igual os outros (KIOZÔ).*

Chamaram-me atenção, no entanto, relatos de um dos entrevistados em que este destaca que “o candomblé possui três formas de adquirir adeptos: amor, dor e vocação”. Mas “ultimamente tem ocorrido de adolescentes, homens e mulheres fazerem santo por moda e não por estes motivos.” E continua seu relato: “desta

*forma, com o intuito de não atrair mais essas pessoas, preferimos não apresentar nossos costumes de forma tão clara” (KIALORÊ).* Confirma Kiozô que *“tem muita gente que entra pro candomblé só por entrar, outros entram por status. Fulana é do candomblé, mas eu também sou. Isso é bobagem!”* Na opinião de alguns entrevistados, estas pessoas não levam a religião com seriedade, não se dedicando, portanto, a aprender todos os fundamentos e elementos que constituem e interessam aos angoleiros.

Nas festas que frequentei fui logo percebendo algumas pessoas que pareciam mais próximas do líder da casa, sendo por muitas vezes interpeladas por ele. Poucos meses depois de minha primeira ida à *“Roça Congo Matamba Nzambi”*, percebi que as pessoas já me reconheciam, me cumprimentavam, parecendo aceitar, sem questionar, a decisão de Kiozô em permitir minha presença ali dentro. Parecia que já tinham certa confiança em mim, tanto que realizei outra pesquisa sobre a dança com alguns filhos e filhas de santo da casa, para produção de um artigo, anteriormente à produção da tese, sendo possível manter um contato mais próximo com alguns frequentadores da casa. Logo esses candomblecistas também se dispuseram a participar de minha pesquisa de doutorado, bem como outros dos quais me aproximei depois. Em algumas festas pude perceber alguns olhares de descontentamento com minha presença, sempre munida com minhas câmeras e meu celular, mas nunca deixando de conversar com as pessoas, seguir o ritmo do atabaque com as palmas das mãos (o que me parecia instintivo) ou comer a comida do santo. Mas, em geral, as pessoas me aceitaram, se dispuseram a me ajudar, sempre me explicando algo sobre toda aquela complexidade que envolvia o candomblé angola, e que se apresentava como totalmente novo aos meus sentidos.

Assim, entre 2013 e 2016 fui convidada para várias festas públicas realizadas na casa em questão, desde obrigações de novos e antigos filhos de santo, até as festas que fazem parte do calendário anual da *“Roça”*.

*Nós abrimos o ano com galo de Exu, pedindo prosperidade, entra pras Águas de Oxalá né? E aí a gente entra em março pra Oxossi. Junho sai pra Ogum; Xangô no final, que é a fogueira de Xangô. Saímos de julho, entramos em agosto que é a Cocoana, que é Obaluaê né? Quingongo. Sai em setembro que é pra Vunji. E dia doze de outubro é a festa aqui em casa pras criança. Dia dois de finado é pra Vumbi e aí vem a festa de Ingurucema (KIOZÔ).*

Importante perceber mais uma vez as interposições entre as nações angola e queto. Embora estejamos nos referindo a uma casa considerada angola, o próprio líder da casa faz referências, como percebemos na fala descrita acima, a termos usados no candomblé queto, misturando-os a alguns nomes do angola. Se em seu estudo Previtalli (2008, p. 77) levantou essa mesma questão justificando para este fato a disputa pelo mercado de bens simbólicos que leva à incorporação de outros ritos, visando à conquista de novos adeptos e clientes, com relação ao contexto desta pesquisa percebo que o mesmo fato pode estar ligado também a um outro aspecto: vários filhos de santo da casa vieram da umbanda ou fizeram santo em casas da cidade que faziam o “[...] que era chamado de culto nagô vodum<sup>82</sup>, que até hoje é muito criticado, é muito questionado” (WULAQUEJI)<sup>83</sup>.

*Muito comum [fazer uso do dialeto iorubá, ao invés do banto], porque querendo ou não a gente tem que sempre estar lembrando as pessoas disso, as pessoas que eu falo são as pessoas do santo, porque querendo ou não, em Montes Claros todo mundo passou por algum lugar, porque Kiozô<sup>84</sup> meu pai, ele passou pelo nagô-vodum, ele passou por Simão. Iniciou com Terezino, mas depois foi pra Simão [...]. Os grandes aqui, a maioria passou por essas águas (WULAQUEJI).*

*[...] nascemos numa época que tudo era misturado às vezes a gente pega uma coisa, pega outra, é muito complicado [...]. Hoje a gente tenta fazer diferente com quem está nascendo [...]. (KIZUALUNDA).*

No que diz respeito ao aprendizado dos ritos e crenças do candomblé angola e a evolução que acontece à medida que os candomblecistas vão “*crescendo na*

<sup>82</sup> Expressão que funde o subgrupo étnico iorubá às divindades do panteão fon (SILVEIRA, 2003, p. 352). Ferretti (2005, p. 3) constata que “para muitos, os termos vodum e orixá são sinônimos, tendo o primeiro prevalecido entre os Fon e o segundo entre os Yorubá”.

<sup>83</sup> *Wulaqueji* antes de frequentar a casa de Kiozô fez santo com Humberto Ruas, outro pai de santo da cidade, cujo culto, segundo Wulaqueji, era chamado nagô vodum. No livro “*Umbanda sertaneja: cultura e religiosidade no sertão norte-mineiro*”, de Cristina Borges (2011, p. 118-120), consta que Humberto trabalhou por oito anos como médium de José Fernandes (importante precursor da umbanda na cidade de Montes Claros, na década de 40, tendo este tido grande convivência com o candomblecista Joãozinho da Goméia, muito conhecido e considerado polêmico). Mais informações sobre a figura de Goméia ver: LODY, Raul; SILVA, Wagner Gonçalves. Joãozinho da Goméia: o lúdico e o sagrado na exaltação do candomblé. In: SILVA, Wagner Gonçalves da (org.), *Caminhos da alma: memória afro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2002.

<sup>84</sup> Em organograma esquematizado por Cristina Borges (2011, p. 144), tendo como referência informações coletadas na obra de Leonardo Campos, a autora tece uma teia de relações, destacando que Carlos Ney Simão consertou o santo de Kiozô, mas estes romperam relações. E com a morte de Terezino Nery Santana, Marco Antonio Pimenta de Carvalho tornou-se zelador de iniquice de Kiozô. Para maiores informações consultar: “*A diversidade dos ritos bantos na cidade de Montes Claros: norte do Estado de Minas Gerais/Brasil, a partir da segunda metade do século XX*”, de Leonardo Cristiane Campos e “*Umbanda sertaneja: cultura e religiosidade no sertão norte-mineiro*”, de Cristina Borges. Em entrevista a mim concedida, Kiozô afirmou que começou na umbanda, por conta de problemas de saúde, confirmou que fez santo com Terezino, mas que teve alguns “*probleminhas com ele*”.

*religião*” (se aperfeiçoando nos ensinamentos), Kiozô compara o candomblé às instituições de ensino e assim declara:

*Tem, tem [aprendizado]. Para isso a gente faz: Karu, que é o início de tudo; que é aquele banho com estrume de gado, esses trem tudo. Aquilo é como se fosse o trote da faculdade. Aí tem um ano, três anos, cinco anos, até os sete anos. Aí você pega cuia. Que quer dizer cuia? Diploma. Então, você cursa uma faculdade. Nos quatorze, você faz um doutorado. Nos 21 um pós...[é uma escola?]. É, é uma escola. Daí, você vai partir pras bodas de prata, PhD, esses trem tudo (KIOZÔ).*

*Dentro da roça que é o terreiro, na palavra da gente chama roça, o que acontece, pra ficar entendido, pode-se ter o pai pequeno ou a mãe pequena, o que seria isso, seria aquele responsável pra quando a pessoa ser feita, for confirmada, ou recolhida por obrigação [...] normalmente quem vai ser a primeira vez iniciado, vai ter essa ajuda; eles vão ensinar e orientar aquela pessoa, rezas, cantigas, como se comportar frente os mais velhos, o pai de santo, mãe de santo, quando entrar dentro de uma roça. Tem todo um processo lá dentro de um comportamento [...] (LUGANZU).*

Os membros mais velhos da casa, através da oralidade, “transmitem uma complexa rede de informações sobre as matrizes culturais em que se inserem assuntos como: a re-ligação da vida com a morte; a capacidade de recriar o passado através dos rituais sagrados”, portanto, o povo de santo ensina aos iniciados como estes devem se comportar, como ouvir, praticar a dança, cantar as canções, conhecerem a utilidade e a função das palavras, também das ervas e dos animais, enfim, todos os preceitos e fundamentos religiosos da casa (MARTINS, Suzana M. C., 2008a, p. 86).

