

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS

Programa de Pós-Graduação em Artes

Felipe Saldanha Odier

**DE DANÇA SAGRADA AFRO-MINEIRA A PERFORMANCE DE
BRANQUITUDE**

Uma Etnografia Multi-Situada do Tilelê

**Belo Horizonte
2020**

Felipe Saldanha Odier

DE DANÇA SAGRADA AFRO-MINEIRA A PERFORMANCE DE BRANQUITUDE

Uma Etnografia Multi-Situada do Tileê

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes/Música

Linha de pesquisa: Processos de Formação, Mediação e Recepção

Orientadora: Dra. Lúcia Pompeu de Freitas Campos

Bolsista Capes

**Belo Horizonte
2020**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

O24d Odier, Felipe Saldanha, 1991

De dança sagrada afro-mineira a performance de branquitude: uma etnografiamulti-situada do tilelê = From afro-mineira sacred dance to the whiteness performance: a multi-sited ethnography of tilelê / Felipe Saldanha Odier. – Belo Horizonte, 2020.

243 f. : il. ; 29,7 cm

Orientador: Lúcia Pompeu de Freitas Campos

Dissertação (Mestrado em Artes), Universidade do Estado de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belo Horizonte, 2020.

1. Cultura afro-brasileira - Minas Gerais. 2. Música - aspectos culturais. 3. Etnomusicologia. 4. Reinado de Nossa Senhora do Rosário. I. Título. II. Campos Lúcia Pompeu de Freitas. III. Universidade do Estado de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Artes.

CDU: 781.7

CDD: 306.484

Ata de Defesa do Trabalho de Conclusão do Curso de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais

Aos vinte e dois dias do mês de dezembro de dois mil e vinte, às dezenove horas, por teleconferência pela plataforma Microsoft Teams, realizou-se a prova de Defesa da Dissertação intitulada **DE DANÇA SAGRADA AFRO-MINEIRA A PERFORMANCE DE BRANQUITUDE: UMA ETNOGRAFIA MULTI-SITUADA DO TILELÊ**, de autoria do Mestrando Felipe Saldanha Odier, do Curso de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Artes, Linha de Pesquisa Processos de Formação, Mediação e Recepção. A Comissão Examinadora esteve constituída pelos professores: Professora Dra. Lúcia Pompeu de Freitas Campos, orientadora, Professor Dr. Loque Arcanjo Júnior, examinador interno, PPGArtes, Universidade do Estado de Minas Gerais; Professora Dra. Glaura Lucas, examinadora externa, Universidade Federal de Minas Gerais, e Professora Doutora Leda Maria Martins, examinadora externa, Universidade Federal de Minas Gerais. Concluídos os trabalhos de apresentação e a arguição, o candidato foi:

- (x) APROVADO () APROVADO com indicação para publicação
() APROVADA CONDICIONALMENTE, devendo o(a) candidato(a) satisfazer, no prazo máximo de 60 dias, as exigências apresentadas no Formulário de Modificações anexo à presente Ata.
() REPROVADO.

Nada mais havendo a tratar, a sessão foi encerrada, sendo lavrada a presente Ata, que, uma vez aprovada, foi assinada por todos os membros da Banca Examinadora, pelo (a) candidato (a) e pela Coordenação do Programa. Belo Horizonte, aos 22 de dezembro de 2020.

Presidenta da Banca: _____

Professora Dra. Lúcia Pompeu de Freitas Campos - UEMG

Examinador interno: _____

Professor Dr. Loque Arcanjo Junior – UEMG

Examinadora Externa _____

Professora Dra. Glaura Lucas – UFMG

Examinadora Externa _____

Professora Dra. Leda Maria Martins – UFMG

Candidato (a): _____

Felipe Saldanha Odier

Coordenadora do Programa: _____

Professora Dra. Lúcia Pompeu de Freitas Campos

In memoriam à Rainha Conga Dona Isabel Cassimira das Dores Gasparino

“Envém do mar, envém do mar

Povo de Nossa Senhora, envém do mar

Envém do mar, envém do mar

Vem de Congo e de Angola, envém do mar

Tilelê tilelêlê ai iaiai, tilelê tilelêlê ai iaiai

Tilelê tilelêlê ai iaiai, tilelê tilelêlê aiaiaiai”

(Toada do Reinado de Nossa Senhora do
Rosário)

"São conhecimentos profundos que nós aprendemos e aprendemos nas toadas do olelê, que sabe mover o céu, a terra, o mar e o ar. Olelê tilelê, olelê tilelelê, tilelelê, tilelelê... Olelê tilelelê ô tilelelê, aiô lelelê lelelêia, olelê olelê lalá, olelê olelê lalá [...] então o olelê que é o segredo do terreiro que o povo de Reinado tem, mas que há de se saber o que canta, a hora que canta. O que o Capitão faz de mais fácil é cantar, mas ainda sim ele tem que saber a hora, o local e o quê cantar. As toadas antigas eram todas de olelê. Aliás eu vou também aproveitar pra dizer, nós vivemos dizendo que dançando e cantando, nós estamos rezando o Rosário, pois bem, estamos sim mas rezando o Rosário dos negros de Senzala, onde cada conta de Ave Maria do Rosário Católico é um olelê, seja no Serra Acima, seja no Serra Abaixo" (PEDRINA, 2020)

“Falar é (...) sobretudo assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização.” (FANON, 2008, p. 17)

AGRADECIMENTOS

Aos meus mais velhos, Vó Santinha e Vô Mané Gato, Mãe Nair, Pai Sebastião, obrigado por me constituírem e oportunizarem as experiências do viver, que se configuram de alguma maneira em reverberações nesse trabalho. Aos meus familiares e amigos, pela compreensão e apoio. Especialmente à Gabriela Pilati e Ana Malaco, por cuidarem de mim e da minha escrita, no momento em que estive mais vulnerável nessa travessia. À Cozinha do “Etnomestrado” - Marina Fares, Robert Moura, Luiz Oliveira, Estandelau, Thiago Barcellos, Daniel Chico, Mirella Cabocaficadora, Ramanery - especialmente a Talita Rocha do Jequití, pelas encruzadas desde o primeiro dia de aula até as Romarias de Choro, Marafo e Maloca, pela troca, amizade e fortalecimento na caminhada. Joanna Del’Papa, Livia Siman, Andrea Sannazzaro, Nanda Ribeiro, Italo Augusto, Nina Albergaria, Nat Meg, Julio Marotta, Gilmara Oliveira, Cris Nery, Jenifer Martins, Yuri e Rogéria Albuquerque, Milene Brenda, Max Hebert, Fred Pedrosa, Gilson Rodrigues, Marcela Tavares, Antônio Beirão, Eliara Amore, Janete Fonseca, Daniel Neves, Valdemar Damiani e Ana Carolina Filizzola, pela presença, apoio, interlocuções e saúde, descanso na loucura fundamental nessa travessia. Cris Leite, pela indicação e torcida ao meu ingresso nesse programa, Mario Geraldo da Fonseca e Eduardo Rosse, pelo incentivo e entusiasmo desde a dibubua inicial dessa viagem. Thaise Valentim Madeira, pelo carinho, trocas, generosidade e interesse nas leituras e interlocuções, a Nossa Senhora é quem vai te pagar – obrigado por não soltar as minhas mãos e especialmente nas últimas 48h de finalização desse texto. A parte recebida da bolsa CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (nº do processo 88882.442174/2000-01), que por agrura do governo federal foi bloqueada pelo Ofício Circular nº 6/2019 - CGSI/DPB/CAPES, efeito do contingenciamento do orçamento da educação. Aos meus mais novos, Isadora Cunha, Jô Marçal e Sam Luca, por me ensinarem tanto e me expandirem nessa passagem, potência humana que se inscreve nessa partilha.

À todos que estiveram presentes nas encruzilhadas onde o meu fazer musical passou, aos músicos e amigos que comigo trabalharam nessa última década. À Consola Saraiva e Elzelina Doris, por me cantarem a história do Samba e tratarem meu olhar, escuta e discurso desde as perspectivas das artes negras. Rebeca Penido e Alba Martinez, por atravessarem as encruzilhadas do tempo no meu caminho. Àqueles que me

musicalizaram, Elias Lion, Simone Teles, Thais Marques, Fernando Rodrigues, Cláudia Garcia e especialmente a Claudinha Duarte, força, afeto e presença durante todo esse percurso. Aos professores Guilherme Nascimento, Celina Lages, Helena Lopes, Rachel Cecília, Luiz Naveda e José Márcio Barros, pela acolhida no PPG e pela sempre afetuosa disponibilidade de apoio e interlocução. Marivânia, chérie! Merci pour tout, pour ton affection, ton enthousiasme et ton soutien, je t'aime! Rômulo, Toninho, Luiz, Vilson, Patrícia e Fernanda, pela fundamental presença, gentileza e trabalho, que possibilitam a permanência e a habitação do corpo discente e docente na Universidade. A Glaura Lucas, pelos ensinamentos, oportunidades, interlocuções, conversas, caronas e cuidado, muito obrigado. A Leda Martins, pela leitura da minha escrita em navegação e partilha de peso. A Janaína Barros pela leitura e malunguice nesta defesa à barca aberta. Loque Arcanjo pela leitura e representatividade neste PPG. Lúcia Campos, pelas referências, orientação e sobretudo pelo ânimo no último momento desse trabalho. Obrigado pelas leituras e contribuições que muito corroboraram em meu giro nas encruzilhadas do *tilelê*.

Flora Lopes, por me (re)ligar ao Centro Espírita São Sebastião, porto do Reino Treze de Maio, Oké Arô! Aos meus irmãos do Rosário, que fundamentalmente se fazem presentes nessa experiência de escrita acadêmica – vos dedico o meu esforço aqui empenhado, como possibilidade de contribuição para o (re)conhecimento do Reinado aos que aqui se encontrarem em leitura – em especial aos meus Mestres, Belinha, Guidinha, Cadinho, Toninho e Reginaldo, por me acolherem e me oportunizarem trabalhar pra Senhora do Rosário, a ela e toda a Guarda Celeste em nome de Nosso Senhor Jesus Cristo, Saravá! Ngana Zambi! Salve Maria!

In Memoriam à Maria Casimira das Dôres, Ephigênio Casemiro, Dona Isabel, Táta Pedro Dionísio, Bisavós Cecília Dionísia e Chico Laurindo, Vó Leta, Tia Ana, Tio João, Tia Nô, Vô Alípio, Tio Zezé, Tio Ismael e Tia Socorro; Vinícius Galvão, Ângelo, Fabiano Gasparino, Marina Jardim, Ana Senra, Júnior Mota e Luizinho da Guitarra.

RESUMO

Nesta pesquisa, propomos um percurso etnográfico multi-situado do *tilelê*, desde as danças sagradas do Reinado de Nossa Senhora do Rosário, em passagem para o contexto de sua transmissão e recepção na cena musical afro-mineira, por meio de performance em espetáculos e discos. A partir da consolidação do *tilelê* como fenômeno típico na capital mineira, nos questionamos como uma toada do Reinado se tornou adjetivo para nomear um tipo de performance cotidiana de sujeitos “alternativos” na cidade de Belo Horizonte. Considerando que a música constitui o *ethos* desses artistas, ela nos oferece indicadores que possibilitam analisar as características da existência do *tilelê* na sociedade, a fim de contribuir com reflexões sobre a coexistência de diferentes contextos de Mundos da Arte. Com o intuito de investigar as implicações geradas nos processos de interação que incidem em processos de criação e de interpretação de repertório de domínio público advindo dos saberes tradicionais sagrados, por artistas que produzem música amplificada e gravada, que se utilizam dos instrumentos, das marchas e toadas do Reinado. Assim, concluímos que os desdobramentos e a atualização desse fenômeno musical na cidade é atravessado por fatores de antagonismos culturais, econômicos, de classe, étnico-raciais, de acessos e de forças políticas de determinado grupo de pessoas, cujas características se ligam a certo ideário hippie, que vem sendo localizado como um tipo de performance da branquitude, do gosto pelo "outro" e que se relaciona com um universo sógnico, estético e estilístico oriental e da cultura popular, compreendida como *modus vivendi* urbano, de acessos privilegiados e de tendência ao *fugere urbem*.

Palavras-chave: Mundos da Arte, Cena Musical, Reinado de Nossa Senhora do Rosário, Etnomusicologia.

RÉSUMÉ

Dans cette recherche, nous proposons une trajectoire ethnographique multi-située du “tilelê”, d’après les danses sacrées du *Reinado de Nossa Senhora do Rosário*, dans le passage par le contexte de sa transmission et de sa réception dans l’univers musical *afro-mineiro* à travers des performances dans des spectacles et des disques. De la consolidation du « tilelê » comme phénomène socioculturel dans la capitale du Minas Gerais, on se demande comment un rythme du *Reinado* est devenu un adjectif pour nommer un type de performance quotidienne de sujets « alternatifs » dans la ville de Belo Horizonte. Considérant que la musique constitue l’éthos de ces artistes, elle nous offre des indicateurs qui permettent d’analyser les caractéristiques de l’existence du « tilelê » dans la société, afin de contribuer par des réflexions sur la coexistence de différents mondes de l’art. Afin d’étudier les implications nées dans les processus d’interaction qui touchent à des processus de création et d’interprétation du répertoire de domaine public issues des connaissances sacrées traditionnelles, par des artistes qui produisent de la musique amplifiée et enregistrée, qui utilisent des instruments, des danses et des rythmes spécifiques du *Reinado*. Ainsi, nous concluons que les développements et la mise à jour de ce phénomène musical dans la ville sont traversés par des facteurs d’antagonismes culturels, économiques, de classe, ethno-raciaux, d’accès et des forces politiques d’un certain groupe de personnes, dont les caractéristiques sont liées à une certaine idéologie hippie et alternative, qui est en train d’être situé comme une sorte de performance de la blancheur, d’un « goût des Autres » localisé, lié à un univers des signes et à une esthétique de la culture orientale et populaire, ici compris comme un *modus vivendi* urbain, avec un accès privilégié et une tendance à *fugere urbem*.

Mots-clé :

Mondes de l’art, scène musicale, Reinado de Nossa Senhora do Rosário, ethnomusicologie.

LISTA DE IMAGENS

FIGURA 1 Participação das Guardas de Moçambique e Congo Treze de Maio de Nossa Senhora do Rosário no DVD de Babilak Bah (2013).....	65
FIGURA 2 Caixas de pela estampada com imagem de Preto Velho da Umbanda (Janeiro de 2017 – Ouro Preto/MG).....	76
FIGURA 3 Capa do álbum “África Gerais” de Maurício Tizumba (1996).....	82
FIGURA 4 Capa do álbum “Sá Rainha” de Titane (2000).....	93
FIGURA 5 Foto do divulgação do DVD Titane o Campo das Vertentes	114
FIGURA 6 Manchete “Movimento tilelê” (2007)	138
FIGURA 7 <i>Print</i> do vídeo em que aparecem os símbolos tilelês narrados (2018)	146
FIGURA 8 Flyer de divulgação do evento “PPK, Coco da Gente & Candombe do Açude”(2018)	166
FIGURA 9 Capa do álbum “Gustavito & A Bicileta – Quilombo Oriental (2016).....	173
FIGURA 10 Capa do álbum LG Lopes O Fazedor de Rios (2016).....	177
FIGURA 11 Mapa de Cena Musical em Potencial Relação com o <i>Tilelê</i> em BH (2018)	182
FIGURA 12 Você é mais tilelê que fazer ciranda no mato (<i>ad tempura</i>)	183
FIGURA 13 Imagens de divulgação da loja “Tilelê” em Ibitipoca (MG).....	185
FIGURA 14 Imagens de capa da página da marca “Tilelê” no Facebook.....	186
FIGURA 15 Flyer de Divulgação da marca “Tilelê” no Facebook.....	187
FIGURA 16 Ilustrações da página <i>Humanos da UFPE</i> (2018)	188
FIGURA 17 Principais palavras relacionadas ao lugar onde a transmissão e a recepção do tilelê	195
FIGURA 18 Principais palavras relacionadas ao imaginário de tilelê.....	196
FIGURA 19 Principais palavras relacionadas ao significado de tilelê.....	199
FIGURA 20 Motivos pelo qual há relações de música com tilelê	200
FIGURA 21 Gênero musical específico relacionado ao tilelê	201
FIGURA 22 Sede da Atlético FAFICH (2018)	209
FIGURA 23 Publicidade e Produtos da Atlético FAFICH (2018).....	211
FIGURA 24 Ilustrações da página <i>Humanos da UFPE</i> (2016)	214

SUMÁRIO

Ô MARINHÊRO É HORA, É HORA DE VIAJÁ!.....	15
1. O SABER-SER DO REINADO	31
O saber-ser.....	35
Sobre a cosmovisão do Reinado	38
Percurso do Reinado na <i>memória abissal</i> da diáspora.....	45
Deslocamentos da tradição Reinadeira.....	53
2. OS MUNDOS DA ARTE AFRO-MINEIRA	64
Maurício Tizumba	69
As <i>encruzilhadas dos saberes</i> do Reinado	75
O Giro nas <i>encruzilhadas</i> desde a música amplificada e gravada	81
Titane e a Formação da Cena Musical Afro-Mineira	91
O <i>Feat</i> do Reinado na Cena Musical Afro-Mineira	95
Tambolelé	101
Segunda geração da cena musical belo-horizontina do tambor.....	105
Formação de uma nova geração de artistas com referências afro-mineiras	113
Relações abissais entre mundos da arte	117
3. O TILELÊ DO RITO AO HIT.....	126
O Tilelê Gravado	127
O Tilelê Vernacular	131
O Movimento Tilelê.....	137
4. REDES DE HIBRIDAÇÕES CULTURAIS DO TILELÊ EM MISE EN SCENE	150
Uma Descrição Etnográfica Situada desde o Gosto da Nova Cena Musical de BH.....	154
Variação sobre o mesmo – o <i>Tilelê</i> em uma “Moçadinha pelo Mundo Melhor”	158
As Redes de Hibrações Culturais.....	163
O Giro do <i>Tilelê</i> da Cena Musical à <i>Performance Cotidiana</i>	169
Paradoxo de Representatividade e o Distanciamento da Orientação Afro-Mineira	180
5. TILELÊ OR NOT TILELÊ?	192
O tilelê na web: análise de questionários <i>online</i>	194

O tilelê na <i>urbem</i> : análises de questionários no Festejo do Tambor Mineiro.....	200
<i>That is the question?</i>	205
Uma Netnografia do <i>tilelê</i> em Conceito de <i>Burguesia Universitária</i>	206
O <i>tilelê</i> vira Time, Torcida e Esporte na Filosofia e Ciências Humanas.....	209
O Significante do <i>tilelê</i> na Perspectiva Metropolitana da População Negra Periférica .	216
É CÉU, É TERRA, É MAR, Ô MARINHÊRO DEU UM BALANÇO NO MAR!	226
REFERÊNCIAS	234

Ô MARINHÊRO, É HORA, É HORA DE VIAJÁ!

Peço licença para abrir o trabalho, com os versos de uma *toada* do Reinado de Nossa Senhora do Rosário – *Ô Marinhêro, é hora, é hora de viajá! Ô Marinhêro, é hora, é hora de viajá! É céu, é terra, é mar, ô Marinhêro deu um balanço no mar!* – aquele que cantamos para sair de nosso Reino e cumprir nossa missão, abrir os caminhos, pegar estrada, tomar rumo, convocar nossa ancestralidade, puxar força, navegar, pois é preciso. *Laroiê, Ngana Zambi, Anatuê Catuê!*

Inicialmente me situei desde minha perspectiva sociomusical, condição *sine qua non* para que se elabore as questões de pesquisa aqui levantadas. Iniciei minha formação musical aos dez anos de idade, quando ganhei meu primeiro violão, cujo aprendizado se deu por meio de aulas particulares em uma pequena escola de música no bairro Glória, região noroeste de Belo Horizonte. Participava de corais infanto-juvenis e tocava violão nas missas em Conceição do Mato Dentro, durante as férias escolares, sempre nas festas de São Sebastião, que aconteciam em janeiro na Igreja do Rosário.

Mais tarde, em 2004, ingressei no curso experimental da Escola de Música (ESMU) da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Dei continuidade aos estudos em violão erudito, já no curso básico de música da escola, por mais dois anos. Quando decidi atuar em música popular, formei uma banda de pop rock no ano de 2007 e nesse fazer musical iniciei às minhas primeiras experiências como intérprete e compositor, sendo contemplado com alguns prêmios em festivais¹.

Após sair do Ensino Médio, no ano de 2009, em que me preparava para o ingresso universitário, estudando num cursinho pré-vestibular, comecei a trabalhar pela primeira vez realizando apresentações solo, no formato voz e violão, em um bar no boêmio bairro de Santa Tereza, região leste da cidade. Grande parte do repertório que tocava era composto por canções da Mpb e do pop rock dos anos 1990 e 2000.

Na missão do entretenimento da escuta dos pagantes de *couvert* artístico da noite, músicas dançantes eram uma expectativa para a última metade das apresentações. Foi quando, pela primeira vez, me deparei com a escolha de um repertório que afetava aquele público. Em um bar que se chamava Massalas, de temática indiana, que tinha como público alvo “pessoas

¹ Primeiro lugar do *Festival Estudantil Maestro Villa Lobos* em 2007; Primeiro lugar no *Festival da Canção Universitária ASSUFEMG* no XXIII Rosas de Abril da UFMG e segundo lugar do *Festibandas* da rádio Extra FM e UNI-BH, ambos em 2008.

alternativas”, a primeira vez que toquei “Eu vi Mamãe Oxum na Cachoeira, sentada na beira do rio, colhendo lírio, lírio ê, colhendo lírio, lírio lá, colhendo lírio pra enfeitar o seu Congá”, canto de umbanda que foi massificada pela gravação de Zeca Baleiro com participação de Chico César, houve uma comoção diferente por parte do público e do dono da casa. As pessoas se levantavam e começavam a dançar sempre que esse tipo de repertório era executado. Eu, que tinha predileção pelo repertório mais pop, que era a base fundamental dos shows, entendi que estrategicamente deveria inserir sempre esse tipo de música para “animar a festa”.

Com o passar do tempo, canções da MPB com motivos da religiosidade afro-brasileira foram incluídos nesses momentos do roteiro, a partir da minha compreensão de *amador profissional* que necessariamente deveria oferecer um serviço que atendesse o gosto do público, que favorecesse o aumento de público e de mais pagantes de *couvert* artístico na noite em que eu tocava. Afinal, *o meu diferencial entre os músicos que tocavam lá, era esse*, como foi dito certa vez pelo dono do bar, como sugestão para que eu ampliasse esse tipo de repertório nos shows.

A lógica da efusividade causada por esses momentos do repertório no evento musical gerava consumo e desejo por parte do público de permanecer mais no local, além de chamarem outras pessoas para retornarem nos próximos shows. Eram entretidos com levadas ritmadas do violão, que interpretava a música percussiva que acontecia no momento afro-brasileiro das apresentações. Por exemplo, a toada do Reinado “Ta caindo fulô”, que habitava meu ideário musical desde a infância e adolescência, quando tocava violão nas missas em Conceição do Mato Dentro, os primeiros locais públicos em que me apresentei. “Olelê tilelê tilelê ô”, gravado por Mauricio Tizumba, que também compõe a memória afetiva da minha formação social, em que sua fruição se dava em diversos eventos gratuitos que aconteciam na cidade, que eu e colegas estudantes secundaristas acessávamos. Pontos de Umbanda, que foram difundidos como canção por Rita Benneditto²², “Jesus”, de Pedro Luis e A Parede, sempre evocando os signos do sagrado. Além de temas alternativos, como “Tupi, tupi or not tupi”, de Surubim Feliciano, que foi trilha de espetáculo do Teatro Oficina Uzyna Uzona.

Hoje interpreto esse repertório como uma *síntese disjuntiva* (VIVEIROS DE CASTRO, 2008) antropofágica e tragicômica ao final dos shows no boteco – há tempos atrás isso configurava um comportamento de ciranda no bar, como um momento de *performance participatória*

²² Referência ao álbum *Tecnomacumba* (2006), em que a artista se apresentava como Rita Ribeiro.

(TURINO, 2008) que se tornou costume entre o público, que participava com palmas de mão, coro e danças efusivas que aconteciam em repetição, a cada apresentação.

Uma espécie de fórmula do “sucesso” era verificada, quando executado esse tipo de estética afro-brasileira, nesse momento situado do repertório, em que se obtinha o êxito e um comportamento de fruição dessa música naquele contexto. Nesse sentido um dos motivos fundamentais que movem a etnografia da música, segundo Anthony Seeger (2008), emerge no tocante dos *sinais de recordação do coração humano* que são despertados pela agência musical. Para compreendermos esse aspecto, da sociabilidade musical, se faz necessário “[...] retrazar com os ouvintes os ‘costumes, reflexões e miríades de circunstâncias’ que dotam a música de seus efeitos [...]” (SEEGER, p. 244, 2008). É notável, diante da catarse identificada no evento musical, que reproduz e performa temas de matrizes afro-brasileiras, como o público reage, imergindo em um estado de euforia e de afetação com a atmosfera rítmica dos cantos executados, mesmo sendo este um show de voz e violão em que não há a presença de instrumentos de percussão, objeto medular para a realização da música afro-brasileira.

Essa rede de fruição, gosto e consumo do evento musical no contexto do entretenimento gerava uma formação de público para o bar e, indiretamente, para o músico, que era quem proporcionava a experiência estética em questão. Estamos tratando do processo de transmissão e recepção da música na performance ao vivo, ainda que no contexto de entretenimento noturno, cuja escuta estava fragmentada e exposta à disputa de diversos outros estímulos sociais, e inclusive à precariedade técnica da sonorização e do espaço de um bar, que não era uma casa de espetáculo com o aporte de infraestrutura específico para a realização de shows.

Nesse sentido, “[...] para entender os efeitos da música sobre uma audiência é necessário entender de que maneira as performances afetam tanto os performers quanto a audiência. De fato, música é mais que física [...]” (SEEGER, p. 244, 2008). O percurso de formação de um repertório, por demanda do gosto musical de determinado público frequentador de um tipo específico de bar “alternativo”, emerge como um sintoma estabelecido pela rede da arte e pela escuta amadora, que sustenta a permanência desses eventos musicais no tempo e no contexto do entretenimento. Tal processo acaba por se conformar a uma estética e ou um modo de fazer música por atendimento às maranhas do gosto que movimenta o mercado vigente, em que determinado evento musical está inserido. Evento este que atende e depende desse público

que gosta desse tipo de música, para que haja a continuidade e sobrevivência financeira dos envolvidos no fazer musical “amador profissional”.

Nos dois anos consecutivos, realizei algumas apresentações em que circulava meu trabalho autoral, em shows, acompanhado de banda mas, dessa vez, como artista solo, identificado pelo heterônimo Mamutte. Preparava repertório para a gravação do meu primeiro álbum, que experimentou fortemente os sons referenciados na música regional e nos ritmos brasileiros, quando, em 2013, conheço Dona Isabel (1938-2015), falecida Rainha Conga do Reino Treze de Maio de Nossa Senhora do Rosário³ e do Estado de Minas Gerais. Desde a minha inicial convivência religiosa em sua casa, experiência que aprofundarei no primeiro capítulo, Dona Isabel me convidou, num dos primeiros dias que estive retornando à sessão no Centro Espírita São Sebastião – que funciona na mesma capela e sede do Reinado - para participar como *Dançante da Guarda de Congo Treze de Maio*, em seu Reino.

Ao transitar por diferentes "mundos da arte" (BECKER, 2010) – entendidos como redes de cooperação que desenvolvem diferentes concepções de "arte" - me reencontro com o *tilelê*, repertório que já era conhecido na voz de Mauricio Tizumba, presente em gravações fonográficas e nas frequentadas edições do *Festejo do Tambor Mineiro*, além de gravações ao vivo da artista Titane. Esse *tilelê*, que cheguei a entoar em algumas apresentações de bar - “Olelê tilelê tilelê ô” - em voz e violão, na noite da cidade, era cantado nas solenidades rituais do *Reinado*, não da mesma forma melódica e nem com a mesma composição frasal, mas certamente como matriz tradicional e sagrada que serviu de referência para que o *canto* se fizesse canção na obra de Tizumba. O estranhamento que me ocorre no contato com o *tilelê* em seu contexto original, antigo e religado à cosmovisão *bantu* sagrada do/no Rosário, me despertou a problemática principal deste trabalho.

Nas gravações e nas apresentações ao vivo em bares, o *tilelê* tornava-se uma instância extra musical, um termo usado coloquialmente como adjetivo de pessoa, para denominar

³ Tradição matriarcal iniciada por Maria Casimira das Dôres (1096 - 1984), a partir de uma promessa relacionada à subsistência de sua família diante do contexto de pobreza, realizada em 1943, que gerou como agradecimento a realização da festa ao longo de sete anos consecutivos, no período da primeira quinzena do mês de maio. A fundação e coroação da Rainha Conga da Guarda de Moçambique "O Rosário", que veio a se chamar "Guarda de Moçambique Treze de Maio de Nossa Senhora do Rosário" em referência à data da Abolição da Escravatura, data de 30 de janeiro de 1944. Após pagar a promessa, incentivada pelos filhos Ephigênio Casemiro (1939 - 2006) Presidente fundador do Reino e de Isabel Cassimira das Dores Gasparino (1938 - 2015), conhecida como Dona Isabel (coroada como segunda Rainha Conga deste Reino, após a morte de sua mãe, tornada também Rainha Conga da Federação dos Congados de Nossa Senhora do Rosário do Estado de Minas Gerais). Atualmente, segue a tradição em seu terceiro Reinado, tendo sido coroada, após o falecimento de Dona Isabel a filha mais velha Isabel Casimira Gaparino (1964), conhecida como Belinha, junto aos irmãos Ricardo (Cadinho), Antônio (Toninho), Reginaldo, Margarida (Guidinha), Rosemary e demais descendentes.

determinados tipos de sujeitos que se mostravam – no modo de vestir, de gostar, em seus comportamentos, na forma de dançar, bem como nos lugares que frequentavam e o que tinham costume de escutar – com características ligadas às estéticas *hippies* e ou da *cultura popular*, fatores que as configuram como pessoas *tilelês*. Desse fenômeno típico na capital mineira levantou-se o presente problema de pesquisa: como uma *toada* do *Reinado* se tornou adjetivo para nomear um tipo de *performance social* característica de sujeitos “alternativos” na cidade de Belo Horizonte?

A minha religação de fé ao *tilelê*, no Rosário, provocou então o estranhamento – premissa etnográfica – em relação ao meu primeiro conhecimento do *tilelê*, na forma de canção, no trabalho de Tizumba. A ressignificação processual do *tilelê* foi se dando com vagar, em minha iniciação no *Reinado*, no âmbito de seu *saber-ser* (ZUMTHOR, 2014) – conceito que utilizaremos para designa à esfera ontológica da tradição, da arte e ou ofício, que vai além do saber-fazer. Mas que é compreendida de forma ampliada, em referência às coisas que se faz nesse *mundo (da arte)*, de medula sagrada, em que seu arquivo e repertório está (re)ligado à cosmovisão *bantu*, desde sua configuração afro-mineira de (re)existência - o que me revelou uma consciência epistêmica do termo, em que a esfera ontológica do *Reinado* se revela e se firma no *religare* cosmológico do Rosário.

A partir dessa experiência fundamental, passei a problematizar a experiência anterior do *tilelê* cantado nos fonogramas, palcos e na vida profana/artística, como adjetivo e estilo de gente neo-hippie, que frequenta(va) eventos gratuitos repletos de música percussiva e motivos da cultura popular. Pelo motivo do estranhamento como potencialidade de contribuição *teórico-etnográfica*, segundo Mariza Peirano (2014), o encontro “do insólito da experiência, da necessidade de examinar por que alguns eventos, vividos ou observados, nos surpreendem”, é que fui ao encontro do motivo dessa pesquisa. “E é assim que nos tornamos agentes na etnografia, não apenas como investigadores, mas nativos/etnógrafos” (PEIRANO, 2014, p. 379).

O processo de transmissão e recepção do *tilelê*, mediado pela música, se sustenta como um campo de forte interesse em minha experiência de sujeito socializado na *cena musical* da cidade e recentemente iniciado na tradição *Reinadeira*. Encontrei nos estudos da etnomusicologia ferramentas de pesquisa relevantes para cotejar reflexões desde o fenômeno de significação do *tilelê* e sua passagem entre os *Mundos da arte*.

As relações conceituais e simbólicas observadas nas experiências relacionadas com o *tilelê* como um vocábulo, um canto, uma oração ou reza, um objeto musical identificado na cultura afro-brasileira, em grupos de origem *bantu*, como o *Reinado de Nossa Senhora do Rosário* de Belo Horizonte (MG) será um objeto indireto da presente investigação, abordando o *Reinado* desde a perspectiva nativa do *Reino Treze de Maio*, cortejando-a com a revisão de literatura sobre o tema. Pretendemos aqui entender parte do percurso em que navegou o *tilelê* na capital mineira, tornando-se adjetivo para nomear determinada *performance cotidiana* de um estereótipo de grupo social da cidade.

O fenômeno se deu a partir do deslocamento e da transposição do *tilelê* ritual e sagrado, advindo do *Reinado*, para o contexto de midiaticização e entretenimento, através de seu emprego em espetáculos e obras fonográficas, produzidas na *cena musical* de Belo Horizonte. Essa cena instaurou como forte característica os sons da instrumentação congadeira, com a utilização dos toques de *Caixas*, do *Patangome*, das *Campanhas* ou *Gungas* e ainda de *Cantos* e ritmos do *Reinado*. Originalmente, o *Reinado* é uma *tradição performática afro-brasileira* (CARVALHO, 2004) de *coroação de Reis de Congo* (MELLO E SOUZA, 2002), que realiza a *dança* sagrada, que envolve uma complexidade musical e simbólica em suas *práxis* e *ethos*, em função ritual de *louvação* à *Senhora do Rosário*, aspectos que serão descritos no primeiro capítulo – *O Sabe-ser do Reinado*.

Já no segundo capítulo - *Os Mundos da Arte Afro-Mineira* – e no terceiro – *O Tilelê do Rito ao Hit* - apresentaremos as relações estabelecidas entre a *cena musical* de Belo Horizonte e o repertório originado da tradição reinadeira, como elemento regionalista em suas produções musicais. Os principais artistas que se valeram dessas estéticas *afro-mineiras* na cidade são: Maurício Tizumba, Titane e Tambolelê. Todos eles imbuem as sonoridades aprendidas junto ao *Reinado de Nossa Senhora do Rosário* nos arranjos e nas adaptações de *cantos* rituais em formato de canções. A difusão dos discos e espetáculos desses artistas fez fomentar um público que os acompanha, o que corroborou para a popularização e expansão de suas produções. Isso nos leva a cogitar a hipótese de uma consolidação de estilo, desde os eventos musicais, que nos indicam uma formação de identidade, a partir da relação com esse tipo de música, na capital mineira.

Já no quarto capítulo - *A Mise en scene do Tilelê e suas Redes de Híbridizações Culturais* - iremos, de acordo com George Marcus (2001), observar os campos entrelaçados, em que existem eventos musicais que se relacionem com as características do repertório performático

ou simbólico do Reinado, como “[...] um exercício de mapear um terreno [...] supondo realmente que o objeto de estudo seja a formação cultural produzida em diferentes localidades, e não necessariamente as condições de um grupo particular de sujeitos” (MARCUS, 2001, p. 113, *tradução nossa*). O objetivo é tentar lançar um olhar para várias situações e locais onde essa música é produzida, onde ela circula, quem as consome, e como são as perguntas basais de uma etnografia da música, que, nesse caso, se consolidará em vários locais e não acerca de um grupo ou artista específico, mas em torno de uma *cena musical*, sendo esta *multilocal* (MARCUS, 2001) ou *multi-situada*.

Para tanto, realizaremos no quinto capítulo – *Tilelê or not tilelê?* - análises qualitativas de dados, desde um *corpus* de entrevistas semi-estruturadas, questionários de opinião pública, vídeos, áudios, fotografias, arquivos de imprensa e de redes sociais, acerca do *tilelê*. A fim de “seguir empiricamente o fio condutor de processos culturais” (MARCUS, 2001, p. 112, *tradução nossa*) em contextos diversos, concatenando dois mirantes sociais em que se encontram o *tilelê*, o fundamentado no *Reinado* e outro na *cena musical* local, multi-situado em ditintos *Mundos da arte*.

Essa *etnografia multi-situada* se desenvolveu em um processo exaustivo e quase sem limite, pois se confundia com a vida social, invadia os momentos de lazer e tomava de assalto conversas pessoais, encontros de *foyer*, de folia e de portas de boteco. Uma densidade etnográfica que se assemelha à experiência de Jeanne Favret-Saada (2005), ao modo de *ser afetado*, em que o pesquisador se permite entrar em um fluxo que não habitualmente é ocupado pelo etnógrafo em seu trabalho de observação. Ao deixar-se “contaminar” pelo seu objeto, *ser afetado* por ele, pelas *agências* presentes em seu campo, participando como sujeito sensível e humano, frente à perda de controle da ciência social que ali se pretende realizar, um processo etnográfico a este modo, implica que, “[...] o próprio fato de que aceito ocupar esse lugar e ser afetada por ele abre uma comunicação específica com os nativos: uma comunicação sempre involuntária e desprovida de intencionalidade, e que pode ser verbal ou não” (FAVRET-SAADA, 2005, p. 159). Sendo assim, na experiência social com e em grupo, como parte dos pesquisados, é que se torna possível esse “gênero de conhecimento” que Favret-Saada evoca, do *ser afetado* em etnografia.

Essa perspectiva se dá na medida em que vivo e trabalho na cidade como músico profissional, e também na medida em que faço parte como público, quando estou nos eventos em que costumo frequentar, ou em shows de artistas que costumo apreciar, de modo que esta pesquisa

aconteça desde uma condição êmica de observação. Por outro lado, ela se dá também em contextos, eventos e shows em que não costumo ir, mas que acontecem na cidade em que vivo e trabalho, estando inserido na experiência cultural da cena artística local. Essa condição de *ser afetado* pelo contexto já conhecido e, ao mesmo tempo, realizar o exercício de construir um olhar de estranhamento em relação a esse objeto familiar, que é a premissa da etnografia. Ou seja, o encontro com artistas pesquisados, conversas que implicam em informações que interessam à pesquisa e emergem da relação interpessoal e particular entre os pesquisados e o pesquisador. São situações encontradas pelo fluxo da vivência cotidiana na cidade e no frequentar da *cena musical* local, comportamentos que se revelam em meio ao meu trânsito entre os pesquisados e do clivante olhar etnográfico, que estranha os comportamentos já conhecidos para o pesquisador, por ser/estar também nativo nesses contextos em que etnografa.

Sendo assim, concatenaremos as observações realizadas em diversos campos, como: *Festejo do Tambor Mineiro* (agosto de 2018), *Noite de Cantoria com Ribinha de Maracanã* no largo do Bar do Orlando (setembro de 2018), em duas aulas de percussão no *Espaço Cultural Tambor Mineiro* (outubro de 2018), no *desfile do Bloco Tambor Mineiro* durante o carnaval de BH, no espetáculo *Rosário Show Musical* no Grande Teatro do Sesc Palladium, no show de *Marina Machado 20 anos do CD Baile das Pulgas* no Teatro da Assembléia (março de 2018), na *Festa no Terreiro da Rainha* no Reino Treze de Maio (abril de 2018), na *Festa de Nossa Senhora do Rosário e Sagrado Coração de Jesus na Irmandade Os Carolinos* (junho de 2019) e novamente no *Festejo do Tambor Mineiro* (agosto de 2019). Todos esses eventos se relacionaram de alguma forma com o Reinado no contexto hegemônico, midiático, do espetáculo e/ou do entretenimento cultural. Serão estudadas as implicações éticas e políticas da reprodução artística da música ritual do Reinado de Nossa Senhora do Rosário em espetáculos e registros fonográficos, com o intuito de investigar as implicações geradas nos processos de interação entre artistas e tradições sagradas, a fim de contribuir, por meio de reflexões levantadas a partir da revisão bibliográfica e das questões emergentes da *etnografia multi-situada*. Serão investigados os limites necessários nesses processos de coexistências e de diferentes contextos de *performance* e de *arte*, em ambos os mundos: do sentido ritual com a prática da *dança sagrada* em relação aos processos de criação e interpretação desde o repertório de saberes tradicionais sagrados por parte dos artistas que fazem *música popular urbana*.

Sendo uma etnografia multi-situada, eu faço parte dessa rede e transito entre os diversos Mundos da arte, o que me oportunizou uma relação mais próxima aos colaboradores que concederam entrevistas endereçadas a essa pesquisa. Realizei conversas com os filhos de Dona Isabel - Rainha, Capitã e Capitães do Reino Treze de Maio - bem como solicitei entrevistas, que foram realizadas por *whatsapp* e ligação telefônica. Tendo em vista que estas são formas de comunicação correntes entre nós, o que não alterou o proceder dos diálogos, pois já acontecem desta maneira em nossa relação pessoal e que não se implica na construção de uma dimensão de pesquisador e pesquisado. E com Maurício Tizumba realizei a entrevista por meio de videochamada, em vista da quarentena do Covid-19. Portanto, desde a análise de materiais recolhidos na internet, como textos de *blogs* e *posts* em redes sociais, reportagens jornalísticas, vídeos, músicas, registros audiovisuais de eventos e fotografias, que se relacionam com o objeto dessa pesquisa – o *tilelê* – serão cotejados a dados de questionários de opinião pública respondidos virtual e presencialmente, vídeos e fotos realizados em campo, bem como a observação e seus registros *in loco*. Afim de corroborar para a formulação de descrições das características de identidade desse público consolidado no início do século XXI em Belo Horizonte, e das características encontradas nesses multilocais etnográficos, a fim de identificar o fenômeno sociocultural denominado *tilelê*, em suas várias nuances e diferenças abissais de *performance*. Nessa perspectiva, se faz necessário introduzir os conceitos que iremos abordar neste trabalho, desde os paradigmas dos estudos da *performance*⁴.

Para uma compreensão voltada ao “desempenho” que implica, por sua tradução literal do inglês a palavra *performance*, podemos compreender que seus acontecimentos/ações “[...] requerem a presença física de seres humanos treinados ou especializados, cuja demonstração de certa habilidade seja a *performance*” (CALRSON, 2010, p. 13). Logo, podemos compreender a concepção de *performance*, de acordo com Richard Schechner (2003), como o ato motriz de um corpo, seja ele humano, animal, digital ou analógico, pois quer dizer também das qualidades de desempenho das máquinas. Ou seja, as qualidades de movimento

⁴ “Os performance studies foram criados nos anos 70... para englobar o estudo do conjunto das manifestações espetaculares ou culturais que vão dos ritos, das danças folclóricas aos espetáculos de teatro, dança, mímica, teatro corporal e práticas ritualizadas da vida cotidiana. Quase sempre traduzida por prática espetacular, a noção de performance está mais ligada à idéia de realizar uma ação (to perform)... do que à idéia de representar um espetáculo visual diante do espectador... O espetacular é visto... do ponto de vista do espectador, ao passo que a performance (ou arte performática) é concebida em função dos que fazem os performers.” (PAVIS, 1999, p. 284)

que expressam determinado corpo no espaço/tempo, em suas determinadas funções, e por sua capacidade de execução em relação ao ato que designa a sua aplicação.

Conforme registrada em dicionários, a palavra inglesa *performance* tem um sentido geral de ação (ou processo de agir) executada com determinado fim. O verbo *to perform* significa “realizar, empreender, agir de modo a levar uma conclusão”. A origem etimológica é do francês antigo *parfounir* (realizar, consumir), combinando o prefixo latino *per-* (indicativo de intensidade: completamente) e *fornir* de provável origem germânica, significando “prover, fornecer, providenciar” (V. em inglês *furnish*) (Webster’s Encyclopedic Dictionary 1989: 1070). O interessante a guardar dessa origem é a idéia de movimento, ação ou processo combinada com a de resultado, completação. (LOPES, 2003, p. 7)

Em artes, de acordo com a revisão do conceito de *performance* realizado por Marvin Carlson (2010), inicialmente, o termo era utilizado no sentido *lato* para denominar a ação dos artistas em um espetáculo, pois “[...] o teatro de fato era uma das chamadas “artes performáticas”. Esse uso ainda é muito corrente, como também o é a prática de denominar qualquer evento teatral específico (dança específica ou evento musical) de “performance”” (CALRSON, 2010, p. 13). Igualmente, nos estudos musicais, *performance* é utilizado para designar a prática, ou linha de pesquisa acadêmica, de um instrumentista e ou cantor que executa a música. Nas artes visuais e artes da cena, *performance art*⁵ é utilizado como gênero artístico híbrido, para designar ações ao vivo que precedem a presença do corpo no fazer do trabalho.

Nesse sentido, qualquer ato artístico apresentacional pode ser considerado *performance*, porém os termos compostos indicam variações de suas especificidades terminológicas. Deste modo, recorreremos à distinção conceitual proposta por Thomas Turino (2008) para categorizar a *performance* que acontece para um público, uma apresentação em que existe a clivagem entre “artista” e “plateia” em um acontecimento de apresentação.

Performance participatória é um tipo especial de prática artística na qual não há distinções entre artistas e público, apenas participantes e potenciais participantes desempenhando papéis diferentes, e o objetivo principal é o de envolver um número máximo de pessoas em algum papel na performance. *Performance apresentacional*, ao contrário, refere-se a situações em que um grupo de pessoas, os artistas, preparam e proporcionam música para outro grupo, o público, o qual não participa da realização da música ou da dança. (TURINO, 2008, p. 26, tradução nossa)

Para efeito de nos referirmos a essa tipologia de *performance musical*, que tem como premissa a diferença entre o lugar do músico e do público, atuando em situações diferentes no mesmo acontecimento, utilizaremos o conceito de *performance apresentacional*.

⁵Sobre esse tema, aprofundi na monografia de especialização “*O Corpo Atávico: Experiências Interartes no Ensino/Aprendizagem em Performance*”, Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, 2020.

Outro contexto de diferença conceitual da *performance* que evocaremos nesta pesquisa será estabelecida para designarmos as ações poéticas e relações mitopoéticas do mostrar-se fazendo, ou do mostrar-se sendo, no sentido ontológico das formas atávicas que emergem nos fazeres rituais da tradição. A categoria de *performance ritual* será suplantada pela categoria nativa de *dança* ou de *dançante* (os *performers*), utilizando dessa forma para designar o que fazem os corpos na tradição do Reinado de Nossa Senhora do Rosário.

O conceito de *dança* aqui não se refere ao componente expressivo *stricto sensu* do movimento corporal, como o compreendemos no sentido do gênero artístico ocidental, pois “Em sua origem, o conceito de dança é fruto do regime de corporeidade europeia, que é hegemônica e responsável pelas corporeidades negras no Brasil, todavia ainda mantidas sob aquela rústica subalternidade” (TAVARES, 2020, p.28). *Dança* aqui será utilizado para designar a forma como o Reinado se refere ao que fazem os *componentes* das Guardas que performam a *louvação* à Senhora do Rosário, que desempenham suas competências expressivas de forma conjuntiva. Uma vez que não há dissociação/fragmentação entre as expressividades artísticas, o que o antropólogo Alejandro Frigerio (1992) localiza como *multidimensionalidade da performance afro-americana*, na concepção nativa do Reinado, tampouco há noção de música separada do todo, como fazer performático autônomo. Não há um senso de separação de música, dança, oração, pois na *performance* de seu ritual, a arte é *louvação* e sua música-dança-oração, tem como função a fé. Tudo deve ser bonito para agradar o sagrado, o trabalho é para a Senhora do Rosário.

Importante salientar que não queremos tratar as práticas do Reinado como música, o que reduziria a complexidade de seu fazer *dançante* a uma especificidade expressiva eurocêntrica. Cotejaremos a esse princípio indissociado dos gêneros artísticos a teoria do *pensamento complexo*, segundo Edgar Morin (1996). Cunhado para pensar em uma maneira cognitiva de não separação dos componentes curriculares/disciplinas, propondo uma abordagem integrativa do conhecimento, de uma forma contra ocidental. Princípio que pode ser concatenado ao que em artes se configura como a qualidade *multidimensional da performance afro-americana* (FRIGERIO, 1992). Sendo assim, a noção de expressividades conjuntivas aqui será implementada para compreendermos a não separação da arte em gêneros, em contraposição a perspectiva do *pensamento disjuntivo*, realizado no entendimento ocidental e hegemônico, em que se fragmenta dança, música, imagem, cheiro, comida, reza. A ser operada pelo *pensamento conjuntivo*, desde a *epistemologia da complexidade* (MORIN, 1996), para uma abordagem das operações artísticas das *tradições performáticas afro-*

brasileiras, como são chamadas por José Jorge de Carvalho (2004), e igualmente identificadas nas afro-americanas, de acordo com Frigerio. Cujo objetivo é de propor o reconhecimento da *multidimensionalidade* das *performances afro-americanas*, em que não há indissociação das qualidades técnico-estéticas expressivas realizadas nos fazeres/seres dessas tradições, a partir de uma dimensão de ampla complexidade, que não é a da compreensão ocidental, redutora e disjuntiva.

A abordagem epistêmica de *performance ritual* aqui se encontra com o conceito de *saber-ser*, de Paul Zumthor (2014), para designar a maneira ontológica de se referir à *práxis/ethos* da tradição do Reinado, que nos servirá para ampliar a reflexão sobre o significado da produção estética inerente à perspectiva sagrada da tradição, uma vez que: “Em outros termos, performance implica competência” (ZUMTHOR, p.34, 2014). Desempenho e competências estas, de se mostrar fazendo, performando ações e realizando acontecimentos, que ultrapassam a noção de *savoir-faire* (saber-fazer). O entendimento performático estético-sagrado da tradição afro-brasileira pode ser compreendido de forma menos redutora, pelo *saber-ser*, que pode ser identificado como “a ubiquidade da performance na vida cotidiana” (FRIGERIO, 1992, p. 179) presente nas comunidades de tradições performáticas afro-americanas e africanas. Nosso esforço aqui será de ampliar a compreensão dessa “arte” sagrada, a partir de sua complexidade expressiva ontológica e afrocêntrica.

O *saber-ser* como maneira de existência, em que “a mesma densidade da *performance* que caracteriza a vida cotidiana se estende, ou se correlaciona, às artes” (FRIGERIO, 1992, p.179), pela experiência do sagrado, implicada em ações expressivas (*performances*) que produzem complexidades estéticas conjuntivas, que se pode identificar, de acordo com Howard Becker (2010, p.57): “em certas sociedades teocráticas, a produção daquilo que, na perspectiva das nossas sociedades, consideramos como obras de arte é um aspecto acessório das atividades de natureza religiosa”. A essa complexidade transacional de produção de estéticas, na ótica ocidental, por parte das tradições afro-brasileiras, pautada na diferença estabelecida pelos *Mundos da Arte* (BECKER, 2010), é que optamos por nos referir às competências desempenhadas pelas tradições como *saber-ser*, para designar o *ethos* como repertório artístico-sagrado compreendendo a *performance ritual* como “arte” – conceito igualmente etnocêntrico ocidental, ao qual tentaremos subverter em sua obviedade pelo uso da categoria *dança* na intenção de posicioná-la dentro dos *mundos da arte* em detrimento do conceito de *performance ritual*.

O empreendimento epistêmico que se esforça aqui busca encontrar uma categoria menos reducionista para designar a *performance ritual*, que envolve os diversos gêneros artísticos, sintetizados como *dança*, de acordo com a categoria nativa do Reinado. Numa “perspectiva afrocêntrica”, para designar as “artes negras” (FRIGERIO, 1992), no sentido de não nos fixar apenas no aspecto sonoros da *performance* do Reinado, mas na conjunção das corporeidades, imagens e sinestésias ativadas na *dança* – que também é música, reza, louvação – e nos seus entornos, no espaço-tempo em que se desempenham as ações no/do Rosário. Que empreende a tentativa de ser menos reducionistas desde a ótica acadêmica e ocidental ao complexo repertório performático do Reinado, em que outros elementos e agências estão em jogo, desde as bandeirinhas, as indumentárias, os fogos de artifício, os cheiros e os alimentos, e não somente os sons e movimentos da dança.

É essa perspectiva de complexidade que Frigerio situa desde sua pesquisa de campo multi-situada junto à práticas performáticas de matriz negra afro-americana, em que observa o procedimento de indissociação de gêneros artísticos nas “artes negras”, categorizando esse modo de fazer/ser como *multidimensionalidade da performance*. Em que, identifica as semelhanças desses aspectos complexos de conjunção técnico-estático das artes como ontologia nas *performances* de matriz afro-diaspóricas e africanas. Aspecto que cotejaremos aqui com o princípio do *pensamento complexo* (MORIN, 1996), para tratar especificamente dos elementos artísticos afro-orientados:

Uma das características principais – aliás, a principal – das artes negras é seu caráter multidimensional, a densidade de sua *performance*. É uma *performance* que ocorre em vários níveis sucessivos, misturando gêneros que para nós seriam diferentes e separados. Encontramos um claro exemplo disso na capoeira tradicional (capoeira angola), que é ao mesmo tempo luta, jogo, dança, música, canto, ritual, teatro e mímica. É a interpretação, a fusão, de todos esses elementos que faz dela uma forma artística única. O todo que se consegue a partir da fusão dessas diferentes artes é maior que a soma de suas partes constitutivas e tem como resultado formas artísticas que são novas, diferentes do somatório das que a constituem. Por essa razão, várias manifestações artísticas afro-americanas são geralmente difíceis de serem classificadas de acordo com as rígidas categorias a que fomos condicionados pela cultura ocidental. (FRIGERIO, 1992, p. 177)

A essa perspectiva da *multidimensionalidade da performance afro-americana*, iremos nomear aqui, como escolha conceitual desde a categoria nativa do Reinado, de *dança*, afim de considerarmos o fator fundamental do *religare*, que implica na conexão genealógica, mas como princípio cosmológico e filosófico que norteia percepções, modos de ser e de agir. Significante crucial para propormos desde a concepção de *dança*, um termo desviante para

sinalizar a diferença abissal entre os contextos de *performance* e de arte, estabelecidos de acordo com Becker (2010), nas diferenças situadas em seus devidos “Mundos”.

As qualidades estéticas presentes nas funções rituais da *dança* seriam atribuídas, no sentido nativo da tradição, à dimensão ontológica e não à artística, como a concepção ocidental define arte. Ao querer compreender a produção de sentido estético da *dança* do Reinado de Nossa Senhora do Rosário, nos deparamos com o dilema que Els Lagrou (2009) levantou sobre a concepção de estética na produção indígena: “[...] onde está o perigo do etno - ou eurocentrismo: na posição que defende a universalidade da sensibilidade estética como apanágio da humanidade, ou na posição contrária que denuncia o ‘esteticismo’ como atitude etnocêntrica por ser essencialmente valorativa?” (LAGROU, 2009, p. 12). Paradoxo evidente na dessemelhança iminente, – ao lançarmos o olhar para os saberes/fazeres (*sabe-ser*) sagrados das tradições afro-brasileiros, cujo motivo de ser é o de função ritual, nomeada por meio da episteme ocidental de *performance ritual* para localizar as produções de qualidades técnico-estéticas performáticas nessas existências performáticas tradicionais – em contraposição na condição de “desfunção” da dança no contexto artístico ocidental, no sentido de seu emprego como *performance apresentacional*, em que não há agência do sagrado no processo de recepção, mas sim de produção de sentidos contemplativos, de experiência estética.

Em nossa tradição pós-iluminista o artista assume a imagem do indivíduo desprendido, livre das limitações do “senso comum” sociocêntrico. O pensamento ocidental associa coletividade com coerção e se vê desta maneira obrigado a projetar o poder de criatividade para fora da sociedade. Segundo Lévi-Strauss, um resultado deste estatuto solitário de gênio é que o artista moderno teria perdido, através de um uso idiossincrático de signos e símbolos, sua capacidade de comunicação: não há linguagem fora da sociedade. Em entrevista cedida a Charbonnier no começo dos anos sessenta, Lévi-Strauss propõe uma interpretação antropológica da diferença entre arte moderna e “primitiva”. Nossa tradição intelectual ocidental seria responsável por três diferenças entre arte “acadêmica” e arte “primitiva”; diferenças que a arte moderna tenta superar desde o começo do século vinte. A primeira diferença diz respeito à individualização da arte ocidental, especialmente no que diz respeito a sua clientela, o que provoca e reflete uma ruptura entre o indivíduo e a sociedade em nossa cultura - um problema inexistente para o pensamento indígena sobre socialidade. A segunda se refere ao fato de a arte ocidental ser representativa e possessiva, enquanto a arte “primitiva” somente pretenderia significar. A terceira reside na tendência na arte ocidental de se fechar sobre si mesma: “peindre après les maîtres” (pintar seguindo os mestres). Os impressionistas atacaram o terceiro problema através da “pesquisa de campo” e os cubistas o segundo, recriando e significando em vez de tentar imitar de maneira realista – aprenderam das soluções estruturais oferecidas pela arte africana. Mas a primeira e crucial diferença, a da arte divorciada do seu público, não pôde ser superada e resultou segundo Lévi-Strauss num “academicismo de linguagens”: cada artista inventando seus próprios estilos e linguagens ininteligíveis. (LAGROU, 2009, p. 15)

A diferença abissal existente entre o que é realizado na tradição e o que é absorvido e elaborado por músicos profissionais e apresentado em trabalhos fonográficos e espetáculos, tocam esse aspecto de dessemelhança na produção de sentidos, existente nos processos de transmissão e recepção das distintas *performances*. Não só pela função/desfunção ritual, mas pela concepção de autoria e individualidade que é instaurada na construção de identidade do artista⁶ pois, na tradição: “A inexistência da figura do artista enquanto indivíduo criador – cujo compromisso com a invenção do novo é maior que sua vontade de dar continuidade a uma tradição ou estilo artístico considerado ancestral – é outra diferença crucial” (LAGROU, 2009, p. 14). Desde aí, é que queremos entender o fenômeno da *branquitude* (SOVIK, 2009), implícito no processo de deslocamento e apropriação do repertório de saberes do Reinado – muitas vezes em movimento de afastamento de sua matriz tradicional negra, em potenciais processos de branqueamento dos elementos performáticos tradicionais – observáveis nas relações entre os *mundos da arte*. Nesse paradoxo de *performances*, o que queremos compreender como enunciado desse estudo, seguindo o pensamento de Julio Cesar de Tavares (2020, p. 22 - 23), “É a gramática da branquitude, a normatividade monocultural e monolíngue, que classifica expressividades e linguajares criativos e originários do existir liminar do negro como práticas “fora do lugar””.

Para cotejar o objeto da presente pesquisa sobre o estereótipo do *tilelê* na cidade de Belo Horizonte nas duas primeiras décadas do século - *performances cotidianas*⁷ - utilizaremos também a *ideia-força de performance*, de acordo com Antonio Herculano Lopes (2003). Lopes realizou em sua pesquisa doutoral⁸ uma análise sobre a construção do “carioca” como símbolo de brasilidade que foi contornado com o surgimento de “uma cultura de classe média urbana que no decorrer do século definiria o brasileiro como malandro, irreverente, alegre, sensual, musical” (LOPES, 2003, p. 15). Nesse sentido, é que iremos observar em fontes primárias, como a análise de questionários de opinião pública e a partir da observação etnográfica *multi-situada* em eventos de música que estão relacionados ao fenômeno

⁶ Esse aspecto foi comprovado na monografia de Flávio Cravo Resende (2015), que analisa o discurso das entrevistas de um artista, que se coloca na primeira pessoa ao referenciar sua música e seu trabalho, sempre se situando como “Eu”. Em contraposição ao discurso de mestras da tradição que sempre se referem aos fazeres do Reinado como realizado ou pertencendo a “nós”, situando como “a gente”, sendo “nosso”. Nesse sentido percebemos a presença coletiva referida no discurso da tradição, e a construção individual e autoral pelo artista.

⁷ “Desempenhar papéis profissionais, papéis relacionados ao gênero ou raça que modelam a identidade de cada um de nós não são ações de faz-de-conta, pelo menos não seria a representação de papéis num filme ou palco. As performances do cotidiano fazem crenças – criando a própria realidade social que é encenada” (SCHECHNER, 2003, p. 42).

⁸Tese de Doutorado em Estudos de Performance pela New York University, "The Jaguar's Leap: Musical Theater in Rio de Janeiro 1900-1922", defendido em 1999, sob a orientação de Richard Schechner.

estudado, como também em documentos encontrados em veículos de imprensa, blogs e redes sociais, acerca da construção do *tilelê* como elaboração local que adjetiva um tipo de *performance social* na cidade. As características de identidade que conformam determinado grupo social e o constroem como forma reificada de sujeitos nos oferecem indícios de performatividade para tecer análises sobre esse fenômeno.

Em cada situação histórica concreta, indivíduos e grupos projetam anseios, marcam posições e constroem imagens de si e de seus “outros” e da sociedade envolvente através de formas pelas quais se apresentam e atuam publicamente, dentro de estruturas mais ou menos ritualizadas. O uso de linguagens corporais, técnicas retóricas, expressões faciais, manipulação de emoções, regras de procedimento coletivo, decoração visual do corpo e do espaço – só para citar alguns elementos performáticos – em manifestações públicas contribuem para a construção de identidades coletivas que ao mesmo tempo refletem e influenciam o curso dos eventos. (LOPES, 2003, p. 9)

Segundo a metodologia analítica de Anthony Seeger (2008), pretendemos compreender os padrões de pensamento da *cena musical* – noção que será abordada no segundo capítulo – potencialmente chamada de *tilelê*. Considerando que a música constitui o *ethos* desse público, poderá deste modo nos oferecer indicadores que possibilitem analisar as características dessa música na sociedade. Atravessada por fatores de antagonismos culturais, econômicos, de classe, étnico-raciais, de acessos e de forças políticas, a *cena musical* que difundiu a musicalidade da *dança sagrada* afro-mineira para além dos Reinados veio a ser denominada localmente por pessoas participantes ou não dessa cena, como sendo do estilo *tilelê*. A reificação desse grupo de pessoas que participam do emergente evento musical que tem como características expressivas um tipo de roupa e de comportamento social, além de uma fruição coletiva desta música relacionada às estéticas *afro-mineiras*, se faz fundamental para refletirmos sobre os desdobramentos e atualização desse fenômeno cultural na cidade.

CAPÍTULO 1 – O SABER-SER DO REINADO

Mas como a Belinha falou, a gente faz uma coisa há tanto tempo, já vem fazendo desde criança, a gente não notou que a gente tem esse conhecimento que a gente está passando e que as pessoas estão aprendendo com a gente. A gente não vê a “mestralidade” na gente. “Mestralidade” existe, posso falar, né?(Isabel Cassimira) – Pode falar, sim. (CASSIMIRO apud MADEIRA, 2014, p. 187)

Em Minas Gerais, as cerimônias de coroação de reis e rainhas negros e suas *performances* processionais são recorrentes em diversas celebrações religiosas. Uma tradição de festa que é herança barroca do mundo colonial, segundo Léa Freitas Perez: “Constituída e construída sob a forma de armações efêmeras e espetaculares – os divertimentos públicos, a cidade[...]espocando fogos de artifício -, o povo e o poder [em toda sua diversidade], desfilando na rua com luxo, com pompa e com circunstância” (PEREZ, 2014, p.179). Configurou-se assim um “modelo societário” cujo referencial “ético-estético” é atravessado pelo ideário da experiência dessas cerimônias, principalmente no interior do estado, com suas recorrentes solenidades e folguedos. Certamente esse dado não é um sinal de que as pessoas entendem o que essas tradições querem dizer, podendo ultrapassar a compreensão mediana dos personagens externos, ao que se refere aos rituais de matriz afro-brasileira que se hibridizam no catolicismo. Segundo Leda Maria Martins “[...] as culturas negras nas Américas constituíram-se como lugares de encruzilhadas, interseções, inscrições e disjunções, fusões e transformações, confluências e desvios, rupturas e relações, divergências, multiplicidade, origem e disseminações” (MARTINS, 1997, p.25).

Minhas ascendências familiares, materna e paterna, são oriundas da cidade de Conceição do Mato Dentro (MG), localizada entre a região da Serra do Espinhaço e do Alto Jequitinhonha, especificamente da cidade do Serro. Tive em minha infância e adolescência a convivência com a paisagem sonoro-visual das festas religiosas, que tinham a música, a dança, as indumentárias e a comida como agentes fundamentais e indissociados, elementos e qualidades estéticas que conformavam uma concepção de reza e louvação aos santos católicos em questão. Essas expressões da cultura negra se estabeleciam no ambiente católico como presença resistente, contígua e de justaposição às crenças e memórias apagadas no contexto pós-escravocrata de uma cidade setecentista, subtexto pouco notado pelo senso comum e por grande parte da sociedade nativa.

Tive a oportunidade de experienciar esses pontos de vista, inclusive, como participante. No ano de 1994, fui vestido de príncipe na Festa do Divino da cidade de Córregos, distrito de

Conceição do Mato Dentro. Nessa ocasião, meu tio foi o Rei Festeiro, também chamado de *Rei do Ano*, título atribuído a quem veste os trajes e a coroa de rei, em troca do custeio da festa do ano corrente, geralmente para pagar uma promessa feita ao santo ou santa de devoção. Tal gesto, segundo Mary Del Priore, serviria como uma possibilidade de evidenciar, pela ostentação e luxo, o “grupo social, o confronto de prestígio e rivalidades, a exaltação de posições e valores, de privilégios e poderes”, no qual “o indivíduo ou grupo de família afirmavam com a sua participação nas festas públicas seu lugar na cidade e na sociedade política” (DEL PRIORE, 1994, p.37).

Podemos considerar, ainda, a ausência do direito à memória que paira sobre os resquícios das tradições afro-brasileiras, ao olharmos, por exemplo, para a história que me foi omitida em relação à minha ancestralidade negra por parte da minha própria parentela. Não por acaso, a memória que toca o lado negro da minha ascendência familiar pouco sabe e faz-se esquecer de sua genealogia preta, dado que nos indica o modo como essa herança simbólica e genética é tratada na perspectiva colonial, em relação à parte branca da história. Apenas recentemente tive acesso à informação de que meu bisavô⁹ foi um *Marujeiro* na cidade em que fui príncipe na infância – dado que foi acessado na última parte dessa pesquisa, a partir de resquícios de informações, muitas vezes apagadas do conhecimento familiar, pelo tempo e ou pela negação da matriz afro-descendente frente ao ideário eugenista. Pois, acompanhando o pensamento de Lélia Gonzalez, “[...] o mito da superioridade branca demonstra sua eficácia pelos efeitos do estilhaçamento, de fragmentação da identidade racial que ele reproduz: o desejo de embranquecer (de “limpar o sangue”, como se diz no Brasil) é internalizado, com simultânea negação da própria raça, da própria cultura” (GONZALEZ, 1988, p.73). Tais fatos podem indicar como essas imbricações étnico-raciais pela fé e pela cultura se deram e se dão até hoje, com diferenças ontológicas de acordo com a cor da pele e demais fenótipos, que se apresentam nos corpos que rezam e se expressam na sociedade.

No início da minha adolescência, tocava violão no coral da paróquia de Conceição do Mato Dentro. Os ambientes das igrejas barrocas dessa cidade foram os primeiros locais públicos em que me apresentei. Além da atividade social da música, havia a formação católica, pela fé que

⁹Há variações nas informações orais e escritas relatadas em família sobre o avô materno de minha mãe, Nair Moreira Saldanha. Francisco Ludogério Moreira, conhecido como Chico Laurindo/Chico Lorindo, foi identificado pelo último filho vivo, que é negro, como sendo um homem "branco". Natural do distrito de Córregos - Conceição do Mato Dentro (MG), sua família era conhecida como família dos Laurindo. Foi lavrador e casado com Cecília Dionísia de Araújo, mulher negra retinta cujo pai se chamava Pedro Dionísio, casado com uma mulher loira, trabalhava como marceneiro e foi "escravo", cujos antepassados também eram escravizados. Chico Lourindo dançava Marujada e era chefe da Guarda Romana (tradição processional ligada a celebrações locais de Semana Santa), tinha um irmão chamado João Laurindo que também dançava Marujada.

ali se agenciava, bem como pelo fascínio dos ritos e sentimento de contribuição às situações sagradas, que eram tácitas nesses atos musicais. Uma dimensão de experiência estética contida na música, que é agenciada nos processos de transmissão e recepção, considerando sua constituição desde os aspectos emocionais, simbólicos e subjetivos. Lembrando, que de acordo com a reflexão de Anthony Seeger sobre a constituição extrafísica da música e de seu “evento audiocomunicatório”, encontra no *Dicionário Completo da Música* de Jean-Jacques Roussou ([1771] 1975), algumas das características básicas da etnografia da música, em que uma de suas conclusões destaca o exercício da canção sobre as pessoas, para além dos efeitos físicos do som, em que: “*Nesse caso a música não age como música, mas como um sinal de recordação*. Tanto é verdade que não devemos procurar pelos grandes efeitos dos sons em sua ação física, mas no coração humano” (ROUSSOU *apud* SEEGER, p.244, 2008).

A aproximação afetiva e religiosa desde a infância, por mediação da fé e do contato com as danças do Rosário, de alguma maneira levaram-me ao encontro de Dona Isabel Casimira das Dores Gasparino (16/08/1938 - 02/06/2015), Rainha Conga do Reino Treze de Maio de Nossa Senhora do Rosário e do Estado de Minas Gerais.

No mês de dezembro de 2013, tive o primeiro contato pessoal com Dona Isabel, em uma sessão do Centro Espírita São Sebastião (fundado em 1933), sediado no bairro Concórdia, mesma capela do Reinado, localizado na sala de sua casa. Frequentei a casa semanalmente naquele mês, quando, ao fim de uma das sessões, Dona Isabel chamou-me para conversa refez o convite para “dançar na guarda” de seu Reino, perguntando a opinião do médium - que *trabalhava* (incorporava) com o guia (espiritual) do Centro – para saber o que ele achava. Com sorrisos unânimes, a resposta se fez consensual e pelo corpo.

Recebi aquele recrutamento inesperado com surpresa, pois nunca imaginei que uma pessoa de fora da descendência familiar pudesse integrar o Reinado. A maioria dos guardiões de ambas as tradições, da Umbanda e do Reinado, são descendentes consanguíneos de Dona Isabel. Contudo, o convite para integrar a Guarda de Congo Treze de Maio de Nossa Senhora do Rosário me veio como uma convocação, que aceitei, com honradez e responsabilidade.

O fato de não entender o que motivou o convite feito a mim por Dona Isabel causou estranheza e, ao mesmo tempo, a hipótese de uma enunciação espiritual movida pela ancestralidade desconhecida até para mim naquele momento em que fui convidado a *saber-ser dançante* – memória borrada no tempo. Pressuposto esse que é princípio cosmológico das tradições *bantu*, que se verifica em um relato de Dona Isabel em que ela fala sobre como se

sabe *ser* do Reinado, mesmo não tendo nascido em um Reino. Em entrevista a Flávio Cravo (2015), ela responde a seguinte questão: “É possível aprender o congado sem ser do congado?” O pesquisador complementa a questão, exemplificando: “Assim, eu não sou do congado. Minha família, meus avós foram festeiros, mas eu não tenho relação direta com uma guarda”. E Dona Isabel responde:

Você acabou de falar aqui. Que seus avós foram [risos]. que vem de raiz, né... querendo ou não, ocê.. quando ocê ouvir um rufar dos tambor, logo ocê já vai sentir aquilo. já vai sentir a presença dos seus antepassados, que foram né, que eram pertencia aonde eles foram reis, rainhas, príncipes, princesas, capitães, que a gente, eu não sei qual o tipo que eles permaneceram nas guardas né. (Isabel Casimira das Dores Gasparino, entrevista a Flávio Cravo em 07/04/2015)

Perguntei à atual Rainha Conga, Belinha¹⁰, no último momento dessa escrita: “o quê que deu na cabeça da Dona Isabel pra ela me chamar do nada para entrar na Guarda?” Indagando inclusive o fato de nós não sabermos até então desse histórico familiar relatado. E tampouco que eu oferecesse qualquer motivo de conveniência, como por exemplo ter alguma projeção artística que viria a corroborar com o Reino em algum aspecto político e ou de difusão e mediatização da casa, como acontece em certas relações com agentes externos, que vem a se integrar ao Reino Treze de Maio. Até então eu não havia sequer gravado nenhum trabalho autoral e nenhum componente do Reino sabia de minhas atribuições profissionais ao longo de todo o primeiro ano em que iniciei como *dançante*. Mas Belinha disse, enfatizando a primeira hipótese, no tocante à minha ancestralidade familiar:

Ela sabia sim, quando ela te chamou com certeza passou alguma energia lá, pra ela te chamar. E ela podia também ter te chamado e você não ter dado confiança, não ter ficado. Aqui só chega quem tem que chegar, só fica quem tem que ficar, quem sabe disso é Zambi. (Belinha em ligação telefônica em 13/08/2020)

Para Guidinha¹¹, a Capitã da Guarda de Congo e Princesa do Reino Treze de Maio, a relação mais evidente do chamado de Dona Isabel foi a aproximação geográfica de minha ascendência familiar, advinda de terras de Festa do Rosário.

O que é interessante é que ocê, acaba sendo também de uma região que tá presente as festividades, né, de uma certa forma. E às vezes a mãe acabava assim, tipo assim é, **reintegrando é, reintegrando a pessoa a um espaço que pertence a ela**, entendeu? Porque assim, ocê chegou lá comentando que ocê era de Conceição? Não chegou. Nem perguntou. Aí é uma daquelas coisa assim, que eu vou falar, aquelas coisa assim, digamos assim, mágicas, né? Porque às vezes aparecem pessoas que são de regiões que tem as festividades do Rosário e a pessoa não se... É até bem afastada, ou se passou perto num parô pá oiá... Aí quando pensa que não, tá, chega pra tá com a gente e a gente acaba conseguindo colocar ela, tipo assim, **devolver ela a um espaço que lhe pertence**. (Margarida Cassimiro Gasparino, entrevista em 23/08/2020)

¹⁰ Modo como iremos referenciar Isabel Casimira Gaparino, ao longo do texto.

¹¹ Modo como iremos referenciar Margarida Cassimiro Gasparino, ao longo do texto.

Desde então, fui “adotado” pela família Casimiro Gasparino, a partir da aceitação do chamado da *Sinhá Rainha*, passando a ser um *irmão do Rosário*. Esse rito de passagem é moroso e implica um tempo alargado e paulatino de transmissão e recepção no processo de iniciação na tradição, composto por uma série de provações experimentadas na convivência em família, na dimensão doméstica e dos bastidores da festa, que implicam em afeto e fé.

O saber-ser

É minha mãe Manganá, que é a Nossa Senhora do Rosário, vão falar aqui que seria a forma do pessoal chamar, quer dizer [cantando] é Manganá, é Manganá, Virgem Mãe de Deus, Mariá, Virgem Mãe de Deus, Mariá. A forma dos escravos chamar ela, de Manganá, entendeu? Vão falar assim, é tipo, é igual, é aquele negócio, é o dialeto, é o dialeto lá, é a forma de falar, é aquela lá, chamar de Manganá a Nossa Senhora. [...] Não dá pra modificar nada. Tipo, olha uma coisa que aconteceu interessante, por exemplo, às vezes você tá numa família Italiana e o pessoal tudo fala italiano. Mas aquele italianão.. aí o pessoal fala, a eu vou pra Itália e tal, falo italiano muito bem e tal, você fala o italiano muito bem dentro da tua casa com o pessoal que tá lá, porquê quando você chega na Itália aquilo que você sabe é o jardim de infância [risos]. Num é? Porquê algumas coisas que você fala lá na sua casa é um italiano arcaico, da época que seus ancestrais vieram pro Brasil. Quando tem coisa que se fala na sua casa que lá na Itália não fala mais, entendeu. **Aí é onde você vai achando que vai beber água da fonte e vê que a fonte é a própria tua casa.** Aí é aquele negócio, você tem que valorizar o que tem na tua casa, o que você aprendeu, porquê tem muita coisa que você, que a gente aprende assim no Reinado, na tua casa, que foi com os descendentes dos escravos [...] A gente sempre tá repetindo, porquê também faz assim, as história dos preto é pela oralidade, num é? O neto aprende do pai, né, e o pai aprendeu com o avô. Eu aprendo com a minha mãe que aprendeu com a minha avó, que de outro lado ela aprendeu com a minha bisavó. Então tem certas coisas que assim, que você vai aprendendo e que assim, às vezes algumas pessoas esquecidas, mas a essência de uma certa forma a fonte acaba sendo a tua casa, porque as outras coisas, o par de coisas que a gente faz aqui, lá onde que seria a origem de tudo, não fazem mais e nem sabem fazer. (Margarida Cassimiro Gasparino, entrevista em 23/08/2020)

Dentre outras nuances, o meu chamado para integrar a Guarda me soa também como um matiz desse procedimento de adaptar/(re)inventar a tradição, no sentido de incorporar ao grupo outros sujeitos que não são da linhagem consanguínea e tampouco da cor de pele que configura a característica tradicional do grupo. A transmissão dos saberes se adapta em relação à inserção desses novos integrantes na tradição, uma vez que não se nasce no contexto do Reinado, não se experimenta ser amamentado aos sons do Rosário, não se escuta cotidianamente desde a primeira infância os sons do Reino, não se brinca de dançar “congado”, não vive o instrumento, o canto, a reza, a dança, o movimento, o gesto, o comportamento rítmico e ontológico de *saber-ser* do Reinado, de maneira natural, existencial e medular.

Paul Zumthor (2014) trata do contexto de *performances* e da maneira como nós, que fomos inventados a partir de um pensamento colonizado, segmentamos as expressividades:

Habitados como somos, nos estudos literários, a só tratar do escrito, somos levados a retirar, da forma global da obra performatizada, o texto e nos concentrar sobre ele. A noção de performance e o exemplo dos folcloristas nos obrigam a reintegrar o texto no conjunto dos elementos formais, para cuja finalidade ela contribui, sem ser enquanto tal e em princípio privilegiada. Muitas culturas no mundo codificaram os aspectos não verbais da performance e a promoveram abertamente como fonte de eficácia textual. Em outros termos, performance implica competência. Mas o que é aqui a competência? À primeira vista, aparece como *savoir-faire*. Na performance, eu diria que ela é o saber-ser. É um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta, um *Dasein* portando coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo. (ZUMTHOR, p.34, 2014)

E é pela noção do *saber-ser* – que Zumthor (2014, p.34) situa como “uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo” – que nomearemos, como tentativa de traduzir o processo de transmissão do repertório performático do Reinado - a *dança*- e sua *oralitura*¹² inerente, como fundamento do *ser* Reinadeiro. Uma *transmissão* implicada nesse universo oral-corpóreo, pela experiência de uma sofisticada maneira de perceber as informações, de *recepção*, que envolve uma maneira de cognição incorporada, ou seja, o *encorporamento* desse saber por vias multimodais, que não são necessariamente as verbalizadas. Logo, uma percepção ampliada e perspicaz é fundamental para se fazer nessa tradição, para aprender e *saber-ser* o Reinado, os Pretinhos do Rosário, um dançante, membro da irmandade.

Em minha primeira experiência de iniciação no Reinado, Dona Isabel marcou um dia para eu ir ensaiar na sede do Reino. Recebeu-me junto com sua filha Margarida Cassimiro Gasparino, conhecida como Guidinha, capitã da Guarda de Congo, a quem fui entregue aos cuidados por Dona Isabel, que disse: “Toma aqui o seu vassalo![risos]”. O ensaio aconteceu na capela do Reino, rezamos para “abrir os trabalhos”, as *toadas* me foram *passadas* pela capitã Guidinha, que ia cantando para mim, para que eu tornasse a repetir. Eram cantos cujas formas são sempre responsoriais, em que a *Capitã* ou *Capitão* sola e os *Dançantes* respondem em coro. A tecnologia da memória e a condição de ser, daqueles saberes, são transmitidos do mesmo modo que foram recebidos: por meio da oralidade. Evocar ou invocar as *toadas*, para que fossem incorporados à memória pela repetição, não me parecia um trabalho apenas de decorar o conteúdo das orações (letras e cantos). Esse modo de fazer é algo que talvez se traduza

¹²“Aos atos de fala e de *performance* dos congadeiros denominei *oralitura*, matizando neste termo a singular inscrição do registro oral que, como *littera*, letra, grafa o sujeito no território narratário e enunciativo de uma nação, imprimindo, ainda, no neologismo, seu valor de *litura*, rasura da linguagem, alteração significativa, constituinte da diferença e da alteridade dos sujeitos, da cultura e das suas representações simbólicas.” (MARTINS, 1997, p.21)

melhor naquilo que Leda Maria Martins (2003) chama de “telúrico”, ao descrever a dança do Reinado. Com o tempo, forjado pela vivência das toadas, fui entendendo que não se tratava de um simples jeito de memorizar, mas, sim, de incorporá-los pela experiência do tempo no processo de recepção, era preciso encarná-los. Saberes sagrados que se faziam a partir de uma *cognição incorporada*, em que música (na concepção ocidental de ser) é *dança* e tudo é *reza*. Em que a *toada*, no sentido estrito do verbal e do melódico, é entendido no processo de transmissão e recepção por meio de um comportamento cognitivo *incorporado*. Conceito “antropológico de ‘encorporamento’ (*embodiment*)”, expressão que define as culturas e/ou situações sociais em que o texto, a escritura não é prioritária e, sim, a comunicação via performances visuais, gestuais, auditivas” (LUCAS, ARROYO, *etal*, 2003, p.5).

Exemplo dessa operação performática no fazer/ser do Reinado, está verificada na fala da Capitã Guidinha sobre as relações expressivas indissociadas:

Porque te falar a verdade, que a gente respira música o tempo todo, é assim, é música pra soltar foguete [risos], pra calçar sapato, pra vestir a roupa, também é uma música que as vezes ocê vai movimentando os corpichos. Música é Dança, né. Porquê até dependendo da hora, música é dança também, num é? [...] Mas eu tô sempre mexendo, por que eu sou movimento, né, a gente movimenta. Então quando cê pega e vai falar assim, vai vim falar assim, no caso de uma coisa ligado a Reinado, a gente tem que intensivar essa coisa de falar Reinado por que como eu já disse no início [...] é falar Reinado e o Reinado é dança, movimento, né, você está, cê tá fazendo sua louvação ou adoração a Nossa Senhora tocando, cantando e dançando. Por isso que quando assim a gente tá batendo, batendo a caixa, o dançante de fileira é o cabra essencial pra mostrar a, o, a essência da coisa, porque você, ele é muito cansativo, que você canta, dança e toca ao mesmo tempo [dando ênfase]. Por que tem gente aqui que pra tocar ele não pode andar, ele toca bem mas se ele tiver parado. Se ele toca ele não canta, ele consegue andar tocando mas ele não consegue cantar. Essa sincronização não é fácil, não é? Quando, tipo assim, quando cê ta aprendendo a tocar um instrumento, num era difícil? Ou você presta atenção no que você ta batendo e esquece o que que tá sendo cantado, num ouve o que tá cantado. Porque se não uai, até a pessoa conseguir sincronizar tudo diritinho e pegar tudo juntinho e consegui, porque os dançantes do Reinado faz isso, canta e dança e bate, né. E outros tambora também consegue fazer isso né, não é prioridade nossa não, mas é uma coisa que é difícil pra alguns né. Então é assim, é tudo movimento, né. As vezes cê tá envolvido naquela coisa assim de tá agradecendo a Virgem Santa, mas tudo tem movimento, né. E mais dos soldados né, que seriam os Dançantes né, o movimento alí desse Reino né, tudo em prol né, a Rainha aquela coisada toda, então é assim. (Margarida Cassimiro Gasparino, entrevista em 23/08/2020)

Participei de uma série de ensaios, poucos em quantidade, sempre na sede do Reino e sob a regência de algum dos filhos de Dona Isabel. Os filhos homens cuidavam geralmente da transmissão do toque dos instrumentos, Guidinha geralmente das toadas, que ao passar dos encontros iam sendo resgatados também em cadernos de anotação. Afinal de contas, com o passar do tempo a memória também pode ser perdida e, por isso, começa a ser registrada, uma

vez que os mais velhos vão morrendo e com eles, “uma enciclopédia perdida”. Os significados rituais, esses sim, são administrados e transmitidos com vagar durante toda a vida na experiência como *irmão do Rosário*, em meio às *saídas*, que são cumprimento de missões, na realização de visitas a festas de outros Reinos, para os ajudar na louvação.

Mesmo com o acolhimento dos saberes do Reinado recebidos por mim, tive a clareza que minha presença naquela tradição jamais seria como a de um nativo, que desde criança está inserido naquele contexto, mas sim a de um migrante da tradição. No dia 19 de janeiro de 2014, abri oficialmente meus trabalhos na Guarda de Congo Treze de Maio de Nossa Senhora do Rosário em uma *saída* para a cidade de Conselheiro Lafaiete. Daí em diante, com olhares atentos e ouvidos sensíveis, inicio minha participação como *componente* do Reinado, cuja continuidade se dava entremeada a alguns pontuais ensaios na realização de alguns *serviços* solicitados por Dona Isabel. Em geral, relacionavam-se aos preparativos para a Festa do Rosário ou do centro espírita, momentos de intensa aprendizagem pelo *incorporamento/embodyment*. Porque, como disse o Capitão Toninho, “A gente é fé, é louvor, a gente é louvor o tempo todo. Então, a gente não é só louvor quando a gente vai à igreja, não. A gente é louvor aqui, é varrendo, passando, costurando e quando está na guarda é tocando, cantando e dançando, nosso louvor toda hora.” (CASSIMIRO, 2011 *apud* MADEIRA, 2014, p. 169). Situações de preparação do saber-ser na tradição que ampliavam fortemente a experiência de dançar no Rosário, através do entendimento de que a manutenção cotidiana da sede do Reino e dos afazeres que precedem a parte pública da dança é medular do sagrado que se farda nos cortejos.

Sobre a cosmovisão do Reinado

O termo Reinado indica o ritual de comunidades em que além das guardas, há a presença de uma corte real representando os santos homenageados – Rei de São Benedito, Rainha de Santa Efigênia – e também os reinos africanos – Rei Congo e Rainha Conga – esses últimos simbolizando, igualmente, Nossa Senhora do Rosário. Ainda que o termo Reinado seja considerado pelos participantes o mais correto para designar a totalidade das festas, Congado é o termo mais usado. O Capitão João Lopes, mesmo se intitulando ‘congadeiro’, nos explica a distinção: “Eu vou falar o que é o significado do Reinado. Dizem que é Congado. Mas Congado pra mim não representa nada. Congado é a confraternização dos irmãos congadeiros montando os grupos. Agora, o Reinado é muito importante. A festa do Reinado representa pra nós congadeiros, aquilo que os anjinho fez no céu quando Maria Santíssima foi coroada pra proteger os negros” (Lopes et. al., no prelo). Para o capitão Jorge dos Santos dos Arturos, “o certo é Reinado. Congado é apelido” (entrevista em 30/12/2004). (LUCAS, 2005, p.9)

A tradição do Reinado se instaura em festa, por causa da aparição de Nossa Senhora do Rosário no mar (*Calunga*¹³). No “mito” original, ou *como reza a lenda*, os negros tocaram, cantaram e dançaram em louvor da santa e a tiraram do mar, assentada no “Tamborete Sagrado”, o tambor ancestral do *Candombe*. “*Então fico seno o tambô sagrado, o Candombe. É ele tiro ela. Num tambô ela vei sentada, igual ando... É Santana[...]*”, nas palavras de Geraldo Artur Camilo (RESENDE, 2015, p.21). Mesmo coma crítica de que não há apenas uma “verdade” sobre a fundação dos Reinados, mas sim variações da prática e de seus saberes-fazer, seus princípios sacros são comuns e partilham de um mesmo fio condutor que situa a tradição e caracteriza sua identidade. Mesmo diante das diferenças inerentes às transformações do tempo, às especificidades de cada grupo e região, que guardam, sustentam e perpetuam essa tradição; “Nos textos das narrativas ágrafas dos congadeiros, a história o aparecimento e resgate da imagem da santa metamorfoseia-se em muitas versões que guardam, entre si, um núcleo convergente” (MARTINS, 1997, p. 45). Como podemos verificar também na versão da Rainha Belinha:

Então conta que, numa tarde um negro na costa da África viu uma linda senhora saindo das águas, coberta de flor. E ele viu aquela senhora e correu e avisou pros outros que tinha uma mulher branca no meio do mar, no meio das águas. E aí muitos foram lá e queriam trazer aquela divindade para sua casa, para ficar consigo. E muitos foram e muitos não conseguiram, porque ela saía das águas, caminhava, ia para um altar e quando eles viravam as costas ela retornava. Até que os nego veio pediu licença pra eles cantarem e louvarem aquela santa, aí eles fizeram uma fogueira e pegaram os tambu e começaram a tocar e foi tocando e a virgem foi andando nas águas, coberta de flor. O quê que aconteceu? Quando eles viram, que quando eles queriam leva-la pra um ambiente de oração, um ambiente religioso, um ambiente sagrado, ela virava as costas. E o quê que aconteceu? Com isso eles puseram, aí diz no caso que é o Candombe que cantou e pediu a Nossa Senhora para nos acompanhar. E aí quando eles viram que se eles virassem as costas, ela ia sair, eles puseram alças nos seus instrumentos, que se tornaram caixa. Por isso quê quando o Massambique sai da igreja de costa, é pra não virar as costas pra Nossa Senhora. Pra Nossa Senhora ver a gente sempre de frente pra nós e a gente tá sempre de frente pra Nossa Senhora. Então a gente sai de costas até chegar, até ultrapassar a porta, por que a gente fez o respeito e a reverência a Virgem Maria, à Nossa Senhora do Rosário. E aí eles pegaram e sentaram ela num tambor, por isso que a imagem de Nossa Senhora é sentada em cima de um tambor, de um tambú, ou de um caxambu. (Isabel Casimira Gaparino, em entrevista à *live* Café das Pretas em 19/07/2020)

¹³“O termo *calunga* é traduzido como mar, mas o mar tem significações que podem ser consideradas estruturantes em algumas das diversas culturas banto, principalmente entre os bakongo. Voltaremos ao trabalho de Slenes: “Acontece que *Kalunga* também significava a linha divisória, ou a ‘superfície’, que separava o mundo dos vivos daquele dos mortos; portanto, atravessar a *kalunga* (simbolicamente representada pelas águas do rio ou do mar, ou mais genericamente por qualquer tipo de água ou por uma superfície refletiva como a de um espelho) significava ‘morrer’, se a pessoa vinha da vida, ou ‘renascer’, se o movimento fosse no outro sentido” (1991/92: 53-54). Se o grande mar evoca a separação entre o mundo dos vivos e o dos mortos entre a população africana, para os ‘nossos congadeiros’, foi em suas águas que Nossa Senhora se revelou aos negros, surgindo por sobre sua superfície e vindo ao seu encontro movida pelo som de seus tambores. Ela assumiu o lugar de rainha do mar, e passou a ser venerada por ser a mãe, aquela que protegerá os africanos durante seu destino como escravos”. (VILARINO, 2014, p. 91-92)

Contudo, afundação do Reinado de Nossa Senhora do Rosário se dá no ritual do *Candombe* (LUCAS, 2014; MARTINS, 2003; PEREIRA; 2005), cerimônia solene e geralmente restrita aos membros da comunidade, na qual são tocados três tambores de tamanhos distintos, construídos em troncos maciços, cuja afinação da pele é realizada à beira do fogo. O quarto elemento é um tambor de fricção de timbre grave como um ronco. Denominado *puíta*, marca o tempo forte do compasso, se quisermos compreender a dimensão sonora da dança desde a lógica musical ocidental. Outro instrumento presente é o *guaiá*, espécie de chocalho que se assemelha ao popular *caxixi*. As toadas, também chamados de *pontos*, são evocados pelos mais velhos, pois são eles, os *antigos*, os mais próximos da ancestralidade e, conseqüentemente, os mais preparados e sábios pela experiência do tempo na tradição e pelo acúmulo de saberes. O mestre que conduz a toada dança defronte aos tambores, em geral com movimentos de exacerbada curvatura e alternância dos ombros que *balanceiam*, arqueados rumo ao chão, fortemente pisado na dança. A dinâmica corporal, de acordo com o que é cantado, indica a circunstância do comportamento gestual do *dançante* que é determinado pelos estímulos simbólicos evocados na *toada*.

Os discursos sobre o ritual se desenvolvem em vias polarizadas, de modo que os Candombes antigos são considerados exemplares e os Candombes atuais são criticados por estarem perdendo a força. Na memória dos herdeiros do Candombe, o passado revela momentos em que o ritual se apresentava como parte dinâmica da vida cotidiana. Hoje, o Candombe representa uma ilha do sagrado afro-brasileiro, acontecendo de modo esporádico, em lugares também restritos. Além disso, as maiores dificuldades para o estudo do ritual se ligam à escassez de dados empíricos e à falta de trabalhos, de maior fôlego, publicados sobre o tema. (PEREIRA, 2005, p.16)

No Reino Treze de Maio, não há a tradição ritual do *candombe*, pois a sua fundação se deu com a *Guarda de Moçambique*, que é responsável por guardar a coroa e por ser a forma adaptada do *candombe*, ou sua descendente direta, digamos assim, configurada para *passear*. Sendo o mais próximo, entre todas as variações de Guardas e Ternos do Rosário, da forma musical do *Candombe*. Tornando possível se locomover em *performance*, uma vez que o *candombe* é estático por sua característica de afinação ao fogo e pelo peso dos instrumentos. O *Moçambique* se tornou o seu representante nos cortejos e procissões.

Geralmente quando cê falar tambor vai ser tipo o atabaque né, assim em termo, quando no Reinado a gente vai falar assim tambor, igual naquela cantiga¹⁴ que eu fiz

¹⁴ Nos referiremos à música cantada na *dança* do Reinado como *toada*, ao longo do texto – categoria nativa mais comum aos mais velhos no Reino. Também referenciada de modo coloquial se utilizando de categorias de ida e volta, cuja dicotomia de terminologias percebidas no discurso de Guidinha ao longo da entrevista, foi questionada ao final da entrevista sobre qual seria a forma correta a ser utilizada, ela me disse: “Acostumei mais o pessoal falar *toada* mesmo, a que tipo assim [...] é mais é *toada* mesmo, e é aquela coisa, alguns mais velhos é sempre falavam *toada* mesmo e hoje eu acho que eu saí com negócio de cantiga não sei por quê, mas é mais o

cantando né, que aí já é minha né, especialidade da Treze de Maio né [cantando] bate rebate neste tambor sagrado, né a toada toda eu num to, eu tenho até que achar... todo mundo ficar sabendo que Nossa Senhora abençoou. Porque pela história, quando os negros vão tirar ela, que ela sai das águas, eles tiram ela em cima de um tambor, que fala que é o tambor sagrado. Que pela história quem tira ela das águas é o Candombe, cê sabe mais o menos como é que é os instrumentos do Candombe né? Cê reparou né? Então com a necessidade de caminhar, porque Candombe não caminha. (Margarida Cassimiro Gasparino, entrevista em 23/08/2020)

O *Moçambique*, ou *Massambique*, de acordo com a Rainha Belinha, é nome ancestral da dança sagrada *Massamba* dos negros que vieram na diáspora afro-atlântica, é o grupo que representa uma aproximação como *Candombe*. Isso se deve ao fato de o *Candombe* ser tocado em tambores muito pesados e afinados ao calor de fogo. A *caixa* é adaptada tendo como referência as tropas militares, do império (LUCAS, 2014). Originalmente os integrantes andavam de costas, já que representam os guarda-costas de Nossa Senhora do Rosário e não podiam lhe dar as costas, sempre andando e louvando-a de frente. A função de guardar é representada pela busca do *Trono Coroado*, *Rei Congo* e *Rainha Conga*, *festeiros* do Rosário e *Reis e Rainhas de promessas*, que carregam as coroas de seus santos de devoção. "São tidos como a guarda mais "preta" do congado, fazendo alusão ao mito de origem e ao fato de ser atribuído aos moçambiqueiros o poder de fazer e de desfazer magias. Seus capitães portam, como símbolo de poder, bastões de madeira dotados de poderes" (GOMES, p.49, 2015). São os moçambiqueiros, tradicionalmente *formados* por homens, que *dançam* sobre toques mais lentos e usam *campanhas*, também chamadas de *gungas*, nas canelas. Idiofone de agitação, que lembram guizos, afivelados nas pernas e performado pelo toque compassado dos pés no solo, em uma característica *dança* de moçambiqueiro. Essas características configuram a Guarda de Moçambique como sendo a "mais preta" dessa tradição mestiça, pois suas corporeidades e indumentárias estão mais próximas da ancestralidade, dos *pretos velhos* que buscaram a Nossa Senhora.

Na hora do cortejo, com a santa, quem vai tá abrindo o caminho na frente são os caboclinhos, porque o país, quem é o dono do Brasil? São os índios. Eles são a simbolização dos índios, entendeu. Depois põe Vilão, põe o pessoal tudo que anda depressa. [...] então depois que vem, vem os marujos, vem congo na frente [...] os Marujo, não é a Marujada não. É uma coisa tão grande, que a única coisa que eu posso falar é assim, que cada Reino que se surge, falando que eu sou isso ou que eu sou aquilo, é por isso que a gente pega e fala, festa de Reinado ou Reinado. Porque tem uns que a gente não consegue explicar e nem tampouco os descendentes, também não vão saber explicar um pouco das histórias deles, que tem uma diferença. Porque [Conselheiro] Lafaiete não falava que era Guarda, falava Banda Dança. Ou Banda Dançante. [...] A diferença deles é no sotaque mesmo [...] quando a gente fala sotaque é a forma de pronunciar mesmo. Às vezes a palavra sotaque ela

menos, por que as vezes a gente não usa fala assim, a música tal, é toada tal ou aquele canto tal, ou aquela louvação [...] ou de fazer mistura [...]" (Margarida Cassimiro Gasparino, entrevista em 23/08/2020).

vai tá uns quatro significado quando ocê tá falando sotaque. Que as vezes é a forma de fa[lar], de cantar, a forma de tocar e os trajes de cada um. Então assim quando cê fala assim, tem um sotaque diferente, então dependendo da hora que ocê fala assim um sotaque diferente aí vai simboli[zar], ou é simplesmente o jeito de bater, ou é o jeito de cantar, ou é o jeito de se trajar, então, ou é as três coisas junto, entendeu? (Margarida Cassimiro Gasparino, entrevista em 23/08/2020)

Sobre a constituição da tradição dos instrumentos do Reinado, podemos verificar de acordo com Geraldo Arthur Camilo, que foi capitão-mor da Comunidade Negra dos Arturos e Rei Congo de Minas Gerais, exemplifica o processo simbólico de adaptação da caixa em detrimento do tambor. Confirma-se a adaptabilidade do ritual negro em relação aos atos processionais da Igreja Católica, no sentido prático do deslocamento da *dança* com os instrumentos pelos cortejos. Tal dado, desvela uma reinvenção da tradição, e hibridação cultural, a partir da prática original, ancestral, do Reinado.

A abertura é com os tambor. Primeiro, tem que dar o sinal nos tambor. Tem que falar a linguagem nos tambor. Bate uma volta de Candombe, ou duas ou três. Tem que pedir licença porque os capitão mestre, os chefe de Congado tá ali, né? Tá ali olhando. Se não for lá nos tambor pedir licença, não tem nada feito. Agora, põe eles lá no lugar deles, vai lá pegar as caixa pra sair puxando o estado. A caixa é o seguinte: Quando criou o Congo, o Moçambique, essas coisas, foi criado pelo tambor, porque não havia caixa. A caixa foi criada depois que formou o Congado, é que fez as caixa, pra ser mais leve, porque os tambor é ruim pra levar, pra carregar e pra bater. Como é que você vai sair pra rua, né? Então é que eles inventou, foi a caixa. A caixa é discípulo dos tambor. O mesmo segredo que tem os tambor, tem a caixa também. Não é qualquer um que pega numa caixa e vai batendo, não, porque se ele num tiver fé, não tiver crença, ela não zoa com ele. (CAMILO, 2006, p.46)

Outra possível adaptação é a do *guaiá* do *Candombe* pelo *patangome*, idiofone de agitação tocado nas mãos, igualmente utilizado na instrumentação dos outros *ternos/guardas*. É um instrumento muito associado às bateias do garimpo mineiro, tanto pela forma e material com que é fabricado, como pelo tipo de manejo aplicado - de um lado para o outro e em movimentos circulares.

À frente de todo o cortejo está a *Guarda de Congo*, geralmente forma da pelos mais jovens, representa uma espécie de vanguarda militar. Andam em carreiras, uma paralela à outra, realizando movimentos mais rápidos, com danças zigzagueadas, abrindo os caminhos para as coroas passarem. Conjuntamente, desempenham a limpeza do ambiente, cortando qualquer tipo de “mau” e possíveis obstáculos visíveis ou apenas perceptíveis por outras instâncias. Há, ainda, uma diversidade de variantes de *ternos*, como também são chamadas as *guardas*, derivados dessa modalidade do Reinado:

Nós aprendemos lá em casa, que assim, Festa de Nossa Senhora do Rosário. Se a pessoa chega e fica assim, a que eu fui no congado. A região que costuma, que foi a forma como a gente aprendeu com os mais velhos né, que congado vai ser a região que vai ter somente Guardas de Congo. Então a região, tipo assim, a região de Sete Lagoas é região que concentra boa parte das Guardas de Congo, né. Agora já lá já

tem alguns Moçambiques, mas até então as Guardas, tinha muito mais era Reinos de Congo. Então, porque, senão é tipo aquela coisa da Seleção Brasileira né, cada jogador que forma a Seleção Brasileira pertence a um time, né. É tipo isso aí. Então o povo, porque você falando congado, cê está falando só de uma especialidade da Dança. Porque, no Reinado, tem lá os Caboclinhos né, tem lá o Vilão, tem a Marujada, os Moçambiqueiros, tem o pessoal do Candombe que é o pai do Moçambique, aí o pessoal do Congo, né. Então se ocê simplesmente chegar e falar Congado, não é todo mundo, cada especialidade tem sua função dentro do sistema do Rosário. Então por isso que a gente tem que falar os trem...(Margarida Cassimiro Gasparino, entrevista em 23/08/2020)

A *Marujada/Marujeiros*, os *Marujos*, que lembram as Guardas de Congo, por se vestirem com capacetes ornamentados à base de fitas coloridas e espelhos (representam os marinheiros das travessias negreiras na diáspora circum-atlântica); e os *Caboclos/Caboclinhos* e *Catopês/Catupés* trazem as influências indígenas em suas indumentárias, utilizam penachos, plumárias e instrumentos percussivos que lembram arcos e flechas, representando a ancestralidade dos povos originários do Brasil. Evidenciam as “formas de diálogos interculturais, quando o encontro de tradições africanas, ameríndias e europeias estabelece as condições para que os afrodescendentes utilizem as vestimentas e os gestos indígenas para desfilarem em homenagem aos santos católicos” (PEREIRA, 2005, p.287). Os grupos de vanguarda utilizam, além das caixas – empregadas em todas essas variações – outros instrumentos percussivos, como maracá, pandeiro, canzalo (reco-reco de bambu), reco-reco, agogô e instrumentos harmônicos, como a viola caipira e a sanfona. Há, ainda, o *Vilão*, grupo que não é comum na região da capital de Minas Gerais, que traz em suas vestimentas e acessórios referências aos boiadeiros.

Com base na narrativa mítica fundamental da aparição¹⁵ de Nossa Senhora do Rosário no mar, quando os brancos não conseguem retirá-la das águas, constata-se que a missão somente é cumprida a partir da louvação dos negros. O Reinado se institui como signo de privilégio do

¹⁵ Todos os atos rituais emergem de uma narrativa de origem, que narra a retirada da imagem de N. S. do Rosário das águas. O resumo de uma das versões conta-nos que: Na época da escravidão uma imagem de Nossa Senhora do Rosário apareceu no mar. Os escravos viram a santa nas águas, com uma coroa cujo brilho ofuscava o sol. Eles chamaram o senhor da fazenda e lhe pediram que os deixasse retirar a senhora das águas. O fazendeiro não permitiu, mas lhes ordenou que construíssem uma capela para ela e a enfeitassem muito. Depois de construída a capela, o sinhô reuniu seus pares brancos, retiraram a imagem do mar e a colocaram em um altar. No dia seguinte, a capela estava vazia e a santa boiava de novo nas águas. Após várias tentativas frustradas de manter a divindade na capela, o branco permitiu que os escravos tentassem resgatá-la. Os primeiros escravos que se dirigiram ao mar eram um grupo de Congo. Eles se enfeitaram de cores vistosas e, com suas danças ligeiras, tentaram cativar a santa. Ela achou seus cantares e danças muito bonitos, ergueu-se das águas, mas não os acompanhou. Os escravos mais velhos, então, muito pobres, foram às matas, cortaram madeira, fizeram tambores com os troncos e os recobriram com folhas de inhame. Formaram um grupo de Candombe e entraram nas águas. Com seu ritmo sincopado, surdo, com sua dança telúrica e cânticos de timbres africanos cativaram a santa que se sentou em um de seus tambores e os acompanhou até a capela, onde todos os negros cantaram e dançaram para celebrá-la. (MARTINS, 2003, p.72)

povo negro no âmbito do sagrado, se firmando de forma antagônica ao contexto da sociedade escravocrata, no âmbito simbólico e ritual, em que são escolhidos por Nossa Senhora como seu baluarte. O tambor, *ngoma*¹⁶, é instaurado como signo de força e poder do povo negro, juntamente com suas agências advindas dos saberes/fazeres sagrados de suas louvações e rituais, realizados por meio dos seus toadas, danças e rezas. Esse ato de fé e devoção é interpretado como uma dádiva sagrada aos negros, no contexto de dominação e opressão da escravidão por parte da colonização branca/portuguesa.

A honradez de Nossa Senhora do Rosário, que só aceitou sair das águas aos sons e movimentos dos *Pretinhos do Rosário*, fez crescer um empoderamento do povo preto escravizado e de seus descendentes que perpetua pelos tempos, até os dias de hoje, o Reinado. Nessa situação, percebe-se uma inversão de *status* em relação à ideologia racista/escravocrata, que promove uma reparação étnico-racial e de clivagem social simbólica, pelas vias do sagrado e das *agências*, pelo *sentido* imaterial/espiritual. É uma forma de inversão hierárquica dentro da condição social colonial escravocrata de dominação e violência e de diáspora. Posição social de marginalidade que não foi superada no contemporâneo, porém está imbuída dessa dicotomia quando relacionada às tradições rituais e seus ancestrais, pois confere a esses descendentes a importância de serem guardiões e detentores da magia e do sagrado. Segundo Edimilson de Almeida Pereira (2005, p.56), “Essa dualidade da figura do negro, recusado na vida cotidiana e reconhecido como portador da magia, se faz presente em vários momentos de nossa formação histórico-social”. Sintoma de mesmo motivo em relação ao prestígio que é atribuído aos *Pretinhos do Rosário*, pela valorização dos *agenciamentos* ativados por meio de seus saberes (*saber-fazer/saber-ser*) da *dança* sagrada em *louvação* à Senhora do Rosário. Pois estamos falando de um povo, segundo Achille Mbembe (2018, p.21), “Humilhado e profundamente desonrado, o negro é, na ordem da modernidade, o único de todos os humanos cuja carne foi transformado em coisa e o espírito em mercadoria – a cripta viva do capital”.

¹⁶1- Tambor. 2. O conjunto de dançantes do Congado também é chamado de *ingoma*. “Essa *ingoma* é de *mia pai*” é uma referência à guarda de dançantes. 3. Frei Chico explica que “*ngoma* é palavra africana conhecida nas línguas do centro de Moçambique e significa ‘cânticos’, podendo-se distinguir: ‘*ngomayecudira*’ e ‘*ngomayekutamba*’, respectivamente cânticos religiosos de sacrifícios e cerimônias e cânticos profanos. Desta maneira, *ingoma* seria sinônimo de toque de tambor. Essa operação recebemos de Frei Fernando Chaves OFM, português, que trabalhou durante 20 anos em Moçambique”. 4. Para Arthur Ramos ([s/d]:164) há um tipo de tambor dos bantos que tem um nome semelhante: “Os instrumentos de música são vários, destacando-se inicialmente as várias espécies de tambores, tais como: os grandes tambores cilíndricos, de tronco escavado, chamados em Angola *ngoma* ou *ongoma*, e na Luanda *angoma*, com vários tipos(...)”. (PEREIRA, 2005, p. 345-346).

Percursos do Reinado na *memória abissal* da diáspora

Essa tradição de coroação dos reis que tem a congada como forma de manutenção simbólica do poder real e ancestral, tem sua origem ainda em solos africanos no antigo Reino do Kôngo entre os séculos XVI e XVII, entendido pelos portugueses dos séculos XVI ao XIX, como terras abrangentes no Congo, Angola e suas imediações. O território desse reino antigo atualmente se situa geograficamente entre o noroeste de Angola, o enclave de Cabinda, a República do Congo, a parte ocidental da República Democrática do Congo e a parte centro-sul do Gabão, a população desse reino que foi formada por povos bantos principalmente pela etnia bakôngo. (SOUZA, 2018, p.142)

As organizações sociais de impérios em África são uma forte identidade dos ritos monárquico-simbólicos que se dão nas danças do Reinado de Nossa Senhora do Rosário. A presença dos Reis Negros no Brasil Colonial indica uma recuperação dessa figura que representa o divino na terra, que imprime agência sobre seu povo e age como motivador de coletividade de seu grupo. Podemos perceber esse tipo de “força” promovida pelos Reis de Congo e Rainhas Congas em suas *práxis* de coordenação e animação da comunidade, conduzidas com tenacidade e altivez, em tom solene e seguro. Pois a certeza de que a fé na Senhora do Rosário empenha seus feitos é o que endossa a superação e estabilização de quaisquer intercorrências ou potenciais adversidades e tribulações em seus *fazeres/seres*. Posição essa, referência dos Reis e Rainhas, identificada por Marina de Mello e Souza (2002, p.27), como sendo a de “agente aglutinador de uma dada comunidade”. Ou seja, aquele que faz coesão e unidade, que liga e religa, as relações coexistentes entre o plano espiritual e o material, os vivos e os mortos, os presentes e os ancestrais, quem agencia as forças de subsistência, fartura e labor em seu Reino, animando com sua realeza as energias e forças de trabalho coletivo na comunidade, pelo sagrado, secretariado por sua presença “mágica” e de liderança social e simbólica.

O desterro dos povos de África foi empreendido por motivos conduzidos além da capitalização mercantil de pessoas, por um respaldo conceitual perverso que se apoiava no fundamentalismo religioso uma vez que acreditavam que “O afastamento de seu mundo de origem e a escravização eram, aos olhos dos conquistadores, o preço a ser pago por aqueles que, de outra forma, não alcançariam a salvação eterna” (MELLO E SOUZA, 2002, p.41). A perspectiva de catequização, culpa e castigo, empregados pela Igreja Católica na colonização e atualmente perpetuada pelos cristãos protestantes.. Podemos verificar esse sintoma na experiência insólita que ocorreu na Festa do Rosário do Reino Treze de Maio no ano de 2018, quando um ovo foi violentamente arremessado de um prédio em direção à procissão que passava pelas ruas do bairro Concórdia, em Belo Horizonte. Logo, podemos assimilar as

relações de intolerância coexistentes na sociedade contemporânea, ainda sobreviventes nas igrejas cristãs, uma vez que o direito a *performar* o seu sagrado é violado, na violência da agressão pública, ou estruturada na violência e agressão implícita, em situações em que grupos de Reinado são impedidos de realizar a *Missa Conga* dentro das Igrejas Católicas.

Contudo, as coroações de Reis Negros são datadas pela historiografia do Reinado (MELLO E SOUZA, 2002) em Portugal por meio da institucionalização católica das Irmandades de Nossa Senhora do Rosário, desde 1494. Corte temporal que nos aponta desde quando as manobras de coexistências simbólicas – *encruzilhadas* segundo Leda Maria Martins (1997) - com o repertório católico, por parte dos povos de África, é negociado em relação ao seu arquivo vernacular:

Desde os tempos coloniais, os praticantes do catolicismo negro centrado na devoção a Nossa Senhora do Rosário encararam os desafios de cada época, criando estratégias de enfrentamento que incluem – consciente ou inconscientemente, de forma isolada ou conjuntamente – mecanismos de resistência para a manutenção de valores essenciais e a reinterpretação de elementos externos, vivenciando e negociando, assim, as tensões entre permanência e transformação. Por esses processos, os congadeiros vêm garantindo a sobrevivência dos Reinos do Rosário e a vitalidade de seus rituais, de tal forma que o pertencimento às irmandades representa, ainda hoje, uma condição bastante significativa na vida de uma vasta população de velhos, jovens e crianças. Os conhecimentos relacionados à tradição religiosa do Congado – os preceitos, as condutas e as ações – são transmitidos no âmbito familiar e comunitário através da oralidade e dos meios não-verbais da sonoridade, do gestual e do visual, decorrentes da vivência direta e repetida nos rituais. Tais saberes vinculados à religiosidade, mesclados a outros conteúdos culturais relacionados à trajetória dos negros em Minas, vêm sendo reatualizados desde os tempos da escravidão. (LUCAS, 2005, p. 34-35)

Por exemplo, pela conjectura de que “os negros elegeram Nossa Senhora do Rosário para objeto de culto por terem estabelecido uma relação direta entre seu rosário e o *rosário de ifá*, usado por sacerdotes africanos” (TINHORÃO *apud* MELLO E SOUZA, 2002, p.161). Desse modo, no Reinado existem diversas situações de justaposição de elementos e sentidos rituais, travestidos de sincretismos, que vão sendo reinventados nas diásporas para a sobrevivência de saberes sagrados não-colonizados e justapostos à tradução católico-colonizadora, sob a condição de imposições e adversidades. “O interessante é tentar entender como as diferenças tornaram-se similitudes, como a cruz se tornou um *nkisi*, os missionários católicos, *ngangas*, e D. João II, *NzambiMpungu*” (MELLO E SOUZA, 2002, p.67), procedimento de combinação de elementos cristãos que reuniu “de forma dinâmica as diferentes cosmologias”, configurando o que a autora chama de *cristianismo africano*.

Com o propósito garantido em regimentos firmados, ainda, em solos portugueses deliberando a expansão marítima de Portugal, cujo objetivo era o de aculturar e dominar outros povos, os portugueses no Kôngo penetravam na cultura e política

local excomungando, censurando e condenando o “politeísmo como feitiçaria e prática do demônio, a poligamia como concubinação, as cerimônias de iniciação como danças lascivas e práticas imorais” (TEIXEIRA, 1967) atribuindo como blasfêmia e de ordem primitiva os costumes e práticas dos habitantes do Kôngo. Devido ao mau entendimento inicial com a “identificação dos portugueses com os emissários dos antepassados, e a adaptação de NzambiAmpungu às características do Deus cristão” (TEIXEIRA, 1967, p.81), no final do século XIX, os desdobramentos dessa conversão e o estabelecimento de um cristianismo africano, além de não excluir a estrutura socioeconômica e religiosa bakôngo, esse cristianismo, ainda, servia como instrumento de legitimação da nobreza do reino. Diante desse possível fortalecimento e consolidação religiosa local, “o catolicismo do reino passou a ser questionado” pelos “[...] europeus, que colocaram fora da esfera da ortodoxia o até então aceito cristianismo congolês” (MELLO e SOUZA, 2002, p.72). Esse tipo de cristianismo local não era conveniente para os planos coloniais dos portugueses, pois diante da nova religião poderia contribuir para a unidade e força do Mwenekongo no reino. (SOUZA, 2018, p.155)

Os sequestros de pessoas nativas de África empreendido pelos portugueses datam de duas décadas antes da chegada das navegações em terras brasileiras. As estratégias de aliciamento se deram por meio de ludfrios pseudo-diplomáticos, por parte dos lusitanos, que “contentaram-se em reconhecer seus reis do Congo como irmãos de armas, tratá-los como aliados, e não como vassalos” (BOXER, 2002, p.112 *apud* SOUZA, 2018, p.143). Ofertavam regalos aos congolezes, que realizavam louvações à *NzambiMpungu*, demiurgo da religiosidade nativa, para agradecer e saudá-los, perspectiva ritual de um sagrado que representava Deus ligado aos elementos da natureza, como à ancestralidade, os vivos e os mortos. Contudo, o intuito da catequização como maneira de docilização da sociedade local, viabilizando o rapto e a escravização dessas pessoas de maneira menos entusiasmada. Isto é, sem Deus - se considerarmos que a etimologia de entusiasmo, do grego *enthousiasmos*, significa cheio de deus, inspiração divina - seria a destituição do sagrado nativo desse povo, estratégia de enfraquecê-los, destituindo-os de força/agência. Dessa maneira, "durante e após os momentos festivos os portugueses queimavam as imagens que faziam referência ao culto africano, destruíam os templos ‘pagãos’ e pronunciavam sermões contra a idolatria e as superstições dos congolezes." (MADEIRA, 2014, p.108), violência física e simbólica sobre a fé alheia, inaugurada de maneira autoritária e agressiva, que tradicionalizou esse tipo de costume atroz, que perdura como *devir* colonizador pelo tempo e sobrevivente na contemporaneidade. Segundo Edimilson de Almeida Pereira (2005, p.287), “Os autos da Congada expressam o dinamismo cultural das camadas mais pobres da população, na medida em que nascem das negociações e dos conflitos entre as heranças africanas e europeias”. E tomam uma dimensão existencial para os Reinadeiros que, como em uma *poética da relação* (GLISSANT, 2011), criam na louvação a Maria, um descanso do *abismo*, um *sentido* para por, para sentir. Como diz a contundente toada, “Ê Rosário, ê minha vida! Ê Rosário, ê minha

vida! É Rosário, quero ver minha mãe querida!”. O conforto e a força que se faz no encontro e na presença, física e imaterial no Reinado, é o sustentáculo da sua tradição de fé. Contexto esse que posicionam os descendentes dos povos negros escravizados do Reinado, ocupando um papel sociopolítico importante, no protagonismo de exigências e de construção de uma democracia étnico-racial brasileira, como oportunidade reparatória que segue sendo negada pelo racismo estrutural e explícito em nossa sociedade, como trauma estancado que ainda não cicatrizou. Concordamos com Glissant (2011, p.3) que “Os povos que experimentaram o abismo não se vangloriam de terem sido eleitos. Não julgam ter dado origem ao poder da modernidade. Vivem a Relação, que desbravam à medida que adquirem o esquecimento do abismo e que a sua memória se consolida”. Como no Reino Treze de Maio de Nossa Senhora do Rosário, cuidam de sua história por meio do fazer/ser da dança, relação abissal que se anuncia, de acordo com Martins (1997), nas *encruzilhadas* e no *tempo espiralar*, em que as variações existentes no palimpsesto esmaecido da (re)ligação dos *Pretinhos do Rosário* com uma verdade original, se encontram em paragens *amefricanas*, acompanhando o pensamento de Lelia Gonzales (1988, p. 78) que destaca a importância de “[...] reconhecer que a experiência *amefricana* diferenciou-se daquela dos africanos que permaneceram em seu próprio continente”. Cruzo que nos apresenta outras versões sobre a própria constituição Reinadeira – desde a história colonial mineira – que é também tomada por alguns grupos, como sendo umas das versões fundadoras do Reinado nas terras Gerais, sob a chancela de Chico Rei:

Em Vila Rica, Ouro Preto/MG, desde o começo do século XVIII organizaram-se irmandades de “homens pretos”, cujo nome e raiz predominavam a mistura de etnias negras. Lá foi construída a igreja do Rosário e Santa Ifigênia por Chico Rei, escravo que conseguiu comprar sua liberdade, a de seu filho e de muitos outros escravos instaurando um reinado, cujo momento de maior devoção era as festas para a santa padroeira - das quais ele era o Rei Congo. Lendas ou não, por trás da história de Chico Rei e da retirada de Nossa Senhora das águas, estaria um fato histórico, ou conjunto de fatos que foram amalgamando, se constituindo enquanto mito anualmente evocado para a afirmação de uma identidade de africanos no Brasil. A congada pode ser vista como uma forma particular de conceber e transmitir a história, permeada de ritos religiosos e mitos que fundamentam crenças e comportamentos, pois a história pode ser guardada e transmitida de modos diferentes, característicos de sociedades diversas, que constroem a memória à sua maneira própria. (SOUZA, 2002, p. 315)

O apartamento dos povos africanos no processo de escravização nos portos de África e na redistribuição perversa garantiu o enfraquecimento dos grupos em diáspora, pela distância separatista de seus conterrâneos e parentela. Desolados e sem conseguirem se comunicar plenamente, por não falarem a mesma língua, os laços afetivos foram sendo reconstruídos em cativeiro, diante do contato interrompido e da memória devastada de seus iguais. Sendo

assim, as hibridações e invenções das culturas e tradições foram se dando e se firmando em *terra brasilis*. “Desses processos de cruzamentos transnacionais, multiétnicos e multilinguísticos, variadas formações vernaculares emergem, algumas vestindo novas faces, outras mimetizando, com sutis diferenças, antigos estilos” (MARTINS, 2003, p.70).

Com isso, os antepassados perdidos são também recriados e dão corpo à ancestralidade saudada na religiosidade afro-brasileira, no caso das *entidades* da *Umbanda* e nos rituais do catolicismo negro. Pois, segundo Francisco Van Der Poel (2013, p.242), "Historicamente muitos Congados surgiram a partir de uma família. Em meio à difícil sobrevivência cultural, os bantos formavam assim a ‘família alargada’, ou até uma espécie de clã". Uma vez que se uniam e se religavam pelos ritos do sagrado, a partir de uma nova configuração de contexto e lugar, encontravam na religiosidade um porto para a religião (uma forma de reencontro abstrato). Segundo o relato de João Batista da Luz “Quando as famílias negras chegavam escravizadas ao Brasil, eram separadas pelos brancos, que temiam a organização e a revolta. Mas os sinhôs não entendiam que os tambores são nosso laço de união, de comunicação e de ajuntamento” (SIMÕES, 2017, p.187). Logo, participar como devoto da religião católica, além de facilitar o acesso a situações de liberdade e sociabilidade coletiva, possibilitava ressignificações de seus motivos devocionais, na medida em que passaram a ser feitas justaposições¹⁷ de *Orixás/Inquices/Voduns* aos santos católicos. Não necessariamente sincretizados, mas mantendo uma relação de proximidade – *contiguidade* - das partes de acordo com as qualidades simbólicas de cada delas. “Na complexa rede de transformações que se sucederam, os negros reelaboraram valores alheios à sua concepção de mundo, dando, portanto, conformação própria ao catolicismo” (LUCAS, 2014, p.49).

Não se pode afirmar até que ponto esta religião influenciou os cultos existentes, mas podemos dizer que, de alguma forma, eles não foram anulados. É provável que as duas concepções de espiritualidade tenham coexistido (BALANDIER, 1992), ou também que a religião nativa tenha sido reinterpretada de acordo com referências católicas, gerando outro tipo de religião africana (THORNTON, 1984 e MacGAFFEY, 1986). [...] a existência de reis africanos é anterior às celebrações de coroação de negros, denominadas no Brasil “Festas de Reinado” ou Reisado. Estas festas incorporam, desde sua criação, rituais trazidos da África, com significados específicos e complexos, que foram de algum modo reconstruídos e mimetizados num cenário festivo. Consideremos que esses rituais haviam sido, antes mesmo de existirem no Brasil, reinterpretados pela influência do catolicismo Europeu. (MADEIRA, 2014, p.112)

¹⁷ “As faces do sagrado se multiplicam, vestindo diferentes feições, formas, nomes e atributos. No âmbito do rito as divindades femininas ocupam um lugar especial. Emergindo das águas, a Santa de Nazaré preside, no Pará, à liturgia do Círio; ou reina sobre todo o país, como Nossa Senhora Aparecida, a padroeira do Brasil. Das águas africanas ela se revela como princípio vital, nas faces de Iemanjá, Oxum e Nana. E é ainda das águas que ela surge como Nossa Senhora do Rosário, para quem os tambores do Congado rufam” (MARTINS, 2003, p.71).

Segundo a perspectiva Trezemaiana¹⁸, a separação entre Centro Espírita (Umbanda) e o Reinado de Nossa Senhora do Rosário publicamente não se misturam, se mantêm claramente separados, desligados em sua *práxis* aberta, o que não quer dizer que em seu *fundamento* não permaneçam um contido no outro o tempo todo. Pois, segundo Guidinha, “É porque, quando assim, quando a gente começa a aprender na escola que a gente pega e é aquela coisa, né, que você faz os negóciosin, que os santos católicos estão ali em cima da mesa, mas abaixo da mesa está as oferendas pros verdadeiros donos da festa, né.”, o processo de *contiguidade*, em que há “[...] um deslocamento sígnico que possibilitaria traduzir, no caso religioso, a devoção de determinados santos católicos por meio de uma *gnosis* ritual acentuadamente africana em sua concepção, estruturação simbólicas e na própria visão de mundo que nos apresenta.” (MARTINS, 1997, p.31), fica evidente, acompanhando o pensamento de Leda Martins sobre as *encruzilhadas dos saberes*, que se apresentam em uma relação de aproximação e distanciamento, como é apresentado no cruzo da Umbanda e do Reinado de acordo com a agência orientadora do Treze de Maio:

Aí, cada Reino tem o seu mentor espiritual, o nosso mentor no caso é o Pai José Ferreira que era o Preto Véio da Vovó. Então algumas coisas, que desde, vão falar, de 44 que segue até hoje, [inaudível] até nos dias de hoje, são ordens recebidas, passadas por tudo pelo Preto Velho. Então assim, que só que aí o, no caso assim que eu vejo o pai Benedito falando alguma coisa do Rosário, ou o Pai Cacique que é um dos Pretos Velhos do Wanderlei que na época da vó, trabalhava junto com a vó, quando eles tão puxando algo referente ao Reinado, eles não tão cantando coisas referentes ao Orixá não. Eles tão realmente cantando a Nossa Senhora, entendeu. Então essa coisa de falar que São Benedito é Oxossi, vai depender de Reino pra Reino, porque dependendo a pessoa do Reino não vai falar que São Benedito é Oxossi não. Então assim, cada um vai atribuir algo ao que é seu, dá pra entender mais ou menos? (Margarida Cassimiro Gasparino, entrevista em 23/08/2020)

Desde essa perspectiva podemos compreender que há um *mar de diferenças*¹⁹ entre um Reino e outro, em uma mesma cidade, quiçá em um mesmo bairro ou a algumas ruas de distância que, de acordo com Martins, se revelam como *efeitos de cruzamentos* que estão distantes do termo *sincretismo*, simplista e redutor, mas concebidos como “um *processo de analogia*, de ressonância metafórica, e um *processo de deslocamento*, similar à contiguidade. Nenhum desses processos realiza-se pela exclusividade, mas, sim, por sua predominância.” (MARTINS, 1997, p.30). O que se firma em variantes de *mar para mar* – de Reino para Reino – em suas diferenças abissais, mas com o *religare* que indica uma similaridade cosmológica e de *saber-ser* desde o Reinado.

A atualização da maneira como se mantêm e se perpetua a tradição no curso do tempo implica também em procedimentos de mudança em suas práticas, nos modos de fazer, sem se perder, contudo, de seu fundamento cosmológico, que orientam os fazeres rituais *bantu*, no *religare*

¹⁸ Expressão utilizada internamente para referenciar o Reino Treze de Maio de Nossa Senhora do Rosários do bairro Concórdia de Belo Horizonte.

¹⁹Metáfora utilizada pela Professora Leda Martins no exame de qualificação dessa dissertação.

com sua ancestralidade. De acordo com Martins (1997, p. 36-37) “Essa herança ancestral e dos ancestrais ressoa nas expressões da arte negra, em geral, e dos congados, em particular, tendo na assimetria um de seus signos agenciadores. [...] assegurando que a relação com as origens é sempre prospectiva”. Passado esse resgatado na distância, em uma *memória abissal* segundo Édouard Glissant (2011), encarnada na pele e na ancestralidade de um povo afro-diaspórico, sequestrado e escravizado, que sobreviveu nas Américas, no Brasil.

A experiência do abismo [...] vivificou-se nesse contínuo-descontínuo: o pânico do país novo, a saudade da terra perdida, e por fim a aliança com a terra imposta, sofrida, redimida. A memória não sabida do abismo serviu de lodo para essas metamorfoses. Os povos que então se constituíram, mesmo que tivessem esquecido o abismo, mesmo que não conseguissem imaginar o tormento daqueles que aí pereceram, não deixaram de tecer uma vela (um véu) com a qual, não regressando à Terra-Anterior, se ergueram nesta terra aqui, súbita e estupefacta. Encontraram nela os primeiros ocupantes, também eles deportados por um saque imóvel. Ou então adivinharam apenas os seus vestígios devastados. Terra do além tornada terra em si. E essa vela desconhecida, que por fim se desfralda, é irrigada pelo vento branco do abismo. E assim o desconhecido-absoluto, que era a projeção do abismo, e que transportava eternamente o abismo-matriz e o abismo infinito, tornou se por fim conhecimento. Não só conhecimento particular, apetite, sofrimento e fruição de um povo particular, não só isso, mas o conhecimento do Todo, que aumenta com a experiência do abismo e que no Todo liberta o saber da Relação. (GLISSANT, 2011, p. 3-4)

Memórias de uma relação de diversos povos, que foram potencialmente destinadas a serem apagadas no *abismo* dos rastros da história, nas contingências de negociações do direito à existência no contexto colonial. Pois que essas memórias insurgem pela celebração de seu sagrado/passado, de seus antepassados, mantidos vivos na memória sobrevivente, como forma de religar esse povo aos seus saberes/fazeres rituais, na reconexão com suas tradições atávicas de África, atualizadas e (re)inventadas no Brasil escravocrata, condições próprias do movimento de perpetuação de suas artes performáticas e de seus sagrados. Memórias que sobrevivem nas contingências caducas das ressignificações e adaptações dos seus saberes/fazeres, no fluxo do tempo, espiraladamente, menos próximo do ponto inicial e em progressão ao distanciamento do princípio.

Podemos notar essa relação no exemplo de como opera o modo de transmissão dos saberes tradicionais sagrados, na comunidade dos Arturos, localizada em Contagem, na região metropolitana de Belo Horizonte. Modo de transmissão que pode ser igualmente identificado em outros grupos do Rosário, cujo senso de preservação não necessariamente está na transmissão de tudo, mas na omissão e perda de determinado saber/fazer em detrimento da inabilidade e da deturpação desses saberes rituais, através do tempo e das próximas gerações.

A complexidade sobre a questão da transmissão envolve vários níveis de conhecimento, sejam eles espirituais, conceituais, rituais, comportamentais, míticos,

históricos e comunitários. Por um lado, há a preocupação em se aproveitar ao máximo a presença dos mais velhos como fonte de aprendizados diversos, conforme colocado por João Batista. Por outro, há a consciência de que certos saberes exigem um grau de desenvolvimento pessoal do aprendiz para que sejam transmitidos, de tal forma que os mestres detentores de tais saberes podem preferir a não revelação ao risco de um uso inadequado de certos conhecimentos, como observa Jorge Antônio dos Santos, capitão de Moçambique dos Arturos: "Por mais que eu tenha conhecimento de Congado, por mais que eu tenha toda essa ligação, sempre vai ter algo que alguém não vai passar para mim. Por mais que eu seja o que eu sou hoje, vai ter algo que Seu Mário não vai passar pra mim, Seu Antônio não vai passar pra mim, porque eles vêem que eu não sou suficiente para ter aquilo. Da mesma forma que daqui a alguns anos eu também vou ter algo que não vou poder passar pro meu menino. Porque tudo é um aprendizado, é de acordo com a intenção dele, é de acordo com o interesse dele, porque a coisa vai muito além do que a gente vê, é muito sério tudo o que a gente faz." Jorge considera esse movimento como algo próprio do ritual, como um ato de preservação da cultura. Assim, 'preservar' pode representar a extinção de certos aspectos da cultura, visando ao seu resguardo e proteção, e não necessariamente um impulso para a sobrevivência e continuidade irrestrita da manifestação cultural. Acredito que esse tipo de movimento não é característico apenas da época atual. Entretanto, diante da acelerada dinâmica das transformações sociais contemporâneas, trata-se de uma preocupação corrente entre os congadeiros, que vêm com pesar aquilo que consideram uma 'folclorização' dos Reinos, ou seja, a realização de um conjunto de gestos rituais desprovidos da essência simbólica que os anima. (LUCAS, 2005, p. 37-38)

De mesmo modo, o procedimento de identificação na proximidade temporal com os antepassados escravizados vai se perdendo pelo distanciamento de contexto, uma vez que a proximidade com essa ancestralidade que viveu em cativeiro, segundo Glaucia Lucas (2005), está cronologicamente mais próxima dos congadeiros mais idosos, do que das gerações posteriores. Condição essa que acaba por criar um senso de pertencimento ou proximidade com a realidade histórica da escravidão, mais abstrata para a juventude atual, do que para as gerações anteriores, que lidavam com uma memória mais recente dos traumas e impactos sociais gerados pela escravatura. Todavia, os saberes rituais e das artes performáticas sagradas do Reinado estão totalmente ligados e religados a estas ancestralidades, aos *Tátas*, como são referidos comumente os antepassados. Os conteúdos transmitidos no processo de iniciação e manutenção destes saberes/fazeres do Rosário estão pautados nas reverências a esses *Tátas*, em que suas memórias são saudadas e homenageadas, pois "agradecem os saberes legados, cantam o lamento pelo sofrimento deles em cativeiro, refazem e recriam os gestos rituais de seus antepassados" (LUCAS, 2005, p.35). Esse repertório simbólico, permite-nos perceber que realizar a *festa* é também recuperar do *abismosua* memória, no refazer da paisagem imaterial que habita a distância entre a matriz e o presente, entre a terra e o mar, entre os vivos e os mortos, na presença unificada da *louvação*, na *dança*.

Como estiletas autografando as abissais desfronteiras e deslimites simbólico-geográficos dessas serras gerais, Congos, Moçambiques, Marujos, Catupés, Candombes, Vilões, Caboclos, na sua variedade rítmica, cromática e coreográfica, performam cânticos, gestos, ritmos e falas, como aedos e *griots* que imbricam a

história e a memória, posfaciando o discurso cultural brasileiro com os prefácios africanos. Esses festejos reatualizam todo um saber filosófico banto, para quem a força vital se recria no movimento que mantém ligados o sagrado que funda a própria existência da comunidade, assim explicada por Vicent Malungo: “Para o banto, a vida é a existência da comunidade; é a participação na vida sagrada (e toda vida é sagrada) dos ancestrais; é uma extensão da vida dos antepassados e uma preparação de sua própria vida para que ela se perpetue nos seus descendentes”. (MARTINS, 1997, p. 36)

Ou seja, manter a tradição em permanência e garantir a sua repetição é também abrir mão de determinados comportamentos/valores/regras/costumes que estão mais ligados ao passado, para que a repetição resista e persista no tempo, atualizando-se e se reinventando na contemporaneidade, sem deixar de existir, de acontecer. Pois se não houver a negociação nos modos de fazer do Reinado, com potenciais mudanças, diante de possíveis adversidades entre os interesses das novas gerações. A existência da tradição se garante com mais fidelidade, com a adaptação das coisas que implicam em suas práticas na atualidade e na continuidade de sua transmissão. Exemplo disso pode ser identificado nas modificações das indumentárias, na transformação dos gestos musicais e da dança por parte dos mais jovens, na adaptação dos materiais utilizados na fabricação dos instrumentos, pela falta de acesso e disposição de matéria-prima dos mesmos. Contudo a cosmovisão do Reinado não se modifica nesse processo de atualização da tradição, pois é o *fundamento*²⁰ que orienta os fazeres sagrados e que anima sua prática.

Deslocamentos da tradição Reinadeira

Nós do Reinado vivemos em dois mundos. O primeiro é o da nossa fé, o que várias pessoas não compreendem. O segundo mundo é esse aqui, é o de Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil. Ali as pessoas ficam num outro plano de fé. Levantam de madrugada, para a alvorada. A gente já levanta em oração. Poucos dormem, quando vai chegando a festa. As pessoas não sabem o sacrifício que é que você tem que seguir. (GASPARINO, 2006, p. 87).

Concomitante ao meu processo de entrada no Reinado Treze de Maio de Nossa Senhora do Rosário, iniciei minha introdução aos estudos da Etnomusicologia. A literatura dessa disciplina contribuiu ao meu processo de compreensão das relações que se davam na minha presença ali, como “nativo relativo” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002). Desse mirante de observação, busquei uma percepção ampliada a partir da crítica etnomusicológica, que desvelava implicações sobre questões que atravessavam meu trânsito nos “mundos da arte” (BECKER, 2010), enquanto sujeito, artista na cena musical de Belo Horizonte e

componente/migrante na tradição do Reinado. Sendo assim, minha condição de público na cidade, principalmente em relação a *performances* de artistas que traziam em suas estéticas musicais as referências do Reinado, que sempre frequentei durante minha formação como fruidor local, começa a pungir a necessidade de uma escuta com uma perspectiva de diferença. Ou de *diferOnça*²¹, segundo Eduardo Viveiros de Castro (2008, p. 128), que assim chama esse movimento de “alteração divergente” de *devires*, “como uma transformação segundo múltiplos eixos e dimensões” de perspectivas. Uma vez que, outras faces da “cultura” *afro-mineira* iam sendo reveladas no meu processo de *aproximação* do Reinado e de *estranhamento* da Cena Musical. Procedimento que me levou à experienciar o método etnográfico, imbuído de afetos no percurso de pesquisa, em diálogo com Jeanne Fravet-Saada (2005, p. 159), que partilha as *sensações do ser afetado* em sua experiência em campo, como uma condição *sine qua non* de aproximação ao objeto pesquisado: “quando se está em um tal lugar; é-se bombardeado por intensidades específicas (chamemo-las de afetos), que geralmente não são significáveis. Esse lugar e as intensidades que lhe são ligadas têm então que ser experimentados”. Nesse sentido, com o antecedente de minha iniciação no Reinado, implicitamente naquele momento, que me levou ao presente objeto, pelas vias das percepções que experimentei do lado de lá da tradição. Uma vez que as implicações emergiam a todo tempo na minha condição de sujeito-Exú, que transitava e atravessava as comunicações e as linguagens desse “*Orum*” e desse “*Ayê*”, nas dicotomias performáticas do ritual/sagrado e do espetáculo/profano.

De fato, *Èsù* não só está relacionado com os ancestrais femininos e masculinos e com suas representações coletivas, mas ele também é um elemento constitutivo, na realidade o *elemento dinâmico*, não só de todos os seres sobrenaturais, como também de tudo o que existe. Nesse sentido como *Olórun*, a entidade suprema, protomateria do universo, *Èsù* não pode ser isolado ou classificado em nenhuma categoria. É um princípio e, como o *àse* que ele representa e transporta, participa forçosamente de tudo. [...] Assim como *Olorún* representa o princípio da existência genérica, *Èsù* é o princípio da existência diferenciada em consequência da sua função de elemento dinâmico que o leva a propulsionar, a desenvolver, a mobilizar, a crescer, a transformar, a comunicar. (SANTOS *apud* MARTINS, 1997, p. 26-27)

²¹“Começo por lembrar que a literatura brasileira (e latino-americana, e mundial) atinge um de seus pontos culminantes no espantoso exercício perspectivista que é ‘Meu tio, o Iauaretê’, de Guimarães Rosa, a descrição minuciosa, clínica, microscópica, do devir-animal de um índio. Devir-animal este, de um índio, que é antes, e também, o devir-índio de um mestiço, sua retransfiguração étnica por via de uma metamorfose, uma alteração que promove ao mesmo tempo a desalienação metafísica e a abolição física do personagem - se é que podemos classificar o onceiro onçado, o enunciador complexo do conto, de ‘personagem’, em qualquer sentido da palavra. Chamo esse duplo e sombrio movimento, essa alteração divergente, de *diferOnça*, fazendo assim uma homenagem antropofágica ao célebre conceito de Derrida. (Pode-se ler o ‘Meu tio, o Iauaretê’, diga-se de passagem, como uma transformação segundo múltiplos eixos e dimensões do ‘Manifesto Antropófago’)” (VIVEIROS DE CASTRO, 2008, p. 128).