E em seus quase 39 anos de santo, que serão completados em maio deste ano, Kiozô ressalta que, apesar de alguns equívocos sucederem entre os adeptos e adeptas nas casas de candomblé, e de nem sempre ocorrer interesse por parte de alguns iniciados e iniciadas em aprender e se sacrificar em prol daquilo que concebe a religião, muitas mudanças ocorreram no candomblé da década de oitenta quando a casa foi fundada até os dias de hoje:

*Tem muita coisa mudada. O povo hoje... antigamente o povo vinha escondido debaixo dos panos, aquela coisa toda pra... Hoje não, o povo chega, estaciona carro [...] Era complicado, hoje é tão normal. Aqui em casa tem gente... dentista, publicitário, pastor. Fora o pessoal de fora: da Itália, dos Estados Unidos, de Ipatinga, de Belo Horizonte, de Brasília, do Rio, tem gente até de Salvador que é daqui; tem gente do Japão, que aí é só cliente. Vem de todo lugar. Só da Itália eu atendo em torno de quinze ou dezesseis pessoas. Nós evoluímos muito, mudou para melhor. A aceitação tá bem melhor. Antes, por exemplo, o candomblé era aceitado como folclore no Brasil, hoje é religião. Já fomos perseguidos pela polícia, tínhamos que fazer nossa macumba escondido [...] (KIOZÔ).*

Outro fator destacado por *Kiozô* diz respeito ao mercado religioso, comentando especificamente sobre as igrejas evangélicas. Na opinião dele, estas religiões são réplicas das religiões afro: *“cê vê que hoje já tem evangélicos com tambor dentro da igreja, tocando, só pra atrair o ser humano. Eu acho que é uma religião que não tem nada a ver com a gente, mas eles atraem, eles correm atrás, eles vão ni porta chamando”*. Para *Kiozô* esta é uma estratégia, assim como a dança, que poderia funcionar como uma maneira de se atrair mais fiéis para dentro das igrejas.

Para o filho de santo *Kizualunda*, *“nas outras religiões a gente vê, às vezes tem uma apresentação, alguma coisa assim. E pra gente não, a gente praticamente em todas as cerimônias a gente dança e a gente canta, todas as vezes a gente dança e canta”*.

Certamente, como *Kiozô*, não poderei dizer das reais mudanças ocorridas nesta religião brasileira de matriz afro, uma vez que *Kiozô* as vivenciou, viu essas transformações ocorrerem pela história de sua própria casa. Mas não me restaram dúvidas sobre dois fatos, em especial: se hoje ela é considerada uma religião, é porque muitos lutaram e buscaram seu reconhecimento social, já que para aqueles que a vivem pareceu-me que ela sempre foi. O outro fato que destaco é que o candomblé me pareceu de verdade ser a religião dos escolhidos: *“nós num vão ni porta de ninguém chamando não. Nós esperamos; se vem, tem problema? Vamos dar uma solução”* (*KIOZÔ*).

Por fim, ressalto um momento em que pude experimentar dançar no barracão, convidada para um evento realizado por um acadêmico de um projeto de extensão de uma universidade da cidade e que também era frequentador da *“Roça Congo Matamba Nzambi”*. Dancei para o sacerdote, alguns de seus filhos e filhas de santo, e convidados. Experimentei o mesmo nervosismo de quem entra no palco para um espetáculo, como já vivido por mim muitas vezes em outros tempos. Mas meu nervosismo se deu, porque era novamente eu “falando” deles e o único respaldo que obtive para dizer que realmente me comuniquei com eles por meio de minha dança foi um recado de *Kiozô*, enviado a mim por um filho de santo da casa que me disse: *“meu pai mandou te dar o parabéns pela dança, e disse que você tem o pé de dança”*. E perguntou se eu tinha interesse pela religião. Eu gentilmente respondi obrigada e disse que tinha sim, muito interesse, mas que meu interesse pelo candomblé era apenas pesquisar. Hoje sei que o pesquisar não foi um “apenas”.



Foto 8: Frente da “Roça Congo Matamba Nzambi”<sup>85</sup>.  
Fonte: A autora (2014).



Foto 9: O barracão da “Roça Congo Matamba Nzambi”.  
Fonte: A autora (2014).

#### 4.2. As festas públicas na “Roça”: que *quizomba*<sup>86</sup> é essa?

<sup>85</sup> Imagem coletada por Fernanda de Souza Cardoso em Festa pública, na “Roça Congo Matamba Nzambi”, em Montes Claros-MG (fev. 2014), e organizada na forma de efeito artístico toques de tinta.

<sup>86</sup> Dança movimentada. Festa pública no candomblé de nação angola (PREVITALLI, 2008, p. 77).



A ideia mesma de uma cerimônia religiosa desperta naturalmente a ideia de festa; toda festa, inversamente, mesmo que puramente leiga por suas origens, possui certos traços da cerimônia religiosa, pois sempre tem por efeito aproximar os indivíduos, pôr em movimento as massas e suscitar, assim, um estado de efervescência [...]. “Observam-se em ambos os casos as mesmas manifestações: gritos, cantos, música, movimentos violentos, danças, busca de estimulantes que elevem o nível vital, etc.” (DURKHEIM, 1996, p. 417-18).

Remetendo-nos aos terreiros de candomblé, vemos que as grandes festas anuais são uma conduta ritual baseada na ideia de devoção e obrigação para com os orixás [inquices, voduns]. A obrigação, enquanto categoria nativa, expressa dever, comprometimento e obediência na relação de troca estabelecida entre os adeptos da religião e suas divindades. A dinamização da vida ritual do terreiro, com os rituais privados e públicos realizados ao longo do ano litúrgico alicerça-se nessa ideia de obrigação, que admite, entre outras possibilidades, a forma de oferendas anuais às divindades, às quais cabe a realização de cerimônias públicas de caráter festivo antecedidas de indispensáveis rituais privados<sup>87</sup> (SANTOS, Eufrazia C. M., 2012, 131).

“Embora a estrutura das diferentes cerimônias públicas do candomblé seja praticamente a mesma em toda parte, não haverá, todavia, duas festas idênticas, sendo, portanto, mais correto falar de *festas*, no plural”. As variações, que assumem proporções diferenciadas, costumeiramente revelam identidades regionais e locais, podendo caracterizar também distinções entre as nações e, dentro de uma mesma nação, entre as casas de candomblé. “A atualização da estrutura ritual do candomblé se verifica em diferentes contextos históricos” (SANTOS, Eufrazia C. M., 2012, p. 131).

Vale ainda considerações da mesma autora ao afirmar que:

A experiência de assistir a uma festa de candomblé não terá o mesmo significado para todos. Determinada sequência ritual pode, por isso, significar coisas diferentes para pessoas diferentes. A experiência de ver, que opõe ator e espectador, implica alteridade. O público leigo da festa, para quem assistir candomblé é, sobretudo, colocar-se na posição de observador externo, de espectador, alega as mais variadas motivações para presenciar essas festas: “porque é bonito de ver” “porque é folclore”, “porque gosta de ver o orixá dançar”, “por curiosidade”. Mais do que

<sup>87</sup> Tendo pesquisado o candomblé queto, Eufrazia C. M. Santos (2012, p. 131) ressalta que “o ciclo das festas anuais envolve a realização de ritos de sacrifício (matança de animais), ritos propiciatórios (oferendas para os orixás), ritos comemorativos (*o xirê*) e ritos de comunhão alimentar (*o ajeum*).

entender, a maioria dos leigos busca acima de tudo ver. Para essa parcela do público da festa, prevalece o sentido do ritual público como exibição, ao qual o segmento religioso acresce o sentido de celebração (SANTOS, Eufrazia C. M., 2012, p. 132-33).

Neste sentido é que ter tido essa experiência trouxe em si inúmeras motivações, transbordamentos, mas certamente se misturaram o ver e o entender. A primeira festa pública que pude presenciar na “*Roça Congo Matamba Nzambi*” aconteceu em julho de 2013 e como era um universo bastante distante do meu foi difícil ficar atenta em apenas um aspecto da festa: meus olhos vagavam por todos os lados, tentando, o mais rápido que eu pudesse, captar os gestos feitos pelos participantes, a postura do sacerdote e suas atitudes no decorrer do rito, as cores, os sons das *ingomas*, a feição no rosto dos candomblecistas na gira e dos espectadores. Tudo era bastante fascinante, diferente, curioso, colorido...

Desta maneira cabe pensamento de Amaral (2012, p. 72), citando o filósofo e teólogo alemão Josef Pieper que apresenta doze características necessárias à definição de um fenômeno como festa: 1) excepcionalidade; 2) espontaneidade; 3) a valorização de alguma coisa perdida; 4) a significância que repousa puramente em si mesma; 5) qualidade, além de quantidade; 6) contemplação; 7) renúncia; 8) esbanjamento; 9) afeto; 10) fruição; 11) memória; 12) afirmação do mundo. Poderíamos dizer que se encaixam aí as festas públicas na “*Roça Congo Matamba Nzambi*”. Levando em consideração essas doze características e as festas em questão, buscaremos ligar umas às outras, exemplificando, mesmo que minimamente, diante da enormidade dos rituais:

- 1) Há excepcionalidade, visto que estas festas são únicas, singulares, uma vez que fazem parte daquele contexto específico, acontecem naquela localidade específica com aquelas pessoas e não outras;
- 2) Presencia-se certa facilidade da maioria dos adeptos no desenvolvimento das ações que se seguem no rito, uma vez que há o ensino das coisas, e um reforço destas a cada novo rito;
- 3) Os candomblecistas retornam a um tempo mítico, valorizando seus antepassados e ancestrais;
- 4) Tudo que ali ocorre faz sentido por si só;
- 5) Há grande sinal de cuidado, muito zelo com as roupas lavadas e engomadas, com os bordados das vestimentas dos inquices, com a feitura da comida servida;

- 6) Há contemplação dos adeptos ali presentes na festa e, de tal forma, essa concentração e dinamismos do rito levam a um estado de transe;
- 7) Há muito trabalho para que a festa aconteça, muitos estão envolvidos anteriormente e no desenrolar da própria festa, sendo necessário renunciar a um outro tempo fora dali;
- 8) Há esbanjamento de comes e bebes, nenhum presente deixa de ser servido, mesmo que ele não aceite comer ou beber. Há excessos corpóreos nítidos nas danças de transe;
- 9) Há afeto presente, por exemplo, no gesto do filho de santo que pede benção ao seu pai; nos auxílios das cotas ou nas trocas de tatacambonos durante o rito, quando um cansa suas mãos e um outro o substitui;
- 10) Há prazer em estar ali, pois os adeptos estão sempre presentes nos vários acontecimentos organizados pela casa e na casa; irão usufruir desses próprios eventos para revigorar suas energias enquanto fiéis;
- 11) Rememora-se a todo tempo, quando são chamados à terra os inquices, e estes dançam suas particularidades e façanhas;
- 12) Os adeptos afirmam e reafirmam seus modos de ver o mundo, quando nesses encontros, comungam suas crenças.

No entanto considero significativas reflexões durkheimianas: “corre o risco de cometer enganos quem, para explicar os ritos, acredita dever atribuir a cada gesto um objeto preciso e uma razão de ser determinada”. Existem alguns que para nada servem, dizem respeito simplesmente à necessidade de agir, de se mover, de gesticular que os crentes sentem. “Vemos estes saltarem, rodopiarem, dançarem, gritarem, cantarem, sem que nem sempre seja possível dar sentido a essa agitação” (DURKHEIM, 1996, p. 416). Portanto, há muito nos rituais públicos do candomblé que se explica por si só.

Tantos movimentos, presentes nas festas públicas do candomblé oferecem uma experiência sensível (visual, tátil, auditiva, olfativa) do “sagrado”, os sentidos realçam em importância no conjunto da cerimônia religiosa. “O segmento religioso da festa percebe a música, o canto e a dança como instrumentos de comunicação com o ‘sagrado’ [...]” (SANTOS, Eufrazia C. M., 2012, p. 133).

A festa é, ainda, uma celebração do elo; e está viva porque é mais do que ela mesma, é a própria vida (PEREZ, 2012, p. 27-29). “A festa seria, portanto, mediação entre os anseios individuais e coletivos, mito e história, fantasia e realidade, o

passado e o futuro, entre nós e os outros, revelando e exaltando as contradições impostas à vida humana”. Mediando encontros culturais e extasiando-se, digerindo e convertendo em pontes os opostos tidos como inconciliáveis. “A festa é mediação; diálogo da cultura com ela mesma” (AMARAL, 2012, p. 74).

Neste sentido é que as festas presenciadas na “*Roça Congo Matamba Nzambi*” parecem remeter a esses elos, vários elos estão presentes e se amarram ali: entre lá e cá (África e Brasil); entre os inquices e os seres humanos; entre o tata e seus filhos; entre os irmãos de santo; há até mesmo certo elo entre os adeptos que “fazem a festa” e os espectadores da festa.

O que a festa transgride, no senso de ir além, é o próprio fato social, atingindo o societal, fazendo emergir o individual do coletivo, o afetual do contratual, a socialidade da sociabilidade, fazendo aflorar as emoções, os sentimentos não domesticados. Dito de outro modo: somos e fazemos coletividade porque produzimos imaginário, somos coletividade porque fazemos festa (PEREZ, 2012, p. 36).

Na festa de candomblé há a roda, a gira, que dinamiza o momento. Del Priore diria (2000, p. 10): “na roda da festa, como na roda da vida, tudo volta inelutavelmente ao mesmo lugar, os jovens aprendendo com os velhos a perpetuar uma cultura legada pelos últimos”.

“Festa é presentificação da tradição enquanto experiência da vida em sua efemeridade e em sua fugacidade” (PEREZ, 2012, p. 30). A sociedade é dinâmica, as coisas mudam com uma “velocidade estonteante”<sup>88</sup>, a modernidade é líquida, fluida, como diria Bauman (2001, p. 15). Então, “mudanças não são ameaças à continuidade da tradição, ao contrário, são condições mesmo de sua perpetuação. A tradição permanece justamente porque muda” (MORIN, 1981, p. 324 apud PEREZ, 2012, p. 30-32).

Na opinião de Souza (1994, p. 246) as tradições só persistem na atualidade, porque continuam tendo forte significado para a comunidade que a exerce, adequando-se às transformações do contexto em que ocorrem, mesmo que em aparência continuem as mesmas.

*Olha eu poderia [...] dizer que é um processo maravilhoso, mas o candomblé nos dias de hoje [grifo meu] depende muito de como você está naquele momento e como você está com o seu Orixá, e como você está fisicamente ali, porque o que acontece, às vezes o Candomblé [...] é uma*

<sup>88</sup> Caetano Veloso faz uso desta expressão em sua música “Um Índio”.

*feira grande, cansativa, então você está o dia todo trabalhando, então quando o Orixá pega você, você fica leve [...] (DANSSUREGY).*

*Eu vou ser bem sincera, eu não faço isso porque não tenho tempo [grifo meu]. Assim, o mundo que a gente vive hoje (grifo meu) não tem limite, mas o certo seria se a gente pudesse ir pelo menos uma vez na semana no Candomblé, cuidar do nosso assentamento, colocar uma vela, cuidar do inquite, visitar o pai de santo, conversar com os irmãos de santo. Tem gente que pode, eu adoraria, se eu pudesse eu morava ali, eu adoro a roça de Kiozô (KIZUALUNDA).*

Nos rituais religiosos podemos levar em consideração dois elementos: o recreativo e o estético. A religião não seria o que é se não permitisse um lugar às livres combinações do pensamento e da atividade, ao jogo, à arte, a tudo o que diverte o espírito fatigado. Por si mesmo, o culto tem algo de estético; a verdade é que há uma poesia inerente a toda religião. Certamente, estaríamos equivocados se somente vissemos culto como o único aspecto visível da religião: “quando um rito serve apenas para distrair, não é mais um rito. Os ritos são, antes de tudo, os meios pelos quais o grupo social se reafirma periodicamente”. Pessoas que reunidas comungam de interesses e de tradições, e tomam consciência de sua unidade moral (DURKHEIM, 1996, p. 413-22).

[...] os rituais públicos, não só nas sociedades de tradição oral como no Antigo Regime europeu, tinham um caráter sagrado porque eram a constituição viva da sociedade, a revitalização periódica das instituições. Nesses eventos, todos os segmentos da sociedade, grupos e indivíduos destacados exibiam publicamente a própria identidade, os símbolos e atributos do seu poder, do seu status, e eram socialmente reconhecidos. O rito público era portanto, desde a Antiguidade até o Antigo Regime, um dos locais privilegiados de legitimação da autoridade, de delegação do poder, de reprodução da estabilidade política (SILVEIRA, 2003, p. 353).

Usamos no decorrer destas linhas o termo rituais públicos e paralelamente o termo festas públicas, concordando com a ideia de Ribeiro Júnior (1982, p. 31) quando este diz que “a festa é um tipo de ritual”. “Consideramos o ritual um fenômeno especial da sociedade, que nos aponta e revela representações e valores de uma sociedade, mas o ritual expande, ilumina e ressalta o que já é comum a um determinado público”. Rituais favorecem a comunicação de valores e conhecimentos e também propiciam a solução de conflitos e a reprodução das relações sociais (PEIRANO, 2003, p. 10). “Ritual here refers to an extraordinary event involving

formally stylized repetitive behavior that express and frames messages”<sup>89</sup> (HANNA, 1988, p. 40).

E o ritual, como a festa, “é um fato político, religioso ou simbólico”. Os jogos, as danças e as músicas que o enriquecem não significam apenas descanso, prazeres e alegria durante sua realização, eles têm simultaneamente importante função social: permitem às crianças, aos jovens, aos espectadores e atores da festa interiorizar valores e regras da vida coletiva, partilhar sentimentos coletivos e conhecimentos comunitários. “Servem ainda de exutórios à violência e às paixões, enquanto queimam o excesso de energia das comunidades” (DEL PRIORE, 2000, p. 10).

*[...] porque se você pensar uma festa, imagina uma festa sem música e sem dança, não teria um movimento, um sorriso entendeu? (LUGANZU).*

E é assim no ritual público que acontece na “Roça”, os fiéis se encontram, se expressam, comungam crenças e normas; fazem a “festa” tornando público aquilo em que acreditam, marcando suas posições dentro do grupo do qual fazem parte e diante da sociedade como um todo: se vestem de uma maneira específica, cantam e dançam se comunicando entre si e com aqueles que os assistem.