Entre as ocasiões sempre religiosas, das saídas do Reino Treze de Maio para as festas do Rosário, houve, pela primeira vez em minha experiência como *componente* da Guarda de Congo, uma ocasião em que a missão da *visita* estava endereçada a um evento de contexto artístico cultural. Foi na 12ª edição do *Festejo do Tambor Mineiro*, realizado no dia 17 de agosto de 2014, evento produzido pela *Associação Cultural Tambor Mineiro*²², que tem à frente o artista Maurício Tizumba como idealizador. O evento vem se tradicionalizando na agenda cultural de Belo Horizonte, uma vez que já é esperado pelo público apreciador dos sons dos tambores de Minas Gerais. O Festejo começa às dez horas da manhã e é realizado até as vinte e duas horas da noite, tendo em sua programação a presença de grupos tradicionais de reinado, entremeados a apresentações de artistas da *música regional* popular urbana. Evento que já conhecia de “outros carnavais”, por ter frequentado como público desde a minha adolescência.

Nessa ocasião, que seria um acontecimento muito distinto dos *compromissos* convencionais que já havia participado como dançante da Guarda, sabia do que se tratava, por conhecimento de causa. Contudo, experimentar o “outro lado da moeda” seria de grande importância para entender a inteireza da festa, seus bastidores e o contexto de inserção do grupo tradicional no contexto de apresentação, ou de *performance apresentacional*, segundo Thomas Turino (2008). Essa situação oportunizou a realização de minha primeira descrição etnográfica²³ no Festejo do Tambor Mineiro, como participante, dançando no Reinado.

Os comunicados das *saídas* da Guarda geralmente são avisados ao fim de cada *compromisso* realizado, e também enviados por e-mail. No entanto, não são explicados em detalhes (onde, como, porque). Nessa ocasião específica, já havia escutado burburinhos de que iríamos “lá no Tizumba”. No e-mail estava escrito: “Meus Irmãos, para o compromisso do dia 17 de agosto de 2014- domingo - é necessário chegar às 08:00 horas da manhã, devidamente trajados, isto é, calça branca, camiseta”. Nesse sentido, havia comunicado à Rainha Conga, Dona Isabel, que talvez não conseguisse chegar no horário para *fardar* com a Guarda, mas que tentaria ir, porém com a possibilidade de chegar em cima da hora do evento. E ela disse, entre

²²“No final dos anos 1990, Tizumba criou o Tambor Mineiro, espaço-escola-associação cultural de música, uma necessidade que surgia das constantes demandas pelas aulas de percussão, mas que também é um termo que ele próprio cunhou em referência às caixas de Congado. Já ministrava aulas em sua casa no Prado, mas a oportunidade de também utilizar o espaço em que a Cia. Burlantins ensaiava seu novo espetáculo, lhe pareceu oportuna. Hoje é espaço de shows, apresentações de teatro, ensaio e aulas, e se localiza na mesma rua onde acontece o Festejo.” (GIBRAN; KALIL, 2018, p.62).

²³Realizada como exercício avaliativo para a disciplina *Etnomusicologia*, lecionada pela Professora Dra. Glaucia Lucas, na Escola de Música da UFMG, que cursei na modalidade isolada no ano de 2014.

outras palavras, que era só eu chegar lá “vestido de branquinho” e procurar algum de seus filhos, Capitães da Guarda de Moçambique, para que eles providenciassem uma “pulseirinha” para mim; e, em adendo, um comentário que ficou em minha memória “lá precisa dessas bobagens” – nessa fala de Dona Isabel, uma diferença abissal é marcada desde o signo que credencia o trânsito do Reinado entre os mundos da arte, cujas redes de mediação estabelecidas no mundo do festival, do espetáculo e da produção cultural, em que se situa o Festejo do Tambor Mineiro, não fazem parte do mundo da tradição sagrada afro-mineira, mediada pela fé, pela dança sagrada, pela louvação à Senhora do Rosário, cuja orientação de ser e de se fazer, está (re)ligada em contiguidade com a cosmologia *bantu* em diáspora nas Minas Gerais.

A gente não é bem uma função artística, a gente tá bem na função cultural, porque a gente tá mostrando a cultura da nossa região, né, e também de uma certa forma consegue angariar uns novos devotos pros outros lugares. [...] É igual saindo com a Guarda né, aí o pessoal: a mais ocê não vai passear não? Ô, mas quem disse que a gente tá indo a passeio? A gente tá indo a serviço de Nossa Senhora, aquilo não é passeio. A gente pode ir até na China, mas pra gente estar, vai levar os instrumentos, vai cantar pra falar da Nossa Senhora, a gente não tá a passeando não, a gente está a serviço de Nossa Senhora, entendeu. (Margarida Cassimiro Gasparino, entrevista em 23/08/2020)

Essa dualidade que se apresenta entre as categorias *cultura/cultural* versus *arte/artística* aparecem como o que Manuela Carneiro da Cunha (2009, p. 312) vai chamar de *categorias de ida y vuelta*, pois “[...] num período mais recente foram os antropólogos os principais provedores da ideia de “cultura”, levando-a na bagagem e garantindo sua viagem de ida. Desde então, a “cultura” passou a ser adotada e renovada na periferia. E tornou-se um argumento central [...]” para diversas reivindicações que viessem do colonizado, ou seja, dos povos que tiveram esses conceitos ocidentais administrados compulsoriamente sobre os nativos – que foram classificados por tais conceitos – desde aí, essa *categoria de ida y vuelta* – cultura – “[...] uma vez introduzida no mundo todo, assumiu um novo papel como argumento político e serviu de “arma dos fracos”, o que ficará particularmente claro nos debates em torno dos direitos intelectuais sobre os conhecimentos dos povos tradicionais.” (CUNHA, 2009, p. 312). Acompanhando essa reflexão, ao se entender como “artistas” e ou “culturas populares”, o Reinado faz a passagem para a dominação, sobre a égide colonial do “domínio público”, do “folclore” e de tantas outras armadilhas da *branquitude* para dominar as epistemologias e modos de fazer, saber e ser. Questão a ser discutida adiante e que marca a relação entre os mundos da arte, seus procedimentos, mediações, concepções de diferenças e limites.

Os atrasos nas saídas, da sede do Reino, são recorrentes. Dessa vez, sabendo que era um evento cultural, em minha percepção menos fundamental que as ocasiões religiosas, cometi meu primeiro atraso ao chegar no Reino. Eu, que sempre era o primeiro a chegar, desta vez me permiti comparecer na sede às 9 horas da manhã, já prevendo o costume dos componentes das Guardas em o fazer. Percepção que me pareceu mais forte ainda em relação a esta ocasião, onde o afrouxamento do horário poderia proceder com menos rigor, uma vez que não se tratava de uma Festa do Rosário e sim do Festejo do Tambor Mineiro. No meu imaginário dançar no Tambor Mineiro soava um pouco como exposição de exotismo. Uma sensação que o correu ao me imaginar do outro lado do jogo, fora do público e, sim, como observado. Como se estivéssemos *performando* algo da lógica que tem a ver com a expressão popular de “fazer macumba pra turista”. Por causa do deslocamento da dança, do ritual, lugar original do Reinado, das festas do Rosário, transposto para um contexto do espetáculo, em um festival onde coexiste uma aura carnavalizaste no modo de fruição, por parte do público frequentador do evento.

[...] por muito tempo, apenas os brinquedos e folguedos que tinham um caráter realmente laico, ligados às festas voltadas para a confraternização e a diversão eram as expressões que mais interessavam às elites. A partir das últimas décadas, porém, a classe média urbana consumidora de espetáculos avançou mais em direção às culturas populares. Conseqüentemente, muitas manifestações devocionais, que se mantinham até então intocadas, também estão sendo submetidas, em meio a essa nova onda de pregação cultural, ao escrutínio mercantiliza dor dos produtores e dos interesses de manipulação da classe política. No momento presente, então, uma grande parte da cultura popular sofre uma pressão sem precedentes para ser espetacularizada. (CARVALHO, 2010,p. 46-47)

Tomei a liberdade de levar um acompanhante, sabendo de antemão para onde iríamos, o que não faria em outra ocasião, em situação religiosa. Chegando na sede do Reino, poucas pessoas se encontravam presentes ainda. Em uma mesa posta no terreiro da casa, havia café e biscoitos, milhos cozidos e um tabuleiro de feijão tropeiro. Uma arara com as *fardas* se encontrava desde o início do dia do lado externo da casa, no terreiro, indicativo para que os componentes se paramentassem ao chegarem. Alguns outros acompanhantes da Guarda, na ocasião, mulheres que não eram dançantes, mas que seguiriam carreira com a *corte*, ajudando com suas presenças, encontravam-se sentadas na capela conversando, à espera da chegada do restante dos componentes da Guarda. O baixo *quórum* dos *Congueiros*, compostos em sua maioria por mulheres, não foi suficiente para formar o *terno de Congo*, o que indicara que os componentes presentes sairiam *à paisana*. No entanto, eu, o único homem do *Congo* presente no dia, fui integrado no *Moçambique*. A Guarda de Moçambique Treze de Maio tem como fundamento a não participação de mulheres em sua composição. Este preceito da formação do

grupo por homens é tão forte na casa que sua rigidez de conduta em relação a essas regras não permite que mulheres nem encostem nos instrumento do Moçambique - em geral duas *caixas*, de circunferência bem maiores que as caixas de congo, chamadas também de *caxambú*, e dois ou três *patangomes*, além das *campanhas* nos pés de alguns dos dançantes. É uma postura que tenta “preservar” as característica da dança dos *antigos*, que não era uma formação *mista*, ou seja, de componentes de ambos os sexos. O motivo de haver apenas homens *dançantes* na Guarda de Moçambique Treze de Maio de Nossa Senhora do Rosário é elucidado pelo Capitão Toninho, em entrevista para a tese de Thaise Valetim Madeira:

Thaise – Por que Moçambique só tem homem?

(Antônio Cassimiro) – Porque é um moçambique tradicional. No início só eram do moçambique os homens mais velhos. Porque é uma dança mais lenta, mais cadenciada. São os detentores do saber. E ao o que acontecia? Só ia homem. Então, aqui em casa, por ser um grupo tradicional, mantém isso até hoje de ser só os homens. As mulheres podem ser princesas e rainhas e até por isso que criou-se uma guarda de congo. Por quê? Porque as mulheres é que saem com seus filhos. A gente saía e se cada mãe fosse com seu filho, se cada mulher fosse com seu marido, a comitiva vai maior do que o grupo. E quando criou o congo, criou-se... As mulheres e as filhas, ao invés de irem com os pais acompanhando, elas também... (MADEIRA, 2014, p.197)

Há um fascínio pela Guarda de Moçambique Treze de Maio, a mais antiga do Reino, fundada em 1944 e, portanto, a mais tradicional e de dança mais contundente, em comparação à Guarda de Congo, funda em 1998. Logo, o empecilho de participação de mulheres no Moçambique, e da minha presença em sua corporação, primeira vez que fardaria de Moçambique, provocou um certo ciúmes, que era (des)velado em comentários do tipo - “Uai? O quê que você está fazendo nessa farda?”-por parte das mulheres do Congo, que não tinham o direito de ocupar aquele lugar, em nosso Reino. Essa condição essa se fazia ver no corpo ávido das “meninas” do Congo, por moçambicarem, ao expressarem comportamento de entusiasmo e mimese dos gestos performáticos dos *moçambiqueiros*, durante vários momentos da saída, inclusive fazendo coro em uníssono com a Guarda formada.

Quando iniciei o fardamento, Toninho me auxiliou na organização do paramento. Tive que soltar os meus cabelos em coque e amarrá-los em forma de rabo, próximo à nuca para que o *turbante*, feito de cetim roxo e em forma triangular, fosse amarradona cabeça (cuja técnica de amarração foi ali demonstrada e testada, sob a tutela do Capitão). Vestido de blusa roxa de cetim, saiate azul de cetim com rendas brancas, que deve ser colocado e retirado por cima do corpo, entrando e saindo pela direção da cabeça, e nunca debaixo para cima, entrando e ou saindo pelos pés. O Rosário é colocado entre o pescoço, cruzado ou a tiracolo nos ombros. Folha de guiné, para cortar *más influências* (espirituais/energias negativas) nas orelhas e ou

no bolso. Saberes que são da ordem do interdito, os chamados *fundamentos* do Reinado, que não são revelados impreterivelmente para pessoas alheias à *irmandade* e por vezes de ciência restrita apenas a alguns poucos componentes do Reino, em geral os mais velhos, Reis, Rainhas e Capitães.

Com a Guarda formada, ônibus na porta há uma hora, o capitão *abre o reino* rezando Pai Nosso e Ave Maria, pede a proteção em oração, *puxa* a toada de abertura. A Capitã da Guarda de Congo, Guidinha, assume nessa missão o posto de *Alferes de Bandeira (bandeireira)*, trajando um lindo vestido branco rendado pertencido à sua vó, a falecida Rainha Conga Maria Cassimira (04/03/1906 – 26/07/1984), referida como *Preta Velha*, fundadora do Reino Treze de Maio. Segue à frente da Guarda portando a bandeira de Nossa Senhora do Rosário, que abre os caminhos e é coberta de beijos e reverências de seus devotos.

Muito da marca vocal da toada de Moçambique se apresenta por fraseios de “ÔôÔôÔôô...” em uníssono que são sustentados no máximo de tempo em que a voz aguenta, como coro de resposta ao solo do capitão, acompanhado de rulos de caixa, de patangome e de *campanhas/Gungas*. Essa toada é uma forte expressão cuja característica é o lamento, a evocação de uma dor atávica, que religa presente e passado na dança. O capitão, aos sons da toada, passa derramando nas mãos de cada componente da guarda e dos demais acompanhantes ali presentes, uma pequena quantidade de água do mar, armazenada em uma pequena garrafa, que deve ser passada por cada um, em algumas partes do corpo, como na nuca e na garganta, agenciando ali a proteção do corpo, que sai para cumprir mais uma missão e *trabalhar para Senhora do Rosário*.

Nesse mesmo dia, Dona Isabel seguiria em missão para outra festa, na ocasião a Festa de Nossa Senhora do Rosário da cidade de Jequitibá, que acontecia concomitantemente ao Festejo do Tambor Mineiro, para representar o Treze de Maio e cumprira presença política do seu cargo de Rainha Conga do Estado de Minas Gerais. Ela dá a benção e enfatiza a importância da Guarda de Moçambique Treze de Maio. Motiva os participantes e ressalta o comprometimento necessário com os compromissos do Reino, tendo de ser levados com mais seriedade e assiduidade. Penso que seu discurso corre diante do baixo quórum de irmãos do Rosário presentes naquela missão. Findas suas palavras, entoa-se a toada de partida, saímos por volta de dez horas da manhã, seguindo carreira ao toque do *Serra Acima*:

Ô marinheiro, é hora!

É hora de viajá

Ô marinheiro, é hora!

É hora de viajá

É céu, é terra, é mar

Ô marinheiro deu um balanço no mar.

Balancia-se o corpo, alternando os sacolejos de ombro para um lado e para o outro, com curvatura de coluna que indica uma conexão do troco e da cabeça em direção ao chão. A dança moçambiqueira tem essa forma de configuração corporal e a pisada, com o plantar dos pés, de maneira que intenciona a conexão com o solo, como uma forte marca coreológica. Nessa toada específica, um movimento de giro é realizado, quando se entoa o verso “ô marinheiro deu um balanço no mar”. Esta toada é tocada até a porta do ônibus de carreira e é entoado até que toda a comitiva embarque, findando a dança para o embarque dos dançantes. Na partida do ônibus é cantada a capela uma espécie de ladainha que tem como base a frase “Bendito! Louvado! É a Senhora do Rosário! Bendito! Louvado! É a Senhora do Rosário”. Em movimento tonal ascendente, na primeira frase e descendente na segunda, que finaliza e segue subsequente em *ostinato*, trocando somente os nomes dos santos de louvação. Ao final desta oração cantada, o curto espaço de deslocamento entre o bairro Concórdia e o Prado seguiu de forma tranquila em meio às conversas entre os presentes.

Dentro do ônibus, os componentes da Guarda comentavam o que iriam cantar no evento. Era premeditada ali uma espécie de *set list*, algo que não havia ocorrido antes, no curto tempo em que participei como dançante. Achei curioso aquele movimento, que era comentado: um dos jovens da guarda de Moçambique iria assumir o posto de Capitão naquele dia. Esta reflexão bem descontraída emergiu como forma de reafirmar a conduta do jovem Capitão, a quem eram sugeridos alguns modos de ação, lembrando algumas questões que tocavam a prática ritual para que viesse à tona em sua memória intuitiva durante a dança. Entre sugestões e suscitações de toadas, um comentário foi lançado: “lá no Tizumba também agente pode tocar qualquer coisa que eles acham bonito!”.

Ao descer do ônibus, a equipe de produção do evento fez a recepção do grupo, identificando cada componente com pulseiras de credenciamento. Após esse procedimento foi dada a largada para o início dos trabalhos, iniciando a *visita* em Serra Acima²⁴, cantando “Foi agora que eu cheguei, dá licença! Foi agora que eu cheguei, dá licença”. Adentrando a rua Ituiutaba, fechada para o acontecimento do evento, entoamos a toada de chegada. Fomos a segunda

²⁴ As descrições musicais dos ritmos do Reinado serão feitas nos capítulos seguintes, em seu processo de ensino-aprendizagem em aulas de percussão. Para discutirmos, a partir dessa perspectiva, suas diferenças nativas e como esses saberes performáticos são difundidos no contexto externo à tradição.

Guarda a chegar no Festejo, já se encontrava *in loco* a Guarda de Moçambique São José, do bairro São José. O Anfitrião da festa, Maurício Tizumba, ainda não havia chegado. Logo em seguida, fomos conduzidos para tomar o café. Entramos cantando no galpão onde era servida a alimentação, sede do *Tambor Mineiro*. Em fila, pegamos o lanche e comemos. Em seguida, formamos a corporação para agradecer a mesa, a toada saúda as cozinheiras e serventes, cantando de frente e elas, a Guarda sai andando de costas, agradecemos o alimento que nos foi oferecido, com o olhar direcionado à mesa de alimentos.

Retornamos à rua cantando e demos um intervalo à *dança*, recostando os instrumentos em uma toada, colocando as caixas uma do lado da outra, *patangomes* sobrepostos e a bandeira por cima de tudo. A Banda dançante do Rosário de Santa Efigênia de Conselheiro Lafaiete, junto a Vice-Rainha Conga do Estado de Minas Gerais, Dona Zézé, haviam chegado. Tizumba também chegou e, logo, começariam as apresentações do Festejo. A rua, ainda muito vazia de público, começavam a chegar ali os primeiros apreciadores, por volta de 11 horas. Dentre outros grupos congadeiros, já concentrados no local, uma pequena procissão é preparada. Vêm sendo trazidos os andores de Nossa Senhora do Rosário, São Benedito e Santa Efigênia. As guardas se posicionam formando uma espécie de corredor para a passagem dos andores. Após o posicionamento dos santos no altar cenográfico, no palco, a Guarda de Moçambique Treze de Maio vai ao encontro do anfitrião, que anuncia o início da festa ao microfone. E chama o Serra Abaixo:

Olelê (sustentação *ad infinitum*)
(um compasso em pausa vocal)
Olelê!!! Ê!!! AH!!!
Olelê chor'ingomá!!!

Repete-se a toada em ascendência tonal e alternando essas variações. Nesta hora, quem assume o bastão era o “Seu Tião”, o capitão mais velho da Guarda, esposo da Rainha de Santa Catarina, Dona Nair, que seguia (à paisana) na nossa corte. Contudo, o *patangome* que se encontrava comigo, executado em *Serra Acima* (desempenho prático próximo ao do toque do ritmo dobrado de Congo, com alteração de velocidade no tempo) ao ser executado em *Serra Abaixo* pela primeira vez, por mim performado em uma saída, veio como uma “prova de fogo”, sendo que ainda não havia *pegado* sua prática.

Durante a minha ainda precoce trajetória no Reino da Rainha (Dona) Isabel, participei de aproximadamente três ensaios para minha formação introdutória no saber/fazer performático e “conceitual” para o desempenho como dançante do Reinado. Desse modo, quando houve

treino em instrumentos, fui instruído a partir dos toques do Moçambique, por seu filho Toninho, Mestre de Moçambique, que em dois destes primeiros encontros/ensaios, apresentou a mim os toques de patangome e de caixa, através dos ritmos do Moçambique, o *Serra Abaixo* e o *Serra Acima*. Contudo, em matéria de patangome, na execução do *Serra Abaixo*, a minha maior dificuldade foi a do movimento de mão que tem que ser feito em rotação, entremeadado entre o movimento base de agitação do idiofone de um lado para o outro.

Ainda que se falar em compasso represente uma projeção do modelo europeu de organização temporal sobre a musicalidade da *dança* do Reinado, poderíamos traduzir o gesto musical da seguinte forma; o Patangome é executado em um compasso binário composto, em que no último pulso e mais prolongado do tempo é realizado um gesto de rotação no instrumento, que desempenha o efeito tímbrico necessário, para compor a característica do “trabalho acústico” que preenche a textura sonora do *Serra Abaixo*. Segundo o discurso de transmissão do movimento corporal, que deve ser realizado para tocar o *Serra Abaixo* no Patangome, foi exemplificado como sendo um movimento de peneirar, ou algo próximo de uma bateia de garimpo, tendo que ser performado com essa intenção de movimento.

A insistência do meu descompasso, causado pela minha incapacidade de manejar o instrumento sincronizado no pulso certo com o grupo fez com que Ricardo Casimiro Gasparino, chamado de Cadinho, filho de Dona Isabel e Capitão da Guarda, que naquele momento não estava assumindo o *bastão*, expressasse um olhar dotado de força e intenção, corrigindo o pulso e fazendo se ver através de uma intenção de movimento corporal. Uma sinalização que exemplificava como eu deveria fazer, mimetizando-o e, desse modo, alcançando a coesão do pulso. Essa forma de comunicação não se fez com palavras e, sim, *encorporada*, um dos modos cognitivos de transmissão da tradição performática afro-mineira: uma maneira de *passar* o saber da dança. Cadinho chegou por traz de mim, no meio da *dança*, abraçou-me pegando sobre as minhas mãos que seguravam o Patangome, e realizou a movimentação dos braços sobre os meus, sincronizado a execução instrumental no pulso e desempenhando o gesto musical corretamente.

Esse momento, de orientação e transmissão *encorporada* do toque de patangome em *Serra Abaixo*, realizado publicamente no meio da *dança*, foi o fato que mais me chamou a atenção. Uma vez que naquele contexto de exposição/apresentação, diante do público, da presença de fotógrafos e de aparentes observadores da mídia que ali cobriam o evento, do meu ponto de vista de dançante/artista, esperava que uma certa *mise-en-scène* fosse

sustentada, pelo contexto de espetáculo em que se encontrava a dança. Sobretudo, o que se identificou, foi uma certa desimportância de todo aquele aparato expositivo e midiático. O sentido posto como fundamental na ação da Guarda de um Reinado ali se fazia na sua fé e no compromisso da louvação de Nossa Senhora do Rosário e dos santos de sua devoção, e não no sentido de uma expressão artística hegemônica, embora haja uma certa abertura na solenidade da dança, tendo em vista do contexto de *performance apresentacional* (TURINO, 2008) no festival. O Festejo do Tambor Mineiro se dava nessas circunstâncias como um lugar que abria espaço para experimentação de novas atuações da Guarda: pelo fato de implementar um Jovem Capitão na regência da Guarda de Moçambique, na minha participação como dançante no Moçambique tocando um instrumento e o executando pela primeira vez com um ritmo que ainda não tinha experimentado tocar no ritual, o Serra Abaixo, uma vez que é um toque específico do Moçambique e era a primeira vez que eu dançava nesse grupo.

Maurício Tizumba assume o bastão do Treze de Maio e sola alguns versos no microfone, o Moçambique o acompanha na instrumentação e no coro responsorial da toada indicada para a improvisação que está sendo dançada. Após sua participação, Tizumba passa o bastão e o microfone ao Capitão Tião, o mais velho do Moçambique, a Guarda dançou mais um pouco e se retirou dançando até o fim da rua, próxima à sede do Tambor Mineiro, onde serviu-se o almoço.

Diante de um público mais denso, a Guarda dançava ora o Serra Abaixo, ora o Serra Acima. Finalizou a dança com uma espécie de roda, que se formou no fim do percurso, fechando o “desfile”. Essa roda emerge em situações de descontração, em que abre-se a possibilidade para um maior relaxamento do grupo na dança, encerrando os trabalhos, como se fechasse um ciclo energético e se comemorasse a missão cumprida. É hora de *Curiá*, a toada do almoço é entoado com bastante alegria e a entrada no espaço de refeições é realizada em dança. Depois do almoço, é feito o agradecimento da mesa, como no café da manhã e, em seguida, a toada de despedida e a partida para o Reino. É finalizada a missão do dia em Serra Abaixo.

Ô de pouco a pouco

Eu cheguei no Rosário.

Ô de pouco a pouco

Eu cheguei no Rosário.

CAPÍTULO 2 – OS MUNDOS DA ARTE AFRO-MINEIRA

No dia 13 de Dezembro de 2013, aconteceu o show de gravação do DVD “Afroprogressivo” do artista Babilak Bah, em que houve a participação das Guardas de Congo e Moçambique Treze de Maio de Nossa Senhora do Rosário. Havia pouco tempo que estava frequentando a casa de Dona Isabel, mas eu já iria ao show como público autônomo.

Antes da entrada da Guarda, Babilak Bah canta à capela uma canção que evoca o nome Moçambique e ao final, como refrão, a frase “Tá caindo fulô”, uma das frases mais conhecidas como sendo de procedência do repertório performático do Reinado. Porém o verso “Tá caindo fulô” é cantado pelo artista sobre outra melodia, adaptada como refrão de sua canção, performada à capela. A guarda entra na sala, percorrendo desde a porta de entrada do público até as escadas do palco, a serviço da melodia de Babilak Bah, puxando o *serra acima*. Ao subirem no palco, espaço arquitetônico e simbólico de apresentação instaurado como lugar do artista - como também a porta de entrada do teatro, que é destinada ao público, em contraposição à cochia, que serve ao “artista” –, continuam ainda cantando a melodia de Babilak, que ao passar o microfone para o capitão regente indica que eles continuem cantando com o canto do Reinado. O “Tá caindo fulô” original é entoado e acompanhado pelo coro participativo do público, que batia palmas e cantava com gingados de corpo, em danças que se espelhavam em uma espécie de forma da *cultura popular* de realizar movimentos corporais²⁵.

A faixa intitulada “Moçambique”, que registra a participação das Guardas, encerra o DVD do artista e não foi disponibilizada em seu canal do YouTube, como as demais faixas que integram o álbum físico. Na imagem retirada de um *frame* do DVD, podemos ver que os *dançantes*, Dona Isabel e Belinha estão à paisana, todos vestidos de *branquinho*, exceto o Capitão regente do Moçambique, Ricardinho, e a Capitã do Congo, Guidinha, que trajam camisa verde.

Do lado esquerdo da imagem, os filhos de Dona Isabel, Reginaldo (Rei Congo) e Toninho (Capitão) tocam as caixas. Ricardinho segurando um microfone em uma mão e o *bastão* em

²⁵ Essa característica de comportamento dançante é identificado no público e nos artistas da cena musical afro-mineira, relacionado a um procedimento de mimese e transformação dos movimentos dos *Pretinhos do Rosário*, a fim de representar aquela dimensão coreológica da dança sagrada tradicional, pois segundo Maurício Tizumba “[...] a dança que emerge quando tocamos vem de alguns passos do congado que as pessoas observam e repetem”. (TIZUMBA *apud* REIS, 2007, p.1).

outra, ao entoar “Tá caindo fulô”. Curvado ao seu lado, Pablo (Capitão em iniciação, na época), permanece curvado para o chão a maior parte da *performance*, *batendo campanha*. Atrás de Pablo, a falecida Rainha Conga Dona Isabel e ao seu lado as filhas, Guidinha (Capitã do Congo) e Belinha (Princesa); atrás de Ricardinho e a frente delas, se encontram três *médiuns* do Centro Espírita São Sebastião, que também *ajudam* eventualmente nas *saídas* das Guardas, os únicos corpos de pele clara do grupo. Nessa ocasião, dois deles estão tocando *patangome*.



Figura 1: Participação das Guardas de Moçambique e Congo Treze de Maio de Nossa Senhora do Rosário no DVD de Babilak Bah (2013)

(Fonte: *Print Screen* de frame do DVD “Afroprogressivo”)

Uma observação importante acerca da corporeidade dos *dançantes* é a postura de curvamento da coluna, que pode ser observada com mais ênfase no dançante que *bate campanha*, em um movimento característico da dança sagrada – *massamba* – realizada pelos Moçambiqueiros (*Massambiqueiros*), os filhos de Dona Isabel, que tocam caixa, mantêm a cabeça voltada para o chão, o que não é percebido no comportamento corporal dos outros componentes.

No vídeo, podemos ver que Dona Isabel indica às filhas fazerem o gesto coreográfico sobre o verso “cai do céu, cai na terra, ô tá caindo fulô”. É observável que Dona Isabel faz sua orientação imperativa, gesticulando e falando a suas filhas qual competência ela quer que seja feita naquele momento, sem nenhuma discrição pela circunstância da gravação ou do espaço

de evidência do palco. Ao mesmo tempo, elas participam da cena, mostrando a que vieram, para se fazerem vistas, tempo curto que se esgota em poucos minutos, com o cumprimento de Babilak e os gestos de agradecimento ao capitão regente e aos *dançantes*, sinalizando assim o retorno da Guarda pela porta de saída da sala – *pelas águas do mar eu vim, pelas águas do mar eu vou m'embora* –, versos reinadeiros que me fazem lembrar o lugar em que permanece o Reinado, pelo movimento de retorno da Guarda naquela ocasião. O Reinado vem e volta de/para o seu *religare* com a ancestralidade, cosmologicamente. Ele até transita pelo palco, dialoga com os artistas da *cena musical*, se faz visto pelo público que em sua maioria pouco sabe o que é o Reinado, em sua essência. Vem da periferia, inclusive adentrando a cena pela porta de entrada do público, e não pela cochia, entrada simbólica de quem vem do camarim, o artista/elenco, e retorna ao final para o seu lugar de origem – cuja *diferença de um mar* se anuncia abissal entre os *mundos da arte* e seus atores sociais, que ali coexistem no mesmo contexto, do/no palco - a saída pela plateia, que é a mesma do público, e não a dos artistas.

São situações desse processo de transmissão e recepção da *dança em performance apresentacional*, segundo Thomas Turino (2008), que se inscrevem com evidentes modificações no *saber-ser* do Reinado, tanto na dimensão simbólica como *práxis*, o seu proceder e estar em presença no contexto do espetáculo e não em *Festa do Rosário*. Mas, sobretudo, situações de difusão equivocada da experiência estética da recepção desse ato performático por parte desse público – que não são devotos do Rosário – que acaba por torná-lo folgado e branquear o repertório sagrado da *dança* do Reinado, ao incorporá-lo como um saber de *domínio público* e carnavalizado, para quem quiser, sem nenhum precedente. Relação que acaba por gerar algumas fricções, que perpassam a *branquitude* - “[...] um modo de conhecer e visão de mundo que predominam entre os ocupantes dos espaços institucionais [...] daqueles que se pensam como brancos, herdeiros de privilégios materiais, judiciais, epistêmicos e cognitivos” (TAVARES, 2020, p.23) - como “a atitude antropofágica como ideologia de classe e de grupo racial”, de acordo com José Jorge de Carvalho (2004). Isto reverbera em situações como as relatadas pela Capitã Guidinha:

Quando pega um CD da gente... No CD, não dá pra gente cantar a música três quatro vezes, da ordem que é que se canta a música, então ela fica, uma pergunta e uma resposta, pra dá tempo de filmagem... porque senão, dependendo da cantiga, ficaria o CD inteiro um só. Aí, as pessoas já pegam aquilo ali e sai cantando e às vezes eles falam assim: não é que ocê cantou errado, faltou um, porque no CD do seu fulano tá assim... E o Cadinho já escutou isso, quando tava ajudan[do], participando do... coisa do Babilak, tinha um pedacinho que era referente ao Reinado... O Babilak chamou a gente pra, que às vezes ele tinha chamado a mãe, veio convidar a mãe pra poder... porquê ele achava que assim, que por mais que ele respeite ao Reinado, ele achava um pouco que era muita ousadia, tá, assim se ocê pensar que ele tava fazendo

um canto que ele tava homenageando... mas queria alguém do Reinado pra poder tá dando um pouco de força pra ele executar o trabalho dele. Aí, quando o Cadinho, tem o lançamento do trabalho dele, aí ele que tá cantando, aí quando terminou tudo chegou um moço e falou assim: nossa tá faltando, você esqueceu um pedaço da música! Aí ele falou assim: não, não esqueci não! Ó, que fulando canta assim e assim, de tal forma assim no CD dele. Aí o Cadinho virou e falou assim: pois é, no CD dele é assim, mas a forma que eu aprendi cantar é esse seguimento. (Margarida Cassimiro Gasparino, entrevista em 23/08/2020)

Logo, esse tipo de situação em que a credibilidade do saber e de uma suposta fidelidade de origem acaba por se legitimar por meio da chancela dos “artistas” que estão consolidados no *mundo da arte*, inserido na lógica da indústria cultural e do espetáculo, ou seja, o mundo das *cenas musicais*. E se torna referência para a *branquitude* - “[...] este ser-estar-pensar o mundo acredita pautar um modelo de presença e de consciência universal jamais imolada, incomodada e aviltada, e isso assegurar sua apresentação de modo estável no seu ser-estar e conviver no mundo da vida, aparentemente branca e privilegiada.” (TAVARES, 2020, p. 23) - como signo de *word music*:

Aí, a pessoa canta o trem e fica florindo muito, então é assim, às vezes você botar um pedaço, vamo floriar o pedaço tudo, daquela original, seria bom, né? Igual cê fala assim, o negócio é *olelê* o pessoal pega e fala é *olêi*. Não é parte de *olelê*, depois na hora H você não consegue ensinar aos mais novos que o correto é *olelê*. Aí, o correto fica sendo o do cantor, né, porque o trabalho dele tá resguardado num CD. O do Reinado pouco tá, né?! (Margarida Cassimiro Gasparino, entrevista em 23/08/2020)

Nessa disputa de legitimidade e reconhecimento de origem e domínio não-público, do repertório performático do Reinado - aqui especificamente tratando das qualidades sonoras, referentes à noção ocidental de música - um mar de tensões se mostra revoltado, por detrás da diplomacia e coexistência entre os distintos *mundos* e respectivos atores sociais responsáveis pelos saberes da *arte* que fazem. Dilema basilar para compreendermos onde e quando começou esse trânsito e cruzamento entre *mundos da arte* e de seus respectivos repertórios.

Esse tipo de participação (*feat*) com grupos tradicionais, especificamente em Belo Horizonte com o Reinado, tem sido um procedimento empreendido por artistas da cena musical local, mais recorrente nos anos 2000, como podemos verificar na obra de alguns artistas da *cena musical* que se dedicam a produzir a chamada *música afro-mineira*. Apresentam em sua sonoridade uma estética embasada na utilização de ritmos e instrumentos do Reinado de Nossa Senhora do Rosário, em arranjos de canções autorais, interpretações e citações de cantos sagrados originários da própria tradição Reinadeira – que podem ser observados inicialmente nos trabalhos dos artistas Maurício Tizumba, Titane e do grupo Tambolelê. Com a difusão fonográfica e dos espetáculos desses artistas, de mesmo modo a partir das relações

de gosto musical, consolidou-se igualmente um público que os acompanha, que se apropriou dos produtos culturais por eles veiculados e que ajudou a expandir a produção musical dos mesmos.

A configuração dessa *cena musical afro-mineira* na cidade de Belo Horizonte faz emergir uma estética embasada nas adaptações rítmicas das *marchas*²⁶ do Reinado, ou seja, os toques específicos que orientam a cadência entoativa dos cantos (*toadas*) da tradição, sendo aplicadas a serviço das canções. São executadas sob o acompanhamento de banda *pop* – arregimentada com baixo, bateria, guitarra e violão, por exemplo - cujos arranjos se valem dos aspectos musicais da *dança* do Reinado, que se tornou uma forte referência na música popular urbana produzida na capital mineira. Essas produções musicais, que difundem alguns signos do repertório performático tradicional dos *Pretinhos do Rosário*, o fazem para uma esfera de público muitas vezes alheio à dimensão sagrada desses cantos e toques, ali coexistindo em um mundo da arte que não é o seu original, ou seja, o mundo da música gravada em produções fonográficas e amplificada no espetáculo para palco.

Nessa perspectiva, ao nos referirmos aos artistas profissionais iremos situá-los como atores sociais de uma *cena musical*, para compreendemos os diferentes *mundos da arte* (BECKER, 2010). Esse conceito é correntemente utilizado em textos jornalísticos, para situar determinada rede de música e de seus realizadores, que orbitam em torno de uma mesma afinidade estilística, estética, social e econômica. O conceito de cena musical vem sendo abordado academicamente, principalmente nas áreas de sociologia da música e da comunicação, “[...] para designar os contextos nos quais clusters de produtores, músicos, e fãs coletivamente compartilham seus gostos musicais em comum e se distinguem coletivamente de outros” (BENNETT; PETERSON, 2004 *apud* CAMBRIA, 2017, p. 6). Nesse sentido, identificamos que uma diversidade de *cenar*s pode ser verificada na cidade justamente pela

²⁶ “A diversidade de padrões permite ao Congo um âmbito maior de possibilidades de escolha de andamentos. A Marcha Lenta e o Dobrado respondem pelos andamentos mais lentos e mais rápidos, respectivamente, verificados no Reinado. Os padrões lentos são importantes para o cumprimento de rituais mais solenes, ou para ajudar no descanso da guarda’ durante longas jornadas. É através dos padrões rápidos, porém, que o Congo cumpre sua função de abrir e limpar os caminhos para a passagem do Moçambique e da realeza. No fluxo do Dobrado, o Congo realiza uma dança saltitante, em ziguezague, de intensa movimentação, sendo por isso chamado de ‘vassourinha’. No Moçambique, os dois padrões rítmicos não se distanciam muito em seus andamentos, conferindo uma velocidade geral mais constante para o grupo. O Serra Abaixo é mais lento que o Serra Acima, sendo que este último assume velocidades mais variadas, podendo aproximar-se do andamento do Dobrado em momentos de bizarria. Entretanto, essa guarda tende a tocar e a se mover devagar, pois foi assim que Nossa Senhora foi resgatada das águas.” (LUCAS, 2005, p. 115)

diferença de *gosto musical*, de acordo com o pensamento de Antoine Hennion (2011) sobre as características estéticas e sociais que movem os consumidores de determinado tipo de música:

A música é evento e advento, o que significa que ela sai sempre transformada de todo contato com seu público, pois depende inevitavelmente de sua escuta. Degustar não significa assinar sua identidade social, afixar-se uma etiqueta de conformidade a um determinado papel, observar um rito ou ler passivamente, de acordo com sua própria competência, as propriedades “contidas” num produto. Degustar é uma performance: é algo que age, que engaja, que transforma, que faz sentir. É aqui que temos que realizar mais uma virada, em direção ao amador, o praticante, o fã – aquele que faz algo com música (uso a palavra amador num sentido amplo – como também em relação a “gosto” –, referindo-me a qualquer forma de amor ou prática, e não somente ao sentido cultivado de uma especialidade de conhecedor centrada no conhecimento do objeto em si). (HENNION, 2011, p. 260)

Desde o gosto pela música afro-mineira, podemos entender como essa *cena musical* se constitui, configurando uma rede de mediações ocorrida entre grupos de artistas, público, produtores e estabelecimentos que se constituem em um *mundo da arte* mercadológico e globalizado, cuja música - amplificada/gravada - medeia a sociedade, acompanhando o pensamento de Hennion (2004), situada em um âmbito específico, o qual observamos como uma *cena*.

Dando seguimento a essa reflexão sobre as mediações existentes na *cena musical afro-mineira*, lançaremos um olhar sobre a trajetória dos artistas basilares na instauração dessa estética musical que se deu em Belo Horizonte.

Maurício Tizumba

Tizumba é músico, compositor e ator belo-horizontino, filho de Dona Eni, a primeira Ekédi do terreiro Cabana Nossa Senhora da Glória – *Nzo kuna Nkos'i*, no bairro Ermelinda. O artista, homem negro retinto, candomblecista e reinadeiro por influência de sua avó, Dona Orminda, devota do Rosário. Sua aproximação da última tradição foi mediada pelo tio-avô Raimundo Tuf Tuf, Capitão da “Guarda do Buraco” – referência obsoleta à Irmandade Os Carolinos do bairro Aparecida – cuja iniciação, quando ainda criança, foi realizada pela Rainha Conga Maria José, conhecida como Tia Aía, que lhe designou o bastão de Moçambique e o Rosário ao pescoço, durante um cortejo entre a sede da Guarda e a Igreja de Santa Luzia, de acordo com sua biografia (GIBRAN; KALIL, 2018, p. 55).

Mauricio Tizumba estreou ainda criança em programas de auditório de TV local, tinha como maneira nata a expressividade e dela fez seu “ganha-pão”, marca de identidade artística e de subsistência. É importante destacar que estamos falando de um homem negro, que se destacou

artisticamente no contexto de um país racista, na década de setenta. Ou seja, é necessário imbuir na reflexão sobre o artista e a arte por ele produzida sua condição de classe socioeconômica e étnico-racial, para a compreensão de que tipos de manobras criativas, em seu processo de produção artística e de gestão estratégica de carreira, foram adotadas para a sua inserção no mercado da música, sobrevivência e continuidade no tempo.

Eu vivi nesse meio até 85, que foi meu auge nos bares na Savassi. Nessa época, também foi meu auge com o pessoal da igreja de Lourdes e outros movimentos da igreja. Mas, ali, eu começo a me desligar deles, voltando para o Congado e, em 86 eu assumo a Presidência da Guarda [Guarda de Moçambique e Congo Nossa Senhora do Rosário e Sagrado Coração de Jesus – Irmandade Os Carolinos], da Irmandade, eu fico dois anos. Ali, eu começo a fazer outro tipo de trabalho, voltado para essa história da negritude, já pensando minha relação com meu povo negro. Eu trabalhei minha história toda em um mundo branco, num período que eu cantava as músicas que eles queriam ouvir, até ter esse corte. Em 77, 78, eu passo a ter consciência dos movimentos de esquerda, do Movimento Negro Unificado, e aí eu amadureço isso dentro de mim. É bom lembrar que, mesmo assim, nesse período, o Candomblé já começa a ficar branco, as escolas de samba começam a ficar brancas, e hoje tudo branqueou, não é? (TIZUMBA *apud* GIBRAN; KALIL, 2018, p. 169 e 170).

O artista atua inicialmente na cena musical de Belo Horizonte nos anos 1970, em que ficou bastante conhecido nos bares da cidade, por meio de suas apresentações de voz e violão. “Tizumba tocava, principalmente, um repertório de MPB. Caetano Veloso, Chico Buarque e Milton Nascimento eram garantidos, sobretudo aquelas que estavam diretamente relacionadas com uma resistência à ditadura” (GIBRAN; KALIL, 2018, p. 39). Frequentando as missas na Igreja de Lourdes, Tizumba começou a tocar tambor na missa das seis horas da tarde, posteriormente passando a integrar o grupo de jovens da mesma paróquia.

De acordo com sua biografia, Tizumba tocou em mais de 150 bares da capital mineira entre os anos 70 e 90. O artista imbuí em seu trabalho, com o passar do tempo, o discurso de cidadão negro e ainda de um sujeito que participa de tradições ontologicamente de ascendências afro-diaspóricas, o Reinado e o Candomblé. Nesse sentido, uma marca de singularidade começa a emergir em sua produção, de tom mais autoral, uma vez que não se posicionava estilisticamente de forma comum aos demais artistas da cena musical em que participava. Contudo, naquele contexto, uma música que trazia signos do regionalismo local, principalmente de uma tradição que se encontrava nas periferias da cidade, pouco conhecidas e acessadas pelo público dos bares boêmios da cidade, em que ele atuava, frequentados pela classe média, ganhava valor naquele contexto.

Nos bares por exemplo, tipo 81, 82, no bar com esse grupo... eu já punha Gunga no pé lá dentro do bar assim e tocava dentro do bar, com Gunga e tudo, na época eles quase me matava [risos]. Falava que não podia... Não, porque não podia, né? Você

não podia colocar uma Guarda de Congado no teatro. Cê não podia andar assim com uma Gunga por aí tocando de qualquer jeito e... Na verdade, assim, que eu te digo, tem uns congadeiros que implicava, como eles implicava... Congadeiro é o seguinte: se ocê falar uma coisa, se ocê fala uma coisa e a pessoa não quer discordar, ela vai e concorda com você, mesmo ela não vendo que não tem problema, mas ela concorda, pra não ter problema. E aí um Maria vai com as outras lá, achava ruim, deu usar a Gunga, no Congado, mas só que eu sei que na década de 60 teve gente que saiu daqui com Guarda de Moçambique pra tocar em Paris, chegaram lá não tinha lugar pra ela tocar, não tinha nada pra Guarda fazer, puseram numa *boite* pra tocar. É uai, tô falando que eu sei de coisas assim [risos]! (...) Mas, no entanto, a minha intenção, poxa, em 76 eu tava com 18 anos, 18, 19 anos, 76, os meninos não queria nem saber se eu tava trabalhando, eu queria era divulgar aquela história, que era nossa, do Congado. No bar, eu queria divulgar aquele instrumento, queria divulgar aquela história. E quando você tem que divulgar uma coisa você num pode escolher o lugar, né? É, então, eu usei essa Gunga, a partir daí eu passei a usar Gunga em tudo, até hoje, de 81 até ontem, eu usei Gunga todos os dias. Em tudo o que eu fiz, procê ter ideia, em tudo! Cinema, televisão, teatro, show, dos últimos eventos que eu fiz, dos últimos shows e peças de teatro que eu fiz, todas, sem exceção, eu coloquei Gunga. Muitos porque eu oferecia o instrumento e, noutros, porque o camarada já conhecia e queria o instrumento na cena. (Maurício Tizumba, entrevista em 14/08/2020)

No palco, traços musicais do Reinado são elaborados e trazidos à cena como lembranças das danças tradicionais, cujas referências acabam por ser percebidas pelo público como uma mimese do Reinado. No contexto hegemônico, este recorte estético dos sons do Rosário são experimentado como motivo de entretenimento e folia, se tornando referências longínquas das tradições sagradas, pois se mostram algumas vezes esvaziadas de seus sentidos cosmológicos para quem vê/escuta. Por vezes, ao se transpor para o mundo da música amplificada se submete a procedimentos de *branqueamento* musical para atravessar os *mundos da arte* e se estabelecer como produção possível para um público que a recebe como entretenimento e ou atividade cultural – o que difere do mundo da tradição do Reinado em que o motivo, o tempo e os sotaques da dimensão sonora da dança sagrada, são ativados de outra forma e por função ritual.

Por exemplo, no bar, as *estéticas afro-mineiras* ali reproduzidas e transpostas para o palco – com a utilização de instrumentos, *marchas* e *toadas* do Reinado - são ouvidas, ainda que não necessariamente escutadas no sentido profundo do entendimento da concepção e origem dessa música derivada de saberes tradicionais afro-diaspóricos, como podemos perceber no processo de concepção da estética musical de Tizumba:

Quando eu comecei a minha forma de tocar sempre foi muito de alegria, de entretenimento, a minha forma, até hoje, é muito engraçada, é muito atraente, é muito arrebatadora a minha forma de tocar e cantar. E eu sempre toco pras pessoas, eu sempre toco pra animar as pessoas. Eu já analiso as minhas coisas assim, eu já falo de mim mesmo assim (...), eu sempre toquei pra alegrar as pessoa. Haja visto que no meu repertório de bar, era só repertório mesmo assim das pessoas urrar de alegria, de felicidade.

Isso era uma estratégia ou era um gosto seu?

Era um gosto, era um gosto mesmo [...]. Eu, sempre, nos bares onde eu toquei, eu nunca fui música de fundo, nunca. Saca? Eu sempre fui arrebatador, porque a minha forma de cantar é, se o camarada tava beijando na boca, ele ia parar de beijar. Se ele tava comendo, ele ia parar o garfo no ar. Se ele tava bebendo, ele podia errar a boca. Eu tocava pra arrebatador mais as pessoas, e mais, eu tocava pra agradar as pessoas que tava lá. Eu não tocava músicas pra minha satisfação e pra satisfação das pessoas. Sabe? Eu nunca fui assim, quando eu comecei a tocar as minhas músicas no bar, foi em 1982, mas eu já tinha começado a minha história de bares, de bailes, em 1972, dez anos depois.

E a composição, como é que a composição surge na sua trajetória de intérprete?

[...] Aí, quando deu 1980, que fiz uma coisa ligada à negritude, a música chama “Lembranças de Cativo”, ruim que dói. Aí eu fui e gravei essa no compacto e, a partir dali, eu senti firmeza que eu poderia ir nessa direção. Aí eu comecei a fazer música de crítica social, essas coisas assim... de uma maneira lúdica, de uma maneira engraçada, aí que faço “Camelô de Farol”...

O tambor entrava nessa época, ou ainda não?

Não, eu tocava violão, e eu tocava com três percussionistas, dependendo do lugar. Quando eu comecei a tocar com banda - baixo, bateria e guitarra - eu tocava assim antes, quando eu fazia baile. Quando foi 75, 76, eu parei de tocar com essa formação. Aí eu arrumei essa outra formação que era diferente na época, que sempre as pessoas tocavam com baixo, bateria, guitarra e violão. Então, eu comecei a tocar dessa minha forma nos bares, eu, dois, três percussionistas e tal, ou às vezes um percussionista que era cheio de coisa pra tocar. Aí em 93 eu comecei a tocar com baixo, bateria e guitarra, que era Ivan [Corrêa], Lincoln Cheib e Wilsinho Lopes, às vezes Renato Mota, tinha Marcelo no clarinete, às vezes tinha Gelber no teclado. Toquei até 99 com essa formação. Aí eu comecei a fazer, bares, teatros e festivais.

E o tambor ainda não tinha vindo?

Já, em noventa... noventa e seis, ele entra pra valer.

Como é que foi essa entrada, quando que você teve esse *start*?

É aquela coisa, eu já tocava ele antes. Mas só que ele não tinha a vida que começou depois de 2000. Às vezes, eu pegava o tambor e tocava uma música, à la Mercedes Sosa. Fazia uma música com o tambor e tal, ou tocava uma percussão... tinha vez que eu tocava música só com percussão também. Mas o meu canto favorece tocar só com um tambor. Porque, dependendo do músico, do cantor, não dá pra ele tocar só com um tambor não, entendeu?! (Maurício Tizumba, entrevista em 14/08/2020)

Nesse sentido um paradoxo se estabelece no trabalho do artista, que por um lado trazia à baila um discurso de consciência étnico-racial, que a *branquitude* desconhece, principalmente naquela época, como se verifica nas palavras do artista: “Quando eu fui crescendo, entre 76 e 83, quando eu coloco esse discurso na música, no dia a dia, as pessoas ficam sabendo quem é esse negro que anda no meio dos brancos, mas que fica defendendo os pretos.” (TIZUMBA *apud* GIBRAN; KALIL, 2018, p.172). Por outro lado, realizava manobras técnico-estéticas, próprias da arte no mundo da música amplificada, do mercado cultural, ao adaptar e configurar o repertório tradicional do Reinado para ser apresentado num lugar privilegiado da arte, o palco, em que é e se faz escutado. No palco, traços musicais do Reinado são elaborados

e trazidos à cena como lembranças das *danças* tradicionais, cujas referências acabam por ser percebidas pelo público como uma *mimese* do Reinado. Ou seja, sua recepção é tomada como uma referência de música tradicional e passa a ser assimilada na experiência estética produzida na cena musical da cidade, como um cânone congadeiro.

Eu acho que, ao decorrer da minha vida, tudo virou arma para me defender. Porque, se eu não consigo tocar o violão bem, ele vira um instrumento de percussão. Meu violão é mais um instrumento de percussão do que de harmonia ou de melodia. Quando eu falo que o Congado é perfeito, é porque ele nasce ali, daquela história ali de resistência, de manter a ancestralidade. Eu, como artista, não. Eu, como artista, fui atrás de sobrevivência mesmo. Tinha um dinheiro pra cantar, eu cantava; tinha um dinheiro pra dançar, eu dançava; tinha um dinheiro pra tocar, eu tocava; tinha um dinheiro pra falar, eu falava. [...] Eu dei um *zoom* nessa minha vivência congadeira, transformando ela em arte. Eles são perfeitos, porque eles não têm essa necessidade artística e nem a necessidade de buscar perfeição. E a gente que é artista começa a correr atrás da perfeição, porque você é um produto. (TIZUMBA *apud* GIBRAN; KALIL, 2018, p. 161 e 162).

Observamos no relato do artista que sua multidimensionalidade performática servia como potencialidade em sua carreira, expandindo sua atuação desde a cena musical da cidade a trabalhos em diversas áreas da arte. Deste modo o trabalho artístico profissional de Tizumba, que é imbuído de referências expressivas (re)ligadas às matrizes *bantu* do Reinado, passa a ser fortemente associado ao ideário “congadeiro” legítimo. Coloca em destaque uma estética musical de caráter afro-mineiro, que se deve ao fato do artista ser um Reinadeiro e estar situado no trânsito entre os *mundos da arte*, destacando em sua obra as influências vernaculares de suas matrizes afro-diaspóricas, familiares.

Sendo assim, Tizumba se destaca como o primeiro artista a realizar um *feat* com uma Guarda de Reinado, em seu primeiro show de teatro, em Belo Horizonte. Situação que estreou a presença e promoveu o trânsito do Reinado no palco, o lugar da música amplificada, em um movimento que contribuiu para que cada vez mais a *cultura popular* viesse protagonizar e ocupar lugares e espaços designados a artistas profissionais. Na perspectiva de Tizumba, a midiaticização da voz dos Reinadeiros na contemporaneidade é percebida como uma maneira de retomada de espaços e de visibilidade das práticas sagradas, por vezes alvo de intolerância religiosa e racismo:

Eu já falei com eles assim: se a gente tá mexendo com religião, se é religião, pra fazer o bem pra gente, pra fazer o bem pras pessoas, vamos pra televisão, vão pro rádio, vamos arrumar um programa de rádio e de televisão, o “Congo tá no Ar”, o “Moçambique em Ondas Curtas”, “Catopê FM”, vamos para o rádio, porque não pode ser de outro jeito. [...] Por que vocês não acham ruim do Padre Marcelo estar na missa dele quebrando o pau com a casa cheia, com telão do lado de fora? Porque que vocês não brigam com aquele Padre Galã, o Padre Fábio de Melo? O Padre Zé Maria? Eu sou de uma época, da década de 70, existia o Padre Zezinho, que saía por aí fazendo shows. Com os evangélicos aí, eles tem casa de show... Vão fazer uma

outra história [...]. Tem gente que gosta de ir comigo pra televisão, tem gente que gosta de viajar comigo, vai pra ares diferentes, vai fazer outras coisas [...]. Dependendo do lugar que a gente vai, as pessoas até pagam o deslocamento. (Maurício Tizumba, entrevista em 14/08/2020)

Contudo, a presença dos Reinadeiros no mundo da arte midiática e mercadológica se dá de maneira clivada, pois a presença desses atores sociais da “cultura popular” no contexto da cena musical, como elenco de festivais e ou pauta na imprensa, se dá de maneira distinta. A tratativa com artistas profissionais, muitas vezes é mediada por produtores, que negociam a entrada e as condições específicas para a realização do trabalho do artista naquele contexto de apresentação e de comunicação. Já no caso dos “populares”, é que “a banda toca diferente”, pois são muitas vezes percebidos pelas produções em contextos alheios aos da tradição, com certa desimportância e ou menos valia. Estamos nos referindo a produções de eventos, e não às produções de Tizumba, que também é Reinadeiro, e necessariamente imprime outro tipo de trato aos seus *irmãos do Rosário*, aspecto que iremos abordando adiante com exemplos vistos em campo.

Na estreia do Reinado no palco, em Belo Horizonte, no primeiro show de teatro de Tizumba, podemos identificar a carga afetiva e simbólica contida na mediação realizada pelo artista com os Reinadeiros e o motivo estético da presença dos mesmos no espaço de celebração da arte hegemônica, o palco, uma vez que sua experiência como sujeito está imbricada em ambos os mundos da arte, uma espécie de sujeito-exú, cuja presença e comunicação faz cruzo, trânsito e presença nas diversas situações aqui coexistentes:

Seu trabalho inaugura uma outra cena, mais local, mas tão importante quanto a do Clube da Esquina, né? Como é que foi isso, você, Titane, quem é que começou primeiro essa cena Afro-Mineira?

Sim. Eu acho até que pode ter começado mais ou menos junto. Eu analiso assim: esse período de 76, 77, que eu fazia bares e bailes, em 76 eu começo já a arriscar um teatro. Em 76 eu fiz o meu primeiro show no teatro Francisco Nunes, já levei uma guarda de congado pra lá. Fiz meu primeiro show com a Guarda de Congado junto comigo. A Guarda era convidada. Eu fazia o show, a Guarda entrava e fazia uma participação. Essa primeira Guarda que saiu comigo foi a Guarda da Efigênia. Meu tio era casado com a Efigênia e tinha esse Moçambique ali no São Cristovam, perto da Pedreira [Prado Lopes], no Buraco Quente. É a Guarda de Moçambique São Cristovão, que não existe mais, hoje só ficou a Guarda de Congo, uma Guarda de Congo feminina, com as minhas primas, que estão lá ainda, no mesmo lugar. (Maurício Tizumba, entrevista em 14/08/2020)

A atitude de mediação entre os mundos da arte da música amplificada e o da dança sagrada afro-mineira, assumida por Tizumba, reconhece as problemáticas de trânsito e cruzo dos

distintos lugares simbólicos, sociais e expressivos, estabelecidos entre cada uma das partes coexistentes em cena, no espetáculo de palco:

Sobre o palco, tem um acanhamento, tem um constrangimento, o que você sente sobre essa relação do reinadeiro no palco?

Eu sempre levei eles para o palco, como eu sou artista e sou congadeiro também, eu dou pra eles um pouquinho mais de ânimo. Dou pra eles um pouquinho mais de sangue mas, mesmo assim, é difícil. O congado não nasceu para ir para o palco, o congado não existe em palco. O Congado é uma coisa de cortejo, é um espetáculo para cortejo. E o que é considerado de cortejo é um espetáculo que você não vê, você não está vendo o congado, mas está escutando o som dele. E ele está vindo na sua direção, aumentando o som, vem na sua direção, passa por você, você vê aquela beleza, escuta aquela música, vê aquelas pessoas, vê aqueles figurinos e eles passam, você vê os da frente e vai vendo os de trás, e vai embora, e o som desaparece... Aí está a magia dessa coisa do cortejo do congado, espetáculo melhor que é aí. É claro que a festa no terreiro, todo mundo tocando, tem o seu valor, porque ali tá todo mundo junto, e aí a poeira levanta mesmo e, eles tocam mesmo e pronto, acabou, é outra coisa. Mas quando você coloca eles no palco, a coisa chapa, porque eles tem que ficar de frente, aí você bota duas fileiras, de frente para a plateia. Você só vê os primeiros da frente, é ruim isso... Mas a forma que eu coloco é mais pras pessoas sentir o som, ver aqueles pretos, ver aquelas crianças... Da minha época a gente tinha muito velho ainda, os velhos tão desaparecendo das Guardas, assim, na maioria das que eu tenho frequentado. Pra que eles vejam aquelas crianças, os velhos, a juventude fazendo aquela história nossa... Mas eu confesso procê que não é pra palco. (Maurício Tizumba, entrevista em 14/08/2020)

As encruzilhadas dos saberes do Reinado

Acompanhando a reflexão acerca do mundo da arte afro-mineira na cena musical, poderíamos dizer que Tizumba cria uma *encruzilhada* - chave conceitual de acordo com Leda Martins (1997; 2003), cunhada para situar as negociações simbólicas de coexistência de diversos repertórios de matrizes africanas durante a escravidão e pelo tempo, para sua sobrevivência - ao propor o encontro de dois, ou mais, sistemas simbólicos. Mesmo que dentro da perspectiva afro-brasileira, ativa e sintetiza duas cosmovisões distintas que passam a correlacionar-se de forma disjuntiva como poética de suas letras. Mas, igualmente, ao cruzar os elementos musicais do Reinado em canções arranjadas sob arregimentação *pop*, com banda própria da música amplificada/gravada; afinal estamos falando de uma produção artística profissional cuja *performance* se realiza em estúdio e no palco.

A noção de encruzilhada, utilizada 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 amistosamente, práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos, enfim. (MARTINS, 2003, p.69)

A respeito desse procedimento técnico-estético, de compor *encruzilhadas* em suas criações artísticas profissionais, tive a oportunidade de perguntar certa vez para um Capitão de Moçambique, com relação à *Dança do Reinado*. Ele me disse que, quando se canta *pontos de umbanda* dentro da prática do Reinado, seria, por exemplo, como se adentrasse um torcedor vestido com a camisa do Atlético na torcida do Cruzeiro, e vice-versa. Ou seja, seria uma maneira conflitante de coexistência ritual, na *performance* proposta. Porém, há grupos que realizam essa explicitação dos procedimentos sincréticos em suas práticas rituais, associando signos da *umbanda* e ou do *candomblé* nas *louvações do Rosário de Maria*. Mas, para o Reino Treze de Maio, não se faz esse tipo de procedimento, por se tratar de duas *linhas* distintas, cujos agenciamentos/energias são diferentes e não devem se misturar na *performance ritual* do Reinado de Nossa Senhora do Rosário.



Figura 2: Caixas de pela estampada com imagem de Preto Velho da Umbanda (Janeiro de 2017 – Ouro Preto/MG)

(Fonte: acervo do autor)

Podemos ver, imagetivamente, um dado dessa *encruzilhada* nos processos de atualização das tradições, como no registro fotográfico de uma Guarda em performance no Rosário, cujas caixas são industrializadas, aos moldes de um bumbo, geralmente utilizados em escolas de

samba, e suas pelas estampadas com imagens de referências do grupo. Nesse sentido, o motivo visual escolhido para a estampa foi a figura do *Preto Velho*, entidade da Umbanda que, de alguma maneira oculta, representa a ancestralidade dos Reinadeiros, os antigos, os pretos escravizados, seus *mais velhos* – como foi introduzido no primeiro capítulo, sobre o Reinado. Esse universo de *contiguidades, paralelismo* ou *justaposição, convergência* ou *adaptação* de sistemas simbólicos “derivados das encruzilhadas dos saberes e engendrados por relações de aproximação e distanciamento diferenciadas” (MARTINS, 1997, p. 30), se dá, segundo a Capitã Guidinha: “Na verdade, cada Reino vai ter sua história, até então a história no Treze de Maio, São Benedito é São Benedito e não vai deixar nada faltar. Nossa Senhora vai ser a mãe que ampara, que auxilia.”, e por isso esses procedimentos públicos, na *Dança* das Guardas de Moçambique e Congo Treze de Maio de Nossa Senhora do Rosário, não são identificáveis. Mas como é de se saber:

Porque isso acontece... É tipo em Oliveira, o pessoal lá anda até com o Rosário no pescoço, pode até puxar uma benza, vai lá uma benzeção, aquela coisa toda... Mas eles te fazem juro com a mão na Bíblia que eles são católicos apostólicos romanos. Isso foi uma revelação da Capitã Pedrina, eles não vão falar que eles também são espíritas, não. Mas eu acho que é por causa de alguns preconceitos. (Margarida Cassimiro Gasparino, entrevista em 23/08/2020)

Logo, nessa *encruzilhada* se desvela um proceder que para alguns grupos se mantém no interdito e não deve ser posto a público, uma vez que preferem não hibridizar a forma ritual de cada uma das tecnologias do *religare* – por exemplo, mantendo a Umbanda preservada no seu momento ritual, ainda que, no Treze de Maio, a capela seja a mesma do Rosário e do Centro Espírita São Sebastião. A coexistência existe, mas se cruza no *fundamento* do Reinado, que é diverso e está ancorado na relação dos Santos Negros com os antepassados, o que escurece as fricções entre a Umbanda e o Rosário em muitas casas e em outras, mais claramente se dão a ver, para além dos ritos internos.

Segundo a Capitã da *Guarda de Massambique de Nossa Senhora das Mercês de Oliveira*, Pedrina de Lourdes Santos²⁷, os santos louvados no Reinado são fruto do sincretismo, como maneira de sobrevivência da fé africana. O exemplo dado pela Capitã Pedrina sobre os recursos de sincretismo empregados com santos de devoção do Reinado, foi o atribuído à iconografia de São Benedito, santo cozinheiro, provedor dos alimentos na festa do Rosário, santo a quem se deve *agradecer a mesa* após a alimentação, durante as ações rituais do

²⁷Fala proferida no Seminário EBÓ EJÉ- CINEMA BRASILEIRO E AFRO-RELIGIÕES e VII COLÓQUIO: CINEMA, ESTÉTICA E POLÍTICA integrando a programação do Forumdoc.bh, 2018.

Reinado. Nesse sentido, Óxossi, o Orixá que representa o caçador das matas, provê a fartura e está ligado também à alimentação, foi posto – ou justaposto²⁸ - na figura de São Benedito, como uma fórmula de inversão de *agência* na forma da tradição do catolicismo negro. Como estratégia de condição para se manterem no tempo, na cultura e na sociedade dominante e colonizadora. Sistema que podemos associar nessa perspectiva, não como mesmos agentes, ou seja, como se o santo fosse o orixá. Mas, como sugere a professora Leda Martins, uma justaposição de qualidades desses orixás, sendo relacionadas às qualidades semelhantes das histórias e milagres desses santos católicos, que vieram a ser estandartes de suas divindades atávicas, como já abordado no primeiro capítulo *O saber-ser do Reinado*.

O que nos indica que os cruzamentos, conjunções ou fusão dos saberes no Reinado, imbricados com diversos sistemas simbólicos de matrizes distintas, se fundamentam na lógica das *encruzilhadas*, uma vez que:

No âmbito da encruzilhada, a própria noção de centro se dissemina, na medida em que se desloca, ou melhor, é deslocada pela improvisação. Assim como o jazzista retece os ritmos seculares, transcriando-os dialeticamente uma relação dinâmica, retrospectiva e prospectiva, as culturas negras, em seus variados modos de asserção, fundam-se dialogicamente, em relação aos arquivos e repertórios das tradições africanas, europeias e indígenas, nos voltejos das linguagens, nos ritos e em muitas outras práticas performáticas que instauram. (MARTINS, 2003, p.70)

Para Roger Bastide (1974), os processos rituais e os saberes e fazeres nas práticas afro-brasileiras se ajustam ontologicamente no tempo e no espaço, como condição de permanência e continuidade. E chama a atenção para as perspectivas de procedimentos, que podemos entender como *contiguidade* (MARTINS, 1997; 2003), em detrimento do conceito de sincretismo, como uma *sobrevivência adaptadora*, pois:

[...] se deve distinguir cuidadosamente a forma, de um lado, a função, do outro, e por fim os processos evolutivos. A forma pode ser africana, mas é preciso, para que ela sobreviva, que se ajuste funcionalmente a condições de vida, muitas vezes diferentes das condições de vida originais, e como essas condições de vida mudam, e mudam tanto na África como na América no correr do tempo, devem-se observar com a mesma atenção tanto os fenômenos de convergência quanto os de continuidade, podendo as similitudes provir de uma mesma origem como resultar fora de tempo das analogias da situação colonial, de um ao outro lado do Atlântico. [...] O antigo só pode sobreviver adaptando-se às condições novas de existência; mas adaptação não significa infidelidade – pelo contrário, é o símbolo mais tocante da fidelidade -, sobrevivência não significa endurecimento, separação da vida sempre cambiante. Quisto cultural, a sobrevivência, ao contrário, supõe a plasticidade. É pois preciso opor à dicotomia que nos querem encerrar: sobrevivência-adaptação, que repousa sobre os conceitos postulados das sobrevivência cadavérica e da adaptação criadora, a realidade vivida da sobrevivência adaptadora. (BASTIDE, 1974, p.40 e 41)

²⁸Leda Martins no curso Performances Rituais: Tempo, Imagem e Memória, 7ª edição do Projeto Arte em Foco da Funarte MG, em agosto de 2015.

Encruzilhadas são operadas dentro da tradição, vão se ajustando de acordo com os *fundamentos* de cada Reino e se mostram diferentes e divergentes, de acordo com o lugar, com os mestres, suas gerações e seus referenciais. Influenciam nos modos de constituição e manutenção como cada grupo guarda, ajusta e continua com a tradição no tempo. Sendo assim, a *encruzilhada dos saberes*, no *religere*, nos coloca variáveis diversas, dentro de um mesmo grupo, onde há níveis e aspectos de problematização distintos em relação às questões colocadas. Opiniões podem ser opostas, por exemplo, variando de irmão para irmão, de irmã para irmã, que ocupam cargos de igual importância, como Capitães, Reis e Rainha, dentro de um mesmo Reino.

Abordamos essa diversidade no *saber-ser* dentro da tradição para indicar que, ao introduzir a chave conceitual das *encruzilhadas*, para falar da atuação dos artistas em seus processos criativos que hibridizam duas *linhas* religiosas que coexistem no mesmo espaço-tempo, mas são ritualizadas separadamente em determinados grupos, a mistura de cosmovisões, símbolos, rezas, todas, pontos, santos, entidades e orixás, em trânsito dentro dos rituais do Reinado e da Umbanda, por exemplo, acontecem em outros grupos, como foi verificado nos exemplos anteriores. Ou seja, diferenças rituais são identificadas de casa para casa, inda que comunguem de uma mesma cosmovisão e sendo irmãos da mesma tradição afrodiáspórica. O arquivo e repertório dos saberes sagrados se comportam e são administrados ritualmente de maneira diversa de Reino para Reino, mantendo-se com mesmo sentido de *religere* no fundamento que os une, a dança sagrada de louvação a Senhora do Rosário que se estabelece de maneiras coexistente de acordo com as particularidades de transmissão de cada grupo.