Concordando com as palavras de Duvignaud: festa é um “ato surpreendente, imprevisível”, pode se revestir de aspectos diferenciados e que escapam a qualquer lei; “festa para além da festa” (PEREZ, 2012, p. 38).

*Tem um detalhe. O candomblé se divide: em dar satisfação ao bando, que é lá fora; ali inclui a dança, inclui tudo. Mas tem a parte daqui de dentro, que são de sacrifícios, esses trem todo né? Já não tem dança, não tem nada disso aí, completamente diferente, é a parte que vocês não têm o acesso, porque não são feitos (KIOZÔ).*

*Nosso dia dentro da casa de candomblé tem que começar às cinco da manhã, antes do sol nascer. Tem que começar antes do sol nascer! No dia de festa é assim, no dia de saldar a divindade é assim, a gente tem que tá, o certo é isso. Aí a gente tem o café da manhã, que é a alvorada, que tem que ser antes do sol nascer, aí a gente canta, dança, salda Kitembo [o mesmo que o inquice Tempo]. Aí tem o café da manhã, aí vai trabalhar, cada parte tem uma coisa [...]. A gente tem que fazer as comidas dos inquices, tem a comida nossas, dos filhos, aí tem o momento de descanso, aí começa tudo de novo, vamos limpar o barracão (KIZUALUNDA).*

---

<sup>89</sup> “Ritual aqui refere-se a um evento extraordinário que envolve comportamento repetitivo denominado formalmente que exprime um sistema de mensagens.”

No candomblé angola também é assim: a festa é somente parte do todo, de todo um processo de preparação; a festa é o que nos chega (aqueles que não são iniciados), mas além dela há os momentos que a antecedem e sua continuidade, pois o candomblé não se encerra naquele dado instante, é um ciclo de aceitações, renúncias, obrigações e de mais festas.



Foto 10: Festa pública, “Águas de Oxalá”<sup>90</sup>, na “Roça Congo Matamba Nzambi”<sup>91</sup>.  
Fonte: A autora (2015).

<sup>90</sup> Vale destacar que os adeptos da “Roça” denominam essa festa de “Águas de Oxalá”, ou seja, é comum usarem o nome de um orixá quando se referem a esta festa. Neste ritual, Lemba é o inquite cultuado. “A origem de Lemba, segundo Nei Lopes é umbundo, grupo linguístico do país de Angola. Edison Carneiro encontrou Lemba nos candomblés de então, e tanto Nei Lopes quanto Edison o apresentam como o ‘Deus da procriação’ e dessa forma ele é cultuado nos candomblés bantos” (ADOLFO, 2010, p. 136).

<sup>91</sup> Imagem coletada por Fernanda de Souza Cardoso em Festa pública, na “Roça Congo Matamba Nzambi”, em Montes Claros-MG (jan. 2015), e organizada na forma de pintura a óleo.



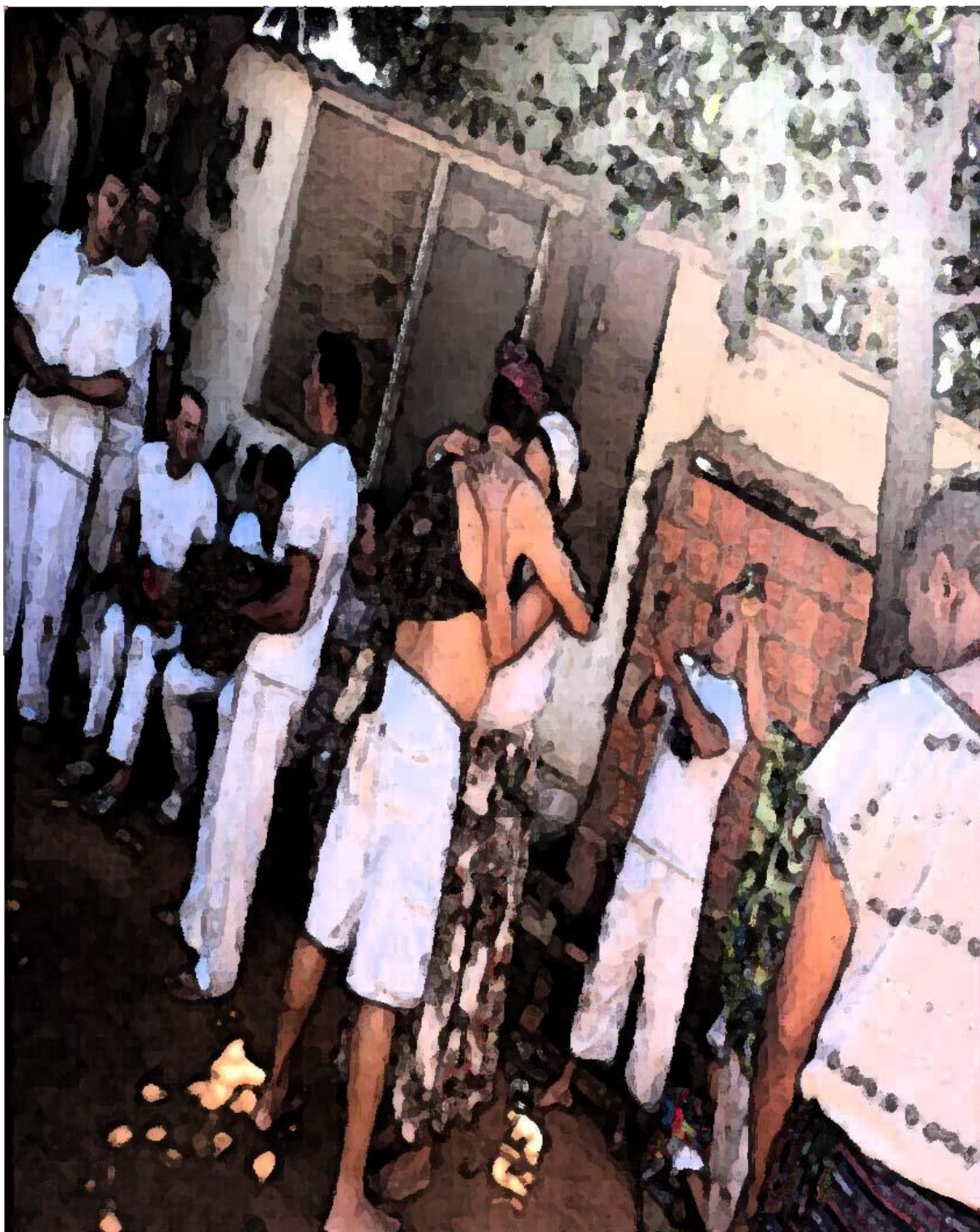


Foto 11: “Festa da Cacoana” na “Roça Congo Matamba Nzambi”<sup>92</sup>.  
Fonte: A autora (2015).

<sup>92</sup> Imagem coletada por Fernanda de Souza Cardoso em Festa pública, na “Roça Congo Matamba Nzambi”, em Montes Claros-MG (set. 2015), e organizada na forma de efeito artístico afresco.





Foto 12: Festa pública, “Águas de Oxalá”, na “Roça Congo Matamba Nzambi”<sup>93</sup>.  
Fonte: A autora (2015).

## PASSOS FINAIS

*“É uma coisa muito desafiante, e às vezes intrigante, porque como tudo na vida não é uma matemática exata [...]. É uma coisa que é bem complexa e muito interessante, e tem coisas que só quem é de dentro pra poder saber, e não adianta você falar, fazer gestos, explicar. É só quem é de dentro mesmo” (LUGANZU).*

---

<sup>93</sup> Imagem coletada por Fernanda de Souza Cardoso em Festa pública, na “Roça Congo Matamba Nzambi”, em Montes Claros-MG (jan. 2015).

## PASSOS FINAIS

Como já usado em outros momentos, preferimos dizer que as considerações, ou os passos finais de um trabalho, são também iniciais, uma vez que não há um ponto final, mas muitas reticências, bem como novos questionamentos.

Recuperando a hipótese que deu corpo a esta pesquisa de que a dança é elemento constitutivo do candomblé, e esta última aqui elucidada nas práticas do angola, temos razões e sensações para considerar a essencialidade desta ação ritmada do corpo em movimento; permitindo ainda o “movimento” no terreiro, dando “*sentido à coisa*”. Foi possível ver de perto que não há candomblé sem dança, embora ele não se resuma apenas ao ato de dançar; ainda assim a dança é um elemento primordial da unidade religiosa; essencialmente parte.

Os sujeitos rodantes ou não-rodantes se reconhecem e são reconhecidos pela experiência de dança que é ao mesmo tempo: individual e coletiva; singular e plural; pública, mas também privada; constituinte do rito. Algumas questões marcaram tanto a observação quanto as falas dos sujeitos participantes: a dança neste ritual é essencial, é performática, é representativa, e enquanto linguagem faz a comunicação entre corpos-sujeitos e divindades, e entre estes e o entorno; fala sem usar a voz, mas se utiliza daquilo que não podemos negar, nossa corporeidade. A dança é manifestação, é a dança do inquite, por onde “fala” a divindade, fazendo uso de tal código para estabelecer uma relação.

Assim os adeptos e adeptas da referida religião reconhecem que a manifestação dança é usada para representar os inquices, dizendo ainda que, por meio dela, se conhecem os feitos e as qualidades destas divindades. A dança explica e narra os mitos, retratando desde expressões de sensualidade a expressões de guerra; de momentos maternais, de felicidade a momentos de tensão. Os episódios que são representados são precedidos por toques nas *ingomas*; a música traz a encenação. Nos rituais do candomblé angola, os cantos não são apenas cantados, mas também dançados, enfatizando a experiência de corpo.

Quando, então, ouvimos a filha de santo *Kizualunda* dizer: “*mesmo que se não souber dançar, a gente dança, aiaíá*”; ou ainda, “*eu não tenho pé de dança, então assim você pode me ver eu estou dura, [...], mas você chega no lugar, fica ali*

*doido pra levantar e dançar*". Parece que assim fica mais claro o real sentido da dança no candomblé ou os reais sentidos, pois mesmo que cada um que é parte da casa a tenha experimentado de formas particulares, ainda assim ela é coletiva, busca agregar, celebra a comunhão de filhos e filhas de santo que mais do que "dançar bem" buscam se conectar com aquilo em que acreditam.

A dança enquanto performance ritual cria estas possibilidades, por meio dela ações são executadas, mas estas ações criam relações com tudo ao seu redor; atividade em que uns influenciam os outros. São ainda definidoras de papéis sociais, carregam em si tradições e regras, fazem uso da linguagem corporal.

Por algum momento eu, com minha pouca bagagem de dança, me senti tentada em descrever e analisar tecnicamente as danças assistidas, mesmo não sendo esse o intuito do trabalho. Mas logo foi possível entender que nem precisava ser, visto que a técnica aqui nos pareceu ir ao encontro das aspirações de Marcel Mauss (2005, p. 401), uma vez que este autor a compreende por uma expressão do corpo, maneiras pelas quais homens e mulheres, "de sociedade a sociedade, de uma forma tradicional sabem servir-se de seu corpo". Não entendendo, portanto, técnica como um padrão, execução rigorosa, relacionada à habilidade.

O candomblé, como uma religião que se interessa pela unidade do ser, nos fez inferir que, apesar da separação desta tese em capítulos, todo o aparato teórico está inter-relacionado, não contrariando o mote desta experiência religiosa. Assim, se falamos de dança e do que ela representa no candomblé angola, falamos do corpo que dança, do ritmo, do rito, do mito, e da maneira particular como estes elementos não se separam, mas estão em situação de justaposição. Estes elementos estão imbricados no intuito de dar sentido a certas crenças, certas práticas ali vivenciadas. A dança que é ao mesmo tempo a maneira de lembrar e identificar os inquices, é também linguagem, instrumento, experiência, sociabilidade.

Desta maneira, a dança, como elemento constitutivo do candomblé, parece-nos amalgamada aos rituais dele, não sendo, portanto, possível separá-la e analisá-la como objeto de estudo de forma isolada. Não teria como falar de dança, sem falar da própria religião, de suas percepções, de sua cosmologia. Portanto, rito e mito não se separam, no rito público a dança exposta, e o mito exposto pela dança. E tudo interligado, como na *gira*, tudo rodando, tudo em movimento circular, "*indicando que o começo fica perto do fim*". Por isso as reticências...

Chama muita atenção o fato deste mover-se em ciclos, coisas que incansavelmente apareciam lá, desde os primórdios, e ainda hoje: a roda, as máscaras, a dança ritual, o transe, tudo insiste em ir e vir, mostrando que, embora sejam outros tempos, novos espaços, há certas coisas em mulheres e homens que insistem, certas necessidades que parecem acompanhar a trajetória humana.

Especificamente sobre a dança e seu local de destaque nos rituais do candomblé angola, pelos dizeres dos filhos e filhas de santo e via observação participante na “*Roça*”, eis alguns pontos relevantes: 1) No sistema religioso do candomblé não há negação da corporeidade; o corpo é o elemento por onde a experiência religiosa se dá; 2) A dança se associa ao canto, ou seja, os gestos são conduzidos pelos cantos e sons; 3) Há indícios de uma preocupação estética, há ensino-aprendizado e ensaios na publicização da dança. Desta forma, parece haver um processo pedagógico ali instituído; 4) A dança é elemento constitutivo e essencial no ritual (público ou não).

No que se refere aos rituais públicos, a dança aparece desde os momentos iniciais, ainda sem o processo de incorporação, mas numa espécie de “chamamento” das entidades, “preparação do terreno”, ou seria melhor dizer do terreiro, para que o encontro posteriormente aconteça. E é também essencial no desenvolvimento dos rituais, sem a dança a comunicação entre a divindade e o povo de santo não acontece, a corporificação é o ponto alto da festa. Interessante ressaltar que, em ambos os momentos: sem incorporação e com incorporação, acontece a identificação dos inquices, ou seja, mesmo no momento inicial, preparatório, não é um dançar por dançar, há sentido ali exposto.

Mesmo que, para os crentes, quando o indivíduo incorpora não seja mais ele, mas o inquice, ainda assim é o corpo e pelo corpo do indivíduo que a dança acontece, e para os candomblecistas esta expressão não é racional, é sentida no corpo, tem uma linguagem própria. Incorporar é desta maneira in-corporar, deixar entrar, tomar conta do corpo e por meio dele criar possibilidades: incômodo dos sentidos, invadir, introduzir no corpo uma percepção de sua unidade.

Neste desfecho podemos dizer que no candomblé, por meio da experiência do corpo em movimento, sensações são provocadas, cores, gestos e sons se misturam e promovem celebração, corporificação, oferenda. Os filhos e filhas de santo da “*Roça*” concebem que a dança relembra os ancestrais; permite o privilégio da vinda do inquice. A dança, como ato comemorativo, promove a alegria e

“*prepara o corpo para o transe*”, para esse encontro com o “sagrado”; unindo físico e espiritual. Dinamiza os rituais públicos fazendo emanar o *ngunzu* e, finalmente, dançar é uma forma diferenciada de oração.

Por fim, destaco a relação de respeito, aproximação e afeto construída com a “*Roça Congo Matamba Nizambi*”. Mesmo após o fim da pesquisa, propriamente dita, continuo sendo convidada a estar presente nas festas da casa, bem como de outras casas abertas por filhos e filhas de *Kiozô*; e me sinto privilegiada por isso, já que isto demonstra confiança em mim e no meu trabalho, que só foi possível graças às “portas abertas”.

Se é que seja relevante dizer isto ao final de uma pesquisa, uma vez que esta visa acima de tudo contribuir com a ciência, ampliando os conhecimentos que se possa ter sobre tantos objetos de estudo, não me nego a dizer que este trabalho, em todos os seus “passos”, provocou-me muito, inquietou-me sobre diversos aspectos da vida, das necessidades particulares, mas também coletivas dos seres humanos.

Tudo isso me faz lembrar todo tempo que toda pesquisa deve contribuir também para que o/a pesquisador/a não saia da mesma forma em que entrou. Certamente, eu “entrei na roda”, dito de outra forma, vejo agora muito do que não via, mudando o ângulo para mudar a perspectiva.

## REFERÊNCIAS

ACHCAR, Dalal. **Ballet, arte, técnica, interpretação**. Rio de Janeiro: Cia Brasileira de Artes Gráficas, 1980.

ADOLFO, Sérgio Paulo. **Nkissi tata dia nguzu: estudos sobre o candomblé Congo-Angola**. Londrina: EDUEL, 2010.

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Trad. Maria Luiza Jardim Amarante. São Paulo: Paulus, 1984.

ALBUQUERQUE, Wlamyra Ribeiro de; FRAGA FILHO, Walter. **Uma história do negro no Brasil**. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. **O trato dos viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ALTUNA, Raul Ruiz de Asúa. **Cultura tradicional banto**. Luanda: Secretariado arquiocesano de pastoral, 1985.

AMARAL, Rita. Para uma antropologia da festa: questões metodológicas-organizativas do campo festivo brasileiro. In: PEREZ, Léa Freitas; AMARAL, Leila; MESQUITA, Wania. **Festa como perspectiva e em perspectiva**. Rio de Janeiro: Giramond, 2012.

ANDRADE, Mário de. **Dicionário musical brasileiro**. Rio de Janeiro: Itatiaia, 1999.

ANTONACCI, Maria Antonieta. **Memórias ancoradas em corpos negros**. São Paulo: Educ, 2013.

ARTAXO, Inês; MONTEIRO, Gisele de Assis. **Ritmo e movimento**. São Paulo: Phorte, 2003.

BAMBIRRA, Wanda. **Dançar e sonhar**. Belo Horizonte: Del Rey, 1993.