Essa diversidade pode causar situações de conflito²⁹ na coexistência ritual de distintos grupos, cujos procedimentos divergem, como podemos identificar na situação ocorrida por interferência de agentes externos – no caso uma emissora de televisão que realizava o registro de uma Festa do Rosário como apoiadora – ao convidar um grupo que não era conhecido dos

²⁹ Aqui é necessário compreender que o exemplo mostrado enfatiza a problemática de interferência externa, neste caso da mídia, atuando na produção de um encontro de grupos que nem se conheciam e que nesse sentido, não negociaram por vontade própria seu encontro e sua coexistência. Essa divergência foi organizada equivocadamente por meio de uma lógica cultural – segundo Thaise Valentim Madeira, de *mise en scène* da cultura popular, que “[...] neste caso, traz consigo a intencionalidade de tornar espetáculo a forma festiva tradicional. Mais do que revelar o objeto cultural, quando colocado na perspectiva de uma *mise en scène*, ele sai do mero campo da revelação, para explorar sua existência dentro da condição de ser performático, atrativo e visível.” (MADEIRA, p.7, 2014) - que no sentido vernacular da tradição nada tem a ver com a fé que ali se faz fundamental na realização da festa do Rosário e das danças sagradas.

donos da Festa, cujo comportamento ritual não correspondia ao proceder ritual na tradição do Reino Treze de Maio:

Tem uns Candombes caminhantes por aí, que tem até naquela gravação daquele DVD que não mostraram pra gente, só depois que tava pronto é que mostraram... O tal DVD da Guarda, de uma festa, praticamente da última festa do Tio Ephigênio. Tem um Candombe caminhante que está lá, que se a gente soubesse que eles tinham gravado, essa parte não estaria nesse DVD... Porque, gente do céu, a gente tava num aperto danado, aquele pessoal, eram convidados do pessoal da Rede Minas, que a Rede Minas tava ajudando na festa, eles convidaram esse pessoal e pagaram até a passagem deles. Só que, é aquele negócio, é um pessoal que não deu ouvido pro tio não, com a mãe mais o menos... E o tio não tava bem. O tio chegou a ajoelhar pros “home” fazer o que ele tava falando e os “home” falou que não fazia. O “home” falou assim: “ah, eu prefiro ir embora”, aí o tio falou assim: “então vai”. Na hora de sair, tentou colocar, já que eles queriam ir também tocando... Porque, geralmente assim, quando você consegue chegar com o Candombe, sair com o Candombe, ele não vai tocando, porque Candombe, pelo que a gente aprendeu, tem que sentá e batê. E, dependendo do Candombe, cê num consegue nem carregar. Ainda mais esses Candombe desse povo lá que tem até, como é que fala, tem alcinha nos instrumento. Aí o tio tentou, já que eles queriam tá acompanhando a saída na hora da missa, tentou colocar eles à frente das Rainhas, atrás do Moçambique. Na verdade, se eles tivessem atrás do Moçambique, eles seriam os primeiro, porque iam estar perto da Rainha, não perto dos Santos. De todo jeito, eles eram os primeiros, eles não eram os últimos. Aí eles queria tá atrás do cortejo, menino... E isso deu um problema danado porque, pra alguns mais velhos daqui da capital, eles não tinham que tá lá atrás. Mas até teve gente que chegou e falou: mas o que o Candombe tá fazendo atrás do trono? Eu falei assim: é melhor ocê nem me perguntar porque já deu problema isso. [...] Então rolou assim um trem lá que não convêm conversar... O tio tentando explicar a forma, pra poder, já que ês queriam tá acompanhando o cortejo, levou pras eles posicionarem e tal... Porque, assim, da forma que o tio aprendeu e, além do mais, se a festa é dele, é aquele negócio.... muitas vezes a gente vê uns trem meio estranho na festa dos outro, mas a gente pode optar? Não pode, porque a festa não é da gente. Se pedir opinião, a gente a gente dá, mas, se não pediu a gente faz aquilo que os dono da festa mandar, num é?! Entendeu? (Margarida Cassimiro Gasparino, entrevista em 23/08/2020)

Essa situação conflituosa entre operações de Reinos distintos, nos mostram como o cruzo de repertórios rituais se dá dentro das tradições e evidentemente será percebido pelos Reinadeiros de formas distintas, em relação à mediação, reprodução ou uso desses repertórios sagrados em produções artísticas profissionais, veiculação em festivais e produtos midiáticos. Situação conflituosa que já ocorreu com Tizumba, como na situação relatada:

Eu sou de teatro de rua, então, eu faço um negócio lá na praça que é o seguinte... Estou lá cantando, cantando, aí as pessoas... “Gente, obrigado pela presença ‘docês’, tá tudo muito bom, tô vendo que cês tão gostando, mas agora eu não vou tocar mais não, agora eu vou dançar... E pra dançar eu vou querer que vocês contribuam com o dinheiro. Aí já é outra coisa, a música vocês já ganharam de graça, agora a dança por favor, vocês vão ter que contribuir”. Aí eu pego um tambor, boto o tambor lá no meio da plateia e falo assim: “vocês podem contribuir” [...]. Eles enchem a boca desse tambor aqui de dinheiro. Aí eu faço uma firula, danço lá com o dinheiro. Aí faço um rulo, as pessoas vão trazendo dinheiro... Quando o dinheiro tá diminuindo, tá diminuindo o som... Eu ponho a tocar mais rápido, aí o pessoal vem e bota mais dinheiro. Fico ali quase uns cinco minutos, as pessoas doando dinheiro, no tambor. É uma coisa que, normal, todo mundo faz. Pra mim isso é normal, principalmente você fazendo show de rua, pronto. E aí na hora deu dançar, eu pego o tambor e

começo a dançar ao redor do tambor, agradeço o dinheiro que me deram, canto, danço, agradeço de novo. Aí tem uma hora que eu abro as pernas e passo por cima do tambor e do dinheiro, faço uma performance lá no meio da rua. Um dia, uma das melhores performances que eu fiz, alguém filmou e me jogou na rede. Caraca! Teve uns congadeiro que morreu de inveja, eles ficaram morto de inveja do sucesso do negócio, começaram a falar que eu estava depravando a história, que aquilo estava parecendo mais “É o Tchan” dançando na garrafa, eles foram inventando um monte de coisa e foi jogando assim na imprensa. Aí Os Carolinos me mostraram: “vamos discutir isso aqui, olha o que que eles falou”...O que cês acham que eles tão sentindo? É inveja, não é outra coisa. Como é que um camarada vai falar mau de um irmão congadeiro? Aí juntou uma turma de três ou quatro, tentando infernizar, tentando fazer a coisa crescer, mas ao meu redor já tinha um cinturão de proteção de pretos que já sabia, que já tinha percebido que aquilo era, eles não falava inveja não... “Isso aí é despeito, rapaz”, eles falavam, os congadeiro fala é despeito “isso aí é despeito” [risos]. (Maurício Tizumba, entrevista em 14/08/2020)

A concepção artística profissional de Tizumba, paradoxalmente à concepção do Reinado de não separação entre música e dança, por exemplo, é observada no caso relatado. A primeira operação conceitual e prática realizada por Tizumba, no contexto da apresentação artística de música amplificada, foi a de marcar o corte entre os seus fazeres – música e dança - mostrando uma distância abissal entre os *mundos da arte* em que Tizumba se estabelece nessa *performance*, que não tem a ver com a tradição Reinadeira, ainda que o artista esteja utilizando as *Gungas* nas canelas e a *Caixa* como objeto de cena e não mais como um “tambor mineiro”, instrumento musical. A utilização desses elementos em sua cena, na rua ou no palco, transmite ao público, alheio à tradição do Reinado, uma conexão a esse universo simbólico. A imagem performática do artista, utilizando os aspectos musicais do Reinado em sua prática, é recebida pelo público, como pelos Reinadeiros, de maneira (re)ligada à *Dança* sagrada, mesmo não reproduzindo um fazer do Reinado e estando situada no mundo da arte do trabalho profissional.

O Giro nas *encruzilhadas* desde a música amplificada e gravada

O álbum de estreia de Maurício Tizumba foi o compacto *Marasmo* (1981), que anuncia os motivos mitopoéticos recorrentemente presentes nos lamentos reinadeiros, na faixa *Lembrança do Cativoiro*. Em seu segundo álbum, *Caras e Caretas* (1991), as sonoridades dos instrumentos do reinado aparecem na faixa *Viva Zumbi*. É possível perceber a presença dos toques das caixas, situadas pelo artista na cena musical como *tambor mineiro*, os motivos poéticos da negritude nas letras das composições, como algumas *toadas* do Reinado adaptadas em suas músicas.

A identidade artística de Maurício Tizumba, imbricada na estética afro-mineira, foi se intensificando ao longo de sua produção que cada vez mais incorporava os elementos musicais do Reinado. No seu terceiro álbum, *África Gerais* (1996), começa pela identidade visual da capa, que apresenta o artista vestido de moçambiqueiro, com um bastão de capitão na mão. Imprime os signos do reinado associado à iconografia da bandeira do estado de Minas Gerais, sobreposta a um fundo contrastante de verde e amarelo, cores símbolo da cultura e identidade nacionalista e regional.



Figura 3: Capa do álbum “África Gerais” de Maurício Tizumba (1996)

(Fonte: disponível no site do artista)

África Gerais é o seu álbum solo que, em quantidade, mais apresentou as características musicais do reinado no todo de sua produção fonográfica autoral. Na canção *Balainho de Fulô*, apresenta vários versos encontrados no reinado, como o verso que dá título à composição e que é homônima de um canto do Reinado - “balainho de fulô”. Intertextualidades são identificadas na passagem “a coroa do Rei balanceou”, que cita verso de um canto de *louvação* e cria comicidade com referência à Coroação de Reis de Congo, significando a risada do Rei, em relação ao fato da coroa do Rei se manter firme, mesmo balanceando: “Lelê, ô balainho de fulô, a coroa do rei balanceou, balanceou e não caiu”. No desfecho da canção, o autor atribui a reação irônica do Rei, diante da situação anterior, como

uma atitude aproximada de uma *entidade* espiritual da religiosidade afro-brasileira: “o Rei riu igual Exú Caveira”.

[...] o “Balainho de Fulô”, por exemplo, tem muitas outras canções antes de eu mesmo fazer. O “Exú Caveira” já estava em outras canções de outras pessoas, eu não tirei ela do congado e coloquei na minha música, ela já estava, ela já rodava... As coisas do congado eu canto elas inteiras, entendeu?! Tem meus dois últimos discos, está lá... Cinco cantos de Moçambique, os cantos são inteiros, tanto no África Gerais, quanto no Mozambique, eu não consigo, é tudo que eu faço assim... O “Balainho de Fulô” é coisa lá do congado, mas eu vi o pessoal do Recôncavo cantando essa música há muitos anos atrás, aquele samba de prato, eles cantam uma música que fala de “balainho de fulô”, exatamente, canta igual a gente. “Exú Caveira”, João Bosco cantou isso...

Mas a parte melódica é outra música, né? Não é do Reinado, é a sua música, né?

A música é outra. Acho que a única que ficou mais próxima de alguma coisa de congado, que de repente eles nem reconhecem que eu tirei do congado, é a Sá Rainha. Eles não reconhecem. Sá Rainha é uma coisa que eu tirei bem próximo de uma cantiga do João Lopes cantando, muitos anos atrás, eu era ainda adolenscentinho (...). Ela ficou na minha cabeça, procê ter ideia, hoje eu nem sei mais como é que ela é, porque de vez em quando eu tento lembrar ela pra fazer uma explicação, não lembro mais como que ela é... Nunca mais eu vi ninguém cantar. Porque esses pontos têm, eu não escutei ele aqui agora, mas lá na frente tem outra Guarda que vai e canta, eu nunca mais escutei... Eu nunca escutei ninguém cantar esse ponto, a não ser o João Lopes. (Maurício Tizumba, entrevista em 14/08/2020)

A última observação, sobre a criatividade desenvolvida pelo artista sobre a melodia da canção, está situada na perspectiva da cena musical, pois no Reinado, segundo Glauro Lucas (2014, p. 87): “Em suma, de acordo com os critérios culturais de equivalência e distintividade dos congadeiros, textos diferentes em uma mesma melodia = cantos diferentes; textos iguais em melodias diferentes = mesmo canto”. Sendo assim, a lógica de diferença melódica como criação composicional no caso da música amplificada/gravada, pouco importa na percepção do Reinado, pois é o texto da *toada* que significa pertencimento ao repertório do Rosário.

Embora o texto esteja sempre associado às *marchas* específicas de cada *Guarda* ou *Terno*, os comportamentos rítmicos que são caracterizados na percussão do Reinado se estabelecem desde as relações de duração, timbres, acentos e alturas, de acordo com determinado andamento, cujas estruturas básicas de padrões rítmicos são correspondentes “[...] a uma determinada denominação, pode assumir, portanto, formas que apresentam, em sua estrutura, elementos comuns e um certo âmbito de variações possíveis. Essa margem de variabilidade, porém, está de acordo com um “juízo cultural de equivalência”.” (LUCAS, 2014, p. 135). Essas variações, correntes entre os *caixeiros* e entre os diversos *Reinos*, se dão tanto por adaptação e característica de execução de cada *caixeiro*, como pela forma como o *saber-ser* técnico-estético das *Danças* sagradas foram cultivadas e transmitidas, sempre situadas de

acordo com o arquivo e o repertório de cada Reino do Rosário. Realidade que, por sua vez, não corrobora com a identificação de formas erradas ou corretas, pois na tradição do Reinado há “a diferença de um mar, de Reino para Reino”, como nos disse a Rainha Professora Leda Martins, no exame de qualificação desta pesquisa.

A invenção, no labor criativo de Tizumba, pode ser percebida no caso da canção *Brasil 500*, que é uma das músicas do álbum *África Gerais* mais cantadas no repertório atual do artista. Arranjada sob a levada do ritmo *louva-a-deus*, traz em sua letra motivos sociais, da pobreza e da fome, citando Deus pelo nome de *Olorum*, enuncia suas referências inter-linguísticas, que fazem *encruzilhadas* entre as tronqueiras do Candomblé e do Reinado.

Em um dos trabalhos de campo que realizei em novembro de 2018, participei da aula de Mauricio Tizumba no *Espaço Cultural Tambor Mineiro*. Em conversa posterior à aula, perguntei a que grupo pertencia o ritmo *louva-a-deus*, uma vez que eu não o identificava como sendo de nenhum grupo do Reinado a que eu tivesse acesso. Ele me contou uma história sobre o ritmo, que é popularmente conhecido a partir das produções e práticas musicais derivadas do Tambor Mineiro. O *louva-a-deus* foi criado por Tizumba e Lincoln Cheib para conjugar com o processo de produção musical de Milton Nascimento, a quem o ritmo foi apresentado, e sobre ele composta a canção “Louva-a-deus”, gravada no álbum *Nascimento* (1997). Baseado nisso, Tizumba nomeou tal padrão rítmico – abaixo transcrito - com o mesmo título da canção feita a partir dela. O ritmo *louva-a-deus* conjuga aro e couro em sua tocada. Apresenta as seguintes variações, acompanhando a notação: couro, aro, couro, aro e couro até o final da célula.



(*Louva-a-deus*)

A potência da célula rítmica *louva-a-deus* é que a mesma se aproxima de maneira criativa dos toques congadeiros, não sendo a reprodução de um ritmo sagrado. No contexto das relações entre cena musical e Reinado, não apresentaria um problema, pois não toca a expropriação ritual da musicalidade dos saberes performáticos tradicionais. Uma *encruzilhada* criativa nas relações artísticas, na reelaboração de um universo de referências técnico-estéticas que resultaram em composição autoral, por Tizumba e Cheib. A não reprodução de uma *marcha* do Reinado no arranjo de canções se configura, no sentido de reinvenções rítmicas que se

inspiram no comportamento musical da *Dança* sagrada, como um caminho de elaboração simbiótica não “parasitária” da tradição.

Rubens de Oliveira Aredes (2009), levantou a hipótese de um nicho de público em Belo Horizonte que apresenta comportamento sócio-cultural caracterizado pelo gosto musical associado a canções gravadas e amplificadas, selecionadas pela presença percussiva que remete à “cultura popular”. Este comportamento de sociabilidade mediado pela música veio a ser chamado de *movimento tilelê* em uma reportagem jornalística – caso que iremos abordar ao final do capítulo – situação que o pesquisador pressupôs ter se dado desde o lançamento do álbum *Nascimento*:

Em 1980 Milton Nascimento lança *Sentinela*, onde apresenta uma vinheta de *Peixinhos do Mar* registrada como domínio público, sendo uma cantiga original da guarda de marujos do norte do Estado. Em 1980, Tavinho Moura lança o disco *Tavinho Moura*, onde faz adaptação de *Peixinhos do Mar* e elaboração em *peixe vivo*. [...] Em 1987, no disco, na faixa *Planeta Blue*, como na faixa *Dança dos Meninos*, aparece citação e elaboração posterior do ritmo da Guarda de Moçambique Serra Acima. Há citação tímbrica também ao realizar esse ritmo nos tambores. [...] Em 1997, Milton Nascimento lança o disco *Nascimento*, marco do movimento tilelê, onde aparece a faixa *Louva a Deus*, que é uma adaptação rítmica e tímbrica de um toque da guarda de congo, também conhecido como *Louva a Deus*, aparece também os procedimentos de elaboração nos materiais de letra, melodia e harmonia. (AREDES, 2009, p. 44 e 45)

Uma vez que a *práxis* artística profissional atua na produção de criações que buscam a inovação estética, quer seja por meio da composição de outros padrões rítmicos, como foi o caso da criação do *louva-a-deus* – que não é uma adaptação musical de uma *marcha* original do Reinado – igualmente se potencializam com novas construções harmônicas e melódicas. Contudo, a interpretação do comportamento musical das *Danças* do Reinado tem sido utilizada como base para arranjos de canções na cena musical, o que levanta um ponto de tensão na relação desses dois mundos da arte, uma vez que a música amplificada/gravada se vale de um repertório de origem sagrada e pertencente a grupos pobres, periféricos e subalternizados, situação que pode ser percebida pelos *Pretinhos do Rosário* de maneira adversa. Ou seja, para alguns Reinadeiros e ou Reinos, esse procedimento não é percebido como sendo um procedimento problemático, já para outros sim. Exemplos sobre este tipo de situação abordaremos adiante. A coexistência das duas práticas, observadas como possibilidade de criação no mundo da música amplificada/gravada, pode ser verificada no álbum ao vivo *Tambores de Minas* (1998) de Milton Nascimento. O argumento conceitual do espetáculo, que é montado em formato de teatro musical com dramaturgia falada e grande elenco, se ancora no discurso das tradições negras de Minas Gerais, executando arranjos

vocais e percussivos em coro, sobre rítmica percussiva que se descola completamente dos padrões musicais vernaculares do Reinado, por exemplo. Alude de maneira pasteurizada às formas de *performance participatória* (TURINO, 2008) e *multidimensional das artes negras* (FRIGÉRIO, 1992), em referência aos eventos musicais da “cultura popular” regional. São características expressivas interpretadas no mundo da arte do palco, da *performance apresentacional* (TURINO, 2008), sem nenhuma conexão direta com o Reinado, fato que não condiz com o discurso de venda do show em seu *release*:

O baticum ancestral e dolente dos tambores de Minas. [...] propagado morraria afora, no sobe e desce ladeira das festas de rua do interior. Com o título extraído de uma das faixas do disco Nascimento, lançado em maio último pela WEA, Tambores de Minas marca o encontro de dois patrimônios vivos da cultura mineira: Milton Nascimento e Gabriel Villela. Originários das fronteiriças Três Pontas e Carmo do Rio Claro, ao Sul de MG, músico e encenador buscam no batuque primitivo, reproduzido nas ruas das Alterosas desde tempos imemoriais, a motivação para, em dois atos e vinte canções, penetrar no imaginário popular da terra em que foram forjados. Pontuado pelas batidas secas de ritmos como o congo dos Congados, os Reisados, o catopê de Montes Claros, ou o cateretê dos barraqueiros do Rio Pirapora compilados e recriados pelo baterista Lincoln Cheib por ocasião da gravação de Nascimento, Tambores de Minas evoca as festas populares religiosas que celebram o ciclo de nascimento, vida, morte e ressurreição de Jesus Cristo. Um grande oratório interiorano serve de ambientação à releitura dos ritos cristãos pelo gênio barroco de Gabriel. [...] em cena por um elenco de nove acrobatas-bailarinos-cantores, que desempenham múltiplas funções: além de entoarem todos os arranjos corais, executam as breves peças coreográficas criadas por Vivien Backup, lançam-se em acrobacias de solo e saltos mortais sob a liderança de Fábio Tavares, e, lastbutnotleast, incorporam e fazem rufar os tambores de Minas _ habilidade para a qual foram treinados pessoalmente por Robertinho Silva, em seu recém-inaugurado Centro de Percussão Alternativo, no bairro carioca do Recreio. (MILTON NASCIMENTO, 2000, s/p)

A apresentação do espetáculo *Tambores de Minas* oficializa como capital simbólico, desde sua midiaticização e circulação em *mainstream*, uma espécie de aura do “baticum”, como descreve o *release*, ao reunir referências performáticas/percussivas afro-mineiras, que equivocadamente mistura num mesmo bojo conceitual: *Reinado* (simplificado sobre a nomenclatura de *Congado*), *Reisado* (referente à *Folia de Reis*) e *Cateretê*. A imagem contribui para difusão de uma perspectiva exótica e distanciada nas abordagens de representações e significantes de tradições sagradas afro-mineiras, por via de discursos antagônicos entre forma e referência de mundos e de arte, divergentes. Dilema paradoxal que não será resolvido neste trabalho, mas que é posto em partilha desde as observações cotejadas, como caro objeto de reflexão e problemática a ser acolhida pelo mundo da arte das cenas musicais.

Este material expressivo, inspirado na *Dança* do Reinado, é operado de maneiras diferentes de acordo com as relações estabelecidas entre o artista profissional que utiliza esses repertórios

sagrados em suas produções e os Reinos onde foram aprendidos esses saberes. Tomando como objeto Maurício Tizumba, uma vez que o artista profissional é um Reinadeiro, as situações entre os mundos da arte e seus posicionamentos, influências e referências se diluem e hibridizam de maneira mais complexa do que a de um sujeito totalmente apócrifo ao Reinado. Considerando que a obra e a vida de um artista são implicadas uma na outra, uma vez que entendemos a *arte como experiência* (DEWEY, 2010), o processo criativo de um sujeito que é nativo dos dois mundos em questão acaba por se borrar um no outro, como uma produção de sentidos ontológicos elaborados no trabalho artístico. Capital simbólico que pode ser verificado em coexistência em toda sua obra, como marca de identidade do artista.

No álbum *África Gerais*, no caso da canção *Sá Rainha*, Tizumba revela que a composição é uma citação quase original de determinada *toada* escutada no Reinado, como visto em seu depoimento anteriormente citado. No álbum, o arranjo sonoro da canção apresenta toques de congas ao ritmo do *barravento*, comuns no candomblé angola e na umbanda. Naipes de metais, baixo, bateria, violão e teclado compõem os extratos harmônicos da música gravada. Em uma convenção específica na segunda metade da música, há a ausência da banda, e as sonoridades de caixa e patangomes se apresentam ao toque do *serra abaixo* em andamento muito acelerado, sob o canto dos versos: “Ela vem com conversa de dona mandona, mandando a gente trabalhar. Sei que dói a chibata no lombo, a canga no ombro pra que que eu vou lá?”.

Na faixa *Talilalililê*, um canto coral realiza o ostinato do título da canção. O artista canta em língua que não identificamos, entremeando vários improvisos vocais; o bradar do *Senhor Ogum* se destaca, em meio ao universo onomatopaico escutado.

Grande Anganga Muquiche é a faixa mais congadeira do álbum, no sentido timbrístico e da forma canto solo com refrão responsorial, apenas ao toque de caixas e patangomes, sob o ritmo do *dobrado* do congo. São cantados os versos: “Grande anganga muquiche, sua gunga não bambeia. Unganda, berê, berê, ah vai te guardar, vai te proteger, na sombra de um jatobá!”, em *pot-pourri* com “Ô Minas Gerais, ô Minas Gerais”.

A canção em questão foi gravada recentemente pelos artistas paulistas Juçara Marçal e Cadu Tenório, no disco *Anganga* (2015). A faixa foi creditada no encarte do CD como “Grande Anganga Muquixe (Tradicional – Congo Justinópolis)”, o que o configura como domínio público para os órgãos de recolhimento de direitos autorais. A autoria borrada entre os mundos da arte, nessa situação, cria um movimento de *ida e volta* em que a canção composta

por Maurício Tizumba é executada pelo Reinado em sua *Dança* sagrada, integrando o repertório e arquivo da tradição. Uma vez escutada e registrada por agentes externos, para fins artísticos no mundo da arte de mercado, de música gravada e amplificada, o compositor da canção é apagado e dominado pela licença de recolhimento e uso de repertório performático da *cultura popular* dada como desprovida de autoria, ou seja, de domínio público – mesmo que os artistas em questão tenham se preocupado em nomear o grupo de onde foi recolhido o canto gravado por eles. Uma ironia paradoxal, de dominador e dominado, se dá em uma situação reversa ao modelo mais comumente praticado: desta vez o artista forasteiro em terras alheias exerce o domínio de um repertório de autoria registrada. O processo de *ida e volta* dessa canção, transformada em *toada* no Reinado, recolhida por artistas de outro estado e gravada como música experimental, destitui o direito autoral de seu compositor, pois é tomada da voz de atores sociais da *cultura popular*, sendo dominada publicamente em uma relação indireta entre pares de mesmo contexto de mundo e de arte:

O que que aconteceu, tanto eu quanto o Pererê, por exemplo... Você falou do Rosário Embolado, tem uma música no Rosário, por exemplo [cantando] “Pois é vovô, meu coração mais parece um rosário embolado, assim não dá pra dançar, nem pra brincar no congado/ Pois é, vovô, meu coração mais parece um rosário embolado, assim não dá pra dançar, nem pra brincar no congado/ Ajuda vovô, me dê a mão, ajuda vovô a liberar o meu coração/ pra poder bater meu tambor, pra poder bater/ oi, pra poder bater meu tambor, pra poder bater...”. Pererê fez essa música para os congadeiro cantar. “Grande Anganga Muquixe”, eu fiz essa música para um grande Capitão, não sei se você conheceu ele, que é lá do Jatobá, chamado João Lopes. [...] Eu fiz pra ele. Só que essas músicas cai na boca dos congadeiros e os congadeiros cantam também. Eu comecei a falar com as pessoas o seguinte, o pessoal reclamando... “Cê ta falando que eu tô cantando música do congado na coisa, cê ta cantando a minha música aí ó... Num vão brigar por causa disso não, eu não tô ganhando dinheiro com a música... Eu posso falar que você tá ganhando mais bênçãos de Nossa Senhora do Rosário porque você tá cantando a minha música? Será?” Muitos deles canta, eles cantam várias minhas, cantam várias músicas do Sergio Pererê também. É uma coisa que vira, entrou na contramão, porque a gente tá muito próximo dessa galera, a gente não é pesquisador, eu não tô aqui pra pesquisar, eu canto é o que é mesmo, né?!

Essa música específica, Grande Anganga Muquixe, você tem um procedimento de composição, igual estávamos falando da “Coroa do Rei Balanceou, o Rei riu igual Exú Caveira”, tem uma música do congado muito similar, aí você se utilizava dessa subversão poética pra poder construir as suas letras, né? Que de alguma maneira tem a ver com o universo do congado, mas não é a música do Reinado, né, você é um compositor. No caso dessa composição específica, esses elementos, essas palavras, como é que funcionou assim, teve alguma inspiração específica dela, assim?

Não, essa música pra mim foi muito fácil, porque na época o João Lopes era um dos maiores aqui, um dos mais respeitados em toda Minas Gerais, na região metropolitana o pessoal tinha até medo dele. E ele foi um bom Capitão, cantava bem, gostava de conversar comigo, “Essa Guarda aí é meio desentoadada”, quando os cabo[cl], os Capitão são desafinado e tal... Ele, foi um grande Capitão, um dos maiores, elegante, sério, severo, e ele sabia dominar o congado, ensinava a gente muita coisa, aprendi com ele muita coisa. E ele pra mim era um grande Anganga, ele

era o grande N'ganga. Por eu ver ele como um grande N'ganga, um dia entrou essa frase, grande N'ganga Muquixe, um cara forte porque o que significa: a gunga dele não bambeava. O que significa gunga bamba? Gunga bamba é a pessoa que não consegue andar direito, é a pessoa que não consegue fazer as coisa direito, entendeu?! É pessoa frouxa. Porque a gunga, se a gunga tiver firme, ah! [expressão de vigor], agora se ela estiver frouxa, se ela estiver bamba, você nem anda direito. Isso é um símbolo, uma fala que a gente usa, e a gente tem ele como essa N'ganga Muquixe, tem essa gunga que é a que não bambeia e a Nossa Senhora do Rosário que é a Undamba Berê Berê, que vai protegê-lo na sombra de um Jatobá. Jatobá é nada mais, nada menos, que o bairro dele, o bairro onde ele mora. Nem lembro se lá tinha pé de Jatobá, na casa dele, lá tinha uma árvore, mas não era Jatobá, Jatobá era o bairro. E aí a poesia rodou: "Nossa Senhora vai te proteger na sombra de um Jatobá"... e, coincidentemente, o Jatobá é, pra nós, o Jatobá e a Gameleira, pra nós do Candomblé, ele é nosso Iroko, ele é um Orixá, ele é um Orixá também. Então passa por aí [...] (Maurício Tizumba, entrevista em 14/08/2020)

Ações dessa natureza, por parte do artista e reinadeiro, são exemplos de que nessas *encruzilhadas*, as tradições performáticas afro-brasileiras "encontram-se situadas na sociedade capitalista brasileira sem que haja uma membrana protetora, que imunize suas tradições de interesses econômicos de comercialização de traços das suas práticas performáticas no mercado de entretenimentos" (AREDES, 2014, p. 643), uma vez que as lógicas de seu patrimônio, imaterial, não implicam regras de autoria e tampouco de contingência, uma vez que suas propriedades são intangíveis, para a lógica ocidental e hegemônica. Nesse sentido, é necessário compreender que a "música" que se faz em tradições sagradas, além de serem construções temporais e coletivas, implicam em uma constituição cosmológica e fundamental para a existência da vida, ontologia, e constituição dos fazeres, existenciais e cotidiano, *ethos*, como medula da permanência e continuidade do existir, *saber-ser*, de um povo.

Para Glaura Lucas, os conflitos gerados são étnicos e éticos. Ela explica que em contextos culturais diversos, são inúmeros os valores que envolvem conceitos de música que se diferenciam dos mais comuns na sociedade urbana ocidental, ou que pelo menos se hierarquizam de forma diferente. Assim, se para o artista, agente cultural ou consumidor, música pode ser arte, entretenimento, produto de trabalho e mercadoria, para o congadeiro, música pode ser veículo de transmissão de saberes e valores comunitários e ancestrais, forma de organizar o tempo ritual (ou organizar o ritual no tempo) e forma de acesso ao divino. Enquanto os primeiros lançam seu olhar e audição buscando satisfazer necessidades de entretenimento ou de negócios, o segundo produz música conforme julga ser a necessidade da sua alma e o desejo dos seus santos e ancestrais. (AREDES, 2014, p. 644)

Nessa perspectiva, a noção de música nas tradições performáticas afro-brasileiras não vai de encontro à compreensão de música ocidental e está engendrada nos modos de vida e continuidade dessas sociedades. Segundo Rubens Aredes (2014, p. 644), o procedimento criativo que toca a "apropriação cultural já foi muito discutido na antropologia e na etnomusicologia, tendo sido entendido, em abordagens de fundo mais foucaultianas, como exercício de poder de membros e setores da classe média branca e urbana sobre as comunidades negras em geral". Esse procedimento de poder é enxergado, uma vez que os

dominantes - classe média - se debruçam sobre o valioso patrimônio imaterial de comunidades dominadas - tradições performáticas afro-brasileiras - cujos saberes intangíveis constituem o *ethos*, princípio e motivo que anima a continuidade e fundamenta o sentido forte da existência do povo de Nossa Senhora, como podemos perceber no trecho de uma *toada* “Ê Rosário, ô minha vida! Ê Rosário, quero ver minha mãe querida”. Essa é a diferença abissal que existe entre a produção de sentido - nos processos de transmissão e recepção de produção artística - entre a tradição e a cena musical. Está contido para o devoto no fundamento sagrado que anima o ritual; no paradoxo, à perspectiva esteticista ocidental que se atem aos motivos expressivos, ao repertório técnico-estético da *Dança do Reinado*, muitas vezes desassociado de suas agências sagradas.

Esse repertório é, portanto, percebido como um patrimônio pertencente ao universo do Congado em geral, a ser utilizado pelos fiéis, com responsabilidade e propriedade, para o louvor a Nossa Senhora do Rosário e para o cumprimento de obrigações rituais. Assim, mesmo que um congadeiro se declare autor de um canto, não existe uma reivindicação de propriedade individual desse canto. Trata-se de um patrimônio coletivo que se encontra em constante processo de recriação, não devendo, portanto, ser considerado meramente como domínio público, conforme previsto na atual legislação de direitos autorais. (...). (LUCAS & LUZ, 2006, p. 108.)

No álbum *África Gerais*, na faixa *Cantos de Moçambique*, um *pot-pourri* de cantos rituais do próprio Reinado é reproduzido, com o acompanhamento de violão de nylon realizando fermatas, sob o canto solo e repetição em coro responsorial feminino de: “A auê, A auê! Ô iêrê ô, ô iêrê ô ê!”. O ritmo do *serra acima*, executado por caixas e patangomes, vem surgindo em *fade in* e sob o canto: “Sá Rainha mi chamô, mi chamô pra cúria. Mas eu já vô Sá Rainha, caminhando devagá”, Tizumba realiza sua parte no canto, com as características das vocalizações do *pretoguês* preservadas, como na escrita apresentada. Já o coro feminino que o acompanha, além da pasteurização vocálica, na articulação das palavras, há uma forma melódica que não é característica *do sentido pleno* (ADOUR, 2017, p.6) do Reinado, referente ao “sentido profundo do cantar na tradição africana”. O branqueamento nessa reprodução se apresenta com muita evidência, dentro de padrões fonoaudiológicos ocidentais, de afinação, dicção e forma coral em uníssono, que não correspondem às variações e aberturas de vozes, próprias das expressividades do Reinado, fonte desses cantos gravados: “Sá Rainha me chamou, me chamou pra cúria. Mas eu já vou Sá Rainha, caminhando devagar”. Nessa abordagem estética e sonora, quem dá voz a esse coro são unanimemente mulheres brancas, trio que circulou bastante pelas alterosas junto a Tizumba, cuja arregimentação foi registrada em DVD, *Maurício Tizumba no Mercado* (2008), formato de show que o acompanha até os dias de hoje.

Titane e a Formação da Cena Musical Afro-Mineira

Titane iniciou sua carreira em 1979, cantando no grupo “Mambembe” no espetáculo “Revolta da Chibata” e em gravações de vários artistas, como intérprete. Gravou o disco *Arraial - Eugênio, Osias e Danilo na voz de Titane* (1985) e seu primeiro disco solo, o LP *Titane* (1986), que priorizou em sua arregimentação os timbres percussivos e dos instrumentos harmônicos acústicos, como a viola caipira e o violoncelo. Abordou um repertório que, segundo o seu gosto musical, desde o início anunciava: “eu quero cantar música do país inteiro, eu queria cantar boi do maranhão, maracatus e coisas do sul, fandangos. Eu já tinha esse desejo de cantar essas coisas” (TITANE, 2005). A quarta faixa do disco, composição de Sávio Henrique, *Enredo De Fé*, tem no início e ao fim da canção, registros da Guarda de Moçambique da N. Sra. Do Rosário. E um refrão com “Olelê lê iêêê! Olelê lê iê. Olelê lê iêêê! Olelê lê iê”, característica onomatopaica e melódica que pode ser lida como uma citação do universo musical congadeiro na canção.

O álbum de estreia de Titane foi lançado pelo selo Lapa Discos³⁰, do produtor cultural Guilardo Veloso³¹, ligado à uma rede de artistas do Vale do Jequitinhonha. Por ser da cidade de Pedra Azul, privilegiava em suas produções artistas que apresentavam estéticas derivadas da cultura popular. Foi proprietário da casa de show *Lapa Multishow*, inaugurada em 1997, que teve importante referência na cena musical da capital. Programava nomes que vão do “popular” como Pereira da Viola, Saulo Laranjeira, Paulinho Pedro Azul, Tadeu Franco, Rubinho do Vale, Frei Chico e Lira Marques, Gonzaga Medeiros e Tadeu Martins, ao “pop” como Cordel do Fogo Encantado, Nação Zumbi, Mestre Ambrósio, Lenine e Siba. Segundo Veloso (SEBASTIÃO, 2014): “Como todos bebiam na fonte da cultura popular, havia afinidade com o que eu fazia”. Dado que nos dá indicativos sobre como determinado nicho de

³⁰“É de 1995 a criação do selo Lapa Discos, cuja estreia foi com congados da cidade de Oliveira, em álbum ainda em vinil, produzido por Titane – cantora que também registraria obras pelo selo. O décimo quinto e último CD da Lapa Discos foi 'Cruzado', de Tavinho Moura, lançado em 2001. Entre um e outro, o selo lançou trabalhos antológicos de Zé Coco do Riachão, Pereira da Viola, Renato Andrade, Rufo Herrera e Coral Trovadores do Vale, além de coletânea de etnomusicologia.” (SEBASTIÃO, 2014).

³¹ O produtor atuou também no poder público, iniciando na gestão de Berenice Menegale na Secretaria Municipal de Cultura de Belo Horizonte. No período, ocorreu a inauguração do Parque Lagoa do Nado, em que Titane atuava como liderança de ativismo ambiental e como artista colaboradora pela causa, que culminou na continuidade de ações culturais e formativas no espaço. Por convite de Menegale, João das Neves veio para a cidade trabalhar como professor de teatro nessa iniciativa, situação que teve vários desdobramentos, como uma rede de desenvolvimento de produções artísticas, avançando na experimentação com a cultura popular, com a participação do diretor e dramaturgo, em montagens teatrais com Maurício Tizumba e diversas parcerias em trabalhos de Titane, com quem veio a se casar.

produções artísticas foi mediado na cena musical da cidade de Belo Horizonte, no fim dos anos 1990 e primeira década dos anos 2.000.

Percebemos nessa *rede* de relações e de afinidades estéticas, como era construído o posicionamento de determinadas produções artísticas do segmento da cultura popular na cena musical local, observável pelos espaços em que circulavam e pelos gestores que as programavam. Isto pode ter corroborado para a formação de um *gosto musical* local, mediado pelo trabalho desse nicho de artistas, cuja orientação estética se constituía por características de referência à cultura popular, fomentada pela frequência de disposição e oferta dos espetáculos dos mesmos na vida cultural da cidade.

Titane assinou a produção do disco de Zé Coco do Riachão, *Voo das garças* (1987), e junto a diversos intérpretes e grupos de *congado* e *folia-de-reis*, gravou o disco *Ternos Cantadores* (1987) com produção do Sesc/MG. Em 1990, lançou o LP *Verão 2001*, pela gravadora Eldorado, com produção de Zuza Homem de Mello. Na sequência Titane fez a produção do CD *Os negros do Rosário (Congado Mineiro)* (1992), que registrou a performance sonora do Reinado durante a Festa do Rosário da cidade de Oliveira. Um importante álbum, editado em disco de vinil, captou *in locu* e de forma analógica o som das *danças* dos *Pretinhos do Rosário* em sua cidade, no interior do estado. Esta produção fonográfica tem uma importância e um sentido antropológico, e não de cunho artístico, no sentido de servir à algum processo de criação situado no mundo da arte das cenas musicais. Mas, ao contrário, se situa como um retrato sonoro - *high fidelity*³² – de um acontecimento ritual no mundo da arte da tradição sagrada do Reinado.

No ano 2000, Titane lançou o CD "Sá Rainha", que mais tarde deu origem ao show e DVD homônimo. Na capa do álbum há a imagem de um "tambor" ao lado da artista, que segura duas baquetas e calça *gungas* nas canelas. De pés descalços e ombros às vistas, uma espécie de coexistência antagônica se anuncia na imagem de capa do álbum, pois o figurino da artista não condiz com a solenidade das *fardas* do Reinado que, em muitos Reinos, não se poderia *Dançar* em trajando decote, por exemplo.

³² "Recordings and the radio began to change people's conceptions, but not entirely. Radio broadcasts began by airing live performances, largely to be replaced by recordings later. By the mid-twentieth century the phrase high fidelity was used by the industry to refer to recordings. At that time the understanding of music as an activity involving live people performing with or for other live people was still predominant, and recordings were marketed as a faithful (high fidelity) there was a commercial to sell cassette tapes that used the slogan "Is it live or is it Memoex?" suggesting that the sound recording was not the whole ball of wax but rather was capturing, representing, something else (e.g., see Mowitt 1987)." (TURINO, 2008, p. 24)



Figura 4: Capa do álbum “Sá Rainha” de Titane (2000)

(Fonte: disponível no site da artista)

Nesse sentido a lógica vernacular do Reinado não faz nenhum sentido na cena musical, o que instaura um potencial conflito simbólico/cosmológico na coexistência de elementos rituais – no caso os instrumentos, *marchas* e *todas* – fora de sua função original, empregadas em um mundo da arte que não necessariamente está ligado ao seu sentido forte, do sagrado, mas sim ao estético, ao trazer para a *performance* da música gravada e amplificada, pedaços de um mundo outro. São articulações e sínteses expressivas, hibridações culturais, próprias do processo de criação, atividade laboral de artistas profissionais.

O álbum *Sá Rainha*, homônimo da composição³³ de Maurício Tizumba que também participou cantando junto com Titane a canção título do álbum. A faixa apresenta características musicais do Reinado, iniciando com o prelúdio à capela, em uníssono, da *toada*: “No tempo do cativoiro quando o Senhor me batia, ai ai, no tempo do cativoiro quando o Senhor me batia, ai ai, eu gritava por Nossa Senhora meu Deus, quando a pancada doía, eu

³³ Relatada anteriormente pelo artista como “[...] a única que ficou mais próximo de alguma coisa de congado, assim, que de repente eles nem reconhecem, eles nem reconhecem que eu tirei do congado, é a Sá Rainha. Eles não reconhecem. Sá Rainha é uma coisa que eu tirei bem próximo de uma cantiga [...]” (Maurício Tizumba, entrevista em 14/08/2020), advinda de uma *toada* puxada pelo Capitão João Lopes do Reino do Jatobá.

gritava por Nossa Senhora meu Deus, quando a pancada doía”. Violão entra, desenhando a harmonia da parte A da canção, que é o refrão, acompanhado por acordeon, sobre a letra: “Sá Rainha chamou, ê viva, ê viva, eu não sou nego dela eu não vou lá, eu não vou lá, eu não, eu não”, em ritornelo. Na parte B da canção, há pausa do acordeon, com a inserção de percussão marcando o ritmo *barra vento* sob arregimentação de congas e agogô; o violão faz convenções nos tempos fortes, marcando os respectivos acordes. O refrão é retomado com ambos os instrumentos harmônicos, sob acompanhamento de caixas executando o ritmo *serra abaixo* em andamento extremamente acelerado – comportamento rítmico raramente identificado no Reinado em Minas Gerais, cuja característica original está ligada à lentidão e à solenidade grave da *Dança*, curva em direção reverenciada ao chão sagrado, conexão cosmológica *bantu*. Patangome e gungas, idiofones de agitação que operam no contratempo em ostinato, também compõem o extrato sonoro da percussão dos refrãos. Ao final da canção uma sessão de: “Ô tilelêlê, ô tilelêlê, ô tilelê! Ôtilelêlê, ô tilelêlê, ô tilelê! Ôtilelêlê, ô tilelêlê, ô tilelê! Ô! Iê! Ôtilelê!”, com a ausência de toque de pela das caixas, que tocam convecções de aro sobre este trecho específico. É seguida de um trecho incidental da canção “Caxangá”, de Milton Nascimento e Fernando Brant.

Segundo a artista, sobre o porquê da utilização de elementos musicais do Reinado nos arranjos da música popular urbana:

Eu acho que nós, artistas, somos uma projeção da nossa cultura. O artista trabalha no território individual. A arte é o território da liberdade individual. Agora, quanto mais fundo você vai nessa liberdade individual, você vai encontrar sua cultura de origem, não tem jeito. E eu vou fundo mesmo, então quando eu vou me enfiando dentro de mim mesma, o que é que eu encontro, são as festas de rua de Oliveira, com toda a certeza. Eu penso o mundo a partir dessa cultura, a partir das relações dessa cultura. Então, quando minha carreira solo começa, ela começa assim, foi muito solitário porque eu lembro, por exemplo: eram poucos os percussionistas que dominavam esse assunto. A maioria dos percussionistas tocava bem os instrumentos de percussão das escolas de samba, do samba do Rio de Janeiro, ou do forró nordestino, ou o atabaque baiano e os afoxés. Parava por aí, mas uma levada de caixa de congado aqui na alça, não adiantava, que ninguém conhecia... Isso é uma coisa recente, não é? Então eu realmente comecei a fazer isso, encontrei o Tizumba no meio do caminho, que também tinha o mesmo desejo. E foi um processo difícil, porque na verdade esses instrumentos, eles estavam existindo no ambiente sagrado. A arte tem sua sacralidade, se não eles não passariam pra ela. É uma alimentação mútua. Mas eu acho que a gente protagonizou, eu e o Tizumba, e outros artistas da nossa geração, um reencontro da arte com essas raízes sagradas. Para que essa arte fosse refeita, fosse realimentada nessas raízes, no caso o congado mineiro, e fosse refeita, redesenhada, não é? Então, na música a gente redesenhou. E não foi fácil, porque eu não tinha o que fazer com aqueles instrumentos, porque eles entravam no palco e eles perdiam a força completamente. Porque a noção deles que eu tinha, do poder deles, eram as festas de rua, dos rituais do congado. E como isso aconteceu? Eu sei que o palco tem poder também, mas como fazer essa transposição? Não dependia só de mim (...). Agora hoje não, hoje é uma coisa dominada por todo mundo. (TITANE, 2015, s/p)

Podemos perceber a concepção de seus elementos estéticos, a evocação de conexões culturais que permearam o imaginário afetivo da cantora. Se permitem, na lógica da licença poética do processo criativo, reunir as referências em uma espécie de *síntese disjuntiva*³⁴, que pretende apontar a coexistência dos diferentes elementos expressivos e de mundos da arte distintos, no produto/na produção de uma arte contemporânea de referências regionais. Por experimentar as transposições de ritmos ainda não introduzidos no contexto da canção, advindos do repertório expressivo da *Dança* sagrada do Reinado, instaurou-se com isso uma estética *afro-mineira*, que trouxe junto à potência *avant-garde* dessa música um conjunto de questões socioculturais, inerentes a essa conjunção de mundos.

O Feat do Reinado na Cena Musical Afro-Mineira

Tizumba menciona a primeira vez que aconteceu a participação (*feat*) do Reinado em um show seu, anteriormente relatado, situando as diferenças e como se deu a relação de Titane, e sua chegada, na cena musical de Belo Horizonte, contribuindo para a instauração do fenômeno estético *afro-mineiro* no mundo da arte da música amplificada:

Era algo experimental essa coisa de fazer show em teatro. Porque nessa época, 79, eu estava fazendo show na rua também, no movimento negro. Aí a gente começa a fazer shows nas ruas, pras greves. Aí eu já começo a fazer show pra esses sindicatos tudo, no início de 80, aí eu vou começando a me envolver com isso. Eu te contei isso até mesmo pra comparar uma coisa com a Titane, porque quando eu encontro com a Titane, ali em meados dos anos 80, quando ela gravou o disco com os Moçambiqueiros lá de Oliveira, um disco chamado Negros do Rosário, muito bonito por sinal... Ela gravou várias Guardas lá de Oliveira, um disco bonito! E gravou de uma forma super analógica, assim, arrumou uns camaradas com uns microfones e andava no meio das Guardas assim com os microfones, foi super bem feito. Eu conheço a Titane por volta de 85, 86, ela já vinha trazendo essa história dela... Acho que foi em 86 que a gente já fica amigo e tal [...] de 72 a 82, eu já era um sucesso na cidade, tocando em bares. E eu tô falando isso porque em 76 eu pus uma Guarda de Congado e a partir daí eu comecei a usar Gunga, eu comecei a usar tudo, mas a Titane chega bem mais tarde, trazendo o Moçambique de Oliveira, os Catupés, os Vilão de Oliveira, pra disco. (Maurício Tizumba, entrevista em 14/08/2020)

³⁴ “Eu acho que a grande contribuição dos concretos ao debate cultural no Brasil foi a redescoberta que fizeram de Oswald, em parte por via da aliança com o tropicalismo. [...] o que os concretos nos legaram foi antes de tudo um paideuma rigoroso mas aberto, que transversalizou completamente os totemismos nacionalistas, colocando a arte brasileira em um campo estético poliglota e multívoco, sem hierarquias prévias ou extrínsecas. [...] Porque havia uma série de conflitos, e de repente o tropicalismo chegou para resolver o problema de alguma maneira, porque ele fez a síntese. Não uma síntese conjuntiva, mas uma “síntese disjuntiva”, diria Deleuze: Vicente Celestino e John Cage. E essa é a resposta que a América Latina tem que dar para a alienação cultural, é a única proposta de contra-alienação plausível, a única teoria de libertação e autonomia culturais produzida na América Latina. Agora todo mundo está descobrindo que tem que hibridizar e mestiçar, que os Mutantes por exemplo são legais” (VIVEIROS DE CASTRO, 2008, p. 169).

Em entrevista ao programa *Agenda* (2016), a artista Titane fala sobre o DVD *Sá Rainha*, gravado no Grande Teatro do Palácio das Artes em Belo Horizonte no ano de 2003, com participação de artistas da cena musical local e nacional e de um Reino da cidade de Oliveira (MG). Titane relata sobre a sua atuação entre os *mundos da arte* afro-mineira, mediando junto ao Reinado seu trânsito em espaço e lugares endereçados à música amplificada, que não faz parte do *mundo* Reinadeiro:

Desde 95 que eu convido guardas de congado para se fazerem presentes nesse momento dos espetáculos. Elas não fazem o show, é um momento à parte, onde a gente zela muito para que elas tenham condição de existir como são, com todo o seu poder, sua força ritual, mesmo não estando dentro do seu espaço de origem, que é a festa do Rosário. E hoje a gente vive isso com uma exuberância muito grande, você vê guardas de congado fora do seu espaço de origem, do seu ciclo original, mas com o seu poder original. Levando os seus conhecimentos, o seu modo de pensar, os seus tambores, a sua bandeira para passear por espaços que não aqueles seus espaços de origem. (TITANE *apud* AGENDA, 2016)

Podemos observar esse acontecimento desde o conceito de *performance apresentacional*, segundo Thomas Turino (2008), na participação da *Guarda de Moçambique de Nossa Senhora das Mercês* de Oliveira (MG) no DVD *Sá Rainha*. Junto a Gilvan de Oliveira e Weber Lopes nos violões, Ivan Corrêa no baixo e Serginho Silva na percussão, Titane entremeia aspectos musicais do Reinado somente nas canções que canta junto aos convidados Maurício Tizumba e Chico César. Antes, com Pereira da Viola, o cancionista popular aparece na interpretação de *Prucuntá*, composição do violeiro Bilora, que é performada por Titane com danças que remetem à dança do *batuque* quilombola de São Julião (MG), terra natal de Pereira, localizada no Vale do Mucuri. Apresenta também *Tirana Rosa*, outra referência do cancionista popular, dessa vez da região do Vale do Jequitinhonha, que já havia sido gravada anteriormente no disco *Inseto Raro* (1996), mas com arranjo de violão à moda erudita.

Com Tizumba, a canção título do trabalho, *Sá Rainha*, é performada com bailados pontuais de *gungas*, utilizadas pelos dois cantores, que são realizados de forma simples, com menos complexidade que a *dança* tradicional dos Moçambiqueiros. Ao final da canção, como descrito na versão gravada, acontece uma sessão de “Ô *tilelêlê*, ô *tilelêlê*, ô *tilelê*! Ô*tilelêlê*, ô *tilelêlê*, ô *tilelê*! Ô*tilelêlê*, ô *tilelêlê*, ô *tilelêlê*, ô *tilelê*! Ô! Iê! Ô*tilelê*!”, seguida de um trecho incidental da canção “Caxangá”, *hit* do *mainstream* de Milton Nascimento. Este *pouti-pourri* enuncia, entremeado ao tema de Milton Nascimento, o vocábulo Reinadeiro que se tornou *hit single*, difundido na cena musical afro-mineira em variações melódicas de *toadas* do *tilelê* – fenômeno que será melhor aprofundado adiante.

A composição *Dança*, de Chico César, é a última do show: Titane com a caixa empunhada, a canção se inicia sob a levada rítmica do *serra abaixo*. Tizumba toca reco-reco de metal com a banda e, após o refrão, Titane toca a caixa compondo o extrato percussivo mais forte da canção. Chico Cesar entra no palco no meio da canção, realizando improvisos vocais onomatopaicos, sob a levada do *serra abaixo* e de um ostinato harmônico, que se mantém até o fim do improviso e a retomada do refrão, cantado em uníssono pelos dois. Chico César já está com o violão, que contribui também com solos de improviso sob a circularidade rítmica do *serra abaixo*. Titane insere um verso de improviso: “Ê cachoeira! Cachoeira de lágrima, cachoeira! Cachoeira de lagrima, cachoeira! Cachoeira de lagrima, cachoeira! Cachoeira!”, momento em que a intensidade da canção diminui em uma dinâmica de *fade down*. Titane ao meio, Chico Cesar de um lado e Tizumba de outro, ajoelham de frente ao tambor que foi retirado e posto no chão do palco, com as cabeças abaixadas, e sob a aproximação sonora em *fade in*, a *Guarda de Moçambique de Nossa Senhora das Mercês* capitaneada por Pedrina de Lourdes Santos, de Oliveira (MG), adentra o palco.

“Ô dá licença, ô dá licença! [inaudível] mandou chamar, ô dá licença!”, a guarda entra dançando o *serra a baixo*, entoando um tradicional canto de chegada, pedindo licença ao *dono da casa*. A Guarda para, a Capitã Pedrina sola à capela *Aruê*, canto que dá nome a faixa final do DVD; o canto é entoado em língua do tronco linguístico *bantu*, memória ancestral reminescente no repertório atual do Reinado. Ao final de *Aruê*, Pedrina entoa um canto mais popular: “Ê balaim de fulô, ê balaim de fulô, a coroa do Rei balanceou”, que tem imediata participação do público acompanhando com palmas de mão. Na sequência, repetido em coro responsorial e solo versado da capitã, verso que fazia menção ao trono coroado presente no palco: “Ôi no pé da cora maior, oia nêgo se ajoelhou, óia viva a cora sagrada que Zambiapungo veio me deixou!”. Retoma mais uma vez “Ê balaim de fulô” e segue com a conhecida “Tá caindo fulô, ê tá caindo fulô! Tá caindo fulô, ê tá caindo fulô! Lá do céu, cá na terra, êta caindo fulô! Lá do céu, cá na terra, ê tá caindo fulô!”. A Guarda vai circulando e entra em fila pelo meio do palco, caminhando para a rotunda, entoando “Ôi adeus, adeus, até para o ano! Ôi adeus, adeus, até para o ano, Ôi adeus, adeus, até para o ano, ôi eu torno voltar! Ôi se Zambi quizer! Ôi adeus, adeus! Ôi adeus adeus! Ôi eu torno voltar! Ôi no ano que vem! Ôi se zambi deixar! Ô mamãe das Mercês, vai nos abençoar!”. Terminam a *performance apresentacional* adentrando a cochia, retomando *Tá caindo fulô*.

De acordo com Titane, a concepção artística de seu trabalho encontra potência estética no cruzamento de elementos musicais e linguísticos de diferentes mundos da arte, que é o caso

da utilização do comportamento rítmico característico dos Reinados de Nossa Senhora do Rosário, para a criação de um procedimento inovador nos arranjos das canções que interpreta. Promove junto aos músicos que a acompanham, uma espécie de *síntese disjuntiva* (VIVEIROS DE CASTRO, 2008) no encontro entre a composição de autores contemporâneos, por exemplo os citados na descrição das cenas do DVD, com os elementos musicais congadeiros. E fortemente associado ao artista Maurício Tizumba, compositor de canções interpretadas por Titane, inclusive a que nomeia o show e álbum em questão. Segundo a artista, *Sá Rainha* é:

Um trabalho onde que fica bem evidente como o universo do congado mineiro, e aí quando eu falo universo do congado mineiro eu estou dizendo da rítmica de tambores, o tipo de ritmo que se faz dentro da festa, o caráter, o tipo de pensamento que se tem sobre a vida, ele permeia o meu trabalho todo. E nesse espetáculo acho que fica bem evidente. Então eu uso os tambores, eu uso as gungas, dentro do meu trabalho. Mas não é um disco, um dvd, de músicas de congado, não é. Mas você tem tanto no palco, quando no dvd as guardas de congado, nos abençoando, digamos assim. E no dvd tem uma boa parte dedicada a festa do Rosário em Oliveira, são imagens filmadas lá, durante os festejos das guardas e também da minha presença dentro das guardas. O artista tem uma forma de se portar em cena, ou ele tem um jeito de olhar para o mundo, quando ele está no ato do canto. Ou ele tem um comportamento corporal, isso tudo carrega uma herança cultural. Acho que no meu caso, não é só uma ou outra canção que eu cante, ou no momento que eu pego o tambor, que a cultura popular de Minas Gerais e muito fortemente o congado mineiro vem para o meu trabalho. Esse dvd *Sá Rainha*, assim como o disco *Sá Rainha*, ele era uma grande celebração dessa herança. É um reconhecimento, um agradecimento aqueles que nos deixaram uma herança tão poderosa, que faz tanto sentido para vida todos nós. (TITANE *apud* AGENDA, 2016)

A retórica artística de Titane nos apresenta a medula do impulso criativo, que tange os interesses estético e intuitivos que operam no processo de trabalho em arte e que constituem a medula expressiva, no caso, da música que é produzida nesse tempo e nesse lugar. Essa música se mostra em abissal distanciamento e diferença em relação à música tradicional, realizada pelos *Ternos* e *Guardas* do Rosário, tanto pelas características fundamentais em que cada produção musical se situa, em seus respectivos mundos da arte, quer pelos lugares geográficos e simbólicos em que cada *música afro-mineira* é realizada. Difere também pelo motivo que anima o fazer musical em cada contexto, na distinção implícita das *performances* ocorridas no Rosário de Maria, pelos congadeiros, e no Palco de espetáculos, por músicos profissionais.

A relação de Titane, por exemplo, com os Reinados que participam de seu espetáculo é evidenciada no *making-of* do DVD *Sá Rainha*, em que imagens da Festa do Rosário de Oliveira (MG) são compiladas. Podemos identificar Titane como *dançante* de uma Guarda, no registro do cortejo ali publicado. Segundo Tizumba, essa relação de mediação do trânsito

entre os mundos da arte, no caso dos *feats* do Reinado em shows, não era uma operação para qualquer artista que assim quisesse fazê-lo: “Essa coisa ficou mais entre eu e Titane só, porque só eu e Titane que tinha uma capacidade de mover uma Guarda assim prum palco, entendeu. Eu e Titane só que ficou nessa história.” (Maurício Tizumba, entrevista em 14/08/2020). Contudo, a artista reconhece seu lugar no cruzo desses diferentes mundos e as idiossincrasias que se colocam nas relações que encontra em sua presença de trânsito na arte:

Eu sou filha de um conflito, que é um conflito social, que é um conflito racial, é um conflito cultural. Que é esse universo, eu vou aqui simplificar, mas de brancos e de negros convivendo no mesmo espaço. Uns em posição de domínio, os outros em posição de dominado, e eu cresci com isso muito óbvio na minha frente. Meu pai que tem essa ascendência negra, se desligou num determinado momento da vida, acredito porque, por exemplo, apesar de ele respeitar o congado ele passou a não reconhecer o congado como alguma coisa que ele gostaria de fazer. Porque congado tem macumba! Não sei se isso foi consciente no meu pai não, não sei. Mas, e a minha mãe católica, meu pai também abraçou a religião católica e eu fiquei ali naquilo. Eu convivi só com uma parte da família do meu pai. Fui descobrir essa parte negra congadeira, da família do meu pai, só quando eu era adulta e entrei na Festa do Rosário. (TITANE, 2015)

Na imagem e no discurso de Titane, se anuncia “pele clara, feições europeias, cabelo liso, ou dois dos três elementos. Ser branco no Brasil implica desempenhar um papel que carrega em si uma certa autoridade e que permite trânsito, baixando barreiras.” (SOVIK, 2009, p. 36), e, nesse sentido, podemos localizar a diferença entre a artista que se reencontra com sua ancestralidade no Reinado e o povo que guarda a tradição de que ela se aproxima e vem fazer parte. Segundo Liv Sovik (2009), mesmo entendendo a categoria de *não brancos* para a referência de brasileiros, a reflexão sobre a *branquitude* se levanta mesmo sobre essa configuração. Pois, no Brasil, o que se leva em consideração para o entendimento da noção de sujeito negro, são as suas características fenotípicas – e ontológicas que subjazem a esses fenótipos - e não apenas as genotípicas, ou seja, ter sangue negro. Logo, uma pessoa negra em sua ascendência genética, pode ser um *branco social*, uma vez que a categoria de *negro social* deve no corpo se anunciar, na cor de sua pele, nas feições, pois ser negro no Brasil precede evidência na tez, como coloquialmente se diz, “tem que estar na cara”.

A diferença comentada publicamente é a da mistura. A valorização do brasileiro mestiço, herança da resistência antropofágica e freyreana às exigências eurocêntricas, permite que, sob certas condições econômicas e sociais, o papel social ideal associado a ser branco possa ser desempenhado por não brancos, enquanto as hierarquias se preservam. A exclusão racial no Brasil fala em duas vozes: uma, no privado, sobre o valor da branquitude e outra, pronunciada em alto e bom som, sobre a noção de que cor e raça são de importância relativa já que a população é mestiça. (SOVIK, 2009, p. 38)

Para o sociólogo Antônio Sérgio Alfredo Guimarães (2003, p. 106), em uma reflexão realizada no início do século, período em que esta produção artística emergia, defende que

“qualquer categoria só faz sentido no interior de um discurso, no nosso caso, racial; quando nos deparamos com uma resposta sobre identidade, temos que investigar qual o discurso que está orientando as respostas”. Uma vez que insumos dessa música *afro-mineira* são advindos de tradições negras de cor, subalternizadas social e culturalmente em sua realidade histórica e cotidiana, pretendemos ao longo das abordagens sobre os trabalhos e seus respectivos realizadores, compreender como se dão essas relações de racialização e produção artística, no contexto da música gravada e amplificada.

Não pretendemos aqui, tecer uma crítica inquisitória e estritamente mercantilista sobre a atitude expressiva e o *devoir* estético dos artistas que consolidaram a cena musical afro-mineira. Questões que tangem o objeto da produção cultural e suas maneiras de atuar junto às políticas públicas, editais de fomento e construção de produtos de interesse privado, para o angariamento de recursos junto à patrocinadores – são remetidas para as considerações finais desta pesquisa. O que nos interessa é lançar o olhar para os aspectos que tangem a reflexão da música, que segundo Antonion Hennion (2002, p. 3 e 4) nos possibilita avançar além da “descrição técnica e econômica dos intermediários como meros transformadores da relação musical em *commodities*, e fazer uma análise positiva de todos os intermediários humanos e materiais da "performance" e "consumo" da arte, de gestos e corpos a palcos e mídias.”

As estéticas afro-mineiras em questão, situadas em diferentes mundos da arte, nos revelam um paradoxo de *performances* e de dimensões simbólicas, nos corpos e na música realizada nos diferentes contextos. O que vem sendo entendido como música afro-mineira está situado no contexto da cena musical, obviamente pela sua potência midiática e de difusão expressiva e conceitual do produto artístico em questão. Configura um fenômeno estético-simbólico, econômico e social, que se instaura na capital mineira a partir dos anos 1980 e que acaba por borrar as fronteiras entre o sagrado e o profano, a tradição e o pastiche, a referência e a origem, o fundamento e o público.

Nesse sentido, a crítica etnomusicológica brasileira indica alguns estudos de caso que permitem cotejar possíveis implicações desse processo de hibridação cultural na música produzida na cena de Belo Horizonte e que se relaciona com os saberes tradicionais sagrados do Reinado de Nossa Senhora do Rosário para compor seus trabalhos profissionais. Queremos entender como as adaptações expressivas operadas na música afro-mineira se distanciam das matrizes tradicionais, processo que pode nos indicar um apagamento dos corpos e das estéticas negras presentes na origem sagrada do Reinado.

Queremos observar "as práticas culturais de um lado, seus praticantes de outro, caracterizados por diversas variáveis –, em perguntar-se de maneira reflexiva, a partir da experiência dos amadores, sobre a maneira como se formam essas relações e sobre o que elas mudam nos seres." (HENNION, 2011, p. 261). Levando em consideração as características expressivas e de comportamento social que emergem da fruição coletiva dessa música, essas observações nos levam a cogitar a hipótese da consolidação de uma identidade musical regional imbuída de elementos sonoros relacionados à características rítmicas advindas do Reinado.

A novidade do repertório sonoro apresentado nessa estética afro-mineira, vem fundamentalmente pela entrada da caixa – chamada de tambor mineiro, ou apenas tambor, na cena musical - e igualmente do patangome, no fazer dessa música popular urbana, imbuída de atavismos na busca desse universo técnico-estético das tradições sagradas, como relata Titane:

O tambor é um grande eixo em todas as culturas mais antigas. Ele é uma coisa que firma a gente no chão, na terra, e ao mesmo tempo te permite uma conexão muito grande com sentimentos, com sensações, com forças que não são tão palpáveis, que são etéreas, que são do passado ou do futuro, enfim, essa parte mágica da vida. O tambor sempre foi uma ponte muito poderosa para se atingir isso. Então, naturalmente, acho que a primeira coisa do congado mineiro que passou para a música brasileira foi o tambor. Ele que veio assim como principal presente dos congadeiros e que tem se consolidado na música brasileira. Eu estou dizendo o tambor mineiro. Porque a entrada dos elementos do congado mineiro na música brasileira é muito recente, olha que coisa doida. Como nosso país é maluco e tem coisa demais, nós temos uma música brasileira que se renova permanentemente. E os elementos do congado mineiro só entram nela agora recentemente, na virada do século. Isso é um fenômeno recente. E o tambor foi o primeiro elemento que entrou e trazendo junto com ele o "serra abaixo", o "catupé raspado", a "marcha grave", que são os ritmos importantes do congado mineiro. (TITANE *apud* AGENDA, 2016)

Tambolelê

O grupo *Tambolelê*, formado pelos instrumentistas Santone Lobato, Geovanne Sassá e Sérgio Pererê, consolidou seu trabalho no início dos anos 2000, tendo como marca o toque das percussões e ritmos afro-mineiros, como também construindo seus instrumentos. Lançaram os álbuns *Tambolelê* (2000) e *Kianda* (2004), que trazem nas poéticas das canções motivos da ancestralidade negra, do Reinado e dos Orixás, tendo a percussão como material acústico fundamental dos arranjos. A instauração do grupo se expandiu também na realização de oficinas de percussão na periferia de Belo Horizonte, o que contribuiu na difusão dessa expressividade musical afro-mineira no território.

Na verdade, o Tambolelê foi unido por Tizumba. Havia chamado Santone e Sassá para tocar junto e falaram para incluir Pererê. Tocavam os quatro. Sassá estudava na UFMG, se apresentava ali e dali foram para tantos outros palcos, fazendo o seu

próprio circuito, suas experiências, seus espaços e seu público. *E a lua canta junto com o negro no conga. É de lei e é de vera.* Quando Pererê terminou de escrever e cantou a última estrofe de “Velho de Coroa”, viu de novo a imagem de Tizumba, junto com a de Titane, no palco. Ambos gravaram a música (GIBRAN; KALIL, p.95, 2018).

Pererê seguiu com seu trabalho solo e lançou os álbuns *Linha de Estrelas* (2005), *Labidumba* (2008), *Serafim* (2011), *Famalé* (2014), *Viamão* (2016) e *Cada Um* (2018), expressiva obra que apresenta a fusão da canção *pop* com os saberes tradicionais do Reinado, por meio da percussão e da mitopoética. Recentemente, ao incluir o *Charango*, um instrumento tradicional andino, em suas *performances* musicais, o artista amplia seu diálogo estético com a *world music*. É marcado por uma identidade artística, reconhecida localmente, por evocar com frequência os motivos Congadeiros, os lamentos e as poéticas negras em geral, com a utilização de vocalizações de referência africana.

Essa produção *afro-mineira* de música popular urbana em Belo Horizonte, que utiliza caixas de Reinado, patangomes e gungas/campanhas, se expande para as artes cênicas em peças teatrais e performances. Como já exposto, Tizumba se destacou como articulador e referência dessa estética *afro-mineira* matricial, da qual derivam outras produções e artistas de uma geração que iniciou suas trajetórias *solo* nos anos 2000, e que continua adotando os patangomes e as caixas de Reinado como instrumentação para arranjar suas canções, baseadas nas adaptações do comportamento rítmico congadeiro.

Tenho dificuldade de identificar especificamente os ritmos congadeiros nos arranjos percussivos do Tambolelé.

O que acontece com o Tambolelé, é o seguinte: eles usavam instrumentos de Escola de Samba. Eles tinham o *serra acima*, um *congo* e uma *marcha grave* que era envenenado, cara. Era um negócio que quem vinha aqui pra ver o Tambolelé tocar não entendia nada, porque eles estavam tocando congado com os instrumentos de Escola de Samba, e ainda tinha uma patangomesinho ainda, de lata, no meio.

Mas já era alterado, o andamento, já era tudo mais alterado, assim?

Era totalmente alterado, mas eles ainda cantavam algumas, o Pererê cantava algumas cantigas, nossas, de congado, pontualmente, sempre cantava. Mas eles tocando *marcha grave*, por exemplo [canta o ritmo], era um negócio envenenado. Dava essa alteração, até mesmo porque, o meu já é alterado, porque não dá, não dá pra eu ensinar as pessoas a tocar como a gente toca no Reinado, não dá, não tem como! Não dá pra ensinar, é, pras pessoas aprender a tocar, eles vão ter que continuar comigo durante muito tempo ou então passar a frequentar o Reinado pra tocar com o sotaque de lá. Porque o Tambor Mineiro...

E você faz isso de propósito?

De propósito, porque se não eles não iam conseguir pegar com o *swing*, que só o congadeiro que tem, é muito difícil. É diferente a forma de tocar, é sentimento puro. Na hora que o Capitão começa a tocar, o Capitão já pega a caixa intuitivamente, ele sabe que ritmo é, a velocidade que é, é uma coisa muito intuitiva. E tem algumas

formas de tocar, a forma de usar a baqueta, que ela é totalmente intuitiva, não dá proê ensinar pras pessoas. Algumas pessoas até que tenta fazer, mas aí cê tem que arrumar um jeito de desenhar, tem que ficar teorizando o negócio, pega com a mão aqui assim, com pinça os dedos... [...] Nunca ninguém lá no congado ensinou a gente a fazer isso. E é o que eu faço, eu ensino pras pessoas, eu tenho que dar pra elas prazer naquele negócio ali, entendeu?! Eu não posso dar pra elas sofrimento em momento algum. Por isso que eu comecei a fazer tambores leves, porque eu tenho uma maioria de mulher, também, por isso que eu comecei a fazer tambores leves e é uma forma rápida de fazer aprender. (Maurício Tizumba, entrevista em 14/08/2020)

Uma estética *afro-mineira* se cria, mas se valendo de um saber fazer hegemônico, pois no palco, e da plateia, uma maneira muito específica de escuta musical e de fruição estética tem que ser atendida. O público, majoritariamente, que paga e gosta de ver o exótico – no sentido etimológico, aquilo que está fora da ótica - não dá conta da profundidade, do tempo dilatado, do sagrado, da complexidade tradicional. E do *branqueamento*, a música de Tizumba não consegue se salvar, ainda que posta a voz de um sujeito negro de cor e *irmão do Rosário*. Os padrões, estabelecidos pela música gravada e amplificada, impõem condições à *performance* que se faz. Não podemos ignorar que a legitimidade expressiva do *devoir* artístico no entroncamento com o repertório performático do Reinado nos apresenta um forte campo de tensão, diante das idiosincrasias situadas em cada um dos *mundos da arte* aqui mencionados: o da tradição sagrada afro-mineira e o da cena musical afro-mineira.

Segundo Rubens Aredes, o procedimento criativo da antropofagia, para o movimento artístico modernista - Manifesto Antropófago, de Oswald Andrade - constituiu uma reminiscência abusiva, no sentido da apropriação cultural, fragmentada e redutora, de traços étnicos de culturas de povos dominados (AREDES, 2014). Essa questão nos é percebida como um *pathos* identificado no processo de *crises de narrativas* do pós-modernismo (LYOTARD *apud* NASCIMENTO, 2011), como reminiscência mais aguda na contemporaneidade, em que os discursos e reflexões sobre as relações étnico-raciais e de classe, estão mais punjentes. Esse procedimento criativo, antropofágico, se dá também com a incorporação de traços de repertórios imateriais de um *outro etnográfico* – de um povo exótico, originário, diaspórico, dominado - pelas mãos de potenciais dominantes, como situa Aredes:

[...] uma classe dominante branca, faz uso das culturas das classes dominadas, sem que haja uma verdadeira derrubada dos muros de Berlins, dos muros da vergonha e de qualquer apartheid racial que marcam a estrutura de classes do país. A antropofagia, vista para além de sua aparência propositiva e superficial, revela-se como promotora da invisibilidade das questões raciais; afirma uma suposta igualdade construída através da mestiçagem; esvazia dos sentidos os símbolos de tradições familiares e religiosas, transformando-os em fetiche de entretenimento sob o rótulo de arte popular brasileira, e naturaliza a prática da apropriação como receituário básico de produção de arte nacional. O projeto antropofágico,

intimamente ligado ao nacionalismo musical, não passa de uma expressão, na versão brasileira da indústria do entretenimento criticada por Adorno, do mito freyriano da democracia racial. (AREDES, 2014, p. 648 e 649)

Importante ressaltar, que nem sempre o artista/intérprete que realiza um trabalho voltado às estéticas “étnicas” está inserido em uma dimensão mercadológica de rendimento financeiro a um patamar de alto escalão. Evidentemente, a música tradicional, pelo que se observa em Minas Gerais, não está posicionada em um *ranking* de vendagem de discos e de público consumidor que movimente um retorno monetário considerável. Inexistem arrecadações de direitos autorais que possam ser repassadas ao Reinado como retorno ou contra partida à comunidade da qual o repertório utilizado é originário, o que seria uma medida reparadora. Mas este tipo de música é tido como de domínio público, o que inviabiliza a arrecadação. E essa possibilidade não retornaria importâncias financeiras efetivas para as comunidades, pois seriam quase sempre em valores ínfimos.

Essa galera, uma parte das pessoas que discordam de mim, por exemplo, como eu sou artista, sempre fui um artista muito atrevido, muito aparecido, muito reconhecido, e que as pessoas gostam de mim... Eu sou um artista que as pessoas batem a mão na minha cabeça, na minha bunda, me abraça, me beija, andando na rua, eu sou artista assim, que as pessoas fazem isso comigo. Eu sou esse artista e isso é prova de ser muito querido. Eu tô falando isso, que é o que eu sinto mesmo, que é verdade. E aí, em todo meio, em todo meio que você vai, você vai nas Escolas de Samba é uma “brigaiada”, você vai nos terreiro de Candomblé é “brigaiada”, você vai em Congado é “brigaiada” também. E aí fica, e aí eles morrem, tem uma galera que ama, “vai lá mesmo, vai cantando. Vai aí na televisão e canta um negócio moço, vai lá na televisão canta essas músicas”, aí tem outros que não gostam. Já teve gente que falou... Mas isso aí nasceu, foi um veneno que um canalha, branco, que se diz Rei Perpetuo do Reinado de Minas Gerais, que surrupiou a nossa Federação, aproveitou enquanto só tinha velhinho preto lá, surrupiou nossa Federação, virou dono da nossa Federação e não larga o osso de jeito nenhum. Então, ele arrebato algumas Guardas junto com ele, um branco, e essas guardas ficaram do lado dele. Então, quem fica com ele... Ele virou pro pessoal das próprias Guardas falando que era inadmissível eu desrespeitando as coisas do Reinado. Porque eu levava as coisas pro palco e tava ganhando dinheiro com disco e estava ganhando dinheiro com as músicas do congado... Aí eu tive que provar para os congadeiros que cantando música de congado eu não ganho um tostão, muito pelo contrário! Eu não vendo disco, eu era de uma época que não vendia disco [...], CD independente, para eu vender trinta mil discos eu levei 10 anos! Aí o camarada fala, vendi 30 mil discos em dez anos, a o camarada tá falando “tá enriquecendo vendendo disco”, qual é!? Tá usando o nome do congado pra ganhar dinheiro e fazer fama... Não, já teve festival internacional que recusou o meu trabalho pelo fato de eu tá ligado à religiosidade. (Maurício Tizumba, entrevista em 14/08/2020)

Na realidade, o que mais gera receita para esses artistas, são as realizações de apresentação, em que a remuneração se refere a cachês ou arrecadação de bilheteria dos espetáculos, que se devem ao trabalho da *performance* ao vivo, que gera a renda e sobrevivência, efetivamente, nas cenas musicais.

Segunda geração da cena musical belo-horizontina do tambor

Marina Machado é ex-integrante da *Cia Burlantins*, de Maurício Tizumba. Desenvolve sua carreira musical relacionada ao rock e à MPB, tendo atuado com Milton Nascimento na turnê do CD *Pietá* (2002), cantando e performando os toques de caixa e de patangome ao longo da temporada. A relação de Marina Machado com a música de tradição sagrada afro-mineira vem do início de sua trajetória fonográfica. A artista realizou a produção do álbum *high fidelity Candombe da Serra do Cipó*, que registrou a performance do ritual do povo do Açude, João Congo e Colônia (Serra do Cipó - MG), incluído na *Cartografia Musical Brasileira* (Itaú Cultural), trabalho coordenado por Hemano Vianna e Benjamin Taubkin. Machado teve contato com essa comunidade por conviver em casa de campo próxima à referida região quilombola.

No seu primeiro CD *Baile das Pulgas* (1999), Marina Machado traz entremeado ao repertório de música *pop*, com baladas e rock, faixas de registro *high fidelity* dos cantos de Candombe, *ê conceito e lá no alto do campo*. No tratamento das “faixas do Candombe não há utilização de instrumentos elétricos, e procurou-se manter fidelidade ao formato original, trazendo para o universo da música pop gravações que buscam reproduzir o Candombe com autenticidade e fidelidade” (TRINDADE, 2011, p.69). Tal postura é mais adotada por pesquisadores acadêmicos e não usualmente por artistas, que adulteram a partir da mixagem, utilizando *loopings*, colagens e elementos alheios à sonoridade tradicional. Apesar do respeito à originalidade do registro das *artes performáticas* tradicionais, a sua difusão implica em um fenômeno que altera a lógica natural/ancestral do fluxo tradicional do ritual. Traz, por meio da mediatização desses cantos sagrados, situações de adaptação e reconfiguração ritual por parte dos atores da tradição, a fim de suprir determinada expectativa do “público”, executando um limitado repertório, por vezes, o que foi difundido pelas gravações. Manobra realizada na *performance ritual* que também é empreendida a fim de conciliar a participação desse “público” no coro responsorial dos cantos, premissa ritual do Candombe. Como podemos identificar no relato de um candombeiro da comunidade do Açude:

Hoje em dia a gente faz um Candombe muito repetido. Deixamos de fazer muita coisa, a Nito que é a dança do Candombe, que é uma dança de boas-vindas, que é dançada a dois. A gente não faz mais porque a gente não tem a explosão do coro, não tem aquela energia mais. Então o Candombe da gente tá muito repetitivo porque nós temos que cantar aquilo que o povo que vai saber cantar, que é o que explodiu na mídia com CDs e etc. é isso aí. (SANTOS, 2006 *apud* TRINDADE, 2011, p.43)

No mesmo álbum de Marina Machado, a canção *Casa Aberta* de Flávio Henrique e Chico Amaral faz referência poética aos atores da tradição do Candombe do Açude, da Serra do Cipó. Ela também apresenta células rítmicas que aludem ao toque dos tambores do Candombe, segundo Cristiano Trindade (2011, p.72), por “insinuar referência aos tambus por meio do cruzamento de figuras binárias e ternárias (polirritimia) na composição da canção que remetem ao toque do Candombe”. Segundo o relato da intérprete em entrevista a um programa de rádio e tv, podemos entender como se deu a relação da artista, que é vernacular de um contexto urbano, socialmente branco e de classe média, com a comunidade rural quilombola:

Essa música pra mim é muito especial, porque é uma história sobre um pessoal lá do Cipó, os candombeiros lá do Cipó, que tem tudo a ver com minha vida, assim... Eu nasci indo pra Serra... Meu pai frequenta a Serra do cipó antes de casar com minha mãe, e ele mora lá há mais de trinta anos, meus pais moram lá. Eu queria nesse meu primeiro disco, “Baile das Pulgas”, eu queria homenagear o povo do candombe da Serra do Cipó. Então eu levei pro Chico Amaral e pro Flávio Henrique essa ideia, com o nome de todos os candombeiros e contei a história de quando eu era pequena que meu pai me levava e a gente caminhava na lua cheia lá *pras areia*, que é um lugar no Cipó. Chegava lá e tinha um pessoal tocando tambor, eu era muito pequena, isso me alucinava, assim sabe, aquele cheiro, aquela fogueira, aquele povo tocando tambor e cantando a noite inteira, era maravilhoso! Eu contei essa história, os meninos fizeram essa música, o Flávio já tinha a música, a melodia. E aí eles fizeram essa letra, e é tão lindo, né?! (MACHADO, 2018)

As reverberações dessa relação de interação sóciomusical são evidentes em seus primeiros álbuns, como em *Marina 6 horas da tarde* (2002), em que são utilizados toques do Candombe na música *Pablo* de Milton Nascimento, Ronaldo Bastos e Jim Price, onde há a fusão do registro de um canto em coro de atores da tradição da comunidade quilombola da Serra do Cipó, citada acima.

Fui ao show de Marina Machado, comemorativo dos 20 anos do CD *Baile das Pulgas*, no dia 14 de março de 2019, no Teatro da Assembleia, em Belo Horizonte. A plateia estava cheia, com pouquíssimas cadeiras disponíveis. Pude observar que o público presente era majoritariamente branco e aparentemente de classe média. Na fala de abertura do evento, a organizadora do projeto destacou as várias oportunidades em que a artista se apresentou no palco do Teatro da Assembleia, no *Projeto Zás* em que acontecia o show em questão. Situações em que Marina Machado esteve juntamente com Maurício Tizumba, com Regina Spósito, com o show *Hebraico*, dentre outros, dados que revelaram a característica de abrangência da artista pela *world music* em sua experimentação de repertórios, bem como nas parcerias no decorrer da formação de identidade artística em sua carreira.

Pude notar a presença de um negro retinto na plateia, em uma observação rápida, pois a sala era pequena e a situação da observação etnográfica nessa ocasião seria de mal tom, no sentido de provocar constrangimentos em todas as partes. Essa observação, diz da representatividade que pode ser vista na reflexão realizada por Liv Sovik (2009) e que aponta o contexto da *branquitude* relacionado à música e seus sistemas simbólicos naquela ocasião. Uma vez que o álbum em questão, é o que evoca em seu repertório o universo musical candombeiro, como vimos.

Ao iniciar o show, Marina Machado tocava violão de nylon e foi acompanhada por Tátá Spalla no violão de aço. A primeira música do show foi *Panamericana*, de Marcos Vale, com a sonoridade acústica dos dois violões; ao final da canção acontece o *pot-pourri* de dois cantos de Candombe associado a um outro canto que faz menção ao Orixá Xangô, que seria análogo ao Rosário considerando que *Ifá* pertence ao panteão *Iorubá*. A tríade de cantos faz parte da gravação original do álbum *Baile das Pulgas*, gravado há duas décadas.

Os cantos do candombe que são entoados integraram o álbum da artista, sendo cantados pelas próprias mestras da tradição: foram gravados os cantos *Conceito* e *Tamanduá Bandeira*. Na sequência foi cantado *Quem rola pedra na pedreira? É Xangô, é Xangô!, encruzilhada sincrética* inscrita na menção do Orixá, elemento presente na umbanda e ou no candomblé, sendo associado ao *ponto* de candombe, na voz da cantora. Subentende-se aqui a dimensão do desnudamento do sincretismo, que acontece no ato artístico de Marina Machado, que o pode fazer, uma vez que em sua pele não habita o conflito ideológico e simbólico, experimentado pelas tradições afro-brasileiras na situação colonizadora do sincretismo como apagamento e estratégia de articulação sob a falta de liberdade religiosa, para a sobrevivência do sagrado afro-diaspórico.

O *set list* do show segue com *Baile da Pulgas* de Lúcio Tadeu e Fernando Brant. Marina conta no show que Flávio Henrique e Roberto Brant fizeram a interlocução com Milton Nascimento, que culminou no seu apadrinhamento, por parte do artista. Deste fato, resultou sua participação na arregimentação do CD e turnê *Pietá*, onde Machado protagonizou as canções de seu repertório: *Casa Aberta*, *Going to California* e *Pablo*.

Marina convida, para integrar o trio no palco, a musicista Camila Menezes, da Banda Dolores 602, que tocou sintetizador mid e um mini-baixolão, a maior parte da apresentação. A musicista leva no pescoço um terço, eu já a conhecia da banda e de sua participação em um

evento beneficente, para a festa do Rosário, no Reino Treze de Maio, que eu havia organizado.

Na canção *Flor de Minas* de Fernando Brant e Lô Borges, Camila toca uma pequena alfaia, sobre a canção que evoca no seu primeiro verso: “Bate o tambor no coração da menina, na esquina pode estar o amor...” que traz apenas em sua poética a metalinguagem da presença do “tambor”, aspecto dos saberes performáticos do Candombe, que Marina canta na abertura do show, como gravado em seu disco então celebrado. A utilização do instrumento foi feita com a seguinte levada:



Grave: Pele
Agudo: Aro

“Será o som que vive dentro da gente e aponta o caminho do mar”? “Que poder que pode, poderá”? Indagações poéticas contidas na letra da canção podem nos levar a refletir o fundamento da presença imagética e sonora do *povo do Rosário* e seus rituais, preservados em seus contextos nativos.

Antes de cantar a canção *Bagaceira*, que evoca no refrão o verso “Celebre alegria tocando tambor, em nome dos Deuses, o nome que for, tá tudo ferrado e eu estou com você, levando a bandeira da revolução!”, que poderia ser um meta-conceito da aura *tilelê* – que iremos aprofundar adiante - na perspectiva de adjetivo para designar significantes e relações com a cena musical afro-mineira num primeiro momento, como se instaurou o sentido, no início dos anos 2000. Marina destaca a presença do compositor na plateia, Chico Amaral. Nesse momento, ela lembra o contexto inicial da carreira e da gravação do álbum *Baile das Pulgas*. Em diálogo, confirma que a composição foi realizada para ela, o que dava o tom autoral do trabalho em questão, e que foi concebida na mesma época, relata:

É uma música muito atual [...] eu sou muito fã do Chico Amaral, eu acho ele um cara, um compositor muito legal, um letrista que fala da nossa cidade [...]. É muito importante a gente cantar coisas que dizem respeito à nossa cidade, à nossa cultura e isso engrandeceu muito. Então os amigos que são encrencados comigo, que falam assim: que você tinha que cantar Rock’n’roll [...]. Aí eu fico falando assim, gente se eu tivesse cantando rock’n’roll, eu tava no buteco, ali cantando rock’n’roll, entendeu?! E, de repente, apareceram essas pessoas na minha vida, que realmente me deram, fizeram um sentido de ser uma cantora, intérprete. Preciso de bons compositores. Então, amigo, muito obrigado por todas essas canções, e “Bagaceira” é uma música atual, é uma música que eu acho que tem tudo a ver com esse momento político que nós estamos passando agora. E eu vou usar ela pra falar com vocês que eu também quero saber quem matou Marielle, que eu também quero Lula

livre. Eu quero Lula livre! Eu quero um presidente mais humano, eu quero presidentes de empresas mais humanos, que se preocupem com as pessoas. Não deixa essa lama vir de novo na cabeça da gente. É isso que a gente quer! Eu quero também [palmas] as mulheres da geração agora, porque várias coisas eu aprendi, em relação a nós mesmas que eu não tinha consciência. Então eu acho que essa Marielle, ela é, ela representa isso tudo. Trabalhar na política com amor [...], sem violência. Paz e amor! Queremos saber onde está, quem matou Marielle [alguém grita da plateia: Viva Andrea de Jesus presente nessa casa, mulher preta presente aqui na Assembleia Legislativa! Algumas poucas pessoas respondem: Viva!!! E há poucas palmas]. **Precisamos entender que nós somos um povo mestiço, que a gente tem sangue negro no corpo, que a gente tem sangue de índio. Não só as mulheres negras, mas a gente tem que entender que a gente é negro. Que a gente é índio. E a gente precisa disso. De saber disso, por que nós não somos, quem é branco aqui gente, pelo amor de Deus!? Então vamos respeitar, vamos botar as mulheres negras.** Eu não sou boa pra falar não [responde da plateia: Carolina, Andrea de Jesus]. Isso aí!”. (Marina Machado, transcrição de vídeo feito em 14/03/19, grifo nosso)

Ao fim da canção acontece um *pot-pourri* e nesse momento os instrumentos começam a percutir um ritmo que remete ao ritmo da *Dança* do candombe, o baixolão, com abafamento das cordas e o violão sendo tocado na madeira com as mãos. A artista canta um pedaço da canção *Casa Aberta* de Flávio Henrique e Chico Amaral, “Vou descendo o rio a nado, Parauna de mergulho, pra salvar aquele moreno, Ô meu Deus! Beiço de caju maduro”. O público acompanhava com palmas nos contratempos do ritmo realizado pelos instrumentos de corda, o que deu mais ainda a parecer o ritmo do candombe. Na sequência outro verso é entoado: “Isso aqui é bom, mas nunca foi baião” e para finalizar a sequência: “Eu sou candombeira, candombeira eu sei que eu sou! Eu sou candombeira, candombeira de Belô”.

Esta situação me faz lembrar uma fala sobre a característica de interação racial no ritual do Candombe, presente no documentário sobre o Candombe do Açude (TRINDADE, 2011) da Serra do Cipó (MG), onde Marina Machado aprendeu os cantos mencionados:

Quando chegava um branco também lá nas beirada dos tambor, eles cantava: “chama nêgo pra trabaiá, nêgo tá trançando! Chama nêgo pra passear, nêgo vai passear, chama nêgo! Branco não vem cá!” Quando eles falavam branco não vem cá, podia saber! Chama nêgo! Branco não vem cá! Se vier, pau há de levar. E aí eles ..fazia? Tudo em cima daquele branco. Os branco não tinha muita vez no Candombe não, hoje tem. Tem muita gente de todas as cor, de todas as qualidade no Candombe, agora né. De primeiro era só os nêgo bruto! (GERALDA, 2014, s/p)

Que problemáticas socioculturais, raciais e de classe estão implícitas nesse desfecho poético “Candombeira de Belô”? Neste caso, poderia ser uma afirmação do *devir tilêlê* que está imbuído na artista, em seu início de carreira? Início de carreira que se inaugura no *boom* dessa cultura *tilêlê* na capital mineira, identidade que vem destacada na produção do álbum e no comportamento da artista, ao trazer estas referências em seu espetáculo. Afinal, esta ocasião

celebra justamente as duas décadas de gravação do álbum, que publicizou esse universo *afro-mineiro* mesclado à música pop/clube-esquieira que a artista produz.

Segundo Liv Sovik (2009, p.51): “O discurso da mestiçagem permite que os que falam desde a perspectiva branca possam brincar de ser populares. [...] também é verdade que existe a recorrente distinção entre “a gente” e “o povo”, para nos lembrar em que categoria estamos”. Dicotomia que apresenta uma crise de representatividade que pode coexistir no contexto do discurso mestiço. A primeira é instaurada pela carnavalização da cor, em que as distinções entre a escuridão e a clareza de cada pele não diferenciariam os corpos autodeclarados negros e pardos, uma vez que “não há brancos” no Brasil, pois somos todos frutos de uma mistura genética, anunciada sob a égide da mestiçagem. Isto abre espaço para o posicionamento de corpos socialmente *passáveis*, ou seja, que na experiência em sociedade há graus menores, ou nenhum, de serem passíveis de racismo, uma vez que não são identificados como *negros sociais*, por meio de suas características físicas. Ou seja: por não apresentarem traços e feições afrodescendentes em seus corpos, cabelos crespos e tonalidade escura na pele, aspectos que definem o fenótipo negro no Brasil, o que define também o nível de desprivilegio e perseguição de cada corpo, a partir de sua imagem, condição encarnada de ser no mundo.

Assim, a ideia de que “aqui ninguém é branco” e da mestiçagem como valor é uma “ideia efetiva”, no sentido de Stuart Hall, que se concretiza a partir da vinculação com uma constelação de forças sociais. Hall argumenta contra uma visão que entenda que as ideias e filosofia de uma determinada classe ou conjunto de classes são impostas, quando essas classes chegam ao poder. [...] Em outras palavras, o discurso da mestiçagem não significa que os setores dominantes se imaginam sempre como não brancos. A adoção do discurso da mestiçagem é uma antiga concessão, incorporada no decorrer dos anos pelo senso comum, à presença maciça de não brancos em uma sociedade que valoriza a branquitude e uma antiga e atual forma de resistência ao olhar eurocêntrico. Esse reconhecimento não desbanca os brancos das classes dominantes. O que um dia foi uma vitória cultural e política contra a opressão eurocêntrica já foi capturado pelo conservadorismo reinante e a naturalização de relações sociais racistas. Incorporar o discurso da mestiçagem a esse conservadorismo e controlar o sentido do discurso da mestiçagem é “o objeto do exercício”, nas palavras de Hall. Reiterar que, por ser um país mestiço, não há ódio racial serve para reforçar esse controle dos sentidos da vida em sociedade. (SOVIK, 2009, p. 38 e 39)

Uma perspectiva que emerge da falta de alteridade, da ausência do conhecimento de causa e da experiência impossível por meio da cor da pele que não habita o corpo branco, a cor do outro, suas causas e efeitos. Em lugar de destaque na cultura e sociedade, evoca dessa condição ou “lugar de fala” a afetividade e a comunhão entre os corpos e suas distintas cores, por meio do argumento da mestiçagem. Como sintoma disso, os “Sinais aparecem em discursos banais, do senso comum, que reafirmam o privilégio branco inercialmente, falando

do afeto que une desiguais" (SOVIK, 2009, p. 40). Essa lógica filia-se à teoria do *colorismo*, que pensa no contexto norte-americano os aspectos do genótipo, ou seja, pauta a classificação racial por meio da presença do gene negro no sujeito, independentemente de seu tom de pele. Então, a partir do que socialmente é identificado como um corpo negro, no contexto prático do trato social, perseguido e alvejado pelo racismo, ou seja, uma experiência cotidiana enunciada pela perspectiva que considera a racialização por meio do fenótipo, das características físicas do sujeito e não apenas de sua ligação à ancestralidades “de cor”, mas literalmente pela cor que lhe habita.

Outra artista desse segmento é Raquel Coutinho, ex-integrante do grupo *Tambor Mineiro*, que deu continuidade ao seu trabalho artístico autônomo, fundindo sonoridades eletrônicas aos toques de caixa e patangome em arranjos de música *pop*, não evocando motivos negros em suas letras. Lançou o disco *Olhos d'água* em 2008 e *Mineral* em 2015.

Coutinho foi influenciada pela convivência com Maurício Tizumba em sua casa, por mediação de sua mãe, produtora cultural que trabalhava com o artista, relação que a aproximou do universo musical *afro-mineiro*, por meio do contato com os instrumentos que o artista e congadeiro lhe apresentou.

A artista traz em seu trabalho a marca da música *afro-mineira* e de certa representatividade do capital simbólico do Reinado em sua voz, uma vez que apresenta como marca de identidade de seu trabalho a utilização desses saberes e instrumentos - a caixa e o patangome - em suas produções artísticas, mesmo que em outra perspectiva sonora, no caso dos arranjos eletrônicos sob canções *pop*.

Igualmente, o cantor Anthonio, que teve intensa atuação na primeira década dos anos 2000. Produzindo música *pop*, eletrônica, com letras por vezes românticas e também trazendo os motivos do Reinado em algumas poucas canções. Em seu último álbum, *Candombe System*, de 2008, diferente de Marina Machado, que apresenta o candombe nas vozes dos atores da tradição como citações, o cantor se vale das estéticas rítmicas alteradas, processadas em *beats*. Como bem parafraseia o movimento de música negra jamaicana, *Sound System*, o *Candombe System* é para dançar. Porém, é evocado na voz de um homem branco, que além de ter morada na Rua do Rosário, em Divinópolis (MG), e assistir da janela as procissões passarem na sua rua, o artista declara sua relação com a tradição *afro-mineira* por meio da perspectiva do provedor, de quem habita o outro lado do “povo”, do Rosário:

E fui criado também por pessoas que eram ligadas ao Congado. Meu avô, ele que recebia as Guardas de Congado na fazenda e ele dava alimento para todas as Guardas de Congado, isso do lado do meu pai. Do lado da minha mãe, ela foi criada por pessoas ligas a Marujada, as várias Guardas do Congo. Então assim, eu fui criado num meio, onde sempre tive ligado com essas pessoas não só nas festas, mas no cotidiano. (ANTHONIO, 2003)

Há duas canções no álbum que trabalham o universo congadeiro, *Eu Vou Para o Rosário* e *Candombe*, em que usa a palavra *candombeira* repetidas vezes, como motivo poético da canção. Antonio lançou antes o álbum *Amor, de Toda Forma* em 2007, em que gravou *Estrala Natal* de Sergio Pererê; e estreou com o álbum *Antonio* em 2001, que contou como videoclipe da canção *Do Rosário*, em parceria com Milton Nascimento. Esse trabalho exhibe sua relação dialógica com o Reinado, ao modo de uma *síntese disjuntiva*.

Dado importante é que Antonio participou do show *Tambores de Minas* (1997), de Milton Nascimento, que difundiu ao grande público, a nível nacional, as estéticas alusivas ao Reinado, mesmo que desconectadas do sentido forte e das características rítmicas, aspectos musicais da *Dança* sagrada por vezes difundida como conexão tradicional e regionalista no contexto midiático por meio do espetáculo artístico.

Dessa continuidade do fazer musical referenciado na estética inaugurada no trabalho de Maurício Tizumba, são evidentes dois dados nos *significados musicais* (GREEN, 1997) correlatos dessa *estética afro-mineira*. No que diz respeito à sonoridade da música que é realizada, percebemos a presença de estrangeirismos eletrônicos, tendência das produções contemporâneas, hibridizadas aos ritmos do Reinado. O segundo dado está relacionado aos elementos característicos de quem faz essa música, relacionados à cor de pele clara desses artistas, que reproduzem, em alguma dimensão, as expressividades Reinadeiras. Configura-se um paradoxo de representatividade que emerge nessa relação: atores sociais desconectados do Reinado – muitas vezes *brancos sociais* – empostam em suas vozes um capital simbólico que se legitima como afro-mineiro e acabam referenciados na cena musical, como uma estética de determinada “cultura popular” negra, a que se bebe da fonte. Esse tipo de problemática vem sendo levantada pela crítica etnomusicológica brasileira desde as últimas duas décadas, em relação aos saberes performáticos das “culturas populares” e afro-brasileiras. Segundo José Jorge de Carvalho (2004), sobre os processos criativos que hibridizam culturas de mundos da arte separados por abissais diferenças sociais, políticas, econômicas e culturais:

Percebe-se que uma vez “descoberto” pela sociedade do consumo, os elementos tradicionais são adaptados aos parâmetros da indústria do entretenimento e revendidos, procedimento justificado por um suposto “direito ao espetáculo na era

do consumidor como cidadão” que envolve principalmente a dessacralização da música tradicional. (CARVALHO, 2004, p. 7)

Nesse sentido se faz necessário considerar o contexto social e econômico dos atores sociais que se valem desses repertórios e qual seu lugar nos diversos mundos da arte. Dilemas que consideraremos na última parte do texto.

Formação de uma nova geração de artistas com referências afro-mineiras

A importância que Maurício Tizumba tem na formação musical da cidade, no que toca aos saberes da musicalidade congadeira e da difusão de uma estética musical *afro-mineira*, é dividido pela atuação do grupo e oficina *Tambolelê*. Responsáveis pela formação de uma geração de músicos da periferia de Belo Horizonte, cuja sede se situava no bairro Glória, acolheu um público que se contrapunha às características do público frequente do *Tambor Mineiro*, localizado no bairro Prado, região central da cidade. Esse dado é verificado pela presença e trajetória da nova geração de musicistas que produzem seus trabalhos nesse segmento estilístico, derivados da corrente estética iniciada por Tizumba, Titane e grupo *Tambolêlê*.

Outro fato importante na formação dessa nova geração de artistas afro-mineiros foi a oficina de artes integradas, realizada em 2005, por meio de um projeto de Titane, no Parque Lagoa do Nado, em Belo Horizonte. Tal projeto, co-realizado com o diretor e dramaturgo João das Neves, cujas técnicas cênico-musicais estão presentes no trabalho da artista, era voltado para jovens de 15 a 25 anos e culminou em uma montagem que valorizava o coro e a percussão. Certamente, a realização desse trabalho contribuiu para uma afirmação do estilo expressivo presente no trabalho da artista, que se consolidou uma forte referência para essa nova geração de artistas que se formava naquele momento na capital mineira.

Titane, através da Associação Campo das Vertentes propõe uma série de atividades [...] As oficinas de formação visam atender às demandas do mercado cultural de profissionais capacitados a exercerem determinadas funções dentro e fora da cena assim como a lidar com questões cotidianas e operacionais da gestão cultural. Um exemplo é a oficina "A Voz como Extensão de um Corpo em Movimento". A voz e a projeção cênica serão trabalhadas a partir da consciência corporal. A prática do canto associada à execução de instrumentos de percussão. O curso promoverá a experiência do canto em conjunto, constituindo uma espécie de coro cênico, desencadeando uma performance próxima daquelas próprias dos folguedos populares, a exemplo do congado mineiro. (TITANE, [S.I.] [2006?])

Dessa primeira oficina, originou-se o projeto cultural *Titane e o Campo das Vertentes*, título homônimo do DVD (2012) gravado ao vivo no Grande Teatro do Palácio das Artes, em Belo Horizonte. O projeto circulou com as oficinas por três cidades do interior de Minas Gerais, de onde saíram os artistas selecionados para o show de gravação. Na proposta do trabalho é possível identificar relações conceituais que derivam da estética afro-mineira e que já reconfiguram e apontam novos formatos:



Figura 5: Foto do divulgação do DVD Titane o Campo das Vertentes

(Fonte: site Titane)

Integrados assim, com um novo grupo coral constituído e nomeado Rosa dos Ventos, foi possível experimentar abrigar o formato estático e tradicional do canto coral e uni-lo à percussão. Sendo a referência de Titane e João das Neves a cultura popular, em especial o congado e as folias de reis, explorou-se uma nova e outra timbragem possível para o coro: a que surge do coletivo em movimento. Proposta que se inspira e faz referência a manifestações culturais como o congado e transcende essas experiências. Não é um festejo tradicional, não é apenas canto coral, nem pura e simplesmente um projeto sociocultural, o resultado é um espetáculo cênico-musical que, a começar pelo Exercício n° 1 encenado em 2005, confirmou: a mistura resulta (TITANE, [S.I.] [2006?])

Outra importante plataforma de formação de novas artistas que emergem com trabalhos solo no segmento das estéticas afro-mineiras foi o projeto *Quilombola*, criado pelo grupo *Berimbrown*. Ao oferecer aulas de percussão e de canto, teve influência na formação musical de moradores da região do bairro Goiânia, caso de Elisa de Sena, uma das egressas do projeto,

que posteriormente veio a integrar o grupo *Tambor Mineiro* e, mais recentemente, como *backing vocal*, o próprio *Berimbrown*.

O Berimbrown surgiu de um projeto sociocultural que começou em 1991, no Bairro Maria Goretti, em BH. Desde o ano retrasado, senti que precisávamos atualizar o som e dar chance para outros jovens que estão no anonimato. Quisemos buscar outros jovens para uma nova proposta, um novo ciclo do grupo. A proposta é fazer um link entre comunidades quilombolas e o século 21 e abrir a banda para esses valores desconhecidos. Surgimos dessa realidade e não podemos nos esquecer dela” (NEGOATIVO *apud* GIRÃO, 2014)

O grupo *Berimbrown* lançou seu álbum de estreia em 2001, de título homônimo, em que a predominância musical é identificada por meio do *Black-soul*. Nos arranjos de percussão, além da presença de congas e berimbau, utiliza inserções curtas e convenções dos toques de *patangomes*, às vezes associados à toques de caixa, com ritmo do *dobrado* das *Guardas de Congo*.

No mesmo álbum, foi regravada a canção *Camelô de Farol*, composição de Maurício Tizumba, que também participa da faixa, com sua voz narrando uma pequena improvisação textual sobre o comportamento de vendedores ambulantes. Essa ambiência é precedida de uma sessão de percussiva, construída a partir da hibridação de uma levada congadeira com toque de berimbau, típico da capoeira, que anuncia a entrada do autor da canção na faixa com suas vocalizações.

Nas letras também aparecem os signos congadeiros, observáveis na composição *Batuque no gueto*, de autoria de Alexandre Cardoso e Negoativo. A canção descreve a paisagem de uma festa de Reinado, que acontece em alguma periferia da cidade:

Me disseram que ia ter batucada no gueto
Eu fui correndo pra lá
Mas avise a todo mundo que hoje tem congado
Hoje tem folia
E na rua do Rosário dos Pretos o numero?
Não sei, sei lá
A rua inteira está em festa tá legal à beça
E não tem hora pra acabar
A Guarda inteira já está posicionada
Só tá esperando o Capitão dar a chamada
A batucada é isso ai quem quiser pode chegar

Daqui a pouco tá rolando o *curiatatá* (BERIMBROWN, 2001)

Na letra a situação enunciada é a de alguém que não é devoto do Rosário, mas que quer estar no ambiente da festa, especificamente pela situação social do evento musical do Reinado, que é referido no primeiro verso como *batucada*: “Me disseram que ia ter batucada no gueto, eu fui correndo pra lá”. O enredo se desenvolve em um movimento de apresentação do que acontece na festa e de seu contexto local, de como se dá esse evento. E termina com um desfecho carnalizante, que revela a abertura pública do evento para quem quiser participar. Evidencia, por fim, a conveniência da comensalidade, elemento fundamental nas festas de Reinado, o *cumê*, ou seja a alimentação que é referenciada na letra por meio de seu conceito nativo: “A batucada é isso ai quem quiser pode chegar, daqui a pouco tá rolando o *curiatatá*”.

Procedimentos poéticos cada vez mais vão se diluindo, no tempo e com as novas gerações e atualização das primeiras, no sentido da identificação de intertextos com o repertório simbólico do Reinado, como situado nos casos anteriores. Passam a se ligar ao ideário afro-mineiro de maneira esvaziada de sentido sagrado, sintetizada ao uso dos instrumentos provindos da tradição, que são executados de maneira alterada, com a aceleração dos andamentos e a recriação de *sotaques* (poderíamos de dizer que, soaria como um acento estrangeiro à escuta vernacular), fato que distanciaria e reduziria ainda mais a musicalidade relacionada ao Reinado. Fator que inclusive é bem quisto no mundo da arte da música gravada e amplificada, afinal de contas, o que se quer é a inventividade híbrida e multicultural como processo, produto e produção em arte.

Deste modo, encontram-se produções atuais em Belo Horizonte que reúnem algumas das cantoras e instrumentistas egressas do grupo *Tambor Mineiro* e de participantes do projeto *Rosa dos Ventos*, a exemplo do grupo *Dingoma*, formado em 2013. Dentre as artistas, identificamos algumas que desenvolvem trabalhos *solo*, que tem referenciado as expressividades afro-mineiras hibridizadas com novas tecnologias e determinados padrões visuais, relacionados ao conceito do *Afrofuturismo*³⁵.

³⁵ "Africanfuturism is a cultural, social and political movement, whose production promotes the encounter between science fiction, technology, realism, ancestrality, mythology and African diaspora. Its narratives — in music, in plastic arts, in literature, in comics, in fashion, in cinema etc — pay respect, necessarily, to the Black population. [...] The term Africanfuturism was coined by the American cultural critic Mark Dery, in the essay *Black to the Future*, at the end of the 20th century. But the elements that define it were already present about 40 years ago in the artistic scenario. [...] To recover values from African peoples historically subjugated (such as ancestrality, mythology, technological and scientific knowledge),

Quatro artistas representantes dessa nova geração e desse segmento musical são Maíra Baldaia, Bia Nogueira, Josi Lopes e Elisa de Sena. Em suas produções, identificamos motivos do tambor que são observados nos arranjos e nas letras das composições, tanto nos estratos sonoros das músicas, quanto na utilização da palavra "tambor" como metáfora poética nas canções. Algumas delas, já representando a referida estética musical em feira internacional de mercado da música, como a SIM São Paulo 2017 em que realizaram o evento “Noite Afromineiras”, levando esse paradoxo de representatividade da *afromineiridade* em seus trabalhos e em seus corpos, que não participam como componentes da tradição sagrada do Reinado, de onde devêm o repertório vernacular tradicional afro-mineiro.

Relações abissais entre mundos da arte

Nesse sentido é que queremos levantar algumas questões ainda por serem consideradas num outro momento de pesquisa, que tocam essas relações abissais entre os mundos da arte e seus atores sociais. Há problemáticas na dominação pública do repertório musical da dança do Reinado? Estes saberes sagrados da tradição afro-mineira podem ser performados por quem quiser? Seu repertório técnico-estético pode ser aprendido e reproduzido por agentes externos da tradição? Há alguma implicação na convivência/transposição/reprodução/adaptação dos saberes performáticos do Reinado para o mundo da arte da música amplificada e gravada - mercadológica e midiática? Essas questões se fazem relevantes para pensarmos como a coexistência dessa diversidade de mundos da arte se dão e se mantêm no tempo, na cultura e sociedade.

Nesse sentido Maurício Tizumba levanta a seguinte crítica, implicada nas relações étnico-raciais que se mostram no fenômeno social do *tilelê* performado a partir da cena musical, situação que será aprofundada no próximo capítulo:

“Desde que nosso povo foi sequestrado na África e jogado no mundo à própria sorte, existe uma defasagem muito grande, que só vai se resolver com as cotas. Mas o branco não entende que a gente precisa de reparação histórica. Não entende que o bisavô dele roubou o meu, que a pele clara dele abre portas, que ele pode roubar e colocar a culpa em mim”. Nesta toada, Tizumba ressalta que é preciso referenciar as origens da cultura do tambor em BH, hoje alastrada pelo carnaval de rua – e que encontrou identidade no termo *tilelê*, popularizado por uma música sua. “As pessoas falam que são *tilelês* sem nem saber o que significa. *Tilelê* não é usar brinco e saia rodada. São refrões onomatopéicos de cantigas congadeiras. Têm vários *tilelês*,

para projetar futuros para a população negra no contexto dos avanços tecnológicos e inserir a estética negra no que é considerado moderno, belo e desejável.” (MENA, 2018, s/p)

muita gente acha que é só o que eu gravei na música”, afirma. “Eu acho legal quando as pessoas se identificam e chegam para brincar e dançar. Afinal, a gente trabalha para isso. O que não pode acontecer é sequestrarem nossa arte e nossa fé para branquear a história”. (BUZATTI, 2018, s/p)

Segundo a perspectiva de Tizumba em relação ao repertório afro-minero – especificamente o situado no fenômeno social que se desenvolveu desde a divulgação do *tilelê* veiculado em seus shows e discos - dá a entender que sujeitos brancos sociais, em sua maioria da classe média e de acesso acadêmico, é que vem se apropriando do repertório de saberes afrodescendentes. O gosto por tais expressividades advindas do Reinado, adquirido por esse seguimento social específico, que querem aprendê-las e acabam por se relacionarem com estes saberes desde contextos externos aos da tradição, por vias institucionais e distanciados das complexidades vernaculares do Rosário. Esse processo se mostra como um dos possíveis difusores de equívocos e literais distanciamentos e de alterações simbólicas, performáticas e de sentido forte, em relação à origem tradicional dos saberes sagrados afro-mineiros.

O deslocamento do “tambor” de sua origem pode ser potente artisticamente no mundo da arte da música amplificada e gravada, pois contribui esteticamente com bases rítmicas ainda não deflagradas nas cenas musicais, em relação ao repertório musical do Reinado, em arranjo e composições de canções. Todavia o comportamento rítmico do Reinado se dá em um contexto muito distinto aos do universo percussivo das tradições nordestinas, que saíram de seus terreiros por iniciativa engajada dos próprios grupos religiosos de matrizes afrodescendentes. O que oportunizou a sua difusão de massa por meio da indústria cultural e midiática, de maneira menos conflituosa. A exemplo dos Afoxés na Bahia e dos Maracatus no Pernambuco, que se encontram em situações de carnaval. Fenômeno que influenciou fortemente a conformação de estéticas referenciadas nas rítmicas afro-brasileiras dessas tradições vernaculares dos candomblés. Deste modo a utilização de repertórios rítmicos e sígnicos nas produções musicais e na indústria fonográfica brasileira, se deu de maneira autorizada e com presença contundente a partir da década de 80, com os emergentes *Movimento AfroPop Brasileiro* em Salvador – que foi chamado de *Axé* pela imprensa³⁶ – e do *Manguebeat* no Recife.

Já em Minas Gerais “não é assim que a banda toca” pois os interditos e comportamentos rituais e políticos do Reinado de Nossa Senhora do Rosário, operam em outras lógicas rituais e de contexto cultural e geográfico.

³⁶ Dado veiculado no documentário “Axé: Canto De Um Povo De Um Lugar” (2016).

Como veremos na reportagem de capa do jornal Estado de Minas, em que sugere a intenção de um possível *Movimento Tilelê*, emergente desde as produções da cena musical afro-mineira, identificamos a compreensão de Tizumba, como percussor deste fenômeno, sendo destacado pela mídia desde seu lugar de sujeito-exú nos mundos da arte:

Ao contrário de outros artistas que se inspiram na cultura afro para fazer música, Tizumba nasceu dentro desse universo. No Bairro Aparecida, em Belo Horizonte, aprendeu a valorizar o legado dos antepassados e a força da religiosidade por trás do som dos tambores. Ao levar essa realidade para público mais amplo e fora do contexto original, ele propõe uma troca. “Não só tiro esses cânticos como devolvo outros que invento em forma de homenagens aos congadeiros, em músicas como Grande anganga muquichi, feita para o capitão João Lopes, do Vale do Jatobá.” [...] “O som do tilelê é algo mais introspectivo, voltado para dentro e menos frenético que tambores como o da Bahia. Já a dança que emerge quando tocamos vem de alguns passos do congado que as pessoas observam e repetem”. (REIS, 2007, p.1)

Na perspectiva de Tizumba, os toques moçambiqueiros são mais lentos e solenes, o que pode ser observado nas danças do Reinado, pois em grupos como o *Tambor Mineiro* o andamento do tempo musical é muito acelerado, bem como a intensidade dos toques, que são desempenhados com intenções completamente distintas aos das funções rituais da dança do povo do Rosário. Sentidos que implicam nas produções sonoras dos toques e cantos, em ambos os contextos, tanto no sagrado com o sentido ritual e dotado de agência, como no profano cujo sentido está mais ligado à catarse da experiência estética de produção sonora em grupo e por meio da fruição coletiva da música – como bem destaca Tizumba: “Os ritmos dos tambores de Minas são quase mântricos.” (REIS, 2007, p.1). Desde a sugerida troca de repertórios, mencionada por Tizumba como possibilidade de mutualismo entre sua produção criativa de canções e o arquivo da memória oral das toadas tradicionais do Rosário, verificamos uma perspectiva de paradoxos nesta proposição, escutando algumas vozes do Reinado que apresentam outras perspectivas vernaculares sobre esta lógica.

Pois, ao iniciar esta pesquisa, fui ao encontro da Rainha Belinha, a fim de saber como era a sua percepção, com relação às causas e efeitos, do uso da “música” do Reinado em trabalhos artísticos, ou seja, em discos e espetáculos. O parecer que me foi dado, por ela, estava ligado aos ensinamentos fundantes do Reino Treze de Maio, que preserva sua tradição diante do tempo e de suas dinâmicas, relacionando-se aos parâmetros de comportamento que estiverem o mais próximo possível de suas ancestralidades. Ou seja, o Treze de Maio mira a manutenção da tradição na busca de uma proximidade com o início da espiral do tempo³⁷ que passou, num

³⁷ Referência ao conceito de “Tempo Espiral” de Leda Maria Martins, para indicar a complexidade dos outros modos de inscrição da memória, por meio da experiência da temporalidade afro-diaspórica e de cosmovisão de mundo, no e pelo corpo, nas Américas.

movimento de reconexão, de religação (e *religare*) com o fazer dos antepassados. Indo ao encontro com o que foi ensinado *pelos antigos*, procurando, desse modo, preservar e guardar seus saberes-fazer, da forma mais original em relação à que foi transmitida.

O tio Ephigênio dizia que, quando os cantos do Rosário são cantados no rádio, são gravados por artistas, cantados artisticamente, eles não devem ser cantados no Rosário. Porque as pessoas que escutam têm o sentido folclórico do canto. Achem que ele não deve ser cantado dentro do ritual do Rosário. Porque as pessoas que escutam acham que é um canto qualquer, que ele fica folclórico... Se torna um canto folclórico, sem contexto, fora do contexto. (Isabel Cassimira, entrevista em, 04/08/2018)

O que o falecido Capitão da Guarda de Moçambique Treze de Maio enuncia em seu ensinamento aos sobrinhos, hoje atuais guardiões da tradição, que assumiram suas funções na atualidade, é a do processo de passagem da toada ao folclore – ou seja, tornando-se repertório sistematizado, escrito e registrado em um outro mundo da arte, que não o seu original do sagrado e cosmológico de natureza *Bantu* – situação que provocaria a perda de sentido forte e agência contida e continua nesse saber dançado. Acompanhando essa perspectiva, identificamos na última entrevista concedida por Dona Isabel, segunda Rainha Conga do Reino Treze de Maio, um mal estar relacionado ao deslocamento de uma toada do Rosário, que foi escutado por ela, sendo apropriada em um espetáculo:

Ah, um canto que a gente canta, a as guarda canta quando tá indo embora, eles pegaram e fez o teatro, pegaram e cantaram: “adeus, adeus que eu já vou embora.... Pelas ondas do mar eu vim, pelas ondas do mar eu vou m’embora.... Pelas ondas do mar eu vim, pelas ondas do mar eu vou embora”. Uai, vocês não tinha nada a ver com isso! Então, ouve um canto bonito dentro das guardas, eles quer usufruir disso, né?! Sem saber o que é que eles estão fazendo, o que eles deixou de fazer. Então eu mandei a menina... Eu falei, pergunta a menina é... Como que é, onde que ela arrumou essas música tão bonita?! Ah, essa música é popular... Ah, popular! [risos]. Popular pro Reinado, mas não pra teatro, não é? Não é pra... Popular pra nós que somos reinadeiros... (DONA ISABEL *apud* RESENDE, 2015, p.41 e 42)

O que vemos na voz dos dois mestres da primeira geração do Reino Treze de Maio, ambos já falecidos, é o parecer de não adequação às situações de expropriação ritual dos saberes performáticos sagrados de sua tradição. Essa perspectiva havia sido assumida por Guidinha, vice-rainha e Capitã da Guarda de Congo Treze de Maio, em sua participação no Encontro de Etnomusicologia da Universidade Federal de Minas Gerais, publicada a *posteriori*, em que fala: “Para nós do Rosário, é tão decepcionante quando alguém ‘maquia’ a nossa música. Esta maquiagem pode levá-la ao esquecimento, pois os mais jovens não a aceitam da forma que nos foi passada” (GASPARINO, 2006). Guidinha elucida em sua fala a dificuldade em realizar a transmissão das formas ancestrais às novas gerações, que se tornam resistentes por se espelharem em estímulos de interesses contemporâneos de referências midiáticas e que, por isso, ganham valor aos olhos da mocidade, em detrimento da maneira “velha” de *dançar*.

Desse modo, podemos identificar na experiência que se apresenta nos cantos do *Congo* determinada resistência em performar técnicas vocais como a *riquinta*, utilizada pelos chamados *Congo Velho* e ou *Congo Real* já que esses soam como ultrapassados e criam sensações de constrangimento entre a juventude reinadeira. Um exemplo dessa afirmação se dá nos encontros com outras Guardas compostas majoritariamente por jovens, que se recusam a cantar dessa maneira arcaica e que valorizam a utilização de uma variedade de fardas, adereçadas com novidades que não fazem parte da antiguidade de suas tradições. Esse fenômeno revela um enaltecimento da pompa que não faz parte do repertório saudosista da tradição. Essas situações estão lidadas à atualidade, aos gostos e desejos geracionais do grupo que se mantém em renovação, perspectiva antagônica a uma emblemática frase dita por Dona Isabel: “Minha Guarda não é de exibição, é de devoção”.

Esses valores começam a ser estabelecidos, também, pela inserção da tradição em situações de *performances apresentacionais* (TURINO, 2008) – cujas situações foram apresentadas nessa etnografia - que emergem com a globalização da cultura tradicional e com a efervescência de um mercado de entretenimento e turismo cultural, no início do século XXI. Estimulado com a tendência de gosto pela *world music* que impera, naquele momento, no mercado da música, configura-se uma rede que imbrica-se também nas relações e negociações de apresentações com os grupos de tradições da “cultura popular”, o que implica em insurgências de novos sentidos em suas práticas tradicionais, como a da lógica do espetáculo e da exposição midiática. Segundo José Jorge de Carvalho (2010), a “espetacularização” da cultura popular diz de quando a execução da prática ritual passa a ser deslocada de seu contexto original, muitas vezes configurada para ser desempenhada em atos curtos e formatados para o palco – procedimentos inadequados para o sentido ritual da dança sagrada em questão.

Desse processo de expropriação ritual de atuação dos grupos tradicionais em eventos de entretenimento cultural, forma-se também um público e, com esse processo de aproximação apreciativa da experiência estética da “cultura popular”, um movimento de migração de contextos passa a acontecer. Assim, pode-se observar a presença de pessoas não-devotas do Rosário enquanto público de espetáculo nas festas de louvação. Ou seja, excursões de estudantes, pesquisadores, artistas e demais interessados na apreciação da festa como objeto estético. Esse fenômeno, de participação do ritual que não engloba o âmbito do sagrado toma

proporções notáveis. Processo que se identifica com recorrência, ao qual podemos chamar, segundo Thaise Valentim Madeira (2014), de *mise en scène* da cultura popular.

A mise en scène, neste caso, traz consigo a intencionalidade de tornar espetáculo a forma festiva tradicional. Mais do que revelar o objeto cultural, quando colocado na perspectiva de uma *mise en scène*, ele sai do mero campo da revelação, para explorar sua existência dentro da condição de ser performático, atrativo e visível. A *mise en scène* da festa tradicional não tem, necessariamente, a finalidade de transformar a festa, mas traz essa transformação como consequência, ao apresentar uma outra forma de experiência da festa tradicional, diferente daquela que existia anteriormente, mas estabelecida a partir dela.” (MADEIRA, 2014, p.7)

Desta forma, o Reinado começa a ser vivenciado como entretenimento cultural, mudando assim o sentido ritual de sua *arte performática*, a partir de seu deslocamento de contexto e da sua inserção no cenário artístico midiático, o que influencia, por consequência, a *experiência* dos dançantes diante dos olhos passionais do outro, que os espetaculariza. Logo, o sentido de: *vou fazer bonitinho pra você ver, vou fazer maravilha pra você ver*, desloca-se também de seu objeto e se divide entre o sujeito da *louvação*, a Senhora do Rosário e o público que aprecia a *performance cultural*.

Assim definido, o espetáculo moderno aproxima-se da ideia de vivência, que Walter Benjamin opunha à ideia de experiência. Enquanto a experiência aponta para um impacto existencial no indivíduo (de cunho estético, emocional, intelectual, espiritual, afetivo) que ajuda a reconectá-lo com a comunidade a que pertence e com a sua tradição específica, permitindo-lhe um maior enraizamento do seu próprio ser, a vivência é o fenômeno típico do mundo moderno urbano-industrial massificado, caracterizado pela ausência de profundidade histórica e tradicional dos eventos e, consequentemente, por sua superficialidade e fugacidade, tanto no nível individual como no coletivo. Espetacularizar significaria, então, entre outras coisas, dissolver o sentido do que é exibido para deleite do espectador (CARVALHO, 2010, p.48).

A migração do público do espetáculo para o ambiente nativo do ritual sagrado, ou seja, a formação de plateia na festa religiosa, é um possível resultado de uma divulgação midiática exacerbada da “minha fé”³⁸ como cultura. Faz-se necessário colocarmos na reflexão a problemática étnica/ética em relação à apropriação das estéticas da música ritual tradicional arranjadas como versões de música popular urbana midiática e mercadológica, uma vez que não existe preservação da memória da tradição nesse contexto, difundindo-se traços sonoros *maquiados*, segundo o conceito nativo mencionado, em arranjos que visam cumprir o desejo artístico do intérprete ou as exigências estéticas da música mercadológica sem, necessariamente, terem vínculo com seus contextos de significação sagrada. Processo esse que nos aponta um apagamento dos corpos e das estéticas negras presentes na origem ritual desses saberes tradicionais, que determinam suas formas de desenvolvimento no tempo, a

³⁸ Referência a perspectiva nativa do Reinado, “Minha fé não é cultura”, que intitulou a dissertação de mestrado profissional de Rafael Barros Gomes (2015) realizada no Iphan,

partir desse fenômeno, uma vez que são arrançados nas contingências de parâmetros da escuta e da produção ocidental da música popular urbana, amplificada e gravada, ainda que referenciada na matriz tradicional.

Outros aspectos problemáticos de modificação do sentido e do fazer pelos atores da tradição são as rearticulações realizadas na pronúncia dos cantos que, igualmente aos demais aspectos, são expostos a processos de *branqueamento*, uma vez que as dicções são pasteurizadas com frequência nas gravações artísticas que passam a ser referências para as novas gerações nativas da tradição. Fatores que passam a influenciar na perda das complexidades melódicas do cantar, que vem sendo drasticamente diminuídas, como no caso, já citado anteriormente, da extinção da *riquinta* do repertório técnico-estético do *Congo Novo*. Esse processo de modificação gramatical da oralidade no ato de vocalização dos cantos, por exemplo, é um aspecto que podemos localizar como supressão do que Lélia Gonzalez (1988, p.70) chama de “pretoguês” e que nada mais é do que a marca de africanização do português falado no Brasil (nunca esquecendo que o colonizador chamava os escravos africanos de “pretos” e de “crioulos”, os nascidos no Brasil)”.

Uma situação referência foi a ocorrida em uma *saída* do Reinado, em que um canto que deveria ter a pronúncia realizada como *Santifigêna*, e não como “Santa Efigênia”, foi admoestado com veemência pela Capitã. Esse tipo de retomada à utilização do *pretoguês* são manobras contra-hegemônicas de preservação da tradição, no conceito nativo, pois correções ortográficas formais transpostas às vocalizações e oralizações tendem a ser realizadas pela conotação de “erro”, na perspectiva do juízo de valor hegemônico, em que o falar errado, fora do padrão culto da língua, torna-se não usual e, portanto, ajustável à maneira de se pronunciar. Esse apagamento do uso da palavra “natural e neológica”, como referiu Oswald Andrade no *Manifesto do Pau Brasil* para valorizar as características nativas da linguagem brasileira, é um dos processos adotados pelos padrões da música popular urbana e da cultura acadêmica e que podem ser localizados como tecnologias de *branqueamento* da tradição.

Contrariamente a esse fenômeno, vemos por exemplo esta instrução de preservação, reiterada em um manuscrito³⁹ publicado no encarte do CD (2003) de registro sonoro etnográfico da festa do Rosário do Reino Treze de Maio. A orientação nos mostra que manter a forma *antiga* de oralizar/vocalizar as palavras “erradas”, na perspectiva hegemônica, é um aspecto de suma

³⁹ “[...] a linguagem cantada não altera o conteúdo ortográfico sendo assim primordial mante-la na forma que se canta para conservação da tradição e rima dos cânticos. Ok. Isto é preciso para manter a memória dos ancestrais. Isabel Casimiro das Dôres Gasparino.”

importância na preservação das *rimas* e das sonoridades tradicionais, que dependem de sua forma original para serem completas, ou seja, mais próximas aos ancestrais/*pretos velhos* escravizados. “Isso é necessário para manter a memória dos ancestrais” (GASPARINO *et al.*, 2003). Nesse sentido, observamos que a afirmação do *pretoguês* no curso do tempo vem sofrendo o efeito do apagamento pelo regime da escolarização e dos preconceitos linguísticos por parte dos mais jovens, nativos da tradição. Apagamento que é recorrentemente realizado pelos artistas em suas interpretações do canto tradicional uma vez que falar errado pode ser estranhado pela audiência/público e que vem a se tornar referência para os nativos da tradição, que passam a querer se referenciar no modelo midiático e popularizado da versão realizada pelo artista. Esse modelo midiático passa então a ser reproduzido na perspectiva nativa do Reinado, por verem no outro um lugar de prestígio e sucesso que desperta desejo, atrai a atenção e estimula a *mimese* de tais referências. Na perspectiva de serem parecidos com esse padrão “bem sucedido”, que é uma novidade em suas referências sociais, uma vez que geralmente este modelo de “sucesso” não está representada por atores de sua tradição, composta, majoritariamente, por pessoas pobres e subalternizadas. A exemplo dos protagonistas dessa cena musical que hibridizam os saberes musicais tradicionais podemos perceber na descrição de Cristiano Trindade sobre o fenômeno de difusão da dança do Candombe, de forma significativa em Belo Horizonte:

Os artistas que utilizam tal inspiração em seus trabalhos procuram associar sua imagem a simbolismo regionalista chamado de “música de raiz” que busca a “valorização” da cultura popular. Contudo, há que se atentar para o fato de que os produtos em questão, CDs e filmes comerciais, acabam por adotar tecnologias e padrões estéticos performáticos originados nas sociedades capitalistas mais avançadas, tais como guitarras elétricas e sintetizadores, no bojo das referências culturais globais. A noção de uma “música de raiz” implica em uma oposição com outra música que não seja “de raiz”, mas originada em contextos sociais distantes da realidade local, o que dá certa aura nacionalista ligada a uma cultura política geralmente associada à tradição “esquerdista”, que vê com restrições à importação de elementos artísticos estrangeiros e se opõe, via de regra, ao liberalismo político e ao consumismo estereotipado da sociedade capitalista. Por outro lado, todos se sentem parte de uma conexão cultural multi referenciada (TRINDADE, 2011, p.74).

Um alerta de problemática da relação se dá para esse tipo de descaracterização dos repertórios expressivos derivados das danças do Reinado, que acontece no processo de deslocamento e passagem das toadas e ritmos para o modelo de produção musical fonográfica e do espetáculo, que acaba por gerar representatividades paradoxais entre os mundos da arte, nas relações entre cena musical e o Reinado. A forma midiática e comercial se torna referência para a juventude do Rosário e por consequência começam a realizar movimentos de alteração de seus fazeres, do *saber-ser*, que habita o que lhes foi *passado* (transmitido) pelos mais velhos.

Verificamos um exemplo desse tipo de consequência, na experiência etnográfica de Flávio Cravo Resende (2015) em que:

Durante a pesquisa, em uma conversa informal com pessoas que participavam de uma festa de Reinado, escutei de uma congadeira que dizia que os jovens da comunidade dela estavam acrescentando “tilelês” em trechos de canções⁴⁰ rituais. Segundo ela, algumas canções “modificadas” foram vistas pelos jovens sendo cantadas por um reconhecido artista mineiro, portanto decidiram incorporar o termo em suas cantigas, mesmo que contrariando o poder de seus mais velhos dentro da comunidade. (RESENDE, 2015, p.40)

De mesmo modo em que passam a estabelecer outros sentidos, que se fazem pelo gosto, pela convivência social, que se atualiza no tempo como modo de *sobrevivência adaptadora* (BASTIDE, 1974). Que é possível ser identificado também na maneira com que a juventude performa a *louvação*, realizando ajustes coreográficos na *dança*, que vão ganhando gestos atualizados, deixando para trás o corpo atávico de seus ancestrais. Na aceleração dos toques de caixa, que são um dos sintomas mais evidentes na transposição da música ritual para o contexto artístico, que influenciam o tempo musical das levadas do Reinado, as difundindo em um compasso ansioso e sintomaticamente líquido, por meio das gravações e espetáculos. Mas também por motivo da pressa e da urgência dos corpos contemporâneos, que conseqüentemente são incorporados pela escuta e reprodução nas danças das novas gerações do Reinado.

⁴⁰O que Resende referênciava em seu texto como “canção” e mais adiante como “cantigas”, é o aqui estamos chamando de *canto*, para designar o cantar especificamente no contexto da tradição do Reinado.

CAPÍTULO 3 – O TILELÊ DO RITO AO HIT

O canto *Tá caindo fulô* é um dos exemplares motivos musicais do Reinado, que foi demasiadamente difundido fora de seu contexto original. Por habitar o imaginário popular de festas religiosas do interior, foi assimilado e compreendido como parte do repertório folclórico, associado aos folguedos e não necessariamente ao repertório performático sagrado do Reinado. Lançando um olhar para a hipótese desse processo, poderíamos levar em consideração o contexto híbrido em que acontecem as festas católicas no interior de Minas, contendo, em sua órbita, motivo aglutinador de sociabilidade e entretenimento de ordem profana, associado aos eventos paroquiais.

Uma espécie de *hit single* da cultura popular se instaura pelo apelo de difusão, por exemplo como o ocorrido com o *Tá caindo fulo*, que acaba por integrar produções midiáticas, depondo contra os fundamentos de sua origem. Exemplo desse caso foi o emprego do canto no filme *Pequenas Histórias*, de Helvécio Ratton, que é locado no território do *Candombe do Açude*, localizado na Serra do Cipó (MG). Além de incluir os nativos como trabalhadores da produção, no *back stage* e/ou em cena, é dramaturgicamente construído desde o enredo do casamento do personagem folclórico Iara, interpretada por uma atriz global, com o pescador Tibúrcio, interpretado pelo artista Maurício Tizumba, que tinha costume de “passar seu tempo na rua bebendo no bar e vadiando”, de acordo com Cristiano Trindade (2011, p.65).

Na dramaturgia, o personagem interpretado por Tizumba, além de associado ao contexto de alcoolismo e violência doméstica, retrata atuação indevida em ritual do Candombe, que é interpretado pelos próprios nativos candombeiros. O canto sagrado *Tá caindo fulô* é utilizado na cena em que se passa o ritual: o personagem de Tizumba, ao voltar de um bar, encontra o Candombe e intervém em seu ritual, cantando e dançando, sob a sugestão da embriaguês. O desfecho dessa paisagem equivocada, no roteiro do filme, se dá em uma cena do mesmo personagem Tibúrcio chegando em casa, intensamente embriagado ao raiar do dia, cantarolando novamente o canto *Tá caindo fulô*.

É importante notar a conotação dada ao ritual do Candombe pelo texto da narradora que, imediatamente antes da cena musical com a participação do Candombe, em aparente ato falho, profere as seguintes palavras: “Tibúrcio só queria vadiar, como se fosse homem solteiro”, o que sugere que o Candombe se enquadra como diversão pouco elevada sem a profundidade espiritual que lhe atribui a comunidade do Açude, ecoando o preconceito secular de que batuque não é nada honesto. Notadamente, o ritual adquire conotação negativa ao integrar o momento do filme que define a dissolução do casamento e posterior destruição simbólica da vida do

pescador. O Candombe, assim, aparece no ponto decisivo no processo de decadência da experiência mística de Tibúrcio, e se torna elemento mundano que se associa ao ato de vadiagem no contexto mais amplo da ingratidão e egoísmo demonstrado pelo personagem de Tizumba. O filme relaciona-se com uma dimensão da arte que busca valorizar a criatividade local, no caso a de Minas Gerais, através do enredo baseado em mitologia autóctone, e através da participação de Tizumba e do Candombe do Açude, o que muito contribui para que a cultura historicamente estigmatizada possa exibir sua riqueza e incrementar a auto estima da população afrodescendente, que pode se orgulhar publicamente de sua criação. Entretanto, há o momento que arrisca distorcer o significado original do ritual, pois a participação em obras midiáticas possibilita a ressignificação do Candombe e sua associação direta com o discurso do filme, e indireta com empresas patrocinadoras. (TRINDADE, 2011, p. 66)

O lugar do personagem negro, repetidas vezes condicionado à contextos de subjugação, violência e pobreza, é reafirmado indiretamente pela dramaturgia em questão, que também difunde imaginário associando a *performance* afro-brasileira à *vadiagem*⁴¹, em contextos de alcoolismo, lascívia e à dimensão profana. Este fator deprecia o sentido cosmológico e sagrado, no caso do Candombe, ritual de fundamento constituído no Reinado de Nossa Senhora do Rosário.

O Tilelê Gravado

O vocábulo *tilelê*, objeto dessa pesquisa, que acompanhamos durante a *etnografia multi-situada* nos mundos da arte afro-mineira, se mostra em uma trajetória de deslocamento funcional e de giro epistemológico, com a modificação de seu significante até o seu emprego como adjetivo de nomeação de pessoas – fenômeno que abordaremos adiante. Como possibilidade de refletir as musicalidades coexistentes no *tilelê* desde os paradigmas etnomusicológicos e compreender sua mutação ao longo do tempo, na cultura e sociedade, iremos buscar entender como, quando e onde, o *tilelê* é gravado e amplificado na cena musical, onde se torna uma espécie de *hit single* da música afro-mineira.

Por quem, por quê e para quê? Questões basais da etnografia da música, para a compreensão do fazer e do evento musical que se quer entender. Logo, a primeira vez que o *tilelê* é registrado em uma obra fonográfica, foi no álbum *Mozambique* (2003) de Maurício Tizumba, onde aparece em duas versões distintas no repertório do CD. Porém, o *tilelê* não é um ineditismo na obra do artista, segundo ele: “Então, na verdade eu boto *tilelê* em tudo, só que

⁴¹ Poderíamos aqui considerar também em dimensão Afro-americana, uma vez que pode-se identificar o emprego da palavra *Quilombo* no *castellano*, que significa bagunça, confusão, desordem, situações problemáticas. Esse significante pode nos indicar a associação do léxico à matriz afro-atlântica, que inscreve o objeto a que se refere o signo de bagunça e confusão. Forte pressuposto de endereçamento ao que no Brasil conhecemos como Quilombo, o território negro.

como eu gravo pouco disco ficou só naqueles ali, mas no show, nó! É até um exagero, de tanto que eu, de tanto tilelê que eu coloco.” (Maurício Tizumba, entrevista em 14/08/2020). O artista já veicularia uma diversidade melódica e rítmica do *tilelê* em suas *performances* ao vivo, desde seu tempo de músico amador, como nos relata:

Há muitos anos atrás, quando eu ainda tava capengando no bairro Aparecida, tinha uma sedesinha lá, que era uma garagem, a gente punha um microfone ruim pra caramba num pedaço de pau de cabo de vassoura, e eu fazia o show na garagem lá pra galera lá do bairro Aparecida. Eu cantando com o violão lá, muito ruim. Eu cantava, tem uma coisa que... Você que anda com as Guarda, cê já deve ter visto [cantando]: “Ôlelê balainho de fulo, olelê balainho de fulo a Coroa do Rei balanceou, olelê balainho de fulô...” Quando eu cantei isso pela primeira vez eu não cantei *olelê* [cantando]: “Tilelê balainho de fulô, tilelê balainho de fulô a coroa do Rei balanceou...”, isso foi há muitos anos atrás. No África Gerais, eu gravei: “Lelê ô, balainho de fulô, lelê...” porque pra mim tem tudo a ver, pra mim é tudo junto, por exemplo [cantando sobre a mesma melodia anterior]. Tilelê, eu poderia ter colocado o tilelê lá no África Gerais, mas pra mim isso é tudo junto, porque eu nunca consegui separar essa música maluca que as pessoas me veem cantando... do congado. Tudo que eu tô cantando, toda vez que eu canto é com força congadeira. Com força congadeira, eu tô cantando lá [...] “oia ô tilelê, oia ô tilelê, oia ô tilelê”. (Maurício Tizumba, entrevista em 14/08/2020)

O artista situa o *tilelê* como um “mote de congado”, ou seja, uma *toada* que consiste em um verso responsorial – o que equivaleria na lógica cancionista como a parte do refão – uma vez que as estrofes da *toada* seriam um esforço de improviso do *Capitão* que está a frete da *Guarda* de Reinado que estiver *Dançando o tilelê*. Segundo Tizumba, o *tilelê*:

[...] é um mote de congado que todos os congadeiro, dependendo da cantiga, eles botam o mote congadeiro, esse mesmo que eu coloco lá é um mote de congadeiro mesmo, legítimo que tá igual, eu não inventei nada não. Anota aí, porque senão as pessoas ficam achando que fui eu que inventei. Eu já cansei de falar isso pras pessoas, mas as pessoas não anotam isso. Acham que eu fui o criador. Não, não, isso é congado, bicho, é congado puro! (Maurício Tizumba, entrevista em 14/08/2020)

E desde esse arquivo de variação do *tilelê* do *Rosário*, interpretado pelo artista que também é Reinadeiro, em sua música amplificada e gravada, verificamos a presença do *tilelê* como um repertório vasto, tanto nos arranjos realizados por Tizumba na cena musical, quanto no Reinado, por parte das *Guardas*. Como compartilha o artista:

[...] *Tilelê* eu posso cantar procê uns trinta diferente. Porque, na verdade, *tilelê* são motes [cantando] “A auê, a auê, ô irerê ê ôo, ô irerê ê ôo, ê!” [...] Não é o *tilelê*, mas eu coloco isso tudo no mesmo pacote, vou te explicar porque: porque são todos, são coisas que eu poderia cantar, que eu poderia colocar como *tilelê*, que eu poderia [cantando sobre a mesma melodia anterior] “a tilelê, ô tilelê, ô tilelê ê ôo, ô tilelê ôo, ê!”... Eu poderia colocar ele, assim como eu coloquei no *Baião Barroco* de Juarez Moreira. Só coloquei *tilelê* nela [...] não tá gravado não, eu que canto. Eu vou gravar ainda. Mas isso é uma coisa que eu já canto há muito tempo... [cantando] “Vrô tilelê, tilelê, tilelê, tilelê, lelelê, vrô tilelê, tilelê, tilelê, tilelê, lelelê, vrô tilelê, tilelê tilelê tilelê tilelê lelelê [...] tilelelê, tilelelê, tilelelê, vrô tilelê; tilelelê, tilelelê, tilelelê, vrô tilelê”... Tem aquela música bonita, Teia de Renda, linda a música, do Túlio Mourão, ficou boa com o *moçambique serra acima* também, aí eu canto com a trupe

inteira, então o negócio fica bonito também. [cantando] “Vrô tilelê, vrô tilelê, vrô tilelê lê lê lelelê; Vrô tilelê, vrô tilelê, vrô tilelê lê lê lelelê”.... E tudo isso nasce às vezes espontaneamente também. (Maurício Tizumba, entrevista em 14/08/2020)

A apoteose dos cantos responsoriais, como é expressada por Tizumba em apresentações com o grupo *Tambor Mineiro*, utilizando coro de vozes e percussão, remete à característica musical do Reinado, evento de produção sonora coletiva desde a *Dança* sagrada, porém com as sonoridades próprias do mundo da arte da cena musical, em que o canto e o cantar são educados pela escola da música ocidental e hegemônica. Tal diferença pode ser percebida pela própria *performance* vocal de Tizumba, que se aproxima muito mais da forma e da *oralitura* (MARTINS, 1997) vernacular do *povo do Rosário*, por meio, por exemplo, da natureza da língua que profere o *pretoguês* (GONZALES, 1988), como identidade expressiva e de matriz familiar do artista. Essas características não são escutadas na *performance* das cantoras coadjuvantes que o acompanham nos shows e gravações, como podemos verificar no caso das versões gravadas do *tilelê*.

Na terceira faixa do álbum *Mozambique*, “Canto de Moçambique”, escutamos a variação melódica do *tilelê* em arranjos de vozes femininas, em coro e com acabamento próprio de referências vocais eruditas. Juntamente com a voz de Tizumba, que realiza a primeira parte do tema em uníssono, o coro feminino o acompanha e na segunda parte realiza abertura de vozes, quando Tizumba canta os baixos do arranjo em ajuste vocais próximos do gutural. O *tilelê* precede o vocábulo “vrô”, em substituição ao “ô”, tradicional nas *toadas* do Reinado. O artista nos esclarece o motivo desse procedimento e relata como foi a concepção do arranjo de “Canto de Moçambique” que, em seu título de faixa, nomeia a autoria do *tilelê*, o Reinado, mas o posicionando a serviço do labor artístico profissional, com todos os *floreios* e invenções próprias do processo criativo:

É só pra ter uma sonoridade diferente [risos], porque na verdade é “ô”. Mas porque que eu faço isso? Porque a música é como ela é [cantando e tocando caixa] “Olelê tilelê tilelê ô, Olelê tilelê tilelê ô”... Lá na Guarda eu canto assim... Cantando isso eu já avisei pra Guarda como é que vai ser a história, você já sabe o que é que vai acontecer. Então eles cantam, todos eles: “Olelê tilelê tilelê ô...”. Quando eu vou voltar a segunda vez, eu vou cantar outra coisa: “Êêê, olha aí meu povo bão, dá licença pá chega, ai, no Rosário de Maria, ai, eu vim pra Saravá, no Rosário de Maria povo bão ai eu vim para rezar! Chora’n’goma! Olelê...” Eles respondem: “Olelê tilelê tilelê ô”. Aí, eu vou improvisando, eu não canto *tilelê* mais, quem canta o *tilelê* é só os Dançantes, só eles é que cantam. Então eu tenho essa mania de colocar o “vrô, né, vrô lelelê...” só pra dar uma sonoridade diferente, pra quebrar o ô, o ô é muito simples [risos]. [...] Normalmente, no congado, quem abre a voz é no máximo uma terça, não abre mais do que isso. Como eu tinha três pessoas comigo que tinha um potencial vocal legal, eu abri. Eu fazendo um baixo, a menina fazendo a tônica, a outra fazendo a terça, e uma outra fazendo a quinta. Então dá aquela sonoridade que é super africana. Bem africana aquilo, né?! (Maurício Tizumba, entrevista em 14/08/2020)

A faixa “Canto de Moçambique” funciona como um prelúdio, que introduz pela primeira vez o *tilelê* à capela – com uma referência melódica que nos remete a um estereótipo de África, muito comum em produções midiáticas e de entretenimento do *mainstream* internacional – abrindo portas para a quarta faixa do álbum, “Casa Aberta”, composição de Flávio Henrique e Chico Amaral, regravada por Maurício Tizumba. A versão do artista é registrada com a *toada*: “ôlelê tilelê tilelê ô”, como música incidental no final dos refrãos da canção. A música se popularizou tão fortemente na cidade de Belo Horizonte que, em setembro de 2015, foi trilha sonora adaptada como vinheta do programa homônimo da canção, *Casa Aberta* (2015-2019), da Rádio Inconfidência FM.

Segundo a Diretora Artística da Rádio Inconfidência, Brisa Marques, que também apresentava o programa, em entrevista realizada pelo Facebook, a escolha da vinheta foi uma sugestão dada por ela:

A escolha da vinheta com o hino "tilelê" do Tizumba tem algum motivo específico? Você sabe?

Essa fui eu! Rs. O programa chamaria Casa Aberta e a ideia era colocar a música do Chico Amaral com o Flávio Henrique na vinheta de abertura. Uma música que, sem sombra de dúvidas, representa muito a cultura mineira e ao mesmo tempo é um convite para o ouvinte... Quis colocar a versão do Tizumba...que, na minha opinião, era mais expressiva! E muita gente já identificava o trecho "tilelê". Acho que foi um pouco assumir o "tilelê" como uma expressão de valor da cultura. (Brisa Marques, entrevista em 02/08/2018)

Um *riff* em timbre eletrônico, provavelmente de sintetizadores, junto à linha de baixo, dá a identidade harmônica da introdução da canção, que é ritmada sob a percussão de “tambores” que executam o *serra abaixo – marcha* de Moçambique – juntamente ritmados com timbres que aludem ao xilofone ou ao Balafon, provavelmente *sampleados*, pois de acordo com Tizumba as base sonoras dos arranjos do álbum foram todas executadas por meio eletrônico:

O Mozambique foi um disco que eu fiz rapidinho. Ganhei o patrocínio, custou a sair, um rolo danado. Na hora que ele saiu, era pra gravar em quatro semanas, acho que eu gravei em seis. O Flávio Henrique mais o Ricardo Fiúza. Eles pegaram e foram arranjando ali juntamente a história e eu colado neles também, fomos fazendo e onde que eu gravei essa música do Flávio Henrique, coloquei nela o tilelê, porque o Casa Aberta. [...] Eu não lembro, eu não lembro do disco assim, eu não tenho memória. Eu só vou pegar, só vou entender o disco na hora que eu pego ele aqui. A minha memória, eu faço tudo e vai tudo embora, entendeu?

E como é que foi, a concepção do arranjo era uma coisa assim dos produtores?

É, juntou o Flávio Henrique e o Ricardo Fiúza e eles foram criando e passava pra mim, pelo meu crivo. O que tava bom eu deixava, o que não tava, o que tava ruim a gente trocava e foi assim o processo inteiro.

E o repertório já estava escolhido por você?

O repertório já estava escolhido.

Como é que você traz o Vrô Tilelê e como é que o Tilelê entra no Casa Aberta?

O Vrô Tile... o Tilelê do Casa Aberta, ele nasce, na verdade gravado, tem essas músicas que você tem, que cê já viu, mas eu punha *tilelê* em tudo. Até agora, nas minhas lives tem tilelê, tudo tem tilelê. As outras músicas também entra tilelê, em todas as músicas. Tudo tem. (Maurício Tizumba, entrevista em 14/08/2020)

As partes A e B de “Casa Aberta” decorrem com os mesmos extratos sonoros da introdução, baixo, tambores, *samplers* de xilofone/balafon e com a ausência do sintetizador, que retorna no refrão, realizando contracantos, acompanhado de marcações de *sampler* de guizo ou pandeirola, com a ausência dos extratos de xilofone/balafon. O sintetizador tem sua presença intensificada ao final do refrão, realizando um desenho harmônico muito característico de músicas orientais⁴², seguido de improvisações vocais onomatopaicas, acompanhadas por derbake e violão. A música incidental “ôlelê tilelê tilelê ô” acontece na sequência, com a ausência dos extratos sonoros *sampleados*, dando espaço para os patangomes serem escutados, junto com a mesma base de tambores, baixo e violão, e o acréscimo de um timbre de sintetizador que realiza um acompanhamento em pedal, ao longo do *tilelê*. A canção *da capo* é executada basicamente com o mesmo arranjo, que termina com o *fade down* do *tilelê*.

O Tilelê Vernacular

Para compreender a categoria nativa do *tilelê* original do Reinado, registramos em vídeo, durante observação etnográfica do evento *Festejo do Tambor Mineiro em 18 de agosto de 2019*, a *dança* de uma *louvação* composta por variações melódicas do vocábulo *tilelê* e de vogais “o”, entoadas em coro pela Guarda de Moçambique Treze de Maio de Nossa Senhora do Rosário em forma responsorial às *toadas* improvisadas pelo Capitão Regente da guarda. De posse desse registro audiovisual, enviei-o por *WhatsApp*, meio usual em nossa comunicação, para o Capitão que regia o *Moçambique* durante a referida *performance*. Perguntei-lhe sobre o significado do canto, do vocábulo *tilelê*, e se havia algum momento ritual específico para ser executado. Ele me respondeu⁴³ por meio de gravação de áudio:

Olha só, não tem um contexto para aquela música não. Ela pode ser cantada no começo, no meio, no fim. [...] Os termos “tilêlê, olelê, lálálá” são palavras africanas

⁴² Nos alude ao universo musical anteriormente trabalhado por Marina Machado e Regina Spósito no *Show Hebraico* (1997/1998), artistas que junto com Tizumba formavam a *Cia Burlantins* de teatro.

⁴³ Entrevistas realizadas com o Capitão Toninho e com a Rainha Belinha em 18/10/2019, e com o Capitão Cadinho no dia 21/03/2020 de maneira contínua no tempo, sem pausas, cujos diálogos foram estabelecidos por meio de trocas de áudio por *WhatsApp*.

antigas e de muito poder. Só que eu mesmo não sabia do poder dessas palavras e nem sei o que que elas significam ainda. Mas a professora Yeda⁴⁴, lá da Bahia, que a mamãe convidou ela pra ser Rainha lá na nossa Guarda também, explicou pra gente que essas palavras são palavras poderosas. E quem canta é só o pessoal que faz a Massamba, a dança sagrada, que somos nós. Beleza? E que quem ouve a gente cantando isso sabe que a gente tá cantando palavras de poder e tem um certo respeito pela gente, muito forte. Mas o contexto da música em si não tem nada a ver não, você viu uma coisa que não tem, porque a gente cantou a música que a gente queria cantar. Eu cantei porque ela cabia no momento também. Foi uma inspiração! Mas não tem um contexto próprio dela não. Outro detalhe, aquela música em questão é um louvor como qualquer outro que a gente canta. (Antônio Cassimiro das Dores Gasparino, entrevista em 18/10/2019)

Fiz o mesmo procedimento com a Rainha Conga do mesmo Reino, para compreender sua perspectiva sobre a referida performance. Peço a ela que comente sobre essa *dança* registrada no vídeo e explique qual o significado dela, o que ela quer dizer e em que momento do *louvor* ela deve acontecer, se há alguma especificação para sua realização no sentido e no tempo ritual. Ela me responde:

Bom, esse canto é um canto de louvação. O canto de louvação, ele pode ser feito em qualquer momento de uma apresentação ou de uma cerimônia. Porque nós estamos pra louvar Nossa Senhora o tempo inteiro. Eles estão cantando o refrão e colocando versos no meio dessas estrofes, do refrão. O Massambique é dono da dança chamada Massamba. É a dança que eles estão praticando nesse momento. Tanto faz num ritmo ou no outro, ele vai sempre estar praticando a massamba, que é dançar orando, cantar dançando e dançar cantando. O *tilelê* na língua africana é como se falasse: “Ave Maria cheia de Graça, Ave Maria cheia de Graça, Ave Maria Cheia de Graça”. É a afirmação da louvação. Ele fez um verso, ele cantou, teve um refrão, fez um verso em cima da música e as pessoas respondem: “Ave Maria cheia de Graça”, ou “Ave Cheia de Graça”, ou “Viva Nossa Senhora”, ou “Salve Nossa Senhora”, é uma confirmação que Nossa Senhora é nossa Mãe. Que é a nossa gloriosa. [...] quando eu digo: “Tilelê tilelê lê lêêêôôô, Tilelê tilelê lê lêêêôôô” [canta], o tilelê é a louvação a Maria, a Nossa Senhora do Rosário. É como se eu tivesse dizendo “Salve a Maria”, e que eu tivesse saudando a Nossa Senhora. O *tilelê* é uma palavra codificada, é um código de falar em Maria, de saudar nossa ancestralidade, sem que os outros saibam o seu pensamento atual, o que que você tá falando. Você tá falando, saudando a Maria, saudando a Nossa Senhora do Rosário. “Tilelê tilelê ai aiai! Tilelê tilelê ai aiai” [canta]. (Isabel Cassimira, entrevista em 18/10/2019)

As entrevistas nos indicaram que o *tilelê* está ligado à Nossa Senhora do Rosário e tem *agência* espiritual, que religa o grupo ao seu sagrado através do ritual, na *dança/louvação* do Moçambique, ou *Massambique*, como foi referenciado em sua forma ancestral africana pelos atores da tradição.

⁴⁴ Yeda Antonita Pessoa de Castro(1937) é Etnolinguísta soteropolitana, Doutora (Ph.D) em Línguas Africanas pela Universidade Nacional do Zaire, República Democrática do Congo. Professora aposentada pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) é, atualmente, Consultora Técnica e Professora na Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Foi Professora Visitante em universidades da África e do Caribe, onde atuou também como Adida Cultural da Embaixada do Brasil em Trinidad-Tobago. Na Bahia, foi Diretora do Centro de Estudos Afro-Orientais da UFBA, fundou o Museu Afro-Brasileiro em Salvador. Com vários trabalhos publicados sobre relações culturais e linguísticas Brasil-Africa, o conjunto de sua obra, de relevância internacional, é considerado como uma renovação nos estudos afro-brasileiros, por redescobrir a extensão da influência banto no Brasil e introduzir a participação de falantes africanos na formação do português brasileiro.

O vídeo específico que propus à apreciação e o comentário sobre os significados e ações performáticas desempenhadas naquela ocasião, apresentavam no comportamento dos *dançantes* uma evidente comoção coletiva. Estavam demonstrando satisfação pessoal e coletiva, observáveis no corpo e nas expressões faciais, em relação à execução do canto, que era *versado* pelo Capitão, improvisando à sua *mesura*, cujo coro responsorial entoava: *Olelê! Olelê! Olelê tilelê lê, ô ô!*. Perguntei ao Capitão, porque essa *louvação* específica do *tilelê*, apresentava uma dança diferente, para identificar o comportamento mais eufórico dos *dançantes* com marcados giros e voleios, acompanhados de um coro responsorial contundente, entoado com intensidade mais forte que a comum.

A música é que faz a gente ficar daquele jeito, ela é dançante mesmo. Nós gostamos de saltar com aquela música, mostrar que a gente é diferente dos outros. Tá bom? O Valtinho trouxe aquela música há muito tempo atrás, há pelo menos uns seis anos, tá legal? Não sei se ele recebeu inspiração... ou se ele ouviu noutra lugar. Mas nós, quando ouvimos aquela música, gostamos dela e começamos a saltar ouvindo aquela música. A música faz isso com a gente, a gente fica feliz cantando ela, não tem um contexto não. [...] A gente canta esse canto de vez em quando. Ele não tem muita coisa de diferente não, é louvor do mesmo jeito. É que, na verdade, ele trouxe o canto inicialmente, mas a versar é com quem tá cantando. Aí eu vou versando do meu jeito. A dança não tem muita coisa de diferente também não, só que como ele é mais dançante mesmo, é do canto. A gente gosta de saltar um pouquinho nesse canto, a gente se solta um pouco mais. É só isso, não tem nada de diferente nele não. Ele é bem comum, na verdade. É o mesmo daqueles casos: ele cantou uma vez e a gente gostou do canto, ele é um canto bem pra cima também. A gente dá uma dobrada na garganta, cansa um pouco a garganta, mas ele é muito bom, gostoso de cantar e de ouvir. [...] Só que ela é mais dançante. Ele que te força a ficar pulando igual pipoca, sô! A música que faz isso com agente, ela é contagiante. Beleza? Não tem nada de assombro nisso aí não, de místico também não, ela só é uma música alegre que deixa a gente feliz. (Antônio Cassimiro das Dores Gasparino, entrevista em 18/10/2019)

O *tilelê* está presente em formas diversas, nos cantos do Reinado de Nossa Senhora do Rosário, sob variações melódicas e rítmicas. Ou seja, não há uma forma única de sua execução, ou uma maneira específica, como bem diz Maurício Tizumba (2015) “tem vários tá, tem vários, é o infinito: Olelê tilelê tilelê ô! Essa é mais manjada que eu botei na minha música”. Sobre a versão *manjada* do *tilelê*, popularizada pela gravação de Tizumba, perguntei ao Capitão Toninho (2019) quais eram suas impressões sobre a forma musical cantada pelo artista, e ele diz que “É uma das muitas variáveis, que ocorrem no universo musical do Reinado, já ouvi esta e muitas outras”. E completou sobre o *tilelê*, que: “São toadas bem antigas mesmo viu, eu ouço tilelê desde que eu era garotinho. E as variações também” (Antônio Cassimiro das Dores Gasparino, entrevista em 18/10/2019).

Segundo a Capitã Guidinha, sobre o significado do *tilelê*:

Uai é... às vezes o *tilelê*, pois é, na minha visão seria o som da chuva batendo, numa lata, entendeu?! Ou às vezes o *tilelê* é uma forma de você chamar alguém de uma forma que ninguém vai entender o que que cê tá chamando. Porque como a gente, vão falar assim, os afrodescendentes, ficaram um pouco da forma do sincretismo, o “*tilelê*, o *tilelelê*, o *tilelêia*”, tudo tem um quê a ver com o passado da gente, entendeu?! E, dependendo do que é, o *tilelê* cabe ao Reinado, ele não cabe pra dentro do palco. Pelo menos é assim, porque as coisas do Reinado, tipo assim, o Reinado é uma coisa que cê tá assim, cê precisa do céu, é sempre um lugar aberto que cê tá cantando, cê tá com aquele elemento ar, terra, vegetação por todo lado. Então assim, não tem muitas paredes pra ficar cantando, você canta uma coisa aqui, o pessoal tão longe, mais distante vai tá sentindo uma coisa gostosa. Porque se fazendo um show alguma pessoa vai ver, mas aí não vai sentir aquela vibração gostosa, que você pode sentir ao vivo né, vendo o pessoal cantando. É assim, o *tilelêia*, são tudo formas de fazer uma chamada de força... É como eu, é o que eu sinto, quando tá, quando a gente vem né. (Margarida Cassimiro Gasparino, entrevista em 23/08/2020)

A ausência de um conhecimento comum sobre o *tilelê* – no sentido de estabelecer um significado verbal visto em alguns vocábulos de África, como é o caso do *curiá*, por exemplo, que é referência ao ato de comer – no Reino Treze de Maio não é verificado como um saber comum no repertório e arquivo da memória atual desta tradição do Rosário. Igualmente desconhecido na perspectiva de Tizumba, que traz a referência de outro Reino, que também não endereça um significante e ou função ritual específica ao *tilelê* dentro da *Dança* do Reinado:

Não, não. O *Curiá* por exemplo é uma fala mesmo Bantu. O *Curiá* é Bantu, é uma palavra do, do, que ela assemelha com outros também como *diguiguiá*, o *cúria*, tem palavras mesmo, próximas, que é, que é mesmo Bantu, relacionada a alimentação, a alimentar. Mas o *tilelê* não, o *tilelê* é um mote mesmo. Tem outras assim, é, que eu poderia te dar um exemplo de outras, [cantando] *Aô, aô oô, Aô, aô oô..* aí o povo vai... *Aô, ao oô...* aí volta: *oia lá vamo povo bão, aiai, tá na hora de chegar, ai o sol está queimando aiai, ele para de queimar é, Aô oô oô, ao ao..* ô dá licença Capitão de chegar nesse Congá, dá licença Capitão deu pegá na tua mão, vamo todos sarava.. *Aô oô oô...* No meu disco tem aquela que eu faço no Cinco Cantos de Moçambique, que é [cantando] *Oô oô oôô ô, Oô oô oôô ô..* ê vamos divagar aiai, devagar nós chega lá... *Oô oô oôô ô.* E assim vai, tem vários. Como tem *tilelê*, tem os *Oôs*, que pra mim é a mesma, são, a *Capitão* quer improvisar, ou que ele vai, a agora é caminhada longa, é então ele vai, é, vamo indo [cantando] *Ô irerê rerêê ê, ô irerê rerê, ô irerê rerêê ê, ô irerê rerê.* São coisas que, antigas né, que nasceu lá nos tempos remostos de congado, e que essas coisas permanecem anos de uma forma meio, é uma regra, tocar e cantar, o que cê quer fazer. (Maurício Tizumba, entrevista em 14/08/2020)

De acordo com Tizumba, não há um endereçamento de gesto ritual dentro da *Dança* específica ao *tilelê*, como no exemplo dado, vocações como “*ôô*”, “*irêrê*”, “*aô*”, “*aiai*”, foram comparações dadas como equivalentes ao “*tilelê*”, “*tilelelê*”, “*olelê*”. Deste modo, uma atribuição onomatopáica, diante da ausência de significante comum no Reinado, ao vocábulo *tilelê*, nos é percebida como uma parcela do saber negro no *Rosário*, que sofreu o seu apagamento do arquivo afro-diaspórico no tempo. Sendo percebido de forma esmaecida como um repertório de *religere*, mesmo sem significar nenhum sentido específico, é reconhecido no

Reino Treze de Maio como “uma chamada de força”, segundo Guidinha. De acordo com Belinha: “O tilelê é a louvação a Maria, a Nossa Senhora do Rosário. É como se eu tivesse dizendo Salve a Maria, e que eu tivesse saudando a Nossa Senhora. O tilelê é uma palavra codificada, é um código de falar em Maria, de saudar nossa ancestralidade, sem que os outros saibam”. Ou seja, sabemos que o *tilelê* está fundado, tem agência, contém *fundamento*, mesmo que borrado no palimpsesto dos arquivos e repertórios negros, esmaecido, apagado na *memória abissal* (GLISSANT, 2011) da escravidão e diáspora.

Que eu me lembre, dessa música aí do tilelê, só tem duas. Só tem duas músicas disso: “ô tilelê, ô tilelê...” e a outra, “ô lele tilelele, ô tilelele tilelele tilelele, tilelele tilelele ô tilelele tilelele Tilelele”. Só essas duas que eu lembro, mas eu vou puxar na memória aqui, perguntar o Toninho também, de repente tem mais algumas, aí eu te passo.

O verso é sempre a improvisação do capitão ou tem uma letra fixa que tem o refrão do tilelê?

Com relação às músicas, depende se é moçambique, se é congo, se é caboclinho, depende o que é, o que vai ser. E o negócio do tilelê, é só ir colocando os verso. Entendeu, vai colocando verso em cima de verso e o refrão é o tilelê, beleza?

O que que significa a palavra tilelê?

Simplesmente significa tilelê, tilelê tilelê tilelê tilelê tilelê tilelê... Mas é sério, Mamutte, não tem um significado não, é uma letra de uma música. Porque que você cismou com esse tilelê aí, você gostou dele? Não, num tem nada a ver não, isso é uma letra de uma música, entendeu? É o refrão de uma música e num tem significado não, por isso que eu falei com cê: tilelê é tilelê, tilelê é tilelê, tilelê é tilelê! (Ricardo Casimiro Gasparino, entrevista em 21/03/2020)

O Capitão Cadinho utiliza a *categoria de ida e volta* “música”, para se referir à *toada* relativa à *Dança do tilelê*. Acompanhando sua explicação sobre a função do *tilelê* na musicalidade da *Dança*, igualmente à compreensão de Tizumba, o vocábulo é utilizado sob a rítmica designada pela *marcha* específica da *Guarda* em que é *dançada*, cumprindo o papel de verso responsorial, ou seja, de “refrão” como é referido por ambos os Capitães do Reino Treze de Maio. O Capitão Toninho identifica o *tilelê* como um: “refrão de várias músicas. Ele é um refrão, você pode encaixar ele em qualquer outra música. Então preu te falar qual música que tem tilelê, são várias. Porque tilelê ele faz parte de uma rima, é um refrão. Tilelê é um refrão, tá bom? A maioria das música cê pode colocar tilelê nelas [...]” (Antônio Cassimiro das Dores Gasparino, entrevista em 18/10/2019). Igualmente reafirma a Rainha Belinha:

Normalmente o tilelê é um refrão. Cê usa o refrão ô tilelê tilelele, e põe, e vai fazendo os versos, um após o outro. Ô lele tilelele ai ai! Ô lele tilelele ai ai! - Ô tilelê ia, Ô tilelê ia, vamos pedir Nossa Mãe do Rosário pra agradecer essa mesa! Ô tilelele, ô tilelê ia, vamos pedir Nossa Mãe do Rosário pra agradecer essa mesa! - Ô lele tilelele, ô lele tilelele ia, ô lele tilelele, ô lele tilelele ia! - Ô lele tilelele, ô tilelê ia! Ô lele tilelele, ô tilelê ia! Essas formas de tilelê vai do ritmo que você quer

cantar, pra você colocar o tilelê, junto, depois dos versos. Cada versage vem um tilelê diferente atrás. O tilelê não é música, não é um canto. Que o tilelê é a resposta de um canto rimado. O tilelê é um refrão de uma cantiga qualquer. E só compete pra rimar, ele faz a combinação do canto. (Isabel Cassimira, entrevista em 21/03/2020)

Sendo assim o *tilelê* como “refrão” e *categoria de ida e volta* entre os mundos da arte afro-mineira nos permite buscar os significados etimológicos do *tilelê* no mundo acadêmico, como nos foi sugerido pelo Capitão Toninho diante do não saber sobre o significante africano do *tilelê*:

Gostaria muito de auxiliar você nessa questão, mas eu mesmo fiquei sabendo dessa questão, da questão das palavra, do olêlê, olálá, ôô ô, há pouco tempo. Um pouquinho antes da mamãe morrer, em conversa com a professora Yeda, então eu não sei o significado das palavras. Mas vou procurar a saber pra você. Quando nós estivemos lá em Angola, nós não tivemos tempo de saber essas coisas direito, era muita coisa, muita informação, a gente precisava de mais tempo lá. São toadas bem antigas mesmo viu, eu ouço tilêlê desde que eu era garotinho. E as variações também. (Antônio Cassimiro das Dores Gasparino, entrevista em 18/10/2019)

Por interlocução da Rainha Belinha, entrei em contato com a Rainha de Nossa Senhora das Mercês, do Reino Treze de Maio, desde 2014, Yeda Antonina Pessoa de Castro. Afim de tirarmos a dúvida sobre os vocábulos *tilelê*, *olelê* e *olelê ô*, para entendermos o significado original desse vocábulo, no sentido africano, como encontro de sua etimologia. Muito solícita, Yeda nos enviou gentilmente a seguinte informação:

"OLELÊ (°)-exp. refrão muito comum na música popular brasileira, Do Kik. /Kimb. /Umb. wee lelelee, (o)lee, interjeição de alegria, animação, em Falares africanos na Bahia", p. 306 - Academia Beasileira de Letras, Topbooks Editoras, 2005, p. 308. Quanto a tilelê, pode vir do umbundo tchilelê, aquele que é alegre, risonho. Fica a hipótese. (CASTRO, 2020).

O curioso das imbricações entre a sugestão etimológica do *tilelê*, do *umbundo* “tchilelê”, “aquele que é alegre, risonho”, e a característica performática da Guarda de Moçambique, dançando o *tilelê* no Festejo do Tambor Mineiro 2019: coincidem em uma mesma encruzilhada, a da alegria. Motivo que igualmente toca a função do *tilelê* na música produzida por Maurício Tizumba, em suas “caras e caretas”, nos bailados do público majoritariamente branco e da classe média. *Tichilelês - Aqueles que são alegres, risonhos*, que mimetizam as corporeidades negras, por meio de suas interpretações iluminadas pelo branqueamento das estéticas afro-diaspóricas: um movimento de aproximação dos “baticuns” *que não são seus*⁴⁵, do que está distante, do que veio do mar, do *povo de Nossa Senhora*.

⁴⁵ Referência à máxima “Só me interessa o que não é meu”, cunhada no *Manifesto Antropófago* por Oswald Andrade (1928).

O Movimento Tilelê

Como visto, a partir dos anos 1980 a estética da música afro-mineira amplificada e gravada se configurou como uma cena musical na cidade de Belo Horizonte, engendrada por produções de um grupo de artistas que se utilizam de elementos musicais da *Dança* do Reinado em seus trabalhos profissionais. A partir do contato desses artistas com o Reinado, a evocação das características musicais e de fragmentos do repertório dos saberes performáticos sagrados afro-mineiros foi posta em circulação em seus álbuns e espetáculos. Estes saberes, especificamente os musicais, são apresentados nas composições artísticas dessa cena de modo reinventado/adaptado, ou seja, esses artistas utilizam os toques de caixas, dentre outros sons da instrumentação Reinadeira, como os patangomes, campanhas/gungas e ainda os cantos rituais do Reinado, de forma arranjada, em formato de canções que apresentam obviamente muitas diferenças em relação aos motivos vernaculares da *Dança* sagrada.

A gravação que Mauricio Tizumba fez do *tilelê* tornou o vocábulo muito conhecido em Belo Horizonte, onde veio a se tornar vinheta de um programa da rádio estadual de Minas. E mais tarde, especulações como a da suposta invenção do termo por parte de um dos compositores da canção “Casa Aberta”, que Tizumba gravou, fazendo do *tilelê* música incidental em sua versão: “Música escrita por Flávio Henrique pode ter criado o termo ‘tilelê’”. A manchete da notícia veiculada pelo jornal O Tempo, anuncia a morte de Flávio Henrique, levantando um furo de reportagem, em que: “A versão de “Casa Aberta” feita por Tizumba é uma das poucas referências ao termo usado para indicar pessoas do meio “alternativo”” (DA REDAÇÃO, 2018). Tal dado traz a baila o completo desconhecimento e ignorância da matriz *bantu* do vocabulário mencionado, dissociado da música que advém do Reinado.

Os artistas da cena musical belo-horizontina que difundiram a musicalidade afro-mineira para além do ritual, em contextos de música popular urbana, e seu público, vieram a ser denominados, localmente, a partir do início dos anos 2000, como *movimento tilelê* (REIS, 2007), fato abordado em uma matéria de capa do caderno de cultura do jornal Estado de Minas. Situação que, inicialmente, deu origem ao fenômeno de chamar pessoas, identificadas socialmente como uma espécie de neo-hippies, de *tilelê*. Reificação de um grupo de pessoas relacionadas a segmentos musicais, ligadas as estéticas da “cultura popular”, de forma mais acentuada à cena musical afro-mineira em Belo Horizonte, rede de público, artistas e produtores que consolidaram um nicho cultural na cidade desde a produção e o consumo desse estilo de música. Segundo o Caderno de Cultura do Jornal Estado de Minas:



Figura 6: Manchete “Movimento tilelê” (2007)

(Fonte: Jornal Estado de Minas)

Segundo Tizumba, a reportagem foi realizada “na época da juventude”, referindo-se a uma geração de participantes de suas oficinas no Tambor Mineiro. Alguns nomes citados por ele, em referência a essa turma, foram: Fabiano Menezes, Maira Baldaia, Josi Lopes, Julia Tizumba, Danuza Menezes, Manú Dias, Raquel Coutinho – instrumentistas que iniciaram suas formações na “linguagem do tambor” e nas estéticas afro-mineiras, desde a experiência com Tizumba. Juventude que, posteriormente, deu continuidade a seus trabalhos individuais, alguns antes já citados entre os expoentes das novas gerações da cena musical afro-mineira.

Esse fenômeno, nomeado de “Movimento Tilelê”, está implicado na hibridação do ideário afro-mineiro com outras matrizes percussivas afro-brasileiras, geralmente nordestinas como o Maracatú, o Cocô, a Ciranda, cujo gosto, uso e apropriação são identificados nessa geração iniciada no Tambor Mineiro, e que se expande desde o Festejo do Tambor Mineiro, como verificamos na história relatada por Tizumba:

Como se configurou esse fenômeno que veio a ser chamado de Movimento Tilelê, muito construído como um ideário comum a esse público de nicho, desde a sua publicação da matéria de capa no Estado de Minas, que nos mostra esse fenômeno como uma forte identidade que já vinha sendo construída desde essa cena musical?

Não, mas o Movimento Tilelê já era daquela juventude. Aquilo foi na época da juventude que frequentava ali, fazia as aulas comigo, essa juventude. Porque o tilelê nasce daquele povo que frequenta o Tambor Mineiro. Aí o tilelê passa a frequentar as festas do Tambolelê, as festas do Maracatu, as festas... O tilelê passa a ser esse público que vai frequentar essas festas, não é essencialmente o público que faz o Tambor Mineiro. Ele nasce dali, você tá entendendo o que que eu tô te dizendo?

Entendi. Acontece uma rede, um circuito, uma Cena Musical mesmo que tem a ver com a cultura popular, talvez né, porque mistura Maracatu... tem outros lugares assim que você acha que tem a ver? Qual é a característica desse público, o Tizumba, que é chamado de tilelê?

É aquilo que eu te falei, são pessoas mais novas, pelo menos na minha época, que tem uma coisa, que eles são mais alternativos, a roupa alternativa, é, o jeito de vestir, uns mais exóticos outros menos, coloridinhos, sandalhinha rasteirinha, é, mas são pessoas mais despojadas e que gosta dessa coisa, dessa cultura, que curte a cultura popular. É aquela coisa, aí você começa a fazer cabeça de outras pessoas, que não são de sandália rasteirinha nem de coloridinho, mas que gosta de ir pra essas festas também. Então, são pessoas, de uma maioria estudantes, de esquerda, defensores das causas sociais mais importantes assim, são pessoas que vivem... O Festejo, por exemplo, é um lugar que você consegue ver, a menina mandou um negócio assim “A, então esse ano nós não vamos ter a festa da pequena África”. Por que a menina chama de pequena África? É porque ela nunca viu tanto preto junto, num lugar como o Festejo. E todo mundo lindo maravilhoso, andando pra lá e pra cá, da melhor forma possível.

E você identifica nesse público a maioria de pessoas negras, esses que são chamados de tilelê?

Não. Não, eles são misturados, são bem misturados, é bem misturado. São bem misturados, assim.

E você lembra, quando que começou a ser nomeado, fulano de tal é tilelê, cê lembra disso assim, como é que surgiu isso e por que? Por que o tilelê, né?

Eu não sei te dizer o porquê, o que eu posso dizer é que juntou um tipo de gente, que tinha um determinado tipo de roupa. Quando ele era mais chique, ele vestia Elvira Matilde, que é uma roupa super cara. Ou começou a aparecer grifes também, começou a aparecer grifes, tipo Xica da Silva, apareceu várias grifes nessa brincadeira. Várias pessoas que a gente dava trabalho pras pessoas lá, a gente nunca cobrou um tostão naquelas barracas, aquelas barracas eram doadas. Esqueci de te dizer, que cada Guarda que vai lá dependendo do patrocínio, o patrocínio varia, de duzentos a quinhentos reais, que a gente dá pra eles de ajuda de custo, isso varia... Porque já teve ano da gente fazer o Festejo com duzentos mil, aí teve ano de fazer ele com vinte, cê entendeu a história? E teve ano da gente não fazer, teve isso também, que a gente não teve nem vinte, né, então tem essa história também. Então, eu não sei dizer de onde realmente, eu lembro só que, a primeira vez que eu vi esse termo tilelê foi o dia que cheguei um camarada com a filha dele lá, a primeira vez que vi isso. Lá é um lugar que as meninas ia muito pra lá, muita gente, muitos pais iam levar os filhos. Eles ficavam com medo de ser um negócio de maconha e tal [...]. Então um pai da menina chegou lá e tal, aí que ele virou pra mim e falou assim, chegou pra menina: “Ah, então ocê que é o Tilelê mor, né? É porque eu vim aqui trazer...”, foi a primeira vez que eu vi isso, “...vim trazer minha Tilelêzinha aqui pra fazer a aula aí, e tal...”, vim trazer minha tilelêzinha... Primeira vez que eu vi foi dessa forma, lá dentro do Tambor Mineiro.

Em que época que foi isso, cê lembra?

Isso foi ali por volta de 2005, por aí. Eu faço confusão com essa coisa de data, mas eu acho que foi mais ou menos por 2005. Porque 2005 foi que a coisa firmou, entendeu?! O Festejo firmou de vez em 2005.

É, e aí, entre eles mesmos, a gente vai cantando “tilelê, tilelê, tilelê ô, tilelê tilelê tilelê ô”... [cantando] aí foi. Eu colocava tilelê em tudo também né, eu cantava tilelê em tudo, dava as aulas com vários tilelê, né?! Tem uma senhora que tá lá desde o início, ela foi levando a filha dela pra fazer a aula lá e tal, a filha dela saiu, casou, tá trabalhando, fazendo outras coisa e ela continua na história. E ela fala que ela é a Tilelê mor, entendeu?! E hoje, por exemplo, se você olhar o Tambor Mineiro e, depois, teve uma mudança muito grande, teve uma mudança radical porque o que que tava acontecendo... Eu tava com muita bolsa, dando muita bolsa, perdendo muita grana, eu não tava aguentando bancar as histórias. Tinha muito aluno e a meninada não tinha grana pra pagar, então eu tive que armar uma estratégia de separar o grupo. Aí eu fiz um grupo da galera mais velha e fiz um grupo duma galera mais nova, comecei a incentivar os velhinhos, comecei a divulgar em cima das pessoas mais velhas. Com oito meses recuperei meu faturamento bom e tava ganhando mais, por que era adulto que tava pagando, as pessoas mais velhas, aposentados, tinha dinheiro pra pagar. E aí os meninos, a partir dessa época, os meninos começam a debandar, eu acho que eu devo ter dado uma bobeira, fiquei cuidando muito dos velhos, e, porque eles é que tavam me dando a grana ali. Nessa os meninos começaram a debandar, foi debandando, aí eu fiquei só com os velhos. Durante esse tempo todo, eles é que pagaram meu aluguel lá, uai, que agora eu não aguento pagar.

Essa virada de público, da juventude ao mais velhos de classe média, foi mais ou menos em que época?

Dá pra precisar pra você, quer ver [...] tem 9 anos isso. (Maurício Tizumba, entrevista em 14/08/2020)

De acordo com Tizumba, o período em que ele escutou pela primeira vez a utilização do vocábulo *tilelê* como adjetivo para nomear pessoas foi aproximadamente há nove anos, ou seja, entre 2011/2012. Neste mesmo corte temporal, encontramos em um *blog* uma publicação descrevendo o fenômeno social desse nicho de pessoas, publicação que data do ano de 2011. O relato é de uma atriz, que em seu texto discute as características e possíveis problemáticas envolvendo a nomeação *tilelê* para designar determinado grupo de pessoas, de acordo com suas características visuais associadas ao gosto musical, a escuta e ao comportamento do segmento de pessoas envolvidas nessa configuração social:

Quando eu ainda estava no T.U (Curso técnico de Teatro aqui em BH, pra quem não sabe) começou a utilizar-se a denominação “tilelê” para as pessoas que tocam tambor. Até aí tudo bem. Eu participo do movimento dos tambores desde quando eu tinha 15 anos (quem me dera ter nascido nesse meio) e sempre participei ativamente. Durante a adolescência adorava as saias longas, as sandálias rasteirinhas, flores no cabelo, os dreads, as tranças e afins. Claro que até hoje ainda gosto e uso, mas é porque quando a gente é adolescente – e bobo - a vestimenta representa aquilo que pensamos, assim como o tipo de música que se escuta. E eu, sempre fã de música brasileira, estudante de percussão, logo me encaixei na denominação tilelê. (BORGES, 2011)

A associação do ser *tilelê* ao “movimento dos tambores”, ao tocar tambor, está relacionada de fato à cena musical que Tizumba inaugura na cidade, com seu trabalho e toma uma proporção de *performance cotidiana*, bem observada na descrição do *blog* e na percepção do próprio

artista que fomentou a substância midiática do vocábulo, o qual veio a se transformar num adjetivo de significantes variados, de acordo com a geração, o contexto e a época em que ele é utilizado:

[...] o que que é essa coisa do tilelê, né? Eu já vi gente inventando um monte de coisa a respeito do que que é o tilelê, o que que deixa de ser o tilelê. Aí tem o tilelê estilo, como que a pessoa veste. A o tilelê é meio hippie, meio Elvira Matilde, meio da dadadá, cada um fala uma coisa né. Fala uma coisa assim, mas na verdade o tilelê nasce no período quando eu comecei a dar as minhas oficinas, quando eu tinha uma grande, uma quantidade de meninos, de jovem, que tocava tambor comigo ali. Então eles tinham mais o menos, era meio que uma tribo mesmo assim, acompanhando um preto velho naquele período ali. Aí a coisa vai, o tempo veio, teve as mudança e cada um foi levando seu tambor prum lado, seu tilelê prum lado. Mas eles levaram essa marca que eles aprenderam com o preto velho. Só que o tilelê é nada mais nada menos que um mote de congado. Cê sabe disso né? (Maurício Tizumba, entrevista em 14/08/2020)

Mauricio Tizumba, o “Preto Velho” encarnado da nova geração, transmitiu o seu saber de fundamento do Reinado para “uma tribo mesmo assim” desfundamentada, em que a levada do tilelê - “cada um levando seu tilelê prum lado” – se configurou numa levada de gerações: como uma espécie de hino da cena musical afro-mineira, de onde partiu a nova geração do tambor, que mantém sua presença em suas produções individuais. O atravessamento do tilelê vernacular para outros “Mundos da Arte”, abriu em sua recepção um novo contexto de significantes, que por sua vez o transmitiram aos modos de um “telefone sem fio” – para usar a metáfora popular de indicativo de modificações por ruído, perda ou não entendimento da informação recebida. Nesse procedimento de desconexão com os significados e significantes tradicionais do Reinado, verificamos em seu ponto de partida, o *desligamento* do Reinado no discurso dos protagonistas do *movimento*, como nas entrevistas da matéria de capa “Movimento tilelê” do caderno de cultura do jornal Estado de Minas:

A percussionista Raquel Coutinho faz questão de separar o movimento urbano inspirado no congado da proposta religiosa. “O movimento tilelê significa alegria, encontro, vibração. É o momento de dançar e se divertir. Daí vem a onda tilelê. Não deve ser visto como modismo”, salienta. A cantora acha maravilhosa a apropriação da linguagem realizada pelos artistas mineiros e a utilização nos repertórios de MPB. “A sonoridade é encantadora. Percebo não só jovens sendo influenciados, como crianças e adultos. Estão vibrando. Acredito que o tambor tem esta função de mexer com os pés das pessoas.” A estudante de educação física Mariana de Almeida Zani é um exemplo. “Não sei explicar com palavras o que sinto ao ouvir o som ou ao tocar os tambores. Além de achar muito bonita a vibração, ela contagia.” O que começou de forma tímida, a estudante percebe que ampliou horizontes. “Tem crescido bastante o movimento. Esses artistas estão conseguindo levar o tambor para o mundo”, comemora. (REIS, 2007, p.1)

Esse “movimento urbano” que se faz ligado ao Reinado, por carregar em sua nomeação a carga e o signo *Bantu*, próprio do repertório sagrado afro-mineiro das danças dos *Pretilhos do Rosário*. O *tilelê* não se desliga do Reinado, pois é agência de *religere* da tradição, ele tem

função ritual, inda que não haja um consenso sobre seu significado lexical por parte dos Reinadeiros entrevistados nessa pesquisa. Ao ser posto no processo de passagem para outros “Mundos da arte”, a sua difusão empregada como nomeação de um estilo, de um comportamento – *performance cotidiana* – e como significante de uma estética afro-mineira, num primeiro momento, o *tilelê* é anunciado para um contexto da classe média branca, completamente distante do Reinado. Como podemos verificar nas entrevistas à reportagem sobre o “Movimento Tilelê”:

Tentamos divulgar essa onda do congado para passar ao país a importância da cultura dos negros”, explica o estudante de psicologia Fabiano Menezes. Há quatro anos, o jovem de 21 anos foi levado pela mãe, Danuza Menezes, para participar de oficina de congado. “Me apaixonei logo de cara. Aqui não tem importância cor ou raça, o que interessa é nossa união, que acontece pela energia do batuque.” Assim como ele, legião de jovens tem lotado as apresentações dos artistas em espaços nobres da capital, como o Grande Teatro do Palácio das Artes ou casas noturnas como a Utópica Marcenaria, para entoar canções como Canto de Moçambique (Olelê, tilelê, tileleô...). A música virou espécie de hit da nova geração. Junto à música, veio a dança, formada por passos ritmados inspirados nas rodas dos congadeiros (REIS, 2007, p.1).

Podemos perceber uma certa liberalização dos usos, reproduções e modificações dos aspectos musicais advindos das danças do Reinado. Inclusive, porque o processo de transmissão realizado no Tambor Mineiro é denotado pelo entrevistado como “Oficina de Congado”. Uma percepção equivocada, pois um *saber-ser* de dimensão ontológica não se aprende em instituição de ensino, se torna sendo, na experiência cotidiana no dilatado tempo de Nossa Senhora, sabendo ser Reinadeiro, dançando no Rosário.

Tizumba marca a sua posição em relação às perspectivas contrárias ao seu trabalho, nesta reportagem, dizendo que “não existe consenso na transposição das influências dos ritmos religiosos para o universo da música popular”. “Uso com respeito e acredito na força do Rosário”, defende-se, pois, segundo ele “[...] a intenção não é carnavalizar, e sim valorizar a cultura afro” (TIZUMBA *apud* REIS, 2007, p.1). Contudo, nesse movimento difusor de aspectos musicais do Reinado, em que há a passagem do *tilelê* para outras vozes que não a de um protagonista de ambos os “Mundos da arte”, como o *sujeito-exú* Tizumba, por exemplo, subprodutos branqueados do afro-mineiro tradicional são encontrados. Processo que toma potência desde os modelos de transmissão e a forma como esse repertório Reinadeiro vem a público, passando por processos de pasteurização, situados no mundo da música amplificada e gravada, estabelecida com os formatos ocidentais de escuta e reprodução, próprios do contexto das cenas musicais. Nesse sentido, cabe a crítica na relação entre cor e raça, classe socioeconômica, origem cultural dos grupos em questão e em que “mundos da arte” esse

repertório técnico-estético está habitando, e suas idiossincrasias de cada lugar nativo dos grupos envolvidos pois, segundo a reflexão de Liv Sovik:

A branquitude não é genética, mas uma questão de imagem: mais um motivo pelo qual é um problema que se coloca na cultura dos meios de comunicação. Como pensar o fato de que os brancos e os mestiços mais brancos estão em evidência desproporcional nos meios de comunicação, mas que esse fato não parece criar constrangimentos? Como pensar, pois, a hegemonia do branco como ideal estético? Os brancos se sobressaem até no carnaval, momento do ano em que mais se celebra a cultura negra. (SOVIK, 2009, p.36)

É nessa perspectiva que se anuncia uma problemática da relação no tocante aos paradoxos de representatividade da musicalidade Reinadeira. As baquetas reprodutoras dos ritmos *afro-mineiros*, com o passar do tempo, foram sendo tocadas, cada vez mais, por mãos brancas, no contexto externo da tradição, no mundo da arte que ganha destaque na mídia, que acaba por divulgar não o Reinado, mas reproduções de seus saberes tradicionais ainda subalternizados e sobreviventes nas periferias da cidade e do conhecimento público.

Em postagem num evento criado no *Facebook* chamado *SERRA DO CIPÓ: HISTÓRIA, CULTURA E NATUREZA!!! 12-13/09*, no ano de 2015, o percussionista e candombeiro Danilo Candombe, manifestou publicamente seu sentimento de desrespeitado em vista de atitude capitalista gerada pela publicidade criada por agentes externos da Comunidade do Açude, ligados ao turismo. O membro da comunidade e músico profissional finaliza seu relato solicitando o apagamento do evento – pela ausência de referência da citação - enfatizando: “[...] gostaríamos de deixar claro que nosso ritual não se trata de um show ou evento tilele! Se trata de uma data importante e que tratamos com muito respeito. Não entenda por mal, só queremos respeito nesse nosso momento onde Sempre deixamos A CASA ABERTA [...]”. Nessa situação, podemos concatenar o significante *tilelê* em uma proporção problemática, na medida em que o indicativo carnalizante e expropriador do adjetivo é tomado como uma afronta ao título de um modo de ser. No texto de Danilo Candombe, é possível perceber a potencial atitude dos agentes externos promovendo excursões da classe média cosmopolita para o ambiente rural, pobre, negro e subalternizado, transformando a *Festa do Candombe do Açude* em uma *mise en scene no processo de festivalização* (MADEIRA, 2014).

Acompanhando a crítica realizada por Danilo Candombe, *sujeito-exú* que transita e ocupa os diversos *Mundos da arte* afro-mineira, uma vez que é músico profissional e candombeiro por devoção e tradição consanguínea, pretendemos compreender o caminho criado em torno do vocábulo *tilelê*. E isto por meio da *etnografia multi-situada*, realizada desde a *Cena Musical* de Belo Horizonte, a fim de apreender este fenômeno implicado com os eventos e produções

musicais da cidade em que eclode, onde acontece a passagem do *tilelê* entre os “mundos da arte” afro-mineira e sua virada a adjetivo de nomear pessoas de estilo e comportamento semelhante. Dados podem ser identificados inicialmente no *ciberespaço*, como antecedentes e atualizadores desse fenômeno sógnico, que tomou uma dimensão problemática performada pela *branquitude*, como vimos na situação vivenciada na Comunidade do Açude.

Podemos observar, em um texto descritivo do fenômeno social em questão, publicado em 2016 pelo jornalista e escritor João Perdigão em *blog* autoral, relato de aspectos basilares do “movimento”, ou segmento estilístico e/ou comportamental, construído em torno desse, agora, adjetivo:

Basicamente, a galera *tilelê* é esse pessoal que gosta de ouvir som de batoque. Não é deboche, é constatação. Escuto várias bandas com influência *tambosêras*, já fui em diversas festas do gênero e penso que o rufar dos tambores seduz qualquer multidão pra guerra. O uso do termo *tilelênico* é usado em Minas Gerais, mas no Rio de Janeiro, podem ser chamados de *hari bo*, ou se formos pensar historicamente, *burguesia folclórica* — modo como Carlos Lacerda usava pra definir pessoas com um *lifestyle* tipo Jorge Amado. Vamos para a etimologia; Em Belo Horizonte, durante os shows de Maurício Tizumba, em seu folguedo *tambosêra* anual que rola lá no Prado, um dos refrões alegres é “*Tilelê-tilelê- tilelê- tilelê*”. Geral fritou com a onomatopéia e logo os *tilelê* talvez nem gostem ser chamados assim. Pois a sonoridade de seus tambores carrega influências de Clube da Esquina e óbvio, dos *batuques maracatuístas pré e pós Chico Science*. (PERDIGÃO, 2016)

Um “pessoal que gosta de ouvir som de batoque” é o primeiro significante de sua listagem descritiva, que é reiterado nomeando as referências de gosto do segmento endereçadas à “bandas com influências *tambosêras*”, indicando a carga percussiva do significante musical *tilelê*. Mauricio Tizumba, Clube da Esquina e Chico Science, foram elencados como influencias musicais na pequena história do *tilelê*, segundo Perdigão. Sinônimos do *tilelê* foram sugeridos como “*hari bo*” referenciando a religião Hare Krishna, e “*burguesia folclórica*”.

Em uma lista de significantes musicais atribuídos ao *tilelê*, inerentes à Naná Vasconcelos, Jorge Benjor, Seu Jorge, tambores, “Samba de Raiz, reggae roots, sertanejo de raiz”, Capoeira Angola, “cultura afro”, “Carnaval de Olinda”, se mesclam à significantes delineados como a astrologia, veganismo, somaterapia, “*dread*”, “*lenço na cabeça*”, atitudes ativistas de tendência política esquerdista, roupas e acessórios de moda neo-hippie:

Lista de costumes-base do Movimento *Tilelê* — em constante transformação:

- Entender sobre tambores dos mais variados timbres e sempre citar Naná Vasconcelos como o maior percussionista do mundo;
- Exaltação da cultura afro, assim como a exaltação nacional de sua cidade ou estado;

- Dread ou lenço na cabeça, ou dread + lenço tudo junto. Camisa de malha (com silk feito por você ou um amigo) pedindo a liberação de algum preso no corredor da morte ou a deposição de algum político. Ou roupa branca/hipporonga, preferência pelo algodão cru. Basicamente, uma saia/calça de chita — além de qualquer coisa que pareça pijama;
- Amuletos, badulaques, penduricalhos, balangadãs, colar de semente, pulseira com as cores da Jamaica, tornozeleira, brinco com pena;
- Somaterapia, Veganismo, Capoeira Angola e fluência em, no mínimo, três religiões;
- Praia, cachoeira e bicicleta. Passaporte carimbado no carnaval de Olinda, nos mais diversos Foruns Sociais Mundiais, congressos universitários e marchas em geral. Larga experiência microbiana na Europa;
- Você não suporta revoltados de rede social, pois é a favor da ocupação do espaço público — mesmo que seja pra uma micareta;
- Samba de raiz, reggae roots, sertanejo de raiz, raiz forte, carapiá, mamacadela e mandioca. Em momentos de êxtase, um tilelê de raiz dança alegremente como se nele descesse a própria Pombajira — mesmo num batizado evangélico;
- Você até gosta de Astrologia, mas geralmente é contra a monogamia.
- Gringo de rolê antropológico pela favela ou pelo terreiro de umbanda — ou gringo com a coleção do Seu Jorge e do Jorge Benjor no seu ipod; (PERDIGÃO, 2016)

Em julho de 2018, o Portal Uai publicou um vídeo anunciando um perfil de análise social, acompanhado de um teste de tendências comportamentais, a fim de definir a categoria urbana do ser *tilelê*. Em sua listagem, igualmente anuncia, além de um repertório de signos neo-hippies e de utilitários de consumo, lugares, comportamentos e atitudes engajadas como *performance cotidiana* do sujeito a ser chamado de *tilelê*. Mas inicia seu discurso enfatizando os *significados musicais* (1997) inerentes ao ideário *tilelê*, como o gosto por “roda de violão”, Chorinho, “Samba raiz” e Mauricio Tizumba:

A primeira coisa que vem quando fala a palavra tilelê eu penso em roda de violão, saíões pra baixo dos pés, penso em lenço na cabeça, dread de linha, penso também em pedras que tem significado, sabe aquelas pedras tipo assim, pedra ametista vai trazer uma aura equilibrada pra sua vida, com cores. Mauricio Tizumba [...] Cachú! Cachoeiras, quedas d’água. Bicicleta, role da bicicleta. Gratidão [...] poliamor, veganismo, chorinho, samba raiz, sarau de poesia, samambaia, eu acho que todo tilelê tem que ter pelo menos uma samambaia porque senão não é tilelê, se você acha que você é tilelê e não tiver uma samambaia ou compre ou saia dessa ideia. Caraíva. (GIMENEZ, 2018)

O vídeo cria uma espécie de colagem de imagens que ilustram a narrativa do jornalista, construindo uma espécie de paisagem de significantes tilelês:



Figura 7: Print do vídeo em que aparecem os símbolos tilelês narrados (2018)

(Fonte: Portal Uai)

No mesmo ano, em alguns dias seguidos do Portal Uai, o texto *Tilelê Experience (para não-iniciados)*, é publicado em *blog* autoral, com um aprofundamento sobre o mesmo tema, em que o endosso aos inaugurais nomes da cena musical afro-mineira, Tizumba e Titane, também se junta a Milton Nascimento, Clube da Esquina, Novos Baianos, Ventania, rock-jazz, “espírito tradicional”, “ensaio de bateria de bloco de carnaval”, “roda de violão”, forró, “Candomblé e Umbanda”, “Congado e Folia de Reis”, como elementos síntese da paisagem sonora do *tilelê*. Em uma análise cabal, diz: “Nada mais tilelê que o tambor mineiro, esse instrumento de percussão tão característico em qualquer manifestação de cunho religioso, político, carnavalesco, cultural, social, regimental, etc, etc.”. Síntese disjuntiva, que une signos do sagrado e do carnaval em um mesmo bojo conceitual.

São nomeados, juntamente com os significados musicais, os aspectos delineados que delimitam áreas de estudos acadêmicos, geográficas, de consumo, atitude, gosto e comportamento social, dos estilos de roupas, bem como das tendências, lugares e estabelecimentos específicos, como indicativos de *habitats* dos seres *tilelês*:

Ventos de luz e gratidão fluem e rebatem, em ecos sinfônicos, entre as montanhas que acercam nossa mineira capital de Belo Horizonte. [...] Seu som soa assim, ao compasso da zabumba: TILELÊ-TILELÊ-TILELÊ-Ô Sacudindo a poeira vermelha

do solo dois pés descalços, a saia rodada da menina que dança, possuída pelo tambor mineiro de Maurício Tizumba, pela voz mística de Titane. Tomando uma cerveja com o Sérgio Pererê. Miçanga na mão, miçanga no pé. Banho de cachoeira, maluco de estrada. Retiro pra São Thomé, Curumuxatiba ou qualquer praia baiana. Voltar pedindo carona. Festival de Inverno de Ouro Preto, viagem pra dançar forró em Itaúnas. Saber quem é e inclusive onde é a casa do Ventania. Cursos favoritos: teatro (acima de todos), ciências sociais, filosofia, geografia, biologia, belas artes, história, música e letras. Dieta, signo e maconha. Roda de violão com Novos Baianos e Milton. Ensaio de bateria de bloco de carnaval conscientizado. Ocupação Luiz Estrela. Residência artística. Viaduto Santa Tereza. Malleta de leve. Protesto só se tiver beijo na boca e percussão. Candomblé e Umbanda. Tatuagem de apanhador de sonhos. Esses são os signos cabalísticos que fazem de você um tilelê. [...] Mais do que simplesmente um hippie, o tilelê está em contato com um espírito tradicional que mistura tradições dispareas, como o congado, as religiões de matriz africana e o rock-jazz do Clube da Esquina. O tilelê está em contato com a tradição afro do Estado, está fortemente ligado a movimentos de valorização urbana e sempre tem algo de artístico e teatral em sua verve, mesmo quando está tratando de política. Não espere por uma manifestação política sem uma manifestação cultural, artística, teatral, circense. Essa é a alma do tilelê. Estamos num dos maiores Estados do Brasil, recheados de montanhas e cachoeiras. É d'alma do tilelê um espírito de explorador ambiental de cachoeiras, montanhas, rios e lagos. Sempre que for fazer uma trilha, não estranhe de encontrar diversos deles acampando no entorno. Também pode contar com eles nas manifestações religiosas como congado e Folia de Reis. Nada mais tilelê que o tambor mineiro, esse instrumento de percussão tão característico em qualquer manifestação de cunho religioso, político, carnavalesco, cultural, social, regimental, etc, etc. O tambor leva à roda e de repente tá todo mundo dançando, bailando de forró [...] O desbunde faz parte do repertório do tilelê. Aquele negócio de chegar numa festa chique de sandália de Jesus, ir pra faculdade sem camisa e de bicicleta, tocar flauta no meio do shopping. Intervenção poética e sarau. Happening artístico contra a Tradicional Família Mineira. Carnaval na zona boêmia da Guaicurus. [...] Os tilelês velhos de hoje guardam alguma lembrança desses tempos; a maior loucura que se permitem hoje é a de matricular os filhos em escolas caras de pedagogia alternativa, como a Escola da Serra ou a Pólen, mas guardam ainda no coração o som do chorinho, do samba, o gosto do chá de lírio e a bicicleta enferrujada que dava voltas na Serra do Cipó. (GUSTOTA, 2018)

Mais de uma década se passou, as pautas das relações étnico-raciais, das críticas à *branquitude* e dos novos modelos de comunicação afetaram as vidas e os lugares de fala, sociais e políticos, com a emergência de novas plataformas de interação como o *Whatsapp* e o *Instagram*. Modificaram por consequência o *modus vivendi* e as reflexões acerca dos contextos culturais dinâmicos, atualizando a percepção do que foi intitulado como sendo *tilelê* na primeira década do século e que se popularizou no âmbito midiático em 2007, como verificado na matéria de capa do veículo de comunicação impresso mais influente do estado de Minas Gerais e nas produções subsequentes vistas.

Em dois de agosto de 2018, o psicanalista Musso Greco publicou em sua conta pessoal do *Facebook* (em *post* privado e gentilmente cedido para ser divulgado nesta pesquisa) uma descrição da noção do *tilelê* desde sua percepção, que corrobora com as demais descrições, por suas parencas:

TILELÊ [em busca da construção de um conceito]

O termo começa a ser usado em Minas Gerais para se referir a quem gosta de ouvir som de batuque, a partir do refrão de uma música da Titane, depois adotado pelo Maurício Tizumba. Você sabe que é Tilelê quando:

- exalta a cultura popular (incluindo congado, samba e funk), mas entende tudo de música eletrônica

- usa roupa feita em casa, com materiais mais simples (chita, algodão, calça amarrada com barbante, qualquer coisa étnica) ou adquirida em brechós, de modo mais despojado e sem orientalismo que o dos hippies, e totalmente diferente dos hipsters - ou seja, sem afetação -; se puder, anda descalço

- curte ioga, comida natural, capoeira, maconha, candomblé ou santo daime, de modo parecido com os hippies, mas com uma pegada mais "picnic" numa praça (e, sempre que possível, introduz nos eventos ou manifestações uma pegada circense)

- sempre está presente nos Foruns Sociais Mundiais e movimentos de Ocupação, ou seja, tem uma causa política de esquerda (mas não se identifica mais ao PT), envolve-se na causa indígena, luta pela igualdade de gênero, é anticapitalista

- é adepto do poliamor, no sentido mais puro dessa filosofia, ou seja, ama o amor - dança alegremente como se possuído por uma entidade das florestas, girando os braços para cima como em um ritual pagão

- é totalmente plugado na internet, mas não entende nada de computador

- tem uma risada com delay (GRECO, 2018)

O trânsito multicultural que se inscreve nas hibridações de elementos ameríndios, afro-diaspóricos, “populares” como identidade e atribuição do tilelê, foi esclarecido por Tizumba, como aparecendo desde a formação no Tambor Mineiro

O que acontece é o seguinte, essa coisa nossa, essa música que a gente ensina, pode ser de violão, ou o tambor, ou o que for... A gente ensina pra pessoa gostar dessa música que a gente faz, do tambor. Porque esse tambor, por exemplo, isso é uma coisa que não existe, tá passando a existir agora. Porque antes isso não existia, existia maracatu, samba, samba-reggae, aquelas coisas todas lá, mas não existia o tambor mineiro. Na música popular, isso não existia, tambor mineiro não existia na nossa música popular aqui, do jeito que é hoje. Ela passa a existir a partir do momento que o Tambor Mineiro nasce pra essas pessoas fazerem aula. Aí vai e entra pessoa de todo o jeito, entra leigo, entra tudo. Então o que eu queria dizer é o seguinte: é que as pessoas aprendem e elas passam a lidar num meio onde ela vai escutar músicas congadeiras, que são mântricas também. Então ela vai escutar música indígena, vai escutar músicas africanas. Tem gente que descobre através desse tambor, descobre a África, a música da África. Mais aí a pessoa acha um veio naquela direção e vai, nesse meio, descobre uma coisa e vai naquela direção.

Mas você aplica esse universo nas suas aulas?

Algumas coisas sim, por exemplo, eu fiz um espetáculo com doze meninas negras chamo “O Negro, a Flor e o Rosário”, tem as meninas todas desse espetáculo [...] nesse espetáculo eu peguei uma canção indiana, um mantra muito bom [cantando] “Sá siri siri acalmarra acalmarra acalmarra ... vuá rê gurú! Sá siri siri acalmarra acalmarra acalmarra ... vuá rê gurú!” Uma música indiana num espetáculo todo congadeiro. Não quis nem saber porque as pessoas às vezes ficam estudando muito as coisas pra fazer tudo ligado. O mantra era tão bom, tão legal das meninas cantar lá no meio... Na verdade, esse mantra eu pus pra gente fazer uns exercícios vocais, de aquecimento pra começar o espetáculo, pra começar a ensaiar. Aí, nos ensaios, ela foi e ficou, funcionou e a galera nem perguntava o que que era aquilo que a gente tava cantando. E a gente cantava tanta coisa, umas coisas congadeiras, e praticamente as músicas todas foi eu que fiz. (Maurício Tizumba, entrevista em 14/08/2020)

O processo de desligamento do Reinado, que fica cada vez mais claro e se perde em meio ao palimpsesto de referências e gosto pelo desconhecido, que se apresenta nas experiências estéticas que se interessam pelo *que não seu*, como diria a máxima Oswaldiana, o *outro* marca presença em uma espécie de crise de narrativas que se constrói no processo de caminho em distância e no apagamento dos fundamentos sagrados que na tradição são preservados. Aquilo que se ligava à imagem e obra de Maurício Tizumba e artistas da mesma geração, se perdeu no tempo e no espaço, nos corpos e vozes de sucessivos artistas, sujeitos não necessariamente (re)ligados às tradições do Rosário e que igualmente se enquadram no aspecto do branqueamento sofrido pelos negros e mestiços no Brasil até a contemporaneidade.

CAPÍTULO 4 – REDES DE HIBRIDAÇÕES CULTURAIS DO *TILELÊ* EM *MISE EN SCENE*

Fazer "Música" é um tipo especial de ação social que pode ter consequências importantes sobre todo tipo de ação social. "Música" não é apenas reflexiva; é também generativa, tanto como sistema cultural quanto de capacidade humana, e a importante tarefa da musicologia é descobrir como as pessoas dão sentido à "música" em uma variedade de situações sociais e em diferentes contextos culturais, e distinguir entre a inata capacidade humana que as pessoas têm no processo dar sentido à "música" e as convenções culturais que guiam suas ações. (BLACKING, 1995, p. 223 *apud* MADEIRA, 2014, p. 159).

Queremos, com essa descrição etnográfica, compreender a música como mediação do *tilelê* em seu estado de *performance cotidiana*. Empreendimento que nos coloca frente à paradigmas da sociologia crítica, de acordo com Antoine Hennion (2002), para compreendermos obras de arte como mediação, o que “significa rever a obra em todos os detalhes de gestos, corpos, hábitos, materiais, espaços, linguagens e instituições em que habita. Estilos, gramática, sistemas de gosto, programas, salas de concerto, escolas, promoters etc.” (HENNION, 2002, p. 2).

Um dos campos mais significativos dessa *etnografia multi-situada* foi realizada no dia 28 de abril de 2019, num evento beneficente que aconteceu na sede do Reino Treze de Maio, para arrecadar fundos visando a realização da Festa do Rosário. O evento intitulado *Festa no Terreiro da Rainha – 11 Anos do Canjerê do Concórdia*, foi divulgado para iniciar-se às 16h, no Facebook da banda Graveola e o Lixo Polifônico⁴⁶: “BH querida! Mais um abril chegou, e mantendo a tradição de 11 anos, faremos nosso festejo no terreiro de Dona Isabel!”.

Cheguei por volta das 16:30h, havia muitos carros parados nas ruas dos entornos e na ladeira onde se localiza a casa onde aconteceram os shows, paisagem pouco habitual mesmo em dias de festas religiosas. Enxergo este cenário, caracterizado pela grande quantidade de carros na ocasião, como um enunciado de classe do público, que não se equiparava ao status socioeconômico do território nativo. Mesmo havendo vários carros estacionados nas proximidades, havia poucas pessoas na porta e dentro do terreiro da sede do Reino Treze de

⁴⁶ Formada em 2004, fundamentalmente no campus da UFMG em Belo Horizonte, segundo relatos em entrevistas à imprensa, já passaram pela banda mais de vinte pessoas, ao longo de sua evolução. Na página oficial no Facebook, na aba “sobre”, consta: “coletivo lúdico experimental transmidiático & anamorfoses afins bela banda brazyleira”, atualmente composto por Luiza Brina – voz & guitarra, José Luis Braga – voz & guitarra, Henrique Staino – teclado, sax & eletrônicos, Bruno de Oliveira – contrabaixo, Gabriel Bruce – bateria.

Maio de Nossa Senhora do Rosário e do Centro Espírita São Sebastião. O palco está configurado no espaço e delimitado pela organização dos equipamentos de sonorização, os músicos se encontram dentro deste recinto conversando entre si. Ao entrar pelo portão da casa, ao lado esquerdo há um cruzeiro e o muro que encerra o terreno. Há, deste lado, três espaços sagrados da umbanda, conhecidos como Tronqueira⁴⁷, onde estão velas acesas e outros elementos rituais, em pequenos pavimentos, recobertos com telhas ou pedras. O palco está posicionado entre estes campos, ao mesmo tempo que limita o acesso do público “profano” ao espaço que contém o sagrado. Os músicos estariam ali, rodeados por este lugar sagrado, e de certa forma protegidos pelas agências do entorno, onde a música será produzida em prol da fé nativa. A música, que ali será produzida pelos músicos profissionais, está sendo realizada em uma festa de entretenimento que acontece num terreiro familiar e que, simultaneamente, abriga os rituais da Umbanda e do Reinado, ou seja, a casa tem suas “agências” e interditos, ligados aos seus fundamentos religiosos. Tudo o que está contido ali e na casa é agenciado pelas forças da espiritualidade, no *religare* que subjaz.

Com o objetivo de obter fundos para o custeio da Festa do Rosário, que aconteceu duas semanas depois do evento, esta festa depende do público, mais especificamente do consumo deste público que não tem relação com as tradições sagradas da casa, que não são devotos, mas que tem dinheiro e interesse em frequentar aquele espaço e consumir aquela música que ali será oferecida como motivo de entretenimento.

A capela estava com a porta fechada, naquele dia seu acesso era privado. No entanto, havia um banco próximo da porta, servindo de assento para o público, que se acomodava de costas para a parede da casa/capela. Acontecia uma “discotecagem”, dirigida por Guto Borges, que assina como DJ Guto Lovers. Algumas pessoas estavam dispersas pelo local, conversando à luz do fim da tarde.

⁴⁷ “Assentamento da tronqueira – O Assentamento da Esquerda [...] A palavra “tronqueira” vem de tronco, antigamente se chamava de tronqueira aqueles troncos que se usavam na entrada das fazendas, quando não havia porteira, havia o tronco, aquilo é uma tronqueira. Tronqueira é o que bloqueia a entrada. Muitos são os que chegam em um templo de Umbanda e se melindram, se assustam com as firmezas existentes na porta. Aquelas casinhas, conhecidas como tronqueiras, tem como finalidade o assentamento das forças dos nossos exús e pombagiras. A tronqueira é um recurso maravilhoso colocado pelo astral em prol dos templos de Umbanda, que recebem os assistidos, na sua grande maioria, com seres trevosos à atormentá-los. Este recurso é, no templo, um ponto de força, onde está firmado (ativado) o poder dos guardiões que militam em dimensões à nossa esquerda. O ponto de força funciona como pára-raios, é um portal que impede as forças hostis se servirem do ambiente religioso de forma deturpada. [...] Dentro de uma tronqueira encontramos vários tipos de ferramentas (instrumentos mágicos), como tridentes, punhais, pedras, ervas, velas, bebidas, etc... cada instrumento com sua finalidade específica e tanto os exús quanto as pombagiras ativam seus mistérios nestes elementos com a finalidade de realizarem seus trabalhos espirituais.” (MAGIASDAUMBANDA, 2017, s/p)

Ao entrar, cumprimento as pessoas envolvidas na organização do evento, músicos conhecidos e irmãos do Rosário, vou até o interior da casa, ambiente restrito ao público. Percebo que, devido ao clima de “festa profana”, houve uma quebra na solenidade do cumprimento sagrado, realizado em sinal da cruz duas vezes com as mãos em contato, alternando à frente de cada parte, procedimento típico do Reinado. Esta situação me faz refletir sobre a minha posição de trânsito entre os contextos que ali predominavam.

O estranhamento, que emergiu naquela situação, levou-me a perceber o *métier* que ali era estranhado, o grupo de pessoas que ali se encontrava em contraste social com os nativos da casa. Eu, como nativo dos dois contextos, sujeito-exú nos *mundos da arte* (BECKER, 2010), me dei conta do mal estar que ali afetava (FAVRET-SAADA, 2005) ambas as relações, estranháveis pelos dois *mundos*. Como migrante na tradição, meu lugar de trânsito e passagem entre os *mundos da arte* precede uma condição simbólica que antecede minha função de *dançante* no Reinado, que é a de sujeito de pela clara, de artista que é eventualmente reconhecido por algumas pessoas nesse contexto externo, por meio do meu trabalho autoral. E que tem um capital cultural hegemônico privilegiado, em relação aos nativos do Reinado, por acessar o universo acadêmico, o repertório artístico e cultural ocidental e possivelmente o poder político e social. Posição esta que deve ser escutada, pois é marcada na diferença do cumprimento por parte dos irmãos do Rosário, neste dia de show, forma que não é a habitual no cotidiano da casa, em que a gesticulação sagrada seria protocolada naturalmente entre nós. Esse acontecimento inscreve ali meu lugar de sujeito fluente nos dois contextos, que convive nos bastidores da casa, no Reinado e no *backstage* da cena musical, por ser um artista atuante na cidade e conviver com esses pares que ali se encontram.

Quando voltei do ambiente interno da casa para o espaço público da festa - o terreiro da casa - , percebo que o público estava maior do que quando cheguei. Encontrei uma conhecida, acompanhada por um homem e uma mulher mais jovem, e ao cumprimentá-los sinto que me insiro como “público” na paisagem da festa. Havia ido com a intenção de ajudar, trabalhando na festa e, a partir deste ponto de vista, observar o evento. Contudo, havia muitos irmãos do Rosário presentes e disponíveis para atuarem nesse sentido. Talvez por motivo de afinidade social⁴⁸, se aglutinaram perto uns dos outros, assumindo o posto de trabalhadores do evento,

⁴⁸ “o racismo (ou, como eu argumentarei, a supremacia branca global) é por si mesmo um sistema político, uma estrutura de poder particular de regras formais ou informais, privilégios socioeconômicos, e normas para uma

entregando bebidas e comidas ao público, mas também compartilhando de cerveja e conversas na “cozinha”. Esta cena se instaura de maneira forte, pois atrás do balcão improvisado, que divide o espaço da festa e o ambiente íntimo da casa (o acesso à cozinha, quartos e banheiro de tomar banho), há uma clivagem entre sujeitos de pele preta e os sujeitos de pele clara, o que marca também os signos de cor que definem os trabalhadores/congadeiros/pobres e o público/consumidores/classe média.

Deste ponto de vista, que sinaliza também as diferenças de *mundos da arte*, segundo Howard Becker (2010), em que se encontram os sujeitos em separação, o efeito também é identificado na diferença de música que é produzida atrás do balcão, na cozinha, pela tradição performática afro-brasileira (CARVAHO, 2004), em contraposição à música que é produzida no palco, pelos artistas da cena musical da cidade. Essa seria uma das questões levantadas por Anthony Seeger (2008) sobre a etnografia da música: “Qual o efeito que a música exerce na vida social?”. Temos várias possibilidades de cotejamento teórico para abordar esse problema no campo de estudo de música e sociedade. Aqui, se fundamentará pela crítica etnomusicológica que se faz no perímetro urbano, para pensar os mundos de produção em que determinados eventos musicais acontecem e suas implicações.

A sociologia da música foi definida como um campo que “toma como base para sua investigação as circunstâncias materiais da produção e recepção da música e, portanto, começa por determinar as condições sociais gerais sob as quais a música é produzida” (Boehmer, 1980, p. 432). Porém as próprias forças materiais são criadas por mentes influenciadas por processos mentais anteriores, e a música pode ser parte do ethos ou dos padrões gerais de pensamento de uma sociedade. Estes fornecem parte das motivações da atividade econômica e de certa forma “conduzem” o sistema, como Max Weber sugeriu em seu estudo do protestantismo (Weber, [1930] 2003). Antropólogos ingleses e americanos não estavam interessados nesses debates. Mais influenciados por Durkheim do que por Weber ou Marx, eles tendiam a expressar suas questões em termos de funções musicais. Partindo da inter-relação entre a música e o resto da vida social, os pesquisadores tentaram descobrir como a música funcionava para dar suporte ou para desestabilizar o resto do sistema social e cultural. (SEEGER, 2008, p. 249)

Acompanhando o pensamento de Seeger (2008, p.249), “Karl Marx sustentava que a música era parte da superestrutura de uma sociedade e, portanto, um estilo musical seria determinado pela organização dos meios de produção”, Sendo assim, desde a análise da *performance apresentacional* (TURINO, 2008), poderíamos compreender aspectos mais subjetivos da realização musical e suas relações étnico-raciais e de classe. Podem ser relacionadas pelo gosto musical (HENNION, 2011), pela diferença de atitude e função das pessoas no evento musical, pela atuação de quem toca e de quem assiste a música, no comportamento entre as

distribuição diferente de riquezas e oportunidades, benefícios e encargos, direitos e deveres” (MILLS, 1997, p. 3 *apud* GONÇALVES, 2017, p.103)

peças e em seu contexto de realização. Tais fatores nos dão indicativos de que *superestruturas sociais* são essas, estabelecidas nos diferentes *mundos da arte* e determinadas pelos domínios políticos, legais, religiosos, filosóficos e artísticos ali predominantes.

Uma Descrição Etnográfica Situada desde o Gosto da Nova Cena Musical de BH

Na *Festa no Terreiro da Rainha – 11 Anos do Canjerê do Concórdia*, o público é majoritariamente formado por pessoas brancas, aparentemente de classe média e aproximadamente entre a faixa etária de 30 a 40 anos. Na porta do evento, cujo fluxo de pessoas aumentava gradativamente, havia um produtor que cobrava o valor da entrada – destinado ao Reino - e credenciava os pagantes com fitas de acesso colocadas nos punhos, como de costume em eventos comerciais, casas de shows e ou *boites*. A característica socioeconômica do grupo era notável, visto o comportamento corporal, de movimentação comedida, que ensaia uma dança típica de espaços frequentados pela burguesia-boêmia da cidade de Belo Horizonte. Também observo e escuto conversas, em volume de voz mais baixo e risadas pouco espalhafatosas, sempre com um copo de bebida às mãos e roupas com estamparias típicas do gosto da classe média local, observável em qualquer lugar da cidade em que se aglomera este nicho de público. Os homens, em sua maioria, com camisas de botão, estampas coloridas e as mulheres com calças e ou vestidos, cujos cortes são evidentemente distintos, das opções de moda disponíveis em lojas de departamento – me refiro aqui a roupas mais caras e que não são de acesso popularesco.

Havia poucas pessoas do Reinado interagindo ou inseridas como público no evento; quando isso acontecia, geralmente estavam apenas em trânsito pela festa, descendo a rua e indo até à “cozinha”. Quando acontecia me chamava sempre a atenção, pois os movimentos e a maneira de andar eram sempre mais rápidos e bruscos, com volume de voz mais alto e, quando rindo, a gargalhada era uma presença forte no modo de comportamento desses sujeitos, destacados em meio à uma maioria de pessoas de pela clara. O *modus vivendi* dessa “minoría” nativa, destacado naquele contexto gentrificado de maneira predominante, me lembrou o trecho de “Dialética da Malandragem” de Antonio Candido (1970) em que ele descreve um tipo de “atitude”, que remete a essa liberdade da gargalhada e dos movimentos rápidos desses corpos negros/periféricos: “Essa comicidade foge às esferas sancionadas da norma burguesa e vai encontrar a irreverência e a amoralidade de certas expressões populares” (CANDIDO, 1970, p.88). Essa descrição comportamental da corporeidade negra e periférica, que ali se

encontrava na presença nativa, quer dizer da “ubiquidade da performance na vida cotidiana”, como conceitua Alejandro Frigerio (1992):

Essa qualidade *de representação* da vida cotidiana também pode ser vista na descrição que Kochman realiza do “estilo étnico” dos negros americanos. Estilo que, como afirma o autor, também pode ser observado entre os caribenhos e que, portanto, provavelmente seria derivado da África (Kochman, 1981, p. 14). Durante os aproximadamente 18 meses que passei em Salvador, Bahia, principal repositório e núcleo gerador de cultura afro-brasileira, pude observar a mesma textualidade “representativa” na vida cotidiana dessa cidade (para uma observação semelhante, ver Wafe, 1991, p.8). A mesma densidade da *performance* que caracteriza a vida cotidiana se estende, ou se correlaciona, às artes. (FRIGERIO, 1992, p. 179)

Essa contundência comportamental que delineia esses fatores de identidade como *estilo étnico*, segundo Kochman (1981 *apud* FRIGERIO, 1992), configura-se na *performance cotidiana* desses sujeitos, no modo de vestir, de falar, de se relacionar, como presença característica do grupo em questão. Estes aspectos são manifestados como “fortes enunciados visuais”, conceito que abordaremos adiante, para evidenciá-los também, como possibilidade analítica no comportamento da classe média, público predominante nesse campo etnográfico.

Havia na festa um carrinho de “Catuçai”, uma bebida alcoólica à base de Catuaba e Açaí, tradicionalmente consumida nos ambientes festivos da Praia da Estação⁴⁹ e nos Blocos de Carnaval de Belo Horizonte. O preço do “Catuçai” está dois reais mais caro que o preço usual em outros ambientes; deduzo que é o valor que será repassado para a casa, como locação do espaço de venda, uma vez que a compra da bebida era realizada de forma independente, ou seja, diretamente no carrinho e não a partir de fichas compradas no Reino. Sob a música ambiente, o público conversa, durante o repertório tocado: de Tim Maia, Jorge Benjor e outros grooves dos idos dos anos 1970 a produções da cena contemporânea alternativa, como Leudji Luna, Xênia França e músicas com bases percussivas que me remetem a pontos de umbanda com sonoridade dos anos 70 e 80, gravações oriundas de vinil. Esse dado me indica a afinidade estética das músicas tocadas com as sonoridades negras, da cultura brasileira e das

⁴⁹ "conhecida como Praça da Estação, devido ao prédio histórico da estação ferroviária, a praça é frequentemente chamada de “praia” pelos mineiros que frequentam suas fontes nos dias quentes. Eventos de música também tomaram conta do espaço sob o viaduto de Santa Tereza. [...] Grupos organizados em coletivos culturais, movimentos sociais, rodas de samba e blocos carnavalescos passaram a frequentar o espaço, mudando seu significado para a cidade. Mas isso gerou um conflito com a prefeitura. Em 2010, o prefeito em exercício decretou uma lei que limitava a utilização do espaço que, a princípio, era previsto no “Plano de Reabilitação de Belo Horizonte”. [...] Em protesto, os carnavalescos passaram a promover a “praia” mesmo assim, realizando vaquinhas para trazer um caminhão pipa e festejarem em trajes de banho contra a ordem da prefeitura. Os eventos eram sempre em torno de um tema sobre a ocupação do espaço público, sempre no verão. Mesmo com a pressão popular a prefeitura não voltou atrás com sua decisão e atualmente as fontes estão sem água. Isso não afastou os ocupantes da praça. Ela continua sendo palco de grandes concentrações populares, no carnaval, na Copa do Mundo e em grandes manifestações." (CONSELHODEARQUITETURAEURBANISMODOBRASIL, s/d, s/p)

tendências da nova MPB engajada e “desconstruída”, como é usual dizer sobre as perspectivas conceituais de canções que evocam temas do “empoderamento” racial e da diversidade sexual e de gênero.

Em conversa com uma pessoa conhecida, ela me diz que foi a festa por causa da divulgação veiculada na página de Facebook da banda Graveola. Conta que havia ido ao show de despedida de um dos integrantes, Luiz Gabriel Lopes⁵⁰, na semana anterior e que a partir desse contato com o grupo, começou a segui-los em suas redes sociais e, deste modo, tomou conhecimento do evento. Tal depoimento me fez pensar na formação de público e na difusão de informação/divulgação por redes sociais, de maneira orgânica, nesse circuito/grupo ou cena musical da cidade, que se instaura potencialmente no final da primeira década do século. Para entendermos melhor a característica dessa rede de músicos e produtores culturais que movimentam este público e o evento em questão, podemos considerar a entrevista do ex-integrante da banda Graveola, concedida a um veículo audiovisual carioca, onde relata o contexto da trajetória da banda na capital mineira.

O Graveola é um dos filhotes de um desenvolvimento de um cenário, que tem a ver com o cenário específico de Belo Horizonte, a situação de lá. Mas com o próprio desenvolvimento da música brasileira independente, né, o alastramento pela internet, né, as redes todas. Tipo, quando o Graveola começou não existia Facebook, por exemplo, as redes foram acontecendo e a gente foi, cada momento, a gente foi escalando uma delas, entendendo o funcionamento e produzindo material pra elas, né, assim. Então a gente tem muitos parceiros, mesmo, assim. Várias bandas que tiveram com a gente mais no início. Tipo, sei lá, o DeadLovers, foi uma banda que a gente tocou muito com eles, a Pequena Morte, o Fusile, né, várias bandas de Belo Horizonte que a gente já fez rolês juntos, tocamos juntos, fizemos turnê juntos [...] muitas dessas pessoas que são dessa constelação, assim, da música lá de Belo Horizonte que a gente convive, compartilha, tem projetos e tal. Né, assim, então por exemplo, a Juliana Perdigão, que fez parte da banda, saiu, mas tá no disco. A Luiza Brina, não era da banda, ela tava meio que num processo de entrar e aí tem uma canção dela no disco. O Thiakov foi o cara que pós produziu o disco com agente, mixou, e é também um artista que tem o trabalho dele. Gustavito, o Cesar Lacerda, que tá aí hoje. Tipo assim tem uma galera, que todo mundo meio que se encontrou [...] (LOPES, 2014)

No exercício de transcrever o caderno de campo, informações como esta, de fontes transversais, que foram aparecendo pela necessidade de conhecer os precedentes desse grupo musical e político-cultural, me levaram a um percurso rizomático, não hierárquico. O meu processo de chegada, conversas e de observador participante no evento, principalmente nos

⁵⁰Segundo texto do clipping do artista, LG Lopes é um “Criador prolífico, explora em sua música um campo de interseção entre visões e sentimentos de mundo dos países de língua portuguesa. Os muitos sotaques do Brasil, mas também de Angola, Cabo Verde e Portugal, se encontram em um caldo mestiço, igualmente atravessado pela identidade latinoamericana. Seu rico e vasto repertório autoral expressa suas várias nuances de intérprete em uma intensa performance no palco, solo ou acompanhado de sua banda-base, ‘O Cangaço Lírico’. Também reconhecido por seu forte trabalho de articulação da cena cultural em várias frentes, é diretor artístico da Mostra Cantautores, festival que desde 2011 acontece anualmente em Belo Horizonte.” (LGLOPES, s/d)

momentos que antecederam os shows, me levaram ao encontro dos artistas que estavam lá e / ou que fizeram parte desses 11 anos de eventos consecutivos na sede do Reinado Treze de Maio.

Por exemplo, ao investigara trajetória e o trabalho artístico do Luiz Gabriel Lopes, começo a entender que muitos dos atores no evento *Festa no terreiro da Rainha* se misturam e se confundem em diversas produções musicais de uma mesma cena musical de Belo Horizonte, como parceiros de composição, instrumentistas, arranjadores, *performers* que transitam entre os palcos ocupados pelo mesmo grupo musical, e que formam o elenco de diferentes projetos artísticos e culturais da capital mineira. Este processo parece criar um núcleo que se autoalimenta, no sentido de configurar uma estratégia de sustentabilidade artístico-cultural e de mercado da música, ou de uma espécie de ecologia de carreira, que sobrevive num ecossistema construído como o de um *terrário*⁵¹. Em várias ocasiões, são os mesmos atores que participam em diversas produções e que movimentam um público geralmente do mesmo nicho social, que fomenta as plateias deste segmento artístico-cultural. Oferecem à cena musical um produto de certa forma semelhante, estética/estilisticamente, que se torna uma predileção também por pouco diálogo/espço de contato com outras vertentes e nichos de artistas/músicos, com outras cenas musicais.

Os “eus e mundos imaginados” musicais (mesmo se não necessariamente nesses termos) que resultam desses fluxos culturais globais começaram, a partir dos anos 1990, a ganhar uma posição central nas discussões acadêmicas em torno da música. Inúmeros trabalhos, produzidos a partir de diferentes perspectivas disciplinares (mas, principalmente, da etnomusicologia, dos estudos de música popular, da sociologia da música, da comunicação e dos estudos culturais), têm olhado para os significados assumidos, disputados e negociados na circulação transnacional da música (principalmente da música popular e daquilo que foi chamado de “música do mundo”), dos pontos de vista tanto “macro” quanto “micro”. O debate resultante tem apontado diferentes (mesmo se, muitas vezes, complementares) posições, sentimentos e perspectivas sobre como as diferenças musicais são “imaginadas”, performadas e consumidas. (CAMBRIA, 2017, p. 3)

⁵¹ “Um terrário é um espaço fechado e controlado que pretende reproduzir as características do ambiente onde habitam certos seres vivos. Deste modo, procura-se facilitar a sobrevivência dos animais neste tipo de cativeiro. [...] O objectivo do terrário, em suma, é imitar as condições do meio natural para que os animais –em geral, répteis ou insectos– subsistam/sobrevivam. Estes recipientes dispõem de instrumentos que permitem controlar a temperatura, o nível de humidade e a luz para proporcionar aos animais um ambiente semelhante àquele que encontrariam na natureza. Quando estas condições não são controladas de forma adequada, o stress pelo qual passa o animal aumenta e afecta a sua saúde. Também é importante considerar as diferentes características de cada espécie: por exemplo, sabendo se é melhor viverem sozinhas, em pares ou grupos. Como os terrários apresentam uma superfície reduzida, deve-se garantir que o animal possa realizar algum tipo de actividade física. Caso contrário, o sedentarismo também afectará o seu estado de saúde.” (CONCEITO, s/d)

Esta cena musical se desenvolve entre os mesmos pares que convivem, ou seja, que configuram um mesmo *métier* de profissionais que acabam por alcançar um maior destaque e visibilidade no contexto da produção artística da cidade, num contexto de consumo que é aparentemente sustentado pelas afinidades sonoras, estéticas, ideológicas e socioeconômicas⁵². Nesse sentido, os significados musicais, segundo Lucy Green (1998) podem ser identificáveis, como pontos comuns entre esses artistas: tem seus trabalhos autônomos, mas que se confundem, pela presença dos mesmos músicos, compondo uma rede de vários produtores/produções realizadas pelas mesmas pessoas. Isto produz uma identidade que contém “fortes enunciados visuais” (KOCHMAN, 1981 *apud* FRIGERIO, 1992), aferíveis nessa *etnografia multi-situada*.

Variações sobre o mesmo tema – o *Tilelê* em uma “Moçadinha pelo Mundo Melhor”

Minha conhecida comenta: “Tô adorando! Um pessoal bacana, é nossa tribo mesmo!” Questiono sobre qual seria “a nossa tribo”? Ela me responde, justificando a colocação dela, dando ênfase ao segmento político de esquerda, do grupo que ali estava. Ao longo da conversa, pergunto se ela sabia o que funcionava ali naquela casa; ela desconhece (e

⁵²Esse fator pode ser percebido em entrevista de Luiz Gabriel Lopes, que relata o êxodo e seu contexto familiar, desde o bairro carioca do Catete à cidade de Entre Rios de Minas e à sua inserção na cena de Belo Horizonte: “[...] fui pra Conselheiro Lafaiete e estudei lá, primeiro, segundo e terceiro ano. Como todo garoto de boa família, assim, de Entre Rios de Minas, aquela coisa da classe média, assim: de não, ô gente vão botar o menino pra estudar! Que era escola pública, só, que tinha né, lá em Entre Rios. Que foi uma experiência muito boa, na minha vida assim, de estudar até a oitava série em escola pública, é uma coisa muito massa. E ai depois cheguei em Belo Horizonte, eu tinha 17 anos, cá naquele antro de perversidade e loucura que é a FAFICH, Universidade Federal de Minas Gerais. Maravilhoso, foi aonde começou muita coisa, assim! Eu fui fazer comunicação, mas desde o primeiro período, assim, já tinha uma relação com a música, na época eu era muito ligado a música instrumental, assim, viajava muito nessas coisas, que hoje em dia eu acho horrível, esses guitarristas de *fusion*, essas coisas assim. Música instrumental meio *heavy metal* instrumental, que é um capítulo meio vergonhoso da minha biografia (risos) [...] mas aí foi uma época que também foi quando eu conheci o Zé Luiz e o Marcelo, agente formou o Graveola, 2004, 2005 [...] e que principalmente o Zé já tinha essa coisa, uma bagagem também.. por que eu cheguei aqui em Belo Horizonte como um bom menino do interior, tendo escutado Metal, essas coisas coisa tudo, e aqui a galera já tinha uma vivência mais hippie, assim sabe, mais, todo mundo filho de professor universitário, sabe. Tipo assim, já tinha uma outra visão, assim, desse universo estético mesmo. Então por exemplo, o Zé era um cara que tinha muita bagagem, assim sabe, música brasileira, de Maria Bethânia, Caetano Veloso, Gilberto Gil, tudo isso, de uma maneira muito mais introjetada. E ai eu acho que, é.. O Guto (Borges) até fica zuando assim, que era o Eddie Vedder e Guarabira, assim. Que ele passava ali no milharal e tava eu e o Zé tocando, assim, e era essa coisa meio Eddie Vedder e Guarabira mesmo, no sentido assim, tinha esse lugar do Sá e Guarabira, do rock rural, da música.. o violão ali e tudo, mas tinha um lugar dessa coisa tardia do rock anos 90, tudo isso.. o Zé tinha muito essa bagagem também né. E acho que o Graveola foi o que me abriu a porta pra esse lugar de compositor assim, foi uma banda meio de brincadeira durante um tempo, mas ai agente começou a compor, começou a fazer coisas que eram interessantes e ter uma relação de ter público interessado naquilo, e tudo, agente não tinha um projeto, assim, agente começou a ser engolido...” (LOPES, 2017, s/p)

implicitamente ignora a relação da festa e de seu fim beneficente para a Festa do Rosário) e me pergunta se era uma umbanda. Eu explico sucintamente o que é a casa.

Ao longo da discotecagem, em duas ocasiões, tocaram músicas que eu não conhecia; nesses momentos específicos, a mulher mais jovem que conversava conosco estava dançando e cantando ambas as canções. Eu lhe perguntei o que estava tocando e ela me informou que se tratava da banda “Francisco, el hombre”, uma banda emergente que mescla ritmos da música popular, como maracatu e baião, a outras sonoridades latinas e arranjos de metais, com um vocal feminino e outro masculino. Seguindo a *play list*, tocaram Caetano Veloso, Gilberto Gil e Axé Music, característica do início do século XXI.

Escutei ao redor um grupo de pessoas, na faixa etária de cinquenta anos, se perguntando como foram parar naquele lugar. Eles riam, bebiam e tentavam lembrar quem foi a “mentora” daquele programa. Vejo Gustavito Amaral⁵³ descendo a ladeira da rua Jataí, ele estava chegando e carregava seu violão.

Eu me retirei da festa e entrei na casa, para fazer algumas anotações em meu caderno de campo, lá onde estavam também a Rainha Belinha e outras pessoas da casa. Encontro uma produtora de uma feira de moda negra conhecida na cidade, ela brincava com algumas crianças que estavam lá. Em dado momento, ela me pergunta o que eu estava fazendo, num sentido acintoso, irônica: “Está psicografando?”. Eu digo a ela que não trabalhava com esse tipo de tecnologia espiritual. Ela trajava adornos da moda Afrofuturistas. Ela olha nos meus olhos e diz que eu não deveria me perder das minhas tradições africanas, afirma que eu sou africano e que deveria agradecer por essa dádiva, por ser um dos poucos ali que era africano. Ela se despede e vai embora. Impactado com aquela situação, pergunto a Belinha quem era ela, pois não entendi o que havia acontecido. Belinha me pergunta “por que” e diz que “ela não está boa” – referenciando a cabeça⁵⁴ - e tinha avisado que iria embora porque não havia

⁵³Atuou como baixista das bandas Agualuz, Urucum Na Cara e Diapasão sexteto, gravando um álbum com cada grupo. Segundo o site do artista: “Quando veio a década de dez o carnaval incendiou a vida, como a de tantos destas cidades. Num sábado de verão, carnaval com o Então, Brilha, o artista se retrata em um espelho de águas turvas e realiza uma metamorfose. Nasce aí Gustavito. Crescido na Casa Azul, Gustavito, de faces multicoloridas e repertório autoral, é violeiro e cantador. A gravação do videoclipe Nina, em parceria com Laboratório Filmes e a associação “Quem Não tem Cão Cata Com Ácido” selaram o início dessa história de botar pra fora. Já vieram dois álbuns e algumas viagens mundão a fora. Espalhando as canções. Penas de Pavão chegaram para coroar a vontade de falar sobre o invisível. Romper barreiras. Uma geração que ocupa as ruas e faz história. Procria a liberdade em Espaços Comuns, e nos grãos de amor pra plantar no chão. O impulso para compor e gravar veio da vontade de gritar para o mundo num raio arco-íris que estava ali e tinha algo a dizer.” (GUSTAVITO, s/d)

⁵⁴ Referência ao sofrimento mental. Que na perspectiva da “Causação Social da Psicopatologia” segundo Frantz Fanon (GONÇALVEZ, 2017), pode nos ajudar a entender a construção da mania como uma projeção da cultural, que atravessa as diversas questões do mal estar da civilização. Somos convidados nesse exercício de alteridade, a

pretos africanos na festa; que ela não ia ficar “em festa de branco”. Belinha me conta que respondeu a ela, diante da crítica ao público branco da festa, que “a gente não tem como saber a cor da ancestralidade das pessoas”, e que era para ela parar com esse tipo de discurso.

Voltei à festa e aquela moça jovem que conhecia as músicas da nova geração, que eu desconhecia, me informa, agora sobre uma banda que tocava naquele momento, e continuava a dançar e a cantar de forma efusiva. Este fato presentifica a questão etnográfica da música, pois: “Se quisermos entender os ‘efeitos dos sons no coração humano’ devemos estar preparados para traçar com os ouvintes os ‘costumes, reflexões e miríades de circunstâncias’ que dotam a música de seus efeitos” (SEEGGER, 2008, p. 244). Dessa vez o som que animava a festa era “Baiana System”, novamente um nome emergente apresentando uma fusão entre os *beats* eletrônicos e a característica rítmica afro-brasileira, com uma estética bem atual, no sentido de ser uma música dançante, que promovia o entretenimento *swingado* da ocasião. Ela comentou que o DJ deveria ter sido trocado, pois não estava tocando músicas da “moçadinha pelo Mundo Melhor” – expressão cunhada para designar determinado nicho fruidor da cena musical em questão. Eu não consegui entender qual *set* – repertório de músicas – tocava cada DJ, pois na programação também estava anunciada a discotecagem da DJ Black Josie, numa paisagem em que o DJ Guto Lovers permaneceu durante grande parte do evento, não saindo de cena. Antes tocavam alguns *pagodes baianos*, que não tinham relação com o estilo⁵⁵ “alternativo” da festa, até então.

Pergunto à moça o que significava “moçadinha pelo mundo melhor”. Ela conta que era um termo usado por Avelin Buniacá, socióloga indígena que trabalha com ela na “Gabinetona”, sede do mandato do partido PSOL na Câmara Municipal de Belo Horizonte. Ela explica que Buniacá usa o termo para caracterizar a juventude militante que “megafoniza as lutas”, que

olhar para a existência da clivagem étnica e do racismo estrutural, "Se entendermos com Fanon que a Europa é quem perpetrou os maiores desmandos coloniais em territórios que explorou sendo o continente que mais logrou êxito no empreendimento colonial e, entendendo que a cultura europeia criou a justificação filosófica do colonialismo por meio do panorama das raças (QUIJANO, 2014; LÉPE-CARRION, 2014), o grande produtor da inferiorização do nativo frente à supervalorização de seu território e seu povo pode ser expressa na fala de Fanon: “é o racista que[m] cria o inferiorizado” (FANON, 2008, p. 90). Não pode haver, deste modo, inferioridade preexistente no nativo quando da situação do “mau encontro” (CLASTRES, 2014), com os brancos. A inferioridade só nasce na medida em que se considera o colonizador superior aos olhos do nativo por meio das extensas justificações ora biológicas, ora culturais, ora antropológicas, mas todas elas fruto das especulações eurocêntricas e racistas.” (GONÇALVES, 2017, p.99)

⁵⁵Apesar de que a romantização de músicas como o pagode e outros segmentos, consumidos majoritariamente pelos extratos mais pobres da população, tem ganhado o costume de audiência em situações carnavalescas, com este tipo de festa de entretenimento e folia, por parte de um segmento da juventude de classe média. Essa romantização de estilos musicais consumidos pelas classes mais pobres soa exotista e, aparentemente, produzida de maneira inconsciente como uma pragmática do gosto, do “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei antropófaga” de Oswald Andrade.

pertence aos “estratos médios da sociedade”, referenciando a teoria marxista, universitária, “que escuta esse tipo de música”, que frequenta os “rolês de esquerda” e que “usam um determinado tipo de roupa”.

O relato que ela faz, descrevendo o tipo de comportamento da “moçadinha pelo mundo melhor”, se assemelha com algumas características identificadas na análise dos questionários sobre o *tilelê*. Neste sentido, a partir do conceito de “fortes enunciados visuais”, é que queremos analisar esse grupo burguês-boêmio presente no campo etnográfico, na cidade de belo horizonte, como um estilo social comum de *performance cotidiana*. Do modo como fez Frigerio, ao localizar na *performance cotidiana* dos negros afro-americanos um tipo comum de proceder, queremos, igualmente aqui, compreender esse proceder que manifesta “fortes enunciados visuais” nesse segmento da classe média, publicitariamente engajada e possivelmente delineada, como sub-produto do que veio a ser chamado de *tilelê*, na concepção atual.

Grande parte das atividades da vida cotidiana está sujeita à *performance*. Tanto a roupa cotidiana como o simples fato de caminhar se transformam em atividades que manifestam “fortes enunciados visuais” (*strong visual statements*) sobre o indivíduo (Kochman, 1981). Referindo-se ao modo de caminhar fortemente gingado do jovem negro, Johson afirma que “aonde o jovem negro vai não é tão importante quanto *como* ele chega lá” (Johson, 1971, p.9, grifo seu). De modo semelhante, no inglês dos negros americanos (*Black vernacular english*), “o som do que está sendo dito é tão importante quanto o sentido (Smitherman, 1987, p.135). Em todos esses casos, o estilo transmite uma mensagem sobre os valores da pessoa que está fazendo a *performance*. (FRIGERIO, 1992, p. 180)

Para compreender melhor esses *enunciados visuais* e sua relação com o gosto musical, eu perguntei à minha interlocutora, quem seriam essas pessoas que escutam “esse tipo de música”? E ela me comenta: “quem consome esse tipo de música, querendo ou não é um determinado público”. Ela marca a diferenciação do público do evento em que estamos e, seguindo as indagações sobre essa característica de diferença,⁵⁶ pedi que tentasse me exemplificar melhor. Ela me disse, em outra tentativa de apresentar mais características sobre esse grupo, “moçadinha pelo mundo melhor” e que “escuta esse tipo de música”, que o público daquele evento se parecia muito com o público que frequentava a feira de Agroecologia⁵⁷ que aconteceu na cidade. Digo a ela que não sabia do que se tratava, por não

⁵⁶Ousaria dizer que poderia ser uma espécie de “diferença”, no sentido de que o nome que os classificam podem se metamorfosear, tendo o *modus vivendi* deste grupo como característica, por exemplo, poderiam ser chamados de “tilêlê”, por outros enunciadores).

⁵⁷“Sob o mote do cultivo de alimentos orgânicos e da difusão de uma produção alimentar livre de agrotóxicos, começa nesta quinta-feira (31) o IV Encontro Nacional de Agroecologia (ENA), no Parque Municipal, em Belo Horizonte. O evento, uma grande feira aberta, repleta de alimentos orgânicos e de atividades gratuitas como seminários, oficinas culturais e exibição de filmes, vai até domingo (3). Com o lema “Agroecologia e

ter ido ao evento, e ela então me questiona com certa indignação, “Mas você não frequenta os rolês de esquerda, não?”. Eu replico que estava entendendo, que talvez eu não frequentasse o tipo de evento *desta esquerda* específica que ela me relatava, tendo em vista a pouca afinidade com as posturas e tipo de costumes informados por ela, inclusive por não estar no mesmo patamar socioeconômico do segmento.

Fiquei muito interessado em saber dela, que conhecia todas as músicas do gosto da “Moçadinha pelo Mundo Melhor”, se havia algo de problemático nesse grupo social, uma vez que pressuponho que ela também seja parte desse público, visto seu comportamento e suas características, como sendo um espelho de suas descrições dessa *moçada*. Ela me conta um caso, para exemplificar uma das problemáticas que envolvem esse grupo, nominado de “Moçadinha pelo Mundo Melhor”. Relata sobre a Ocupação Mofuce⁵⁸, que se trata de um prédio localizado no nobre bairro Santo Agostinho, em Belo Horizonte, coordenado por estudantes engajados que, segundo ela, teria entre seus moradores jovens que poderiam custear um aluguel no centro da cidade, por exemplo. O que significa que entre os ocupantes do movimento há pessoas que não são carentes ou necessitadas de políticas públicas ou filantrópicas para sustentarem sua moradia enquanto estudantes. Contudo, esses sujeitos tem predileção de viverem nesse ambiente por gosto, pelo contexto sociopolítico transgressor e militante que envolve uma tendência romântica,⁵⁹ de fazer parte de uma história como a daquele lugar. Como me informou a moça, eles preferem morar nesse ambiente pelo “Rolê”, ou seja, por causa do movimento que se instaura nessa “ocupação” - nome recorrente para designar os aglomerados e favelas, onde vivem as classes pobres - nomenclatura utilizada por um segmento politizado, da esquerda militante e “festiva”.

democracia unindo campo e cidade”, o ENA reúne dois mil produtores rurais, sendo metade mulheres. Ao todo, 100 barracas foram montadas no Parque Municipal oferecendo alimentação e mercadorias ao público, através da FERIA de Saberes e Sabores.” (SIMÕES, 2018, s/p.)

⁵⁸“Atualmente vivem na moradia cerca de 30 pessoas, em sua maioria alunos da UFMG. Eles são selecionados por um processo seletivo que leva em conta a realidade socioeconômica de cada um. Quem administra o imóvel é a Associação Casa do Estudante. A entidade alega que a edificação foi adquirida por um movimento de estudantes em um leilão realizado em 1961 pela própria universidade. O local passou a ser uma moradia independente de alunos de baixa renda, denominada Movimento de Fundação da Casa do Estudante de Minas Gerais (Mofuce).” (RODRIGUES, 2016, s/p)

⁵⁹ Me foi relatado nesta mesma conversa, em campo, outra situação que ocorreu no Mofuce, que envolvia a convivência com indígenas na casa, cuja condição para que eles habitassem o lugar, teria sido acordado através de pagamento em dinheiro, o que acabou culminando em uma espécie de expulsão desses indígenas da moradia pela ausência do pagamento. O que contradiz ideologicamente os ideais políticos defendidos pelo movimento das ocupações urbanas e do “direito a cidade” segundo Henri Lefebvre, que é uma das bandeiras dessa “Moçadinha pelo Mundo Melhor”. Logo podemos entender diante desse crise de narrativas, que o capital simbólico social de se fazer parte de uma ocupação, neste caso, é mais interessante do ponto de vista pós-moderno de fazer presença nesse lugar na contemporaneidade, do que do ponto de vista fundamental das lutas socialistas “megafonizadas”, em sua passagem ao ato, por excelência.

Performances podem ser analisadas pelo exame sistemático dos participantes, sua interação com o som resultante e fazendo perguntas sobre o evento. [...] *quem* está envolvido, *onde* e *quando* acontece, *o que*, *como* e *por que* está sendo executado e *quais* os seus efeitos sobre os *performers* e a audiência? Mesmo que essas perguntas possam ser aplicadas em qualquer lugar do mundo, as respostas terão que utilizar categorias culturais significantes. Essas perguntas cobrem parte da gama da sinopse de Charles Seeger. As respostas a que *o que* e *como* podem descrever os sons (densidade estética), assim como as categorias utilizadas para falar sobre eles (densidade semântica). As respostas a *onde* e *quando* são partes importantes do contexto. As respostas ao *por que* se referem tanto às orientações históricas quanto às sistemáticas, já que tais respostas dependem tanto do contexto imediato quanto histórico do evento. Diferentes pesquisadores podem escolher se concentrar mais em um que no outro por razões de seu próprio desenvolvimento histórico e teórico. (SEEGER, 2008, p. 253)

Ative-me ao observar a performance dos músicos que se apresentaram nesta noite, em busca da escuta de algum possível aspecto musical que tivesse relações com o repertório performático do Reinado de Nossa Senhora do Rosário, simplesmente por haver afinidades sociais entre os músicos e o Reino Treze de Maio. Apesar da minha preocupação em verificar as características da “densidade estética” desta música e do potencial procedimento de apropriação da música sagrada do Reinado, pelos artistas que se apresentaram neste evento, meu olhar investiu mais em observar o comportamento do público diante do repertório apresentado durante o evento. Creio que, a partir de uma mirada para este nicho de pessoas, poderiam emergir dados que nos indicariam as características de capital cultural e socioeconômico que predominam nas esferas desta plateia e de seu gosto musical, ou seja, da “densidade semântica” desta música. Que configuram as características culturais significantes, segundo Anthony Seeger (2008), que escolhemos aqui para lançar mão de uma abordagem voltada mais para às orientações históricas, do que para as orientações sistemáticas da música deste evento. Tomando para isso estas produções artísticas identificadas neste campo como delimitação de grupo dentro da cena musical da cidade, que nos indicam potenciais significantes do que se tornou o *tilelê* como adjetivo em sua última passagem simbólica e compreendida correntemente em sua utilização mais atual, principalmente pelas novas gerações da cidade.

As Redes de Híbridões Culturais

Gustavito realiza o *line check* – testando rapidamente o cabo que irá ligar seu instrumento - e já abre os trabalhos: saúda o público com um “Salve Maria”, saudação nativa do Reinado, algumas poucas palavras introdutórias e inicia sua apresentação. O artista, que tocava violão de nylon durante todo o show, estava acompanhado por um acordeonista; um percussionista

negro (conhecido das rodas de capoeira da cidade) que tocava caxixi e congas; e outro percussionista branco, de bigodes afinados e torneados para cima, usando turbante oriental característico dos iniciados em Kundalini Yoga. O repertório do show, em sua maior parte, apresentou andamento lento, com forte presença de xote e baião, além de toques *afro* como o ijexá. A minha conhecida chega perto de mim e me pergunta se o cantor era o do bloco de carnaval Pena de Pavão de Krishna⁶⁰, que parecia muito com ele, e diz que adora esse bloco. Confirmando o seu pressuposto e a partir desse momento a atenção dela se volta mais à música. Essa informação muda então o significado e o modo de escuta dela do show, antes em plano de fundo para o entretenimento balançante e da experiência alcoólica. Esse breve episódio nos indica, que “para entender os efeitos da música sobre uma audiência é necessário entender de que maneira as performances afetam tanto os *performers* quanto a audiência. De fato, música é mais que física.” (SEEGER, 2008, p.244), ou seja, a personalidade do artista e sua importância, caracterizada ali por sua presença dentro de uma rede na cena musical da cidade, o projeta como desejável ao gosto musical dos consumidores da cena em que ele se estabelece. Antes, a música tocada acontecia como mais um elemento de entretenimento da festa. A partir da identificação do artista, (re)ligando-o a outros movimentos culturais locais – o bloco de carnaval Pena de Pavão de Krishna - a escuta e o som ali produzidos passam a ter mais valor agregado, desde sua significação musical delineada pelo sujeito que a produz.

Tendências recentes colocaram em primeiro plano a especificidade da construção musical, tanto baseadas nas pretensões etnometodológicas ou reflexivistas – para levar em consideração o modo pelo qual as pessoas constroem uma realidade a que chamam música (Bergeron e Bohlman 1992) – quanto como justificativa para o fato de que encontramos na música um modo muito particular de dar forma e prática a uma realidade social – e que precisamos lidar com o enigma dessa arte ao mesmo tempo muito imediata, subjetiva, emotiva, mas também altamente simbólica e tão poderosamente capaz de mobilizar grupos e carregar identidades sociais. Produzir uma análise sociológica do gosto não significa reconhecer a existência de mecanismos sociais subjacentes responsáveis por uma relação presumidamente estável e necessária entre obras fechadas em si mesmas e gostos preexistentes. Bem antes, gosto, prazer e significado são contingentes, conjunturais e, logo, transitórios; eles resultam de combinações específicas, conquanto variáveis, de intermediários particulares, tomados não como canais neutros pelos quais relações sociais predeterminadas operariam, mas como entidades produtivas que têm suas próprias efetividades. (HENNION, 2002, p. 4)

Acompanhando a reflexão de Antoine Hennion (2002), queremos compreender aqui a música como mediação desse grupo específico e de seus significados de identidade social,

⁶⁰Na descrição da página oficial do facebook: ”o ppk (pena.de.pavão.de.krishna) é um novo bloquito! um bloquito de ijexá: uma ode à boa relação, aos olhos nos olhos & ao pleno e puro vibrar do anahatachakra> sim, ele mesmo, o ! salve o filho de dona Canô! salve Gil! salve os Tincos! e toda ÓTIMA patota que hora ou outra cantou/louvou o/em ◀-i-je-xá▶ e que nos inspiram a cantar (o) amor! salve Krishna (Hare Krishna!), salve os Orisãs e todas as emanações de divindades que d'Ele vem é uma vibeazú(l).tropical.hindu. você tá dentro. desde sempre. sinte aê. & vem! e convida quem mais se sentir bem.”

encontrados de forma delineada na música produzida e escutada nessa cena musical. Para entendermos essa cena, o gosto musical, o artista e sua rede, fui à página oficial do facebook do bloco para verificar as imagens e sua autodescrição: “O Pena de Pavão de Krishna é uma comunidade aberta de ativismo espiritualista, nascida no carnaval de 2013, que busca a cura e o despertar da consciência por meio da experiência do êxtase transcendental em encontros que proporcionem música, dança, reflexão, celebração & alegria”. Nessa pesquisa, encontro a divulgação do evento *PPK, Coco da Gente & Candombe do Açude*, ocorrido em janeiro de 2018, no NECUP – Núcleo de Estudos de Cultura Popular.

A programação desse evento era composta pelo ensaio do bloco, pelo show do grupo Coco da Gente - que se expandiu de banda à produto de bloco de carnaval -, dois DJs e o Candombe do Açude, que foi divulgado na peça gráfica como “Candombe da Serra do Cipó”. No *flyer* do evento, podemos ver que os nomes em destaque, que intitulam o evento, são os das apresentações que pertencem ao mundo da arte do entretenimento carnavalesco: “Pena de Pavão de Krishna& Coco da Gente”. Abaixo, em letras de tamanho menor, mas circulado por uma caixa de cor verde, o destaque: “Candombe da Serra do Cipó”. Abaixo, novamente uma menção às atrações do mundo da arte do carnaval, em letra menor e circulado por uma caixa azul: “Ensaio PPK – Coco da Gente (Bloco e Banda)” e por último a menção aos Dj, circulado por caixa em cor amarela. Ao fundo da informação escrita, como imagem ilustrativa, do lado esquerdo há a figura de uma mulher com as mãos em gesto de *mudra* – poses meditativas da *yoga* que se utiliza de variadas configurações dos dedos das mãos - e um homem tocando flauta, ambos de cor azul, imagem típica do bloco “PPK”, que tem como identidade a pintura corporal dos foliões na cor azul, representando a cor da pele de Krishna. Do lado direito, a imagem ilustrada de dois tradicionais nordestinos tocadores de coco, um tocando ganzá e outro uma alfaia. Não há nenhuma referência imagética ao Candombe no cartaz. O fundo da peça gráfica é cor de rosa.



Figura 8: Flyer de divulgação do evento “PPK, Coco da Gente & Candombe do Açude” (2018)

(Fonte: Página do Facebook do Bloco Pena de Pavão de Krishna)

A descrição do evento no facebook diz: “Em clima de carnaval e fortalecendo a cena da cultura popular na capital mineira, PENNA DE PAVÃO DE KRISHNA & COCO DA GENTE recebem diretamente da Serra do Cipó o CANDOMBE DO AÇUDE, que dispensa comentários!”. Na sequência, há um parágrafo sobre cada atração, iniciado pelo grupo tradicional, que é apresentado com abordagem simplista e pouco dedicada à sua complexidade:

O Candombe é considerado tradicionalmente a primeira forma de expressão cultural do Congado. É uma manifestação espontânea, aberta a todos que contemplam a poesia, a música, a dança e a fé. De geração a geração, das montanhas quilombolas das Minas Gerais, o Candombe do Açude se revela. Descendentes de africanos, a galera do Açude preserva até hoje o ritual dos tambores! (PPKCOCODAGENTE&CANDOMBEDO AÇUDE, 2018, s/p)

Essa conjunção do grupo tradicional de *performance ritual* afro-brasileiro em uma programação de evento de pré-carnaval, inserindo-a como atração em uma cena musical, nos provoca bastante estranhamento, pois depõe contra os fundamentos do Reinado, dado que o Candombe – embora na comunidade do Açude especificamente, sua realização seja diferente dos rituais do Candombe realizados nos Reinos – trata da prática mais solene do Rosário. Mesmo a comunidade do Açude estando exposta à mediatização, aberta ao público, sem

nenhuma restrição de acesso aos agentes externos da comunidade, nos dias de seus rituais (TRINDADE, 2011), a *dança* sagrada e os toques de *tambus* soam para a Senhora do Rosário, no *religare* com seus ancestrais. Pois “é, em primeiro lugar, para os antepassados que a festa se realiza e não para o público”, de acordo com Thaise Valentim Madeira (2014, p.55), que aponta as condições contrárias a esses sentidos nativos – fundamentos da tradição – como situações do processo de *mise en scène da cultura tradicional no processo de festivalização*.

[...] as músicas das Festas de Reinado chegam ao lugar formatado, que Jean During (2011) chamou de “orelha do mundo”, que “afeta a forma, a natureza, a performance, a escuta e que, como qualquer sistema de produção em massa, condiciona o gosto, o discernimento e os hábitos do público”. (DURING, 2011, p.63). O autor acrescenta que essas músicas saem de seus lugares de origem e invadem ambientes austeros, e trazem consigo o sinal de inserção no contexto de produção pré-industrial. Neste lugar para além das fronteiras locais, como é concebida a música? (MADEIRA, 2014, p. 154)

A apresentação do bloco Pena de Pavão de Krishna manteve a mesma descrição de sua página no Facebook, mostrada anteriormente, na divulgação do evento em questão. O grupo Coco da Gente, apresenta a sua trajetória datando formação no ano de 2013, cujo devir viajante é pautado nos interesses pelo conhecimento das culturas musicais nordestinas, motivo do trabalho realizado, autodescrito como sendo um: “Coletivo mineiro de pesquisa e disseminação da cultura popular com foco nos Cocos do Nordeste. [...] Em 2017, o Coco da Gente foi contemplado com o prêmio de Cultura Popular Edição Leandro Gomes de Barros, do Governo Federal”.

Chama atenção a premiação do grupo, registrada no release, pois em uma iniciativa pública que contempla a Cultura Popular, esse recurso não deveria ser destinado às tradições e aos mestres de cultura? Um grupo de música popular urbana radicado em uma metrópole do sudeste brasileiro, formado majoritariamente por sujeitos brancos e de classe média, representam a cultura popular dos cocos nordestinos?

Os interesses de diferentes grupos sociais são evidenciados por Madeira (2014), no processo em que a categoria cultura popular passa a ser trabalhada pela academia e, conseqüentemente, pelas políticas públicas e pelo mercado de produção artística cultural e do entretenimento. No seu estudo de caso sobre o Reinado Treze de Maio de Nossa Senhora do Rosário, Madeira identifica como o processo de salvaguarda, por vias de recursos governamentais destinados à cultura popular, chegam, ou não, aos mestres de cultura, os verdadeiros mantenedores e guardiões da tradição:

Visto o caráter formal de como as festas se desenvolveram com ao longo do tempo, passando de práticas familiares e comunitárias a uma manifestação pública, tornou-se necessário também inserção de outros atores sociais, que trouxeram visibilidade para a festa, legitimando-a enquanto instituição cultural. No caso das Festas de Reinado, este processo é cerceado pelo meio intelectual. Foi por meio dos pesquisadores e da forma como eles construíram o significado das festas enquanto práticas culturais que as ideias de “patrimônio a preservar” tomaram forma. Depois que as vias do reconhecimento social foram abertas por iniciativas acadêmicas, os grupos foram delegados enquanto “mestres”, puderam comunicar seus valores e ideais e ao mesmo tempo ter acesso a investimentos públicos e midiáticos. [...] No momento em que o capitalismo se desenvolvia e agenciava outras formas de lidar com a cultura [...] Sabemos que, se tratando de instituições religiosas ou acadêmicas, as discussões sobre cultura perpassam o campo da política. Por isso, a valorização ou desvalorização das Festas do Rosário no cenário nacional indicam o percurso da construção social do negro na sociedade, o que é feito com políticas públicas, neste caso, destinadas à cultura. (MADEIRA, 2014, p. 150 e 151)

O antropólogo José Jorge de Carvalho (2004) desde o início desse século, vem problematizando temas como esses, junto à crítica etnomusicológica brasileira, acompanhando o processo de reconhecimento das tradições performáticas afro-brasileiras como culturas populares. Ele chama de “canibalização e espetacularização das culturas populares” (CARVALHO, 2010), fenômenos que eclodiram com a globalização, momento histórico em que houve um *boom* das estéticas advindas das tradições performáticas afro-brasileira sendo trabalhadas nas cenas musicais regionais e da formação do gosto musical pela *word music*. E com isso, os paradoxos de representatividade, de fomento, valorização, reconhecimento e interesses de grupos distintos em relação aos recursos destinados à cultura popular se anunciam. Fatos que, desde os paradigmas da etnomusicologia, evidenciam os “traços de como as festas e festivais exploram a música tradicional como objeto de inserção na modernidade, enquadrando o que antes era a “música do outro” no repertório de músicas do mundo” (MADEIRA, 2014, p. 155).

A inserção do Candombe do Açude nesse evento no NECUPE – Núcleo de Estudos da Cultura Popular, nos lembra da situação que a Marujada de Conceição do Mato Dentro enfrentou na ocasião de uma *performance apresentacional*, relatada na etnografia de Felipe Gaeta (2013), realizada num festival gastronômico na Serra do Cipó. Desde a recepção até o percurso e local designado para a realização da *dança*, problemas e conflitos simbólicos ocorreram contra os fundamentos da Marujada, com modificações na *performance* pelo motivo da ocasião desacralizada e para cumprir função de entretenimento na cota da cultura popular do evento gastronômico.

Havia barraquinhas vendendo artesanatos, barraquinhas de comida (churrasquinho, caldos, cachorro quente), e um palco onde iria acontecer uma “apresentação da marujada”, depois uma apresentação de capoeira, uma banda de chorinho e por fim uma banda cujo nome era A Fase Rosa. Os marujeiros chegaram e por um momento

ninguém apareceu para recebê-los. Depois apareceu uma menina que disse que eles se apresentariam às 19h30min. Como eram 19h00min, disse que eles poderiam ir visitar a igreja (os marujeiros haviam perguntado se daria tempo de realizar essa visita). Porém o mestre da marujada achou melhor não realizar a visita, pois o tempo era muito curto. Esse fato merece uma maior observação pois percebe-se que a motivação da marujada é religiosa, e como estes estava fardados, aquilo que faria maior sentido no momento seria ir até a igreja rezar e cantar, o que não foi possível devido à necessidade de cumprimento dos horários do evento. [...] Voltamos para Conceição. Chegamos por volta das 22 horas. O mestre me disse que na quarta feira seguinte iriam São Sebastião do Bom Sucesso (distrito de Conceição do Mato Dentro, também conhecida como Sapo) e que seria interessante eu ir porque lá era outro tipo de festa, que a festa seria dele, e lá eles iriam tocar outras músicas que eles não tocaram naquela “apresentação” [...] o mestre demonstra que essa festa possui um real sentido para a tradição. Desta forma, algumas músicas que, para a marujada, possuem um significado mais valioso com sentidos e funções específicas determinadas ritualmente, condicionadas a etapas rituais, espaços e tempos, não foram tocadas na Serra do Cipó (GAETA, 2013, p. 57 e 58)

Dentre as contradições, a ausência da visita da Marujada à Igreja da cidade em que estavam, o palco e o curto tempo para realização de uma *performance apresentacional*, por parte de um grupo que realiza originalmente *performance participatória* (TURINO, 2008), ou seja, que envolve a fé de todos os presentes na ocasião, geralmente devotos do Rosário. Esta mudança de sentido na execução performática da Marujada – da queda de seu ritual fundante, em razão do desejo e demanda do evento mercantil - implica na omissão do repertório da *dança* de sentido forte para a tradição, no festival. Provoca uma redução na complexidade performática e o apagamento de seu fundamento, motivo da *dança* dos Marujeiros. Segundo José Jorge de Carvalho, nesse tipo de situação “a performance é sacrificada como linguagem expressiva porque o público exige um entretenimento rápido [...] deixa de ser simplesmente resumida ou condensada para ser morta, por ausência de tempo de vida” (CARVALHO, 2004, p. 8). Os prejuízos, simbólico e performático, causados à Marujada de Conceição do Mato Dentro no Festival Gastronômico da Serra do Cipó, se dão diante de sua exposição às “orelhas do mundo” (DURING, 2011 *apud* MADEIRA, 2014), que culmina no processo de *mise en scène da cultura tradicional no processo de festivalização*. Ou seja: da *performance ritual* tornando-se pauta de atração nas *lineups* e transformando-se em *performance apresentacional* – apresentação mercadológica de entretenimento - em eventos e produções artístico culturais.

O Giro do Tilelê da Cena Musical à Performance Cotidiana

Na *Festa no Terreiro da Rainha – 11 Anos do Canjerê do Concórdia*, a casa e a rua estavam muito cheias, como já descrevi na pág. 21 e seguintes, e muitas pessoas se assentaram no chão da ladeira da rua Jataí. Uma cena pouco óbvia de se ver na porta daquela *Casa Sagrada*, como

gosta de referir a Rainha Belinha à seu templo espiritual – um dos Centro Espíritas de Umbanda mais antigos da cidade, bem como sede de um dos Reinados também mais tradicionais da região.

A certa altura do evento, subi até o segundo andar, espaço privado da casa, para fazer mais anotações em meu caderno de campo. Nesse momento, escuto um som forte misturado a gritos coletivos, há um silêncio imediato e uma movimentação do público, de maneira assustada e olhando para baixo da ladeira. Um carro mal engatado, que estava estacionado na ladeira, perdeu o freio e desceu a rua, batendo no muro de uma casa. Havia uma espécie de tapete de pessoas estendidas pelo chão, na rua do Reino Treze de Maio de Nossa Senhora do Rosário, durante o incidente, contudo, ninguém se machucou. Surpreendentemente, não aconteceu nada com as pessoas que ali estavam sentadas ou deitadas, na hora da descida do automóvel pela ladeira, o que ocorreu em segundos.

Escutei Gustavito, que fazia a apresentação no momento, dizer algumas palavras acalmando o público da festa, todos muito assustados. Perguntei da janela para alguns *irmãos do Rosário* o que havia ocorrido, ninguém sabia ao certo ainda. Retornei ao terreiro, onde Gustavito tenta contornar a energia de susto e tensão dos participantes do e faz algum tipo de interação participatória com o público, com a intenção de performarem juntos um canto responsorial. Incluindo a participação, com a resposta coletiva do público, a estratégia dá certo e ele puxa uma canção sob o ritmo de *Galope*, o que anima a festa e contribui para mudar o clima que se instaurou com o acidente.

A Rainha Belinha pede a voz e toma o microfone, ao fim da música. Ela faz um agradecimento ao sagrado, em um discurso muito emocionado, visto a iminência da tragédia que poderia ter sido causada com o acidente, agradecendo o desfecho sem prejuízos humanos, uma oração em sua oratória se anuncia, uma reza é puxada ali em louvor e agradecimento a *espiritualidade amiga*, à ancestralidade e à Nossa Senhora do Rosário, modo de ser, um proceder de modo existencial. Ela fala do poder da casa, que a força - agência (espiritual/imaterial) - está na casa, e diz ao público que, quem quisesse pedir algo, aproveitasse aquela ocasião, pois estavam em uma casa de fé e de poder. Ela agradece mais uma vez e Gustavito volta à cena, tocando uma espécie de ponto de caboclo; lembro apenas de referência ao caboclo sete flechas. O público se anima e dança muito aos toques finais de sua apresentação.

É notável, no episódio, a diferença abissal entre os comportamentos dos envolvidos. Ainda que em interlocução simbólica – no caso da oração da Rainha, seguida da escolha de uma música do repertório que evocasse uma entidade da cosmologia sagrada nativa – o proceder de ambos nos indica o sentido forte de diferença entre os *Mundos da Arte* ali coexistentes. A solenidade instaurada pela Rainha Conga, diante do potencial milagre no incidente ocorrido, interrompe o espaço profano ali em curso e evoca, na pausa do entretenimento – no pedido de escuta de sua voz – o enunciado cosmológico fundamental que tange o viver, o seu comportamento existencial que se preserva nos bastidores do evento, o Reinado. Motivo único e primordial daquele terreiro de fé ter se tornado, naquele dia, pista de dança e palco de música – pela necessidade de gerar renda para o custeio da Festa do Rosário.

Na sequência do show, a tentativa de aproximação ao *Mundo* nativo, transformando um ponto de umbanda em canção para animar a festa, se esforça em concatenar o significante “Caboclo” e os ritmos ali percutidos pela banda, em um diálogo comum entre o discurso do palco e o da *Capela* – naquele dia preservada com a porta fechada, ao lado das caixas de som, e pelo posicionamento de um cumprido banco em frente a seu acesso.

Naquele ano, 2019, o artista Gustavito estava em fase de lançamento de um novo álbum, que marcava um novo momento em sua carreira⁶¹, após se consolidar na cena musical belo horizontina, com visibilidade ampliada pelo seu evidente destaque como vocalista do bloco Pena de Pavão de Krishna – como verificamos em nossa etnografia com a reação de reconhecimento do artista associado ao bloco em questão, descrita anteriormente – e em consonância com a rede de movimentos político-culturais emergentes e derivados da retomada do carnaval de rua de Belo Horizonte. Reunia elementos como a banda Urucum na Cara e o ex-integrante da banda Graveola, Luiz Gabriel Lopes, com quem formou a banda Tião Dua. Em entrevista o artista relata os motivos que configuram o novo álbum, *Universo reflexo*:

“Nossa proposta foi olhar para coisas boas. Há um movimento mundial de música de cura, música de elevação. É um mercado que extrapola esse pequeno nicho do carnaval belo-horizontino, tem mais a ver com world music, música étnica”, afirma Gustavito, cofundador dos blocos Então, brilha! e Pena de Pavão de Krishna. (PEIXOTO, 2019, s/p)

⁶¹ Nos referimos à um processo judicial que o artista ganhou, sobre: "uma acusação de má conduta sexual feita em rede social em março de 2017. Uma jovem, identificada por pseudônimo, o acusa de tê-la dopado com um óleo de massagem durante um encontro. Ainda segundo a denunciante, Gustavito lhe transmitiu uma DST. [...]” Os efeitos para a carreira de Gustavito foram grandes. “A história me prejudicou muito, tive uma série de shows cancelados, por exemplo. Mas continuei, fui buscar outros caminhos. Dois meses depois (da denúncia), eu estava no México em turnê; Depois fui para o Canadá, Alemanha e Portugal. Ao voltar para Belo Horizonte, continuei trabalhando, fiz shows menores em outras cidades.” (PEIXOTO, 2019, s/p).

Os motivos estéticos e sógnicos que compõem o seu trabalho vão de encontro com o ideário *tilelê*, identificado na análise de questionários, inicialmente apresentada. A chancela do *world music*/música étnica, como o artista se refere ao tipo de música que está fazendo, completa o repertório simbólico que compõe as características do que veio a ser chamado de *tilelê* mais recentemente em Belo Horizonte.

No primeiro álbum de Gustavito, “Só o Amor Constrói” (2012), que tem como base trimbrística o violão de nylon, conduzindo todo o álbum, a referência ao samba e à percussão que alude ao carnaval, é identificada como uma forte marca do trabalho. Me chama a atenção a faixa 08, “Samba Pra Bh”, composição em parceria com Luiz Gabriel Lopes, que já havia gravado a canção em seu primeiro álbum, “Passando Portas” (2010). A canção evoca, em sua letra, um primeiro indício da relação com a matriz simbólica afro-mineira sincrética e periférica, ainda que ela não se materialize na dimensão acústica do álbum. Como podemos perceber nos versos de sua letra:

Ah, quanto tempo mais vou ficar esperando uma mudança radical? E a sociedade com seus graus degraus, Viva a zona norte geral, As dona de casa, Todos preto velho, O congado forte e uma reza brava, Pra espantar a morte, O valor que tem, Dessa terra vem” (Samba Pra Bh – Gustavito / Luiz Gabriel Lopes)

A poética abordada na canção descreve a inércia de sujeitos – dos estratos médios e altos da cidade? - à espera das mudanças na realidade, clivada pelos citados degraus sociais – “zona norte geral, As dona de casa, Todos preto velho, O congado forte”. Discurso identificável na crítica da socióloga Avelim Buniacá, - citada em nossa descrição etnográfica da *Festa no terreiro da Rainha* -, como uma atitude de *megafonização das lutas*, verificada na letra da canção em questão e muito divulgada pela classe média boêmia e progressista (“esquerda festiva” / “esquerda cirandeira”), referida por Buniacá como sendo a “*Moçadinha pelo Mundo Melhor*. Tais atitudes vêm sendo, nos últimos tempos, fortemente criticadas por expoentes do Movimento Negro, como veremos adiante na letra do *rap* “Tilelê” e “Tilelê (parte 2)”, do artista Delatorvi.

A capa do álbum de estreia de Gustavito mostra alguns signos que tem a ver com o ideário *tilelê*, analisado nos questionários de nossa etnografia. A arte gráfica é tecnicamente uma colagem digital de fotografias manipuladas, sob fundo cor de rosa. No plano imagético, vemos um tambor/caixa sobreposto à imagem de uma flor de lótus, signo da cultura oriental hinduísta, centralizados na base da colagem. Acima, um girassol, dois tigres com folhas verdes atrás e, mais acima, duas zebras, animais típicos de África, uma de cada lado, como espécie de esfinges, entornando o elemento superior.

Acima e entre as zebras, uma vaca ornamentada, animal sagrado na Índia, com uma espécie de esplendor de folhagens, ou auréola, por detrás, coroando o bovino. E, por cima de tudo, coroando a imagem, o torso do artista emerge, vestindo uma blusa em tons de branco e cor de rosa – me parece uma estampa de Tie-dye, técnica oriental de tingimento de roupas, muito popularizado na década de 70 pelo movimento *hippie* -, com gesto de mãos acima da cabeça, remetendo á mímica de uma “pomba da paz”, e o olhar do artista encara a câmera que o fotografou.



Figura 9: Capa do álbum “Gustavito & A Bicileta – Quilombo Oriental (2016)

(Fonte: Página do artista no Facebook)

A consolidação dos signos, identificados nas imagens e nos motivos poéticos na letra apresentada nesse álbum, nos leva a entendê-lo como uma produção afim, do que veio a ser tratado pelo senso comum da cidade, como pertencendo à categoria nativa de ser *tilelê*. Dados confrontados com análise dos questionários, aplicados em duas situações distintas, corresponderam com proximidade de características referentes ao ideário que compõe o significado local desse adjetivo, que se tornou o *tilelê* do Rosário dos Pretos.

Após a apresentação de Gustavito, na *Festa no Terreiro da Rainha*, a banda Graveola deu entrada no palco na sequência. A banda abriu o show cantando a música “Talismã”, de autoria do ex-integrante Luiz Gabriel Lopes, do Gustavito e de Chicó do Céu, canção gravada no

ultimo álbum da banda, com participação de Samuel Rosa, da banda Skank, uma canção radializada nas Alterosas e bem popular entre o público. Na letra, há descrição imagética de paisagens caiçaras e muitas mesclas com o universo dos signos afro-brasileiros e da astrologia, como podemos identificar nos versos: “ritmo de ijexá, Orixá bicho preguiça, ventania de Iansã, sagitário caçador. Lua nova masculina, embriagada de mar e eu vou, pedalar no pôr do sol, descobrir a nova ilha, Inventar a maravilha de amanhã”. Há uma característica que pode se fazer entender aqui, de metáfora do “paz e amor”, em outras palavras, uma configuração *neo-hippie* do comportamento estético, mais da ordem do discurso poético da letra das canções, do que do discurso musical, pois, tratando da matéria sonora, não há nenhuma estética evidente nesse sentido.

Em comparação ao show anterior, essa característica, eu poderia dizer, aparece tanto estilisticamente na arregimentação dos músicos que tocavam, quanto no tipo de roupa que os mesmos usavam. Por exemplo, Gustavito vestia uma calça de tecido e motivos gráficos típicos das regiões andinas, em conjunto com uma camisa indiana. Essas hibridações de elementos culturais distintos formam uma característica, visual e comportamental, que tem mais a ver com a “aura” do ser *tilelê*, como adjetivo. *Vide* também o repertório de Gustavito, com canções mais lentas, as referências regionais, a característica do forró “pé de serra” – o xote -, o tipo de público e lugar que esse tipo de música foi realizada, a presença de pontos de umbanda e ritmos de ijexá que precediam o canto de um “hino” de um bloco de carnaval cujo elemento simbólico principal é Krishna. Esse conjunto aprofunda a relação estética e expressiva que configura um procedimento de *síntese disjuntiva*, de acordo com Viveiros de Castro (2008), “uma “síntese disjuntiva”, diria Deleuze: Vicente Celestino e John Cage. [...]a única teoria de libertação e autonomia culturais produzida na América Latina. Agora todo mundo está descobrindo que tem que hibridizar e mestiçar” (VIVEIROS DE CASTRO, 2008, p.169). Uma deriva Oswaldiana e pós-tropicalista, pelo menos no proceder e nos *fortes enunciados visuais* (KOTCHMAN, 1981 *apud* FRIGERIO, 1992), que trazem a tona uma maneira de ser e de fazer e de gostar de música na cidade de Belo Horizonte.

Otilelê, talvez, ainda tenha mais a ver com o trabalho do ex-integrante da banda Graveola, Luiz Gabriel Lopes, - que pela primeira vez não estava presente neste evento da Casa, do que propriamente com o atual estilo da banda Graveola.

O show seguiu, o público em sua maioria mais atento ao palco do que na apresentação anterior, canta, dança e sobretudo assiste ao show com gosto. Afinal, o evento atrai o público

principalmente por causa desta atração, que por sua fama consolidada na cidade não precisa se esforçar para que a notícia de sua apresentação beneficente - em um lugar alternativo e “diferentão”, como é usual ser dito no linguajar desta juventude – chegue até o público alvo sem maiores estruturas publicitárias, mas apenas com a divulgação no facebook, na página oficial da banda, anunciada com poucos dias de antecedência.

O som da banda é bem *groovado* ao vivo e com linhas de baixo que fazem presença forte nos extratos. Diga-se de passagem, o baixista é o único instrumentista negro da banda, formada também por uma cantora e instrumentista que transita entre a percussão e a guitarra, um cantor guitarrista, um trompetista que também toca sintetizador e um baterista. O show foi curto, aproximadamente 50 minutos e, já ao fim da apresentação, o vocalista faz um discurso que exalta a trajetória da presença da banda em 11 anos no show beneficente para a festa do Rosário. Ele ressalta como se dá um movimento de grande público em todas as edições da “Festa no Terreiro da Rainha”, sem uma divulgação de maior esforço e apenas veiculada pelo Facebook da banda. Eles agradecem e fazem honras à casa (Reino Treze de Maio), o cantor olha para a placa acima da porta e saúda, encerrando seu discurso, com os dizeres inscritos na mesma: “Salve Rainha Isabel”. Nesse fluxo, encerram o show com uma música também muito conhecida da banda, chamada “Babulina’sTrip”, outra composição de Luiz Gabriel Lopes:

Mobilidade pelo mundo, Amabilidade. Amabilidade pelo mundo, Mobilidade. Pra todo mundo reouvir. Pra todo mundo refazer. Pra todo mundo realçar pra poder viver bem. Chegou a caçarola da preguiça, salve jorge bem. E junto com a malta progressista, salve bebeléu. Do clássico, da novidade, do brejo da cruz. A rádio dub-soul de valadares habla pacumã. No jazz-filosofia do bordello rege o roquenrol. Da praia cimento da lúdica revolução. A língua do tambor engordurado toca portunhol. Lisboa meso-luso-brasileira já dançou baião. Na volta do mundo conecta uma mesma oração. (LOPES, s/d)

A canção de encerramento do show pode nos informar da fundamentação estilística e do lugar de fala desta banda, descrevendo símbolos do contexto da cidade de Belo Horizonte, como o extinto bar Nelson Bordello, importante palco da classe média *cult*. Poderíamos dizer, como os parisienses referindo-se aos “bobos” - burgueses-boêmios –, lugar de aglutinação dessa nova cena musical da cidade: “No jazz-filosofia do bordello rege o roquenrol”. Cita o movimento festivo-engajado da Praia da Estação – “Da praia cimento da lúdica revolução” – e referências da música popular brasileira, Jorge Ben, Itamar Assumpção, Chico Buarque. Novamente sugerindo as hibridações culturais, propõe a fusão de situações envolvendo o universo “espanolatinho”, lusobrasileiro e regional – “A língua do tambor engordurado toca portunhol. Lisboa meso-luso-brasileira já dançou baião”. Além de elementos que abrangem

signos da *world music* e dessa pulsão de cruzar as fronteiras, para além mar: afinal de contas o recado é esse, mover-se pelo mundo e viver bem, privilégio este que não é para qualquer um. O direito à cidade, na prática, ainda é um conceito nos escritos de Henri Lefebvre, pois não é acessível a todos – “Mobilidade pelo mundo, Amabilidade. Amabilidade pelo mundo, Mobilidade. Pra todo mundo reouvir. Pra todo mundo refazer. Pra todo mundo realçar pra poder viver bem” – cumprindo a realidade romantizada do autor.

Para entender melhor essas características, podemos recorrer ao segundo álbum solo de Luiz Gabriel Lopes, “O Fazedor de Rios” (2016), que assina o trabalho como LG Lopes, gravado em estúdio e com tratamento mais profissionalizado, diferente do primeiro, anteriormente citado, cuja gravação foi realizada de forma caseira ou amadora.

A capa do álbum de LG Lopes nos revela, na fotografia, o estereótipo de um sujeito referido como *tilêlê* na Belo Horizonte contemporânea. A arte gráfica, composta por colagem digital, trabalha uma foto do artista assentado de pernas cruzadas, sobre um tapete; as mãos sobrepostas aos joelhos, em gesto de *mudra* de meditação – em que os dedos polegar e indicador se tocam pelas pontas, com o restante da mão aberta e em repouso sobre os joelhos – pose básica de meditação e da *yoga*. Além da característica de leveza - “zen” - predominante na fotografia, o entorno do plano imagético alude à uma espécie de céu, tratado com motivos gráficos ondulados e em círculos, grafismos que remetem a impressões digitais, com desenhos sobrepostos, sob uma paisagem esfumada de nuvens e de tons de azul. A imagem sugere uma espécie de tapete mágico que volita no espaço, uma paisagem mística e de referência *hippie*. Essas referências iconográficas indicam a identidade levantada na produção artística em questão, que poderia ser classificada pelo senso comum, na cidade de origem do álbum, como sendo de um artista *tilêlê*. É observável que estamos falando de um artista branco, de classe média, com acesso à universidade e engajado na cena cultural, com ampla visibilidade, que conseqüentemente se privilegia da rede de engajamento de seu *métier* para acessar o poder político.

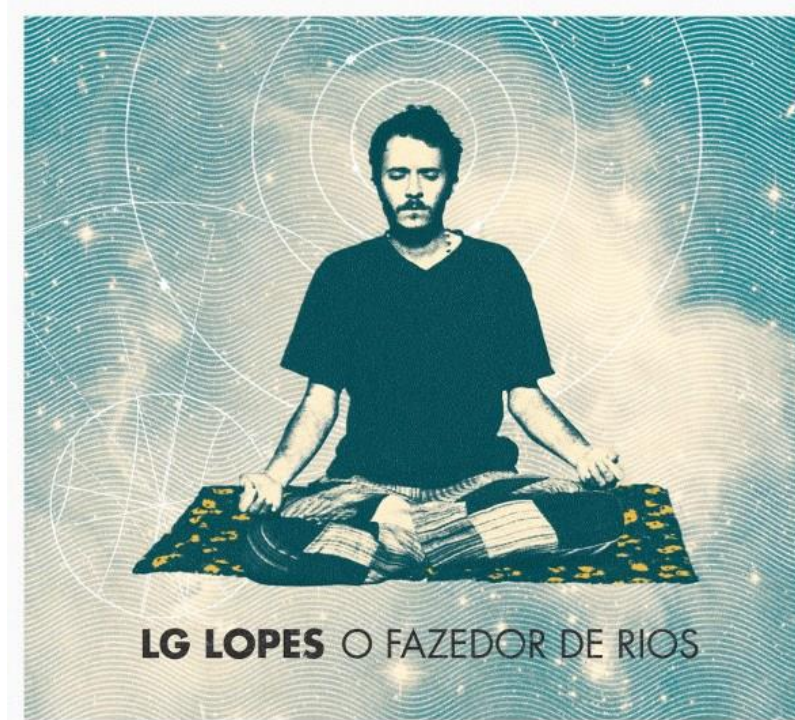


Figura 10: Capa do álbum LG Lopes O Fazedor de Rios (2016)

(Fonte: site “Eu Escuto!”)

A escuta do álbum revela, sob a base de violão de nylon, arpejos de harmonias quase sempre de forte características circulares, que apresentam nos arranjos a presença da percussão, que hibridiza vários ritmos afro-latinos ao longo das canções gravadas. Já no início do disco, na canção homônima do álbum, “O Fazedor de Rios”, ijexá tocado em congas, convenções de clave - característica das matracas do Boi do Maranhão - e ritmos do Candombe Uruguaio e solo de Timbal, referência da percussão baiana, são variações rítmicas que compõem o arranjo. Contracantos de metais também indicam referências do *afro-beat*, corrente estilística de forte influência na música instrumental de Belo Horizonte, visto que músicos da banda *Iconili*, de importante visibilidade local, transitam e contribuem nas produções fonográficas e nas performances ao vivo de diversos artistas da cidade. Vide a banda *Graveola e o Lixo Polifônico*, que LG Lopes integrou até abril de 2019. O álbum é construído, basicamente tecendo essa miscelânea rítmica afro-brasileira e com resquícios sonoros de outros países latino-americanos.

Na terceira faixa do álbum, “Maio de Isabel”, parceria com Chico César, que também divide as vozes com LG Lopes, a canção faz homenagem à Dona Isabel, Rainha Conga do Reino Treze de Maio de Nossa Senhora do Rosário e do Estado Maior de Minas Gerais, falecida em junho de 2015. Uma mistura de baião com *reggae* e síncopa brasileira que referenciam as

divisões de algo próximo à um samba bossa, é acompanhada por um extrato carnavalesco de timbal e marcações de surdos, junto ao *nipe* de metais. A letra diz:

Vem ver, no final da ladeira, onde o galo cantou, a bandeira hasteada, afinando os tambor, a cozinha esquentando uma roda de samba. Só pra ver sair, pelas ruas do bairro, chamando atenção, do fundo do terreiro da Rua Jataí, a coroa de prata que Oxóssi abençoou. Vai ter, Ladainha bonita e apertos de mão, o fogo na panela engrossando o feijão, agogô e pandeiro pra roda de samba. Vai mandar descer. água doce pro coração, Ijexá. De pequenos meninos, já aprende a cantar. Pra coroa de prata que Oxóssi abençoou. Sopro do barro Iorubá, memória de terra, canto de todas as nações, alegria que canta e a força do pulso do ganzá. Sol a sol, faz viver melhor. Vencer, cada dia de feira e pedaço de pão. Pra jogar capoeira, cabeça é no chão. Como vai? Como tá? Quem não viu, venha logo ver. Pra fazer cantar, pelo meio da praça da população. Nas canela, o chocalho firmando a oração. Vela acesa rezando no pé do conga. Que faz proteger, os filho de terra carrega o rosário na mão. Bate maculelê o gongueio-trovão. Saravá na alegria dos filhos de Angola. Vai mandar chamar, Mestre Conga trazendo a viola, pra já, junto com Dona Maria do Camboatá. Bate palma pro santo protetor. Sangue do Banto e do Nagô. Tronco, semente e raiz. Canto de todas as nações. Alegria de cantar e a força do baque do tambor. Sol a sol faz viver melhor. Sopro do barro Iorubá. Memória de terra. Canto de todas as nações. Alegria que canta e a força do pulso do ganzá. Sol a sol, faz viver melhor. (Maio de Isabel – Chico César / LG Lopes)

Uma abordagem mitopoética da paisagem congadeira, hibridizada a outros elementos de *encruzilhadas* afro-brasileiras, por exemplo o samba, a capoeira, o maculelê, o ijexá, a menção aos orixás, evidenciam a coexistência da Umbanda e do Reinado no mesmo espaço geográfico da casa homenageada. No entanto, confunde as cosmologias nativas, quando relaciona a matriz banto, da qual advém a tradição do Reinado, à nação Iorubá cujo repertório simbólico e performático é mais popularizado no ideário brasileiro. Cita o nome de uma personalidade do Recôncavo baiano ligada ao Lundu e muito divulgada pela capoeira, Dona Maria do Camboatá, relacionando-a com a Rainha Conga Dona Isabel e ao sambista Mestre Conga, ambos reconhecidos no município pela primeira edição do Prêmio Mestres de Cultura Popular de Belo Horizonte. Também mistura os eventos sagrados aos de entretenimento que acontecem na casa, como é o caso da *Festa no Terreiro da Rainha*, bem como a *Feijoada no Terreiro da Rainha*, eventos realizados para levantamento de fundos para a realização da Festa do Rosário e que acabam por atrair um público da cena musical da cidade a essas apresentações beneficentes de artistas no espaço da casa sagrada, em que coexistem Reinado e Umbanda. Encontros de motivos e práticas diversas, num mesmo espaço geográfico, que implicam em equívocos por parte de agentes externos à devoção do Rosário, que frequentam a casa em busca de um sentido cultural, de experiência estética e ou de entretenimento e sociabilidade boêmia.

Podemos identificar na entrevista de um dos componentes do Reinado e do Centro Espírita São Sebastião, em entrevista à Thaise Valentim Madeira, uma reflexão que confronta os

fundamentos cosmológicos do Reinado e suas dimensões difusas, localizadas na postura de outros componentes do Reinado que não são nativos da tradição, mas que circulam entre os *mundos da arte* e acabam se comportando fora dos modos nativos, do *saber-ser* do Reinado:

É só você que sabe o que você está fazendo aqui. Se você está aqui para exibir para a pessoa que você está de roxo, né? Que você é da Treze de Maio lá da Dona Isabel...
- Então, toda a burguesia universitária de Belo Horizonte vem para as festas da casa da Dona Isabel. Mas hoje você não vê ninguém aqui. (...) Bebe a cerveja, chega e fica lá em cima. Não estou criticando, não. Cada um sabe a responsabilidade que tem com seu reinado. (MIRANDA, 2011 *apud* MADEIRA, 2014, p. 170, *grifo nosso*)

A reflexão de Miranda trata do *backstage* dos eventos de entretenimento, de fins beneficentes para a casa, que necessitam de mão de obra amiga para acontecer. Por exemplo, trabalhar na pré e na pós produção dos eventos, como a limpeza da casa e outras funções básicas para a manutenção do espaço, que se torna público semanalmente durante as sessões do Centro Espírita e na segunda semana do mês de maio, durante a realização da Festa do Rosário. A ausência desses componentes do Reinado, que comparecem nos eventos como fruidores sociais, mas não contribuem no cotidiano da casa, enuncia uma diferença de propósito e proceder que não comunga com os fundamentos da tradição de fé, do Rosário. E esse comportamento é identificado em componentes que não são consanguíneos da família, ou seja, migrantes na tradição negra, muitas vezes brancos e inseridos em contextos profissionais da arte e da cultura, que se aproximam da casa e acabam por se tornar membros, por convite ou por intenção de ajudar no Rosário e ou no Centro Espírita. Componentes que atualmente nem comparecem mais nos trabalhos rituais, compromissos e louvações desse Reinado.

Tais agentes externos na tradição, designados por nós como migrantes na tradição, antes de serem componentes do Reinado, se constituem como sujeitos socializados em contextos nativos muito diferentes aos dos reinadeiros de nascença, estes quase sempre pobres, pretos e periféricos.

Os cruzamentos simbólicos e hibridações culturais, administrados na canção em homenagem a Dona Isabel e ao Reino Treze de Maio, nos indicam um procedimento poético recorrente na obra de Luiz Gabriel Lopes, que pode ser verificado na canção anteriormente citada. Ali, o compositor utiliza de uma maneira estrutural e poética, parecida com a forma de cotejar a paisagem urbana frequentada por determinado nicho social e cultural, em que o músico circula. Um estilo de configuração das referências simbólicas evocadas nas canções, que pode ser visto na forma como o artista se autodefine, em entrevista sobre o mais recente álbum solo *Mana* (2017), como sendo um “Cancioneiro pop místico latinoamericano elétrico-caipira

psicadélico pós-tropicalista, com influências de road-movies new-age, cyber-xamanismo e física quântica” (LOPES in AIEEX, 2018).

Paradoxos de Representatividade e o Distanciamento da Orientação Afro-mineira

Nessa nova cena musical de Belo Horizonte, encontramos a menção à faixa "Saudade" do álbum Minimalista (2014) de Thales Silva,

Por que botô o som na agulha? Fez nego tudo, requebrar. Tudo que é nego, quebra tudo. Os bicolores a bailar. O baile é uma beleza, o baile é uma beleza. É o funkymusic, white boys. Com o blackbloc ninguém pode. É maior gueto do Brasil. O quarteirão não é um bloco, nigga é Nego no brasil. O baile é mesmo um quarteirão no Coração dessa cidade. Em belô, melô e música. O samba, a guarda, o congado e a Gentrificação. Em Belô, tradição de rua e música. Esquerda festiva, direito à cidade. Saudade, oh baile da saudade. Por que botô o amô, na pista? Charme ou lundu, fez balançar. Aparelhagem, umbigada quente. O quarteirão, o soul, sambar! O baile é uma beleza, o baile é uma beleza. É o funkymusic, white boys [...] (SILVA, 2015)

Identificamos outro artista, que vive e trabalha em Belo Horizonte, a mencionar o “Congado” e os eventos urbanos locais movimentados pela “esquerda festiva” da cidade. O músico e compositor Luan Nobat cita alguns signos regionais na canção “Praia da Estação”, que integra o seu trabalho, de sonoridade afeita ao *indie rock*. A menção à tradição fortemente reconhecida como um símbolo/patrimônio imaterial local, o Reinado, se apresenta na poética do autor por meio de uma ótica distanciada da tradição negra, pela perspectiva da carnavalização. Vide os versos que referenciam a “Praia da Estação”, objeto poético de sua canção, de título homônimo - “Eu no deserto sorridente/Uma alma viva/Bamba cadência do congado/Nesse mar moderno/Fevereiro/Então, Brilha!/O desfile da escola de samba na televisão” (NOBAT, 2017). Posiciona em equidade o bloco de carnaval promovido pela classe média, ao lado do Reinado – referenciado como Congado –, por coexistirem na mesma cidade como “cultura”. Porém não marca a diferença abissal do motivo rítmico de cada qual: no fonograma da canção, quando o verso em referência ao “Congado” é cantado, no extrato sonoro do arranjo a percussão é feita em ritmo de ciranda. A hibridação, procedimento desse nova cena musical em seu processo criativo, se faz com significantes de um contexto sagrado e ritual, que é o caso do Reinado, tratado poeticamente mesclado a bloco e signos de carnaval, nos versos da canção.

Esse dado nos aproxima da conotação pejorativa que tem sido atribuída ao movimento político de esquerda, referido como “esquerda cirandeira”, categoria nativa da cidade de São Paulo, mas reconhecida e utilizada em outras regiões. Podemos perceber uma maneira

conjuntiva de associar as estéticas negras, por parte do autor, em relação à aproximação do signo tradicional mineiro com o ritmo tradicional pernambucano, coincidentemente sendo ambos de matriz *bantu*. E, na licença poética do imaginário do compositor de “Praia da Estação”, ligados ao carnaval, quando finaliza o verso referenciando um conhecido Bloco da cidade, emergente do mesmo nicho de pessoas frequentadoras do evento Praia da Estação.

A tradução cultural, que é a própria etnografia, nunca assimila completamente a diferença. Em qualquer tentativa de se interpretar ou explicar outro objeto cultural, sempre fica um resíduo de diferença que é parcialmente criado pelo próprio processo de comunicação etnográfica. Portanto, a diferença radical, intratável, como na noção de Lyotard do "differend" (Lyotard, 1988), confronta-se com a idéia de diferença no conceito liberal de cultura que dominou a antropologia anglo-americana e que triunfou historicamente sobre o conceito de cultura no contexto anterior do pensamento social. A cultura como objeto da etnografia é baseada na noção de que a diferença do outro pode ser completamente consumida, assimilada pela teoria e pela descrição ao se racharem os códigos da estrutura, por meio de uma tradução melhor etc. A idéia pós-moderna de uma diferença radical, ou de um excesso residual de diferença, opõe-se ao conceito liberal pela idéia de que a diferença não pode ser totalmente consumida, conquistada, experimentada e, portanto, qualquer contexto interpretativo permanecerá parcialmente sem solução num sentido mais sério do que é normalmente especificado pelas "boas maneiras" nos trabalhos interpretativos. A diferença radical, residual, é um desafio fundamental e um estímulo para se refazer a linguagem e as formas de escrever etnografia. (MARCUS, 1994, p. 13)

Uma informação, em meio a meio a meu cotidiano, chama a atenção na *time line* do meu *instagram*. Deparo com *stories* do artista em questão em seu camarim, em um dia de show. Ele vestia blusa da *Ursal* – meme que faz alusão à signos socialistas da America Latina – e mostrava um pacote da *Mc'Donalds* comprado no shopping, como informado por ele no vídeo. O artista cantava um trecho da canção de Cazuzza: “Eu sou burguês mas eu sou artista, estou do lado do povo!”, referenciando aquela atitude como um costume da sociedade de consumo e a marca da classe média. Deu a entender que ele se fazia representado pelos versos da canção que cantava, sustentando símbolos antagônicos em seu corpo e gesto, que se fazia no contexto publicitário de divulgação, em sua conta oficial do *instagram*.

O gesto do artista, que canta os signos regionais em seu *indie rock*, não faz ligação alguma com as estéticas afro-mineiras, a não ser pela presença de um *tambor* no set de percussão em seus shows. A presença do *tambor* “mineiro” cumpriria a ligação simbólica à aura *tilelê*, nesse caso? Luan Nobat e Thales Silva poderiam ser chamados de *tilelê* na atualidade? E Stanley Levi, o compositor do tema instrumental “O Fusca Azul e a Festa Tilelê”? As citações aos signos do “Congado” implicam no desígnio de seus evocadores, como sujeitos identificados como *tilelê*?

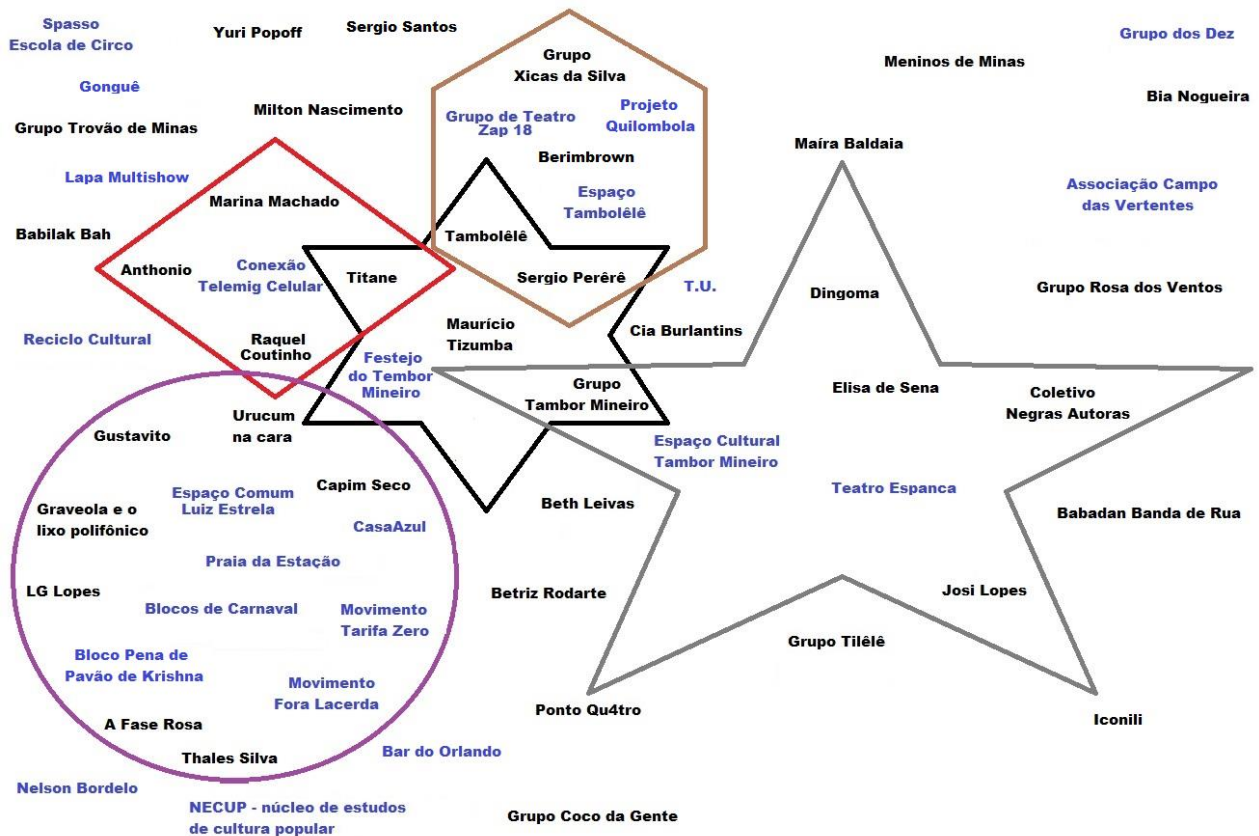


Figura 11: Mapa de Cena Musical em Potencial Relação com o *Tilelê* em BH (2018)

(Fonte: do autor)

Nesse processo de distanciamento de representação e de representatividade do universo estético afro-mineiro, identificamos, em pesquisa no *Google* sobre o vocábulo *tilelê*, uma composição de música instrumental, intitulada “O Fusca Azul e a festa tilelê”. É justificada pelo autor em um artigo acadêmico sobre *performance musical*, analisando os aspectos composicionais que motivam o título da canção, sugerindo elementos de forte carga simbólica:

O Fusca Azul e a festa tilelê é uma obra que dialoga com três tradições musicais, propondo diferentes diálogos entre elas ao longo de sua execução: a) a sonoridade do jazz, através da condução rítmica do tema principal (c. 1-19), das harmonias quartais, das texturas de melodia acompanhada e dos improvisos. b) A música de concerto, através dos emaranhados contraponstísticos, texturas cromáticas, cadências características, procedimentos de variação/elaboração de materiais e macro-estruturação complexa; c) A música brasileira, representada por ritmos como baião e forró, que aparecem expressos em estruturas rítmicas e harmonias características a partir do c. 73. A macroforma consiste numa seção inicial que apresenta os materiais jazzísticos (ela mesma dividida em duas seções com “temas” de forte identidade, A e B, contrastantes), uma seção também expositiva que apresenta os materiais que remetem à música brasileira (C, “forró”), uma reexposição variada (que se inicia já no c. 114, na improvisação), que inclui uma apresentação do tema no modo maior como aparente conclusão (c.134) mas

que dá ensejo a uma coda transformativa, à maneira de um “desenvolvimento terminal” de forma sonata, que leva à coda propriamente dita, onde um novo tema finalizante, formado a partir da reunião dos materiais A e C, é apresentado e desenvolvido. A peça termina numa codeta que não é mais do que uma pontuação final. Ao longo deste percurso formal uma outra oposição é apresentada e desenvolvida, mas num plano paralelo ao plano temático: a dos sons de altura definida (dedilhado) e indefinida (recursos percussivos e alguns efeitos, como gliss.). A percussão em geral tem caráter de acompanhamento e é utilizada em processos de variação, mas não apresenta força temática (é, no entanto, estrutural, e não ornamental). (LEVI, 2017, p. 308)

Identificamos nesse conjunto de distanciamentos da tradição, envolvendo o vocábulo *Bantu* e sua dimensão afro-mineira, seja por meio da citação do “Congado” como motivo poético – usado por artistas que potencialmente podem ser chamados de *tilelê*, segundo as características levantadas na pesquisa de campo – indicativos de um paradoxo de representatividade ligado aos signos do Reinado como “cultura popular” e matéria poética de composição cancionista. O que nos leva a compreender a conotação do *tilelê* em um constante distanciamento das relações afro-mineiras e esvaziada do sagrado, em sua passagem e utilização como adjetivo.

Nesse contexto totalmente urbano e informatizado, pela intensidade da internet e da premissa tecnológica do sujeito cosmopolita, se faria contrária a ideia primeira da característica do *tilelê*, que se endereçava à cena afro-mineira ligada ao tambor e à referências musicais do Reinado, cuja característica de vida seria a rural. Vejamos um *même* recolhido na internet (*ad tempura*) que endereça o *tilelê* para o “mato”:



Figura 12: Você é mais tilelê que fazer ciranda no mato (*ad tempura*)

(Fonte: acervo do autor)

Na imagem podemos ver uma relação simbólica estabelecida com a Ciranda e o ambiente bucólico – *fugere urbem* – em que essas características comportamentais de determinado grupo social é sugerida como um dos significantes a do adjetivo *tilelê*, como modo de ser e proceder em sociedade, como característica de *performance cotidiana*. Esse tipo de comportamento identificado em grupos de sujeitos da metrópole é por vezes nomeado como *tilelê* por conotação pejorativa, para criticar uma tendência contra-urbana de pessoas cosmopolitas, geralmente da classe média. O que contribui para que compreendamos o significante do ser *tilelê* como um fenômeno necessariamente cosmopolita e possivelmente como uma tendência neo-hippie de pessoas, em sua maioria, pertencentes a um extrato social privilegiado.

A reflexão tecida por Liv Sovik (2009) acerca do cosmopolitismo e da mestiçagem que se entrecruzam no discurso musical da Bossa Nova, no Rio de Janeiro, pode contribuir para uma abordagem relevante sobre os *Mundos da Arte* e seus significantes:

A crítica social da bossa nova cria uma tensão entre a naturalização da desigualdade social (o povão não participou, mas o trabalho frutificou) e a apreciação da qualidade estética, bastante difundida. Essa tensão marca algumas discussões da origem da bossa nova: ela estaria no negro samba ou no gosto pelo cool jazz da classe média da Zona Sul? É resultado de mais uma expropriação do popular pela elite ou ponto alto da cultura brasileira mestiça? O que interessa aqui não é defender uma posição, pois as opiniões falam mais sobre seus autores do que esclarecem o significado social da bossa nova, mas evitar essa escolha ingrata e ir além dela. (SOVIK, 2009, p. 97)

A total adversidade aos significantes relacionados ao *tilelê* em Belo Horizonte é identificada no álbum "Tropical Bacanal" (2013), do trio curitibano Bonde do Rolê, de música anedótica, cuja sonoridade é trabalhada essencialmente a partir de samplers e timbres eletrônicos. Ali apresentam uma faixa intitulada "Tilelê". A letra⁶² da música aborda, com teor escatológico, motivos sexuais e de banditismo, conjugados ao refrão: "Ei tu me diz aí quem voa, ei tu me diz aí quem voa! Isso é nois bruxão que voa, isso é nois bruxão que voa!". Uma estética do

⁶²“Ei tu me diz aí quem voa, ei tu me diz aí quem voa. Isso é noisbruxão que voa, isso é noisbruxão que voa. Tamo aqui na terra longe nó viemo Pra robá. Mais nois vimo muita coisa muita coisa de assustá. Tu num vai acredita nu que o povo faiz por la compra calcinha suja e depena o sabiá. Eu vi na internet, Fui correndo pra vender nao vendi nenhuma inda tentaro mi come. Mas era um pinto feio daqueles cuve-fro. Era o tal do HPV que se pega no amor. Mas agora eu to sabido fico de olho nos gringo, quem quisé come meu cu vai pega lombriga no pinto. Olha as bicha são danada e não gostam do vai e vem e se tu for até o fundo a solitária vem tambem. Ela gosta de mordê, tenha medo pode crê, essa bichas são danada e tão doidinha por voce. Então vamos brincar, amorzinho de duer. Eu voce e a solitária nessa dança de prazer. Já ganhamo cinco dóla mas gastei tudo no ebay comprei um Jorge Forma e uns apetrecho gay. Mas esse tal desse email é coisa ruim vou te contar abro as foto da viagem e não aparece nada lá. Ifyudonauandertansd eu te mostro how u do twitipica na minha camtwitipica no seu cu.” (BONDODOROLÊ, 2013)

absurdo, em desconexão radical com o significado do *tilelê*, é anunciada nessa composição, que, no Youtube, canal de streaming oficial da faixa, contabiliza 19.300 visualizações.

Em contraposição ao contrassenso do *tilelê* visto como título de música do “Bonde do Rolê”, localizamos a mais popularizada versão difundida do adjetivo *tilelê*, a da etno-hibridação. Aqui, torna-se mercantilizada pela via dos motivos étnicos, dando nome a marca e lojas que vendem acessórios e produtos relacionados com o estilo.



Figura 13: Imagens de divulgação da loja “Tilelê” em Ibitipoca (MG)

(Fonte: site www.ibitipoca.tur.br/comercio)

A loja “Tilelê”, na turística cidade mineira de Ibitipoca, aparece no site oficial do Turismo do município, que divulga as imagens anteriores. Além do *slogan* “Tilelê, seu estilo de viver”, no rodapé da peça gráfica que anuncia “Camisetas Indianas”, escolhem para a divulgação pela loja, produtos como cangas com motivos gráficos de mandadas e um sapato artesanal de couro.

Outro empreendimento que encontramos com o nome *tilelê*, foi uma marca de acessórios, estilizados às características do adjetivo. Datando de setembro de 2013 a fundação do empreendimento, "Tilelê busca referências étnicas e da cultura afro para o desenvolvimento das suas coleções de acessórios feitos à mão - colares, pulseiras e turbantes", segundo descrição encontrada na página da loja no Facebook. Na abade produtos, oferece: "Acessórios étnicos e bolsas para carregar Mat (tapetinho de Yoga)", como principais produtos do segmento, o que nos dá indicativos do tipo de interesse de seu público-alvo.



Figura 14: Imagens de capa da página da marca “Tilelê” no Facebook

(Fonte: Fun Page da marca no Facebook)

As três variações de identidade visual da marca “Tilelê”, encontradas como capa da página de Facebook da loja, nos mostram desde motivos gráficos de características afro – associados a inscrição “pontos criativos” para indicar do que se trata a loja -, à tecelagem indígena – associada à inscrição “Batuquemos” – e por fim uma fotografia com colar de Figa da Guiné.

Encontramos, ainda, um cartaz publicitário de carnaval, que apresenta a iconografia de Krishna em fundo de alusões ao confete folião. E escrito: “Carnaval tilelê namastê axé saravá”:



Figura 15: Flyer de Divulgação da marca “Tilelê” no Facebook

(Fonte: Fun Page da marca no Facebook)

Nessa divulgação da loja, identificamos signos do cruzamento étnico identificado com recorrência nas coisas chamadas de *tilelê*. Umbanda com Candomblé, Hinduísmo com Hare Krishna, se estandartizam em clima de Carnaval, e enunciam um proceder hibridizado de espiritualidade no meio da “festa da carne”, o evento simbolicamente mais profano de todos os acontecimentos do ano.

Fortes enunciados visuais, derivados desse universo de características *tilelê*s, podem ser identificados nas ilustrações, *Tipos de Esquerda*, já em uma série de 2018, retratando variações sobre o mesmo tema. Essas imagens, representando a figura masculina, são acompanhadas de frases que tratam mais especificamente de críticas à masculinidade e ou ao comportamento acadêmico e ou social, especificamente dos chamados “Esquerdomachos”,

para se referirem à homens heterossexuais que convivem no *métier* socioeconômico e cultural da “esquerda festiva”, que em alguns casos poderíamos designar como sendo característicos do que se adjetiva como *tilelê*. Apresentaremos aqui somente as iconografias, pois nos interessa compreender as semelhanças visuais, identificadas nesse tipo de gente:

Tipos de esquerda:

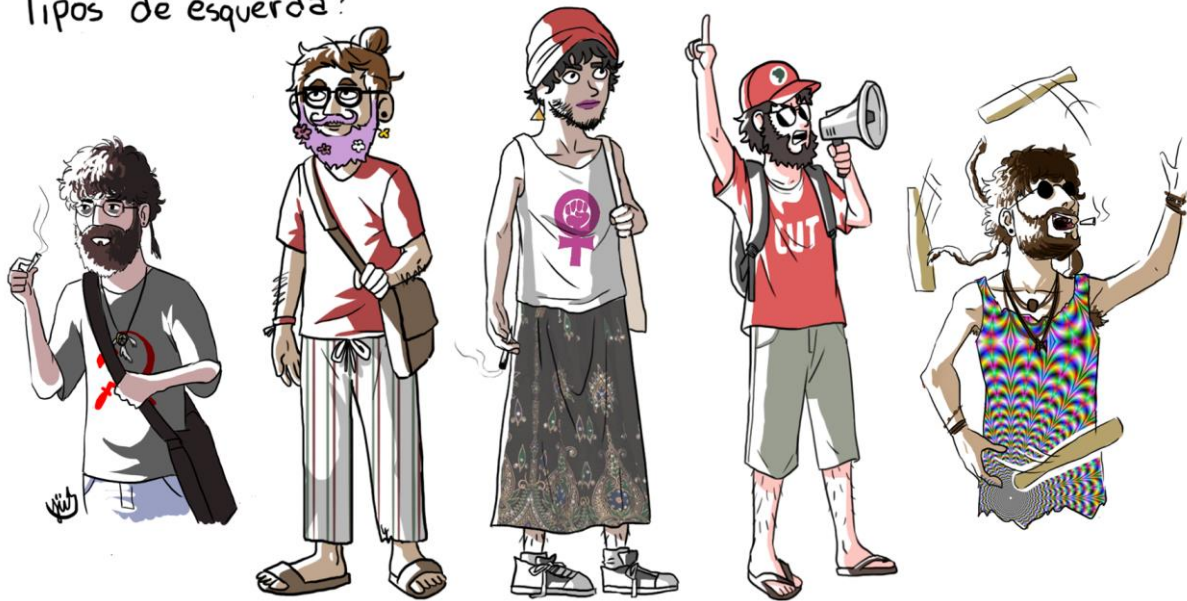


Figura 16: Ilustrações da página *Humanos da UFPE* (2018)

(Fonte: *Funpage Humanos* no Facebook)

Certas semelhanças com as imagens das capas de discos dos artistas antes citados – que muitas vezes são reconhecidos, mais recentemente na cena musical de BH, como sendo músicos *tilelês* – podem ser confrontadas com as representações ilustradas pela página *Humanos da UFPE*. O tipo de roupa e comportamento sugerido, indicam potentes tipos de relações, que podem se associar à conotação do que é compreendido como o ser *tilelê*.

O visual importa na composição do *tilelê*, as roupas, tipos de calçados, os acessórios que os caracterizam como tais; a maneira como se movem, se comportam, atuam em suas *performances cotidianas*, e como são percebidos na sociedade – poderíamos dizer aqui de uma causação e ou efeito de seus *fortes enunciados visuais* (KOTCHMAN, 1981 *apud* FRIGERIO, 1992). Comportamentos estes que indicam uma espécie de semelhança comum à um grupo de pessoas que coexistem em um mesmo território cosmopolita. Verificamos um

exemplo disso na menção da palavra Tilêlê em uma tese de Doutorado⁶³ em Artes da Cena, defendida na Universidade Estadual de Campinas. O vocábulo aparece desde a entrevista da atriz, dramaturga e diretora de teatro, Grace Passô, belo horizontina, utilizando o termo *tilelê* para caracterizar um modo de vida ou de percepção de determinada situação da prática e do cotidiano do ator, como modo de preparação e de processo artístico que se dá no cotidiano íntimo de cada um. Esses procedimentos que Passô descreve como sendo *tilelê*, serão tomados aqui como uma das perspectivas do repertório da *performance cotidiana* atribuída ao adjetivo investigado:

Grace Passô: [...] Mas assim eu acho super bonito quando vejo, e tenho vários amigos, e eu tenho 31, talvez por causa dessa faixa etária, que são pessoas que já fazem teatro... Meus amigos já fazem teatro há dez, doze anos... É que antes eles tinham treinamento, por exemplo, ou a gente tinha... E cada vez mais isso, esse treinamento, ele vai virando a vida deles. Então, assim, aí não é mais o treinamento, mas a forma como ele come no dia-a-dia, aí ele faz a yoga dele, aí é isso, o treinamento vai virando a forma como ele se torna mais presente na vida. Ana Caldas: Como ele se coloca no mundo. Grace Passô: Isso é meio “tilelê” mas cada vez mais eu tenho amigos assim. É claro que todos os nossos treinamentos nos trouxe... Quando eu falo da dança, isso tudo é técnica, isso tudo é... Mas eu acho que a forma como a minha geração, não sei, se em Belo Horizonte a gente vem lidando com essa técnica, mas a técnica cada vez mais generosa, aberta. (LEWINSOHN, 2014, p. 261 e 262)

O depoimento de Grace Passô enuncia uma faixa etária, a qual compreende esse sentido comportamental do ser *tilelê*, que pode ser localizado em um público entre 30 e 40 anos de idade, na capital mineira. Esse grupo reconhece o repertório simbólico atribuído à *performance cotidiana* relacionada ao *tilelê*. Característica comportamental desse nicho de pessoas, a busca pelo autocuidado por vias societárias alternativas; *modus vivendi* muito comum entre a classe média, que tem acesso ao repertório de autocuidado e consciência terapêutica, que preza por condutas mais saudáveis de comportamento: consumo e cuidado com o meio ambiente, como bem natural; predileção por escolhas alimentares de dietas vegetarianas, de produtos orgânicos, integrais e ou veganos; realização de práticas corporais e de terapias holísticas orientais, ou contra-alopáticas. Valores que são acessados por uma parcela muito restrita da sociedade brasileira, que é, em sua grande maioria – chamada de

⁶³Resumo da Tese de Ana Caldas Lewinsohn (2014): “Cada sala de ensaio, cada grupo e processo de criação utiliza, em suas práticas, o que podemos chamar de metáforas de trabalho. As metáforas de trabalho são ideias, ações, imagens, comandos verbais utilizados em práticas de ensaio, aulas ou processos criativos para auxiliarem os atuantes a entrarem em um estado de experimentação. A utilização de metáforas de trabalho em práticas teatrais possibilita a construção de um corpo-em-arte, gerando e potencializando estados de criação, repetição, atualização e manutenção de ações-matrizes físico-vocais no contexto poético ficcional e espetacular. Essa pesquisa investiga a potência dessas provocações, na busca de criar uma relação mais íntima entre conceitos e a prática artística, e de uma reflexão teórica cada vez mais próxima do processo criativo, utilizando seus paradigmas, sua linguagem e terminologia para discutir questões pertinentes sobre o trabalho do ator contemporâneo.”

“minoría” – tratada com brutalidade e acesso restrito a formas mais sutis de cuidado, com a manutenção da vida precarizada.

No depoimento, Passô relata uma maneira de preparação do ator que se cotidianiza, em que o processos de criação se misturam à vida, a partir da: “forma como ele come no dia-a-dia, aí ele faz a yoga dele, aí é isso, o treinamento vai virando a forma como ele se torna mais presente na vida [...] Isso é meio “tilelê” mas cada vez mais eu tenho amigos assim” (PASSÔ *apud* LEWINSOHN, 2014, p. 261). Uma tendência de comportamento é levantada sobre a chancela do adjetivo *tilelê*, processo semiótico que se faz claro aqui, como acontece um salto epistemológico, do sentido configurado na cena musical *afro-mineira* ao emprego no cotidiano de sujeitos “alternativos” – como veremos adiante, na opinião de respondentes de questionários, aplicados na fase da pesquisa de campo deste estudo.

Outro dado que corrobora a compreensão dessa hipótese, é o que verificamos em um Trabalho de Conclusão de Curso⁶⁴, em Design de Produto da Universidade de Brasília, onde a autora descreve seu lugar de fala na primeira pessoa e apresenta situação em que foi estereotipada como uma pessoa *tilelê*. Sua pesquisa é sobre a autoprodução de cosméticos orgânicos e se relaciona com os óleos essenciais, aspectos que poderiam se enquadrar no espectro de tendências e predileções de pessoas caracterizadas como *tilelês*:

Hoje, com 25 anos, não leio mais Witch e não me sinto mais mal quando entro em uma igreja. Não sinto vergonha de dizer que sou atea, e aceito os estereótipos de “doidona”, “hippie” e “tilelê” quando digo que acredito em energias. Acredito em ciclos e acredito em ambiente. Acredito na força que vem do mesmo lugar que nós, humanos viemos: a natureza. Não acredito na separação do ser humano e da natureza, como se nossa raça tivesse sido criada para dominar todos os outros elementos da terra, como é pregado tanto na religião católica quanto na religião do progresso. Quando o próprio homem se colocou no centro de tudo e se deu o direito de ser o grande controlador dos acontecimentos, provou sua própria ignorância. Os problemas que hoje enfrentamos na sociedade, sejam eles de qualquer cunho, começaram com essa noção de separação. Não podemos esperar viver “pra sempre” e bem em um ambiente que tratamos com hostilidade. (TAVARES, 2016, p. 10 e 11)

Novamente o ideário ambientalista, terapêutico e de perspectiva alternativa se faz evidente no discurso situado da pesquisadora. O que nos leva a concatenar o *meme* de internet, “Você é

⁶⁴ “O presente projeto busca maneiras alternativas de se produzir e consumir cosméticos para cabelo e pele. Foram pesquisados métodos de produção caseira, matérias-primas para cada tipo de produto, processos a se utilizar para cada matéria-prima, os produtos de cada processo, a indústria de cosméticos e a indústria de orgânicos. O projeto visa difundir uma cultura alternativa de consumo de produtos sem aditivos químicos, tanto em sua produção, quanto em seu processamento. Para fins desse projeto, porém, possíveis fornecedores foram mapeados, como feiras de produtos orgânicos, sites que fazem delivery desses produtos, e fornecedores dos óleos já processados. A matéria-prima vegetal também foi estudada, as propriedades de cada planta e para qual produto sua aplicação seria mais adequada.” (TAVARES, 2016, p. 6)

mais *tilelê* que fazer ciranda no mato”, às características de comportamento designados na descrição da estudante de Design de Produtos, chamada de *tilelê*. Testando dessa forma a coerência do discurso empreendido na diversidade de materiais recolhidos ao longo da pesquisa, confirma-se um entendimento aproximado do que veio a significar o adjetivo *tilelê* no contexto cosmopolita e universitário.

CAPÍTULO 5 – *TILELÊ OR NOT TILELÊ ?*

[...] *conhecer é “personificar”, tomar o ponto de vista daquilo que deve ser conhecido. Ou antes, daquele; pois a questão é a de saber “o quem das coisas” (Guimarães Rosa), saber indispensável para responder com inteligência questão do “por quê”. A forma do outro é a pessoa.* (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 50)

Desde os dados coletados na internet, que nos indicam significantes do *tilelê* nos contextos externos ao da tradição do Reinado de Nossa Senhora do Rosário, verificaremos por meio da *etnografia multi-situada* como esses documentos corroboram as informações observadas em campo durante a presente pesquisa.

Para demonstrar, cotejaremos os resultados – análise de dados obtidos a partir de questionários respondidos por sujeitos não participantes do Reinado - com a descrição etnográfica concatenada à literatura etnomusicológica. Os resultados podem ser confrontados com a perspectiva nativa do Reinado, anteriormente apresentada, o que nos permitirá verificar o deslocamento do vocábulo *tilelê*, do contexto sagrado afro-mineiro para o seu emprego como adjetivo, por vezes identificado com recorrência de uso, para designar artistas e público na *cena musical* de Belo Horizonte.

Utilizamos três passos para essa análise. Em um primeiro momento, fomos a campo⁶⁵ para aplicar questionário de opinião pública, estruturado em duas laudas, com paridade de questões objetivas e discursivas. A estrutura lógica do instrumento se inicia com perguntas objetivas, a fim de identificar o estrato socioeconômico, de escolarização e étnico-racial dos participantes. Abordamos questões que visavam descrever a significação do contexto social do evento e da música que ali se apresentava, com três perguntas sobre o festival em que o participante se encontrava e a relação com seu gosto musical. Por fim, utilizamos uma sequência de três questões sobre a compreensão pessoal do significado de *tilelê*.

Em um segundo momento, realizamos o envio de questionário *online*, através da ferramenta *Formulários Google*, distribuído inicialmente por meio da agenda de contatos do pesquisador via *whatsapp*, e solicitando aos participantes que repassassem o formulário a seus contatos afins, para expandir deste modo a coleta de dados em rede ampliada.

⁶⁵ Pesquisa de campo realizada no evento Festejo do Tambor Mineiro em 17/08/2018.

Em um terceiro momento, confronta-se a análise dos questionários com a experiência de observação, ao tomar a perspectiva de significado do *tilelê* no Reinado. Isto permitirá identificar randomicamente⁶⁶, de forma aleatória, como essas categorias atuam em seus respectivos contextos, com referência aos sujeitos que se relacionam com o vocábulo *tilelê* no contexto social profano e no contexto social sagrado, aquele dos participantes de grupos do Reinado de Nossa Senhora do Rosário. A análise possibilitará desse modo a reflexão sobre as emergentes tensões sociais que coexistem nesse processo cultural e que atravessam a experiência social, sonora e performática.

São três os caminhos principais para compreender o comportamento humano no contexto das ciências sociais empíricas: (1) observar o comportamento que ocorre naturalmente no âmbito real; (2) criar situações artificiais e observar o comportamento ante tarefas definidas para essas situações; (3) “perguntar às pessoas sobre o que fazem (fizeram) e pensam (pensaram)”. Cada uma das três famílias de técnicas para conduzir estudos empíricos — observação, experimento e *survey* — apresenta vantagens e desvantagens distintas (Kish, 1987). Tais vantagens estão ligadas à qualidade e à utilização dos dados obtidos, a serem consideradas pelo pesquisador quando escolher a mais apropriada para seu objetivo de pesquisa (GÜNTHER, 2003, p.1).

As análises das amostragens serão cruzadas com outros dados etnográficos em um processo dialógico necessário para a pesquisa com dados qualitativos (Günther, 2003). A primeira amostragem foi realizada no contexto da pesquisa de campo, com enquête por meio de questionários físicos no evento *Festejo do Tambor Mineiro em 2018*. A segunda enquête foi realizada por meio de questionário digital, veiculada na *web* em outubro de 2019. Nas duas amostragens, foram coletados uma quantidade aproximada de respostas, o que nos permitiu verificar proximidades significativas existentes entre os dados dos dois métodos de coleta.

Para corroborar a análise qualitativa dos dados, nas questões discursivas, utilizamos a ferramenta *Voyant Tools*⁶⁷ que realiza a contagem das palavras mais repetidas no *corpus* em questão, além de outros métodos de análise textual computacional. Estes resultados são apresentados na forma de gráficos e tabelas que permitem uma visualização das relações e componentes dos conteúdos do *corpus*. Os resultados da coleta de dados *online* serão processados utilizando métodos de análise textual que produzem visualizações de dados a partir da estatística aplicada ao *corpus*, rerepresentando os dados por meio de composições imagéticas nas quais o tamanho das palavras é proporcional à frequência em que aparecem no texto. ou seja, as respectivas gradações de amplitude das fontes têm relação com a

⁶⁶Ver Hartmut Günther (2003).

⁶⁷Sinclair, S., & Rockwell, G. ([s.d.]). The Voyant Tools Team. 2012. Voyant tools (web application). URL: <http://docs.voyant-tools.org>.

importância quantitativa encontrada no *corpus*, em relação às demais palavras cujas repetições identificadas foram menores. As cores aplicadas às palavras não têm nenhuma implicação com os significados do conteúdo, são meramente ilustrativas e harmonizadas automaticamente pela ferramenta, por motivo de contraste visual nas mesclas realizadas entre as fontes tipográficas.

Para análise das questões objetivas, utilizamos os gráficos que apontam imagetivamente a fração relativa a cada resposta, cujas alternativas foram elaboradas propositalmente com a intenção da dureza dicotômica. Por exemplo, escolhas entre “sim” ou “não” em relativizações étnico-raciais com alternativas indicando “branco” ou “preto”, e também relacionadas a comportamentos referentes a estratos sociais como “proletário” ou “burguês”. Apresentarei em gráficos as duas parcelas proporcionalmente correspondentes a esses questionamentos.

O tilelê na web: análise de questionários online

Os resultados da primeira questão - *Você conhece a palavra tilelê?* - visam identificar a disseminação da terminologia no público do estudo. Identificamos, pelo percentual de respostas sobre a ciência da palavra *tilelê*, que 90,4% dos sujeitos que responderam⁶⁸ o questionário, no total de 83 pessoas, conhece a palavra *tilelê*. Apenas 9,6% não tem ciência do *tilelê*, e estes não puderam continuar participando do questionário, uma vez que as questões seguintes estão relacionadas com o vocábulo *tilelê*.

A figura 1 mostra uma representação gráfica da recorrência das palavras no corpus das respostas abertas à questão: *Onde você conheceu a palavra tilelê?*. Como explicado anteriormente, o tamanho das palavras é proporcional à recorrência da terminologia nas respostas.

⁶⁸ A quantidade de respondentes a cada questão varia, pois não houve a participação regular em todas as questões. O que fez oscilar o percentual em relação ao total de questionários aplicados. Ou seja, o percentual é calculado por questão em relação ao total de respostas analisadas e não em relação ao total de questionários aplicados.



Figura 18: Principais palavras relacionadas ao imaginário de tilelê

Na terceira pergunta - *A que te remete tilelê?* - identificamos que a palavra mais frequente nas respostas do questionário foi “hippie” e sua variação no plural “hippies”. Foram repetidas 29 vezes entre as 77 respostas da questão. A segunda palavra mais repetida no questionário foi “pessoa”, em conjunto com a sua variação no plural, “pessoas”, 24 vezes entre as 77 respostas. Também se destaca na coleta a palavra “alternativa” repetida 8 vezes e seu plural “alternativas”. A palavra “estilo” também se evidenciou na imagem 1, o que nos levou ao indicativo de que *tilelê* para a maioria dos participantes remete a pessoas alternativas e ou de estilo alternativo, com referências a “hippies”. O termo *tilelê* parece se traduzir nessa leitura como uma metáfora visual sobre uma espécie de personificação, que apresenta em sua *performance social* signos de seu gosto e comportamento baseado em uma determinada cultura.

Na quarta questão- *“Tilelê” tem a ver com grupos de pessoas: pretas ou brancas?*- optamos por não flexibilizar a escolha, assumindo um posicionamento propositalmente dicotômico de respostas, uma vez que o sujeito deve indicar uma única resposta (pretas ou brancas). Este processo gerou um número significativo de abstenções nas respostas, se comparado com o número de respondentes da questão anterior, que era discursiva. Obtivemos 69 respostas, de 77 sujeitos que responderam a etapa anterior, ou seja, 8 participantes não responderam a questão. 65,2% das respostas estabelecem uma relação do termo com o grupo de pessoas brancas e 34,8% com o grupo de pessoas pretas.

A escolha pela utilização de *grupo de pessoas pretas* nas respostas, ao invés do termo *negro*, vai de encontro à matriz colonial do termo “preto”, segundo Lelia Gonzalez (1988), para referir-se aos escravizados vindos de África, marcando a diferença entre os mestiços brasileiros. Com isso, a intenção foi tencionar a identificação de grupos subalternizados pela perspectiva escravocrata e racista, sistematicamente em contraposição a grupos privilegiados por terem a pele clara, pois concordamos que “A branquitude não é genética e não só define um lugar de fala. É uma questão de imagem e, por tanto, tem como um de seus principais campos de observação os meios de comunicação” (SOVIK, 2009, p.22). Deste modo, há uma indicação evidente do incômodo da pergunta, por meio da restrita alternativa de respostas, pela evasão dos respondentes.

Uma vez que os questionários virtuais foram distribuídos primeiramente a partir da agenda de contatos do *whatsapp* do pesquisador, as réplicas sobre a estruturação do questionário foram dadas por alguns participantes, em contato informal, pelo mesmo canal de comunicação. Essas réplicas discursivas se fizeram de suma importância para a análise qualitativa dessa amostragem. Diante de todas as ressalvas enviadas, sobre a maneira como as questões foram elaboradas, aqueles que entraram em contato ficaram incomodados especificamente com a pergunta em questão, que localiza o *tilelê* relacionado a grupo de pessoas *brancas* ou *pretas*. Como por exemplo, o primeiro interlocutor, que destacou a questão étnico-racial: "Então... Tem umas perguntas que podiam ter mais opções, né? Tipo, Tilelê pra mim não tem a ver com a cor da pele e sim com jeito de viver a vida" (INTERLOCUTOR 1, 2019).

Na segunda e na terceira interlocução, pudemos identificar um estereótipo atribuído a uma espécie de “personificação” do *tilelê* como sujeito. No salto epistemológico que se faz entre seu significado original no Reinado de Nossa Senhora do Rosário até se tornar um adjetivo que rei fica pessoas e/ou seu *modus vivendi*, o vocábulo passa a estabelecer signos de identidade que designam grupos sociais, estabelecidos por meio de comportamento e classificação étnico-racial e socioeconômica. São características observadas no discurso apresentado pelo interlocutor 2:

Eu não acho que tilelê remete a pessoa branca ou preta, nem rica ou pobre. Isso é indiferente. Tem muita gente rica branca tilelê. Não é só um ou outro. É questão de estilo, não de etnia. Eu mesma era uma “branca rica” tilelê anos atrás. Morava na Savassi e andava que nem hippie. (INTERLOCUTOR 2, 2019)

A terceira interlocução foi enviada por meio de um espaço destinado à identificação (facultativa) do respondente, ao final do questionário, caso o participante quisesse deixar seu contato. Foi postulado o seguinte comentário: "Achei a terceira pergunta mais tendenciosa,

conheço pessoas pretas *tilelês* também, apesar de ser uma característica que percebo ser mais remetida a pessoas brancas" (INTERLOCUTOR 3, 2019). Nesse sentido, podemos pensar com Liv Sovik(2009, p.35) que há nessa inscrição “A metáfora da união afetiva como projeto nacional ainda aparece em diversas manifestações atuais contra a violência urbana, do tipo ‘Sou da paz’ ou ‘Basta’, em que a palavra de ordem moral contra a violência passa por cima da análise social”. Contudo não é assim que na prática o discurso funciona, pois essa perspectiva opera na lógica da cordialidade, segundo Sergio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil*. Sabemos que os acessos e condições de liberdade, e ou da falta dela, em situações de perseguição simbólica e da diferença de tratamento de pessoas negras de cor, são evidentes no trato social, no cotidiano brasileiro, por meio da lógica naturalizada do racismo sistêmico.

Ser branco, neste país arco íris, é uma espécie de aval, um sinal de que se tem dinheiro, mesmo quando não existem outros sinais, é andar com fiador imaginário a tiracolo. Ser branco estrangeiro é entrar em condomínio fechado sem mostrar a carteira de identidade ou restaurante de luxo, suado e mal vestido. É não se sentir constrangido em estabelecimentos comerciais e, nisso, os brancos estrangeiros são acompanhados de brancos brasileiros. (SOVIK, 2009, p.38)

Com isso, podemos pressupor que a orientação para um estilo de vida *neo-hippie*, que aqui estamos entendendo por meio da resignificação do *tilelê* como adjetivo, se justifica mais evidentemente no sentido da branquitude “rebelde sem causa”, o que não comunga com a realidade majoritária da população negra e periférica, que se ocupa de problemáticas de subsistência, às vezes de sobrevivência/violência, que ultrapassam as subjetividades existenciais da psique burguesa. Hipótese que discutiremos no próximo passo da pesquisa, em que poderemos observar materiais recolhidos na internet, em campos *multi-situados*, como depoimentos, fotos, charges, que contribuem para a construção desses dados, aqui levantados como hipótese do *devoir tilelê*.

Na quinta pergunta- “*Tilelê*” tem a ver com grupos de pessoas: *proletárias ou burguesas*?- abordamos a questão de dicotomia em relação aos estratos sociais, utilizando a terminologia marxista para definir as faixas sociais entre burguesia e proletariado, da mesma forma em que abordamos a questão anterior sobre identificação étnico-racial desse grupo de pessoas. Nesta, 69 sujeitos de um total de 74 responderam à pergunta, ou seja, 5 pessoas a mais participaram respondendo essa questão em relação ao número de respostas da questão anterior. As respostas indicaram que 51,4% dos sujeitos percebem que há relação entre *tilelê* e grupos de pessoas “burguesas”, enquanto 48,6% percebem esta relação com o grupo de pessoas “proletárias”. Há uma ambiguidade no consenso dos respondentes, contudo a maioria

se inclina a associar o *tilelê* ao grupo de pessoas burguesas, fato que corrobora o pressuposto anteriormente levantado.

Na sexta questão, em que solicitava o complemento da afirmação - "*Tilelê*" *tem a ver com pessoas inseridas num contexto da cultura* - a alternativa *acadêmica/hegemônica* foi escolhida por 51,3% dos participantes e a alternativa *popular/tradicional* por 48,7% dos participantes. Como na questão anterior, obtivemos queda de evasão entre as respostas, que subiram de 74 para 76 participantes, ou seja, mais 2 pessoas retomaram o engajamento no questionário.

A figura 3 mostra uma representação gráfica da recorrência das palavras no corpus das respostas abertas à sétima questão: *Para você o que é tilelê?*. Como explicado anteriormente, o tamanho das palavras é proporcional à recorrência da terminologia nas respostas.



Figura 19: Principais palavras relacionadas ao significado de tilelê

O gráfico indica que a palavra mais frequente no questionário foi “pessoa”, em conjunto com o plural “pessoas”, a referência soma 27 repetições. O segundo termo mais importante na amostragem da questão é o termo “hippie”, repetido 11 vezes no corpus das respostas, também com variações no plural, que não foram contabilizadas. As palavras “vida”, repetida 11 vezes, e “estilo”, repetida 8 vezes, são destaques, bem como “musical”, “cultura”, “alternativo”. O resultado nos mostra que, entre as palavras mais repetidas, há referências que parecem estar relacionadas à noção de “gosto” ou à preferência de um grupo de pessoas, cujo estilo de vida segue uma cultura musical alternativa, ou “modo” / “padrões”, para usar



Figura 21: Gênero musical específico relacionado ao tilelê

Nessa décima e última questão, complementar à anterior, quisemos chegar a um nicho/estilo específico da música que estaria associada ao *tilelê*. Obtivemos 61 repostas, de 70 participantes anteriormente engajados, ou seja, 9 a menos. A palavra mais frequentes no corpus foi “mpb”, com 11 repetições. “música”, “popular” e “reggae” se equipararam, com 7 repetições cada uma. Em paridade de destaque com as demais palavras está “tambor”. Outras palavras frequentes foram: “cultura”, “brasileira”, “regional”, “populares”, “moda”, “alternativo”, “classe”, “brega”, “arte” e “congado”.

O tilelê na urbe: análise de questionários no Festejo do Tambor Mineiro

A partir dos conceitos de Lucy Green (1997) de *significados musicais inerentes*, referentes às características sonoras da música, e *significados musicais delineados*, conceito empregado para analisar o modo como os músicos e seu público se comportam socialmente a partir da performance/fruição de determinado tipo de música, podemos problematizar as atribuições sociais desse grupo de pessoas chamadas *tilelê*, de acordo com os eventos musicais que frequentam e com suas relações nesses lugares.

Fomos a campo no evento *Festejo do Tambor Mineiro 2018*, por ser uma produção cultural idealizada pelo artista Maurício Tizumba, que apresenta em sua programação a presença de Guardas do Reinado de Nossa Senhora do Rosário como atração característica do evento. A

observação desse evento, que configura um fenômeno estético-simbólico, musical, econômico e social, *afro-mineiro*, nos levou a estabelecer relações de incorporação do *tilê* fora do seu contexto sagrado, por artistas da cena musical de Belo Horizonte e por seu público.

Participaram da enquete 92 sujeitos, que responderam aos questionários⁷⁰. Deste universo de pesquisa, 34 pessoas se autodeclararam negras, 25 pessoas se autodeclararam pardas e 33 pessoas se autodeclararam brancas. Das 34 pessoas que se autodeclararam negras, 14 se declararam pertencentes à classe baixa, C ou pobre; 7 pessoas não responderam. Das 25 pessoas que se autodeclararam pardas, 8 se declararam pertencentes à classe baixa, C ou pobre; 4 pessoas não responderam. Das 33 pessoas que se autodeclararam brancas, 6 se declararam pertencentes à classe baixa, C ou pobre; 4 pessoas não responderam.

Obtivemos como resultado qualitativo da enquete as características compiladas neste descritivo, a partir dos questionários respondidos. Os sujeitos indicaram uma ligação entre o estereótipo do *tilê* e o estilo de roupa que usam. Fazem referência à moda dos *hippies*, contendo em suas indumentárias a profusão de estampas coloridas, com motivos indianos, andinos, e até mesmo dos tecidos populares brasileiros como a chita, por exemplo. São reconhecidos também pelo uso de adornos artesanais tecidos com fio encerado, compostos por seixos de pedras semipreciosas e por usarem sandálias de couro, saias rodadas, roupas largas e roupas advindas de brechós.

Houve vários apontamentos em relação à ideologia de vida alternativa (naturalismo); ao modo de comportamento pessoal relacionado à fraternidade e benevolência; ao uso da expressão “gratidão” em substituição ao termo “obrigado”; à alimentação natural (vegetarianismo/veganismo), medicinas alternativas e utilização de transportes não poluentes (bicicletas), o que sugere a questão ambiental presente nesse segmento; a aspectos ligados à natureza, especificamente ao “mato” e à prática do *fugere urbem*⁷¹, relacionado ao costume de viajar, acampar, frequentar cachoeiras e cidades do interior. Outras características dos sujeitos *tilê* levantadas são referentes à área acadêmica, sendo estes majoritariamente estudantes ou

⁷⁰ Durante o evento, abordei pessoas do público, as convidando para participar de uma pesquisa de opinião sobre Música e Sociedade, uma vez aceitei, entregava a elas uma prancheta com a folha de papel em que constava a enquete e uma caneta para o preenchimento individual.

⁷¹ Expressão em latim que significa "fugir da cidade", do escritor clássico Horácio. De uso comum na literatura brasileira da metade do século XVII conhecida como Arcadismo, Setecentismo ou Neoclacismo, para designar um estilo de vida simples e bucólico, como por exemplo *carpe diem*, expressão mais popular. Dado interessante é a existência de uma sociedade literária na cidade de Vila Rica, capital anterior de Minas Gerais, chamada "Arcádia Ultramarina", que se valiam desse estilo da simplicidade rural, "Porém os membros da Arcádia eram todos burgueses e habitantes dos centros urbanos. Por isso a eles são atribuídos um fingimento poético, isto é, a simulação de sentimentos fictícios." (ARCADISMO, 2007-2019, s/p)

profissionais das ciências humanas; tendo posturas de ativismo social e ambiental, citados como de posição política de esquerda. Por último, houve referências a serem frequentadores de eventos gratuitos e festivais públicos, de rua e de cunho cultural, serem adeptos de uma postura libertária no modo de ser e dançarem ao som das músicas percussivas de modo bem efusivo e entusiasmado, rodando a saia.

Os aspectos comportamentais nos eventos de entretenimento cultural, apontados como *habitat* de pessoas *tilelês*, são observáveis por suas peculiaridades coreológicas, na maneira como dançam no contexto do entretenimento a partir da fruição da música percussiva, tendo como relação de predileção e afinidade o gosto pela cultura popular, pela música regional, pelos batuques, capoeiras e pela música em que o tambor é elemento fundamental. Os sujeitos também mencionaram lugares típicos desse grupo de pessoas, como saraus e alguns bares específicos de Belo Horizonte, que serão apresentados à frente no mapa da cena musical relacionada ao *tilelê*.

As respostas também identificaram *tilêlê* como um vocabulário africano; bem como sendo uma expressão musical. Houve menção ao artista Maurício Tizumba e ao canto “Olêlêtilelêtilelê ô”, gravado por ele em dois CD’s. Houve referências a vários ritmos afro-brasileiros: coco, maracatu, tambor de crioula, congado, como sendo relacionados ao *tilêlê*. Foi levantado também que *tilêlê* é a antítese de *mainstream*, *tilelê* como um segmento adverso ao senso comum, que se refere