BÁRBARA, Rosamaria. **A dança das Aibás**: dança corpo e cotidiano das mulheres de candomblé. 2002. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

BARCELLOS, Mário César. **Jamberesu**: as cantigas de Angola. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

BASTIDE, Roger. **As religiões africanas no Brasil**. Contribuições a uma sociologia das interpretações de civilizações. São Paulo: Pioneira, 1971.

BASTOS, Abguar. **Os cultos mágico-religiosos no Brasil**. São Paulo: Hucitec, 1979.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BERKENBROCK, Volney J. **A experiência dos orixás**: um estudo sobre a experiência religiosa no Candomblé. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

BERNARDO, Teresinha. **Memória em branco e negro**: olhares sobre São Paulo. São Paulo: EDUC, Fundação Editora da UNESP, 1998.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Paulus, 2006.

BLUME, Leandro. O sacerdócio ministerial no prefácio de ordenação. **Teocomunicação**. Porto Alegre, v. 35, n. 148, p. 225-260, jun. 2005. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/teo/article/viewFile/1684/1217>>. Acesso em: 18 dez. 2015.

BORGES, Cristina. **Umbanda sertaneja**: cultura e religiosidade no sertão norte-mineiro. Montes Claros, MG: Unimontes, 2011.

BOURCIER, Paul. **História da dança no Ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BRAGA, Júlio. **O fuxico de Candomblé**. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana, 1998.

CAETANO VELOSO. Site oficial. Disponível em:  
<<http://www.caetanoveloso.com.br>>. Acesso em: 30 jan. 2015.

CALDEIRA, Solange Pimentel. A religiosidade na dança: entre o sagrado e o profano. **Revista História em Reflexão**, v. 2, n. 4, Dourados, UFGD, 2008.

CAMPOS, Leonardo Cristiane. **A diversidade dos ritos bantos na cidade de Montes Claros**: norte do Estado de Minas Gerais/Brasil, a partir da segunda metade do século XX. Montes Claros: Editora Unimontes, 2004.

CAPONE, Stefania. **A busca da África no candomblé**: tradição e poder no Brasil. Rio de Janeiro: Pallas, 2004.

CARNEIRO, Edison. **Religiões negras**. Negros bantos. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1991.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. **Cultura com aspas e outros ensaios**. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

DANTAS, Mônica Fagundes. **Dança forma, técnica e poesia do movimento**. 1996. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1996.

DEL PRIORE, Mary Lucy. **Festas e utopias no Brasil colonial**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

DINIZ, Thays Naig; SANTOS, Gisele Franco de Lima. **História da dança – sempre**. Universidade Estadual de Londrina, 2009. Disponível em:  
<<http://www.uel.br/eventos/sepech/arqtxt/resumos-anais/ThaysDiniz.pdf>>. Acesso em: 19 out. 2013.

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa**: o sistema totêmico na Austrália. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

EICHER, Peter. **Dicionário de conceitos fundamentais de teologia**. São Paulo: Paulus, 1993.

ELLMERICH, Luis. **História da dança**. 3. ed. São Paulo: Ricordi, 1964.



FALHBUSCH, Hannelore. **Dança**: moderna e contemporânea. Rio de Janeiro: Sprint, 1990.

FARO, Antônio José. **Pequena história da dança**. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

FÁTIMA, Conceição Viana de. **Dança**: linguagem do transcendente. 2001. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) - Universidade Católica de Goiás, Goiás, 2001.

FERREIRA, Luzia Gomes. **As máscaras africanas e suas múltiplas faces**. In: ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA ANPUH-BA, 2., 2004, Bahia. **Anais Eletrônicos...** Bahia: 2004. [http://www.uesb.br/anpuhba/artigos/anpuh\\_II/luzia\\_gomes\\_ferreira.pdf](http://www.uesb.br/anpuhba/artigos/anpuh_II/luzia_gomes_ferreira.pdf). Acesso em: 30 jun. 2015.

FERRETTI, Sérgio F. Orixás e voduns nagô no Maranhão. **Boletim da Comissão Maranhense de Folclore**, n. 33, Maranhão, Comissão Maranhense de Folclore, 2005.

FONSECA, Eduardo. **Candomblé**: a dança da vida. Recife: Massangana, 1999.

FORD, Clyde W. **O herói com rosto africano**. Mitos da África. Trad. Carlls Mendes Rosa. São Paulo: Summus, 1999.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande e senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. São Paulo: Global, 2004.

GARAUDY, Roger. **Dançar a vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GARCIA, Ângela; HAAS, Aline Nogueira. **Ritmo e dança**. Canoas: Ulbra, 2006.

GIL, José. **Movimento total**: o corpo e a dança. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GOMES, Joelma Cristina. **O corpo como expressão simbólica nos rituais do candomblé: iniciação, transe e dança dos orixás.** 2003. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) - Universidade Católica de Goiás, Goiás, 2003.

GUALBERTO, Carolina Lage. **Dança: o que estamos dançando? Por uma nova dança na igreja.** São Paulo: Hagnos, 2007.

GREINER, Cristine. O sagrado na dança, processo de significação e da dor da perenidade. In: GUERRIERO, S. **O estudo das religiões: desafios contemporâneos.** São Paulo: Paulinas, 2003.

GRUZINSKI, Serge. **O pensamento mestiço.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (org). **História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África.** Brasília: UNESCO, 2010.

HANNA, Judith Lynne. Dance and religion (Overview). In: LINDSAY Jones (Ed.). **The encyclopedia of religion.** 2nd ed. New York: Macmillan Co., 2005. p. 2134-2143.

\_\_\_\_\_. Dance and ritual. **Journal of Physical Education, Recreation & Dance**, v. 59, n. 9, p. 40-43, 1988. Disponível em: <<http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/07303084.1988.10606315>>. Acesso em: 07 jan. 2016.

HEYWOOD, Linda M. **Diáspora negra no Brasil.** São Paulo: Contexto, 2012.

IOSHIMOTO, Lilian Wurzba. **A dança da alma.** A dança e o sagrado: um gesto no caminho da individuação. 2000. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2000.

JAUME, Francesc Vallcaneras. El rito convertido em danza. Los Cossiers de Mallorca. **Narria: Estudios de Artes y Costumbres Populares**, n. 113-116, p. 71-76, 2006. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/144087>>. Acesso em: 21 dez. 2015.

JUNOD, Henrique A. **Usos e costumes dos bantos: a vida numa tribo do sul da África.** Tomo II. Vida Mental. Imprensa Nacional de Moçambique, 1974.

KATZ, Helena. In: MAY, Alessandra; ROCHA, Maria Emília V. **O que é dança? Módulo 03**. Documentário em vídeo. Módulo I. Roteiro: Marcus Vinícius A. Nascimento. Belo Horizonte: EMvídeo, 2000. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fu-RzCqMkSI>>. Acesso em: 05 fev. 2015.

KILEU, Ode; OAGUIÃ, Vera de. **O candomblé bem explicado**: Nações Bantu, Ioruba e Fon. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.

LABAN, Rudolf. **Dança educativa moderna**. São Paulo: Ícone, 1990.

LARA, Larissa Michelle. **As danças do sagrado no profano**: transpondo tempos e espaços em rituais de candomblé. 1999. Tese (Doutorado em Educação Física) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.

\_\_\_\_\_. **As danças no candomblé**: corpo, rito e educação. Maringá: Eduem, 2008.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. Petrópolis-RJ: Vozes, 2006.

LOPES, Nei. **Bantos, malês e identidade negra**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

\_\_\_\_\_. **Novo dicionário banto do Brasil**. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

MAGALHÃES, Marta Claus. A dança e sua característica sagrada. Existência e arte. **Revista Eletrônica do Grupo PET**. Ciências Humanas, Estética e Artes da Universidade Federal de São João Del-Rey, n. 1, 2005.

MARTIN, John. A dança moderna. **Pro-posições**. Revista Quadrimestral da Faculdade de Educação da Unicamp, v.1 8, n. 1 [52], jan./abril. Tradução de Rogério Migliorini. 2007.

MARTINS, Leda. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Orgs.). **Performance, exílio, fronteiras**: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas; Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002.

MARTINS, Suzana Maria Coelho. **A dança de Yemanjá Ogunté sob a perspectiva estética do corpo**. Salvador: EGBA, 2008a.

\_\_\_\_\_. **Um olhar sobre o corpo divinizado no candomblé da Bahia.** 2008b.

Disponível em:

<<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/pesquisadanca/Suzana%20Martins%20-%20O%20Corpo%20Divinizado%20no%20Candomble%20da%20Bahia.pdf>>.

Acesso em: 12 de nov. 2013.

MATOS, Maria Izilda S. de. O corpo e a história: ocultar, expor e analisar. In: Sociedade de Teologia e Ciências da Religião (SOTER/Organização). **Corporeidade e teologia/Soter.** São Paulo: Paulinas, 2005.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia.** São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

MILLER, Joseph C. África central durante a era do comércio de escravizados de 1490 a 1850. In: HEYWOOD, Linda M. **Diáspora negra no Brasil.** São Paulo: Contexto, 2012.

MUNGUELE KIYUNGU, Jean Baptiste. **Dinamismo cultural bantu e religião: o resgate das estruturas simbólicas bantu.** 2003. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2003.

MURRAY, Jocelyn. **África: o despertar de um continente.** Porto: Folio, 2007.

NANNI, Dionísia. **Dança educação: princípios, métodos e técnicas.** Rio de Janeiro: Sprint, 1995.

NASCIMENTO, Danniele Silva do et al. O escudo de Eneias: a representação da consagração de Augusto César. **Cultura & Tradução.** João Pessoa, v. 1, n. 1, 2011.

NASSER, Maria Celina de Q. Carrera. **O que dizem os símbolos?** São Paulo: Paulus, 2003.

NEVES, Maria Renata de Macedo Soares. **Dança/arte do movimento para crianças deficientes auditivas.** 1987. Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1987.

OLIVEIRA, Irene Dias de; RIVAS, Maria Elise G. B. M.; JORGE, Érica. **Teologia afro-brasileira.** São Paulo: Arché Editora, 2014.

OLIVEIRA, Maria Inês Côrtes de. Viver e morrer no meio dos seus - Nações e comunidades africanas na Bahia do século XIX. **Revista USP,** Brasil, n. 28, p.

174-193, mar. 1996. Disponível em:  
<<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/28376>>. Acesso em: 07 jan. 2016.

OSSONA, Paulina. **A educação pela dança**. São Paulo: Summus, 1988.

PARÉS, Luis Nicolau. **A formação do candomblé**: história e ritual da nação jeje na Bahia. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

PATITUCCI, Ana Claudia Ayres. **O homem trágico de Freud**. 2008. Tese (Doutorado em Ciências da Religião) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo: São Paulo, 2008.

PEARSON, Mike. Reflexões sobre a etnocenologia. In: BIÃO, Armindo; GREINER, Christine (Orgs.). **Etnocenologia**. Textos selecionados. São Paulo: Annablume, 1999.

PEIRANO, Mariza. **Rituais ontem e hoje**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

PEREIRA, Edimilson de Almeida Pereira. **Os tambores estão frios**: herança cultural e sincretismo religioso no ritual de Candombe. Juiz de Fora: Funalfa Edições, 2005.

PEREZ, Léa Freitas. Festa para além da festa. In: PEREZ, Léa Freitas; AMARAL, Leila; MESQUITA, Wania. **Festa como perspectiva e em perspectiva**. Rio de Janeiro: Giramond, 2012.

PINSKY, Jaime. **A escravidão no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2015.

PÓLVORA, Jacqueline B. O corpo batuqueiro: uma expressão religiosa afro-brasileira. In: LEAL, Ondina Fachel (Org.). **Corpo e significado**: ensaios de antropologia social. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1995.

PORTINARI, Maribel. **História da dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

PRANDI, Reginaldo. **A dança dos caboclos**: uma síntese do Brasil segundo os terreiros afro-brasileiros. s/d. Disponível em:  
<<http://www.fflch.usp.br/sociologia/prandi/dancacab.htm>>. Acesso em: 15 nov. 2015.

\_\_\_\_\_. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PREVITALLI, Ivete Miranda. **Candomblé: agora é Angola**. São Paulo: Annablume; Petrobras, 2008.

PREVITALLI, Ivete Miranda. Minkisi e inquices: cosmovisão banta e ressignificação no candomblé angolano. In: SIMPÓSIO DA ABHR, Religião, carisma e poder: As formas da vida religiosa no Brasil, v. 13, 2012, **Anais...** São Luiz, 2012.

RANGEL, Nilda Barbosa Cavalcante. **Dança, educação, educação física: propostas de ensino da dança e o universo da educação física**. Jundiaí, São Paulo: Fontoura, 2002.

REDINHA, José. **Etnias e culturas de Angola**. Coimbra: Associação das Universidades de Língua Portuguesa, 2009.

RIBAS, Sérgio. **O candomblé de Angola: antigo e aceito**. Para iniciantes. São Paulo: Suprema Cultura, 2010.

RIBEIRO JÚNIOR, Jorge Cláudio Noel. **A festa do povo: pedagogia de resistência**. Petrópolis: Vozes, 1982.

RIGHI, Maurício Gonçalves. **O homem espiritual: um estudo do sagrado. A metafísica do desejo e a formação do humano**. 2014. Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014.

ROBATTO, Lia. **A dança como via privilegiada de educação: relato de uma experiência**. Salvador: EDUFBA, 2012.

RODRIGUES, Nina. **Os africanos no Brasil**. São Paulo: Madras, 2008.

SABINO, Jorge; LODY, Raul. **Danças de matriz africana: antropologia do movimento**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

SACHS, Curt. **História universal de la danza**. Buenos Aires: Centurión, 1944.

SACRAMENTO, Laércio Messias. **Terreiro de Jauá** (Manso kilembekweta lembá furaman). Disponível em: <<http://terreirodejaua.files.wordpress.com/2009/06/artigo-tata-laercio.pdf>>. Acesso em: 11 ago. 2014.

SANTOS, Cláudio Alberto dos. **Tambores incandescentes, corpos em êxtase: técnicas e princípios bantus na performance ritual do Moçambique de Belém**. 2007.

Tese (Doutorado em Teatro) – UNIRIO (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro), Rio de Janeiro, 2007.

SANTOS, Eufrázia Cristina Menezes. A dimensão espetacular das festas públicas do candomblé. In: PEREZ, Léa Freitas; AMARAL, Leila; MESQUITA; Wania. **Festa como perspectiva e em perspectiva**. Rio de Janeiro: Giramond, 2012.

SARAIVA, Maria do Carmo. O sentido da dança: arte, símbolo, experiência vivida e representação. **Movimento**. Porto Alegre, v. 11, n. 3, p. 219-242, set./dez. 2005.

SCHECHNER, Richard. **O que é performance?** Tradução de R.L. Almeida, publicado sob licença creative commons, classe3. Abril de 2011. Do original em inglês SCHECHNER, Richard. Performance studies: an introduction, second edition. New York & London: Routledge, p. 28-51, 2006. Disponível em: <[http://performancesculturais.emac.ufg.br/uploads/378/original\\_O\\_QUE\\_EH\\_PERF\\_SCHECHNER.pdf](http://performancesculturais.emac.ufg.br/uploads/378/original_O_QUE_EH_PERF_SCHECHNER.pdf)>. Acesso em: 26 jan. 2016.

SILVA, Alberto da Costa e. **A manilha e o libambo**: a África e a escravidão, de 1500 a 1700. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Biblioteca Nacional, 2002.

SILVA, José Carlos Gomes da. **Culturas africanas e cultura afro-brasileira**: uma abordagem antropológica através da música. Artigo produzido especificamente para o curso “Cultura Afro-brasileira: fundamentos para a prática pedagógica”, ministrado no Campus de Extensão da UNIFESP de Santo Amaro, mai./jun./jul. 2013.

SILVA, Vagner Gonçalves da (Org.). **Caminhos da alma**: memória afro-brasileira. São Paulo: Selo Negro, 2002.

\_\_\_\_\_. **Candomblé e Umbanda**: caminhos da devoção brasileira. São Paulo: Selo Negro, 2005.

SILVEIRA, Renato da. Sobre a fundação do terreiro do Alaketu. **Afro-Ásia**, n. 030, p. 345-379, 2003. Disponível em: <<http://www.candombleketu.com.br/arquivos/alaketu.pdf>>. Acesso em: 11 jan. 2016.

SIQUEIRA, Sílvia Márcia Alves. Riflessioni sopra Il sincretismo. Un breve saggio sulle religioni afro-brasiliane. **Revista online Chaos e Kosmos**, X, p.150-170, 2009. Disponível em: <[http://www.chaosekosmos.it/pdf/2009\\_06.pdf](http://www.chaosekosmos.it/pdf/2009_06.pdf)>. Acesso em: 28 dez. 2015.

SOUSA JÚNIOR, Vilson Caetano de. **Orixás, santos e festas**: encontros e desencontros do sincretismo afro-católico na cidade de Salvador. Salvador, BA: Editora UNEB, 2003.

SOUZA, Marina de Mello e. **Parati**: a cidade e as festas. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Tempo Brasileiro, 1994.

SWEET, James H. **Recriar África**. Portugal: Edições 70-Brasil, 2007.

THEODORO, Helena. **Iansã**: rainha dos ventos e das tempestades. Rio de Janeiro: Pallas, 2010.

TINHORÃO, José Ramos. **Os sons dos negros no Brasil**. Cantos, danças, folguedos: origens. São Paulo: Editora 34, 2008.

USARSKI, Frank. Os Enganos sobre o Sagrado. Uma síntese da crítica ao ramo "clássico" da fenomenologia da religião e seus conceitos-chave. **Revista de Estudos da Religião - REVER**, n. 4, p. 73-95, 2004. Disponível em: <[http://www.pucsp.br/rever/rv4\\_2004/p\\_usarski.pdf](http://www.pucsp.br/rever/rv4_2004/p_usarski.pdf)>. Acesso em: 19 out. 2013.

VALLADO, Armando. **Lei do santo**: poder e conflito no candomblé. Rio de Janeiro: Pallas, 2010.

VALLE, Lílian do. Ainda sobre a formação do cidadão: é possível ensinar a ética? **Educ. Soc.** [online]. v. 22, n. 76, p. 175-196, 2001.

VANSINA, J. A tradição oral e sua metodologia. In: KI-ZERBO, Joseph (Org.). **História geral da África, I**: metodologia e pré-história da África. Brasília: UNESCO, 2010.

VARGAS, Lisete Arnizaut Machado de. **Escola em dança**: movimento, expressão e arte. Porto Alegre: Mediação, 2007.

VERDERI, Érica. **Dança na escola**: uma proposta pedagógica. São Paulo: Phorte, 2009.

VIANNA, Klauss. **A dança**. São Paulo: Summus, 2005.

VILHENA, Maria Angela. **Ritos**: expressões e propriedades. São Paulo: Paulinas, 2005.



VOGEL, Arno; MELLO, Marco Antônio da Silva; BARROS, José Flávio Pessoa de. **A galinha d'angola**: iniciação e identidade na cultura afro-brasileira. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

WOSIEN, Maria-Gabriele. **Danzas sagradas**. Madrid: Debate, 1996.

## **ANEXO**



**PUC-SP PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS  
PROGRAMA DINTER EM CIÊNCIAS DA RELIGIÃO  
TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**

**Orientadora da Pesquisa:** Profa. Dra. Maria José F. Rosado Nunes

**Pesquisadora Responsável:** Fernanda de Souza Cardoso

Endereço da pesquisadora responsável: Rua São Tomé, nº 45, Todos os Santos –  
Cep: 39400-122. Montes Claros – MG.

E-mail: [nandascard@yahoo.com.br](mailto:nandascard@yahoo.com.br)

Telefones de contato do pesquisador: (38) 8405-5333 ou (38) 3212-3291

Você está sendo convidado(a) como voluntário(a) a participar da pesquisa: **“Girando em uma roça banto: a dança como elemento constitutivo do candomblé angola em Montes Claros/MG”**.

**A JUSTIFICATIVA, OS OBJETIVOS E OS PROCEDIMENTOS:** O motivo que nos levou a estudar a temática da dança no candomblé angola diz respeito à necessidade de compreender o que é a dança para a religião do candomblé; como ela aparece nos rituais do candomblé angola, especificamente, e como se caracterizam as danças dos inquices. Esta pesquisa se justifica pelo fato de ainda ser bastante restrito o campo de estudos referentes ao candomblé angola, sendo necessário o entendimento sobre os diferentes aspectos a ele relacionados e a ampliação de pesquisas neste sentido. O objetivo desse estudo é analisar a dança nos rituais públicos do candomblé angola em um terreiro da cidade de Montes Claros, norte de Minas Gerais. Os procedimentos de coleta de dados se darão tanto pela observação participante quanto pela aplicação de entrevistas. As entrevistas serão realizadas com o pai de santo do referido terreiro, bem como com filhos de santo que frequentem o mesmo.

**DESCONFORTOS E RISCOS:** A sua participação na pesquisa implica em riscos mínimos de acordo com a resolução 196. Caso você se sinta desconfortável em

compartilhar informações que consideram pessoais, ou se alguma pergunta o deixar constrangido, você não precisará respondê-la.

**BENEFÍCIOS:** Embora a sua participação nesta pesquisa não gere benefícios diretos, ressaltamos que há benefícios com o conhecimento gerado a partir desta, uma vez que ela servirá para ampliar o que se conhece acerca do candomblé angola, contribuindo com a ciência, e conseqüentemente com a sociedade.

**GARANTIA DE ESCLARECIMENTO, LIBERDADE DE RECUSA E GARANTIA DE**

**SIGILO:** Você será esclarecido(a) sobre a pesquisa em qualquer aspecto que desejar. Você é livre para recusar-se a participar, retirar seu consentimento ou interromper a participação a qualquer momento. A sua participação é voluntária e a recusa em participar não irá acarretar qualquer penalidade ou perda de benefícios.

As pesquisadoras irão tratar a sua identidade com padrões profissionais de sigilo. Seu nome ou o material que indique a sua participação não será liberado sem a sua permissão. Você não será identificado(a) em nenhuma publicação que possa resultar deste estudo. Uma cópia deste termo de consentimento ficará sob responsabilidade das pesquisadoras e outra será fornecida a você.

**CUSTOS DA PARTICIPAÇÃO, RESSARCIMENTO E INDENIZAÇÃO POR EVENTUAIS DANOS:** A participação no estudo não acarretará custos para você e não será disponível nenhuma compensação financeira adicional.

**DECLARAÇÃO DO(A) PARTICIPANTE DA PESQUISA:** Eu, \_\_\_\_\_ fui informado(a) dos objetivos da pesquisa acima de maneira clara e detalhada e esclareci minhas dúvidas. Sei que em qualquer momento poderei solicitar novas informações e motivar minha decisão se assim o desejar. Também me foi certificado que todos os dados desta pesquisa serão confidenciais. Declaro, portanto, que concordo em participar desse estudo. Recebi uma cópia deste termo de consentimento livre e esclarecido e me foi dada a oportunidade de ler e esclarecer as minhas dúvidas.

Montes Claros, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_

Nome	Assinatura do Participante	Data
Nome	Assinatura do Pesquisador	Data

## APÊNDICES

## APÊNDICE A

### Proposta de roteiro da entrevista semiestruturada para o Pai de Santo da “*Roça Congo Matamba Nzambi*”

**Pesquisa:** Girando em uma roça banto: a dança como elemento constitutivo do candomblé angola em Montes Claros/MG.

**Pesquisador responsável:** Fernanda de Souza Cardoso.

**Orientadora:** Maria José F. Rosado Nunes.

#### Dados pessoais:

Iniciais do nome: \_\_\_\_\_

Idade: \_\_\_\_\_ Anos

Cidade: \_\_\_\_\_

Bairro \_\_\_\_\_

Escolaridade:  Analfabeto

Ensino Fundamental:  Incompleto  Completo

Ensino Médio:  Incompleto  Completo

Ensino Superior:  Incompleto  Completo

Curso: \_\_\_\_\_

Profissão: \_\_\_\_\_

#### QUESTÕES ABERTAS:

- 1) Em que ano, onde e como foi sua iniciação no candomblé angola?
- 2) Antes de frequentar o candomblé angola era adepto de outra religião? Qual religião?
- 3) Há quanto tempo existe a Roça Congo Matamba? Fale como se deu a fundação dela.
- 4) Por que se fala “roça” e não terreiro?
- 5) O que é o candomblé de angola?
- 6) Qual o perfil dos fiéis que frequentam a Roça Congo Matamba?

- 7) O que é o inquice?
- 8) Quais são as funções dos inquices na vida dos sujeitos?
- 9) Existe diferença entre inquice e orixá?
- 10) Quais inquices são cultuados na casa?
- 11) Qual é o seu inquice?
- 12) Qual é a sua dijjina?
- 13) Por que se dança nos rituais do candomblé angola?
- 14) Como você descreveria a dança do seu inquice?
- 15) Você considera que existam diferenças na maneira como a dança é usada no candomblé e como é usada nas outras religiões?
- 16) Quais sensações são experimentadas por você na realização das danças nos ritos públicos de candomblé?
- 17) No momento do transe ou incorporação, quem está dançando: as pessoas ou o inquice?
- 18) Quem são os responsáveis pelo ensinamento da dança no terreiro aos adeptos?

## APÊNDICE B

### Proposta de roteiro da entrevista semiestruturada para os Filhos de Santo, frequentadores da “Roça Congo Matamba Nzambi”

**Pesquisa:** Girando em uma roça banto: a dança como elemento constitutivo do candomblé angola em Montes Claros/MG.

**Pesquisador responsável:** Fernanda de Souza Cardoso.

**Orientadora:** Maria José F. Rosado Nunes.

#### Dados pessoais:

Iniciais do nome: \_\_\_\_\_

Idade: \_\_\_\_\_ Anos

Cidade: \_\_\_\_\_

Bairro \_\_\_\_\_

Escolaridade:  Analfabeto

Ensino Fundamental:  Incompleto  Completo

Ensino Médio:  Incompleto  Completo

Ensino Superior:  Incompleto  Completo

Curso: \_\_\_\_\_

Profissão: \_\_\_\_\_

#### QUESTÕES ABERTAS:

- 1) Em que ano se iniciou no candomblé angola?
- 2) Antes de frequentar o candomblé angola era adepto de outra religião? Qual religião?
- 3) Há quanto tempo você frequenta a Roça Matamba?
- 4) Você foi iniciado na Roça Matamba ou em outro terreiro?
- 5) Qual é o seu inquice?
- 6) Por que se dança nos rituais do candomblé angola?
- 7) Como você descreveria a dança do seu inquice?



- 8) Você considera que existam diferenças na maneira como a dança é usada no candomblé e como é usada nas outras religiões?
- 9) Quais sensações são experimentadas por você na realização das danças nos ritos públicos do candomblé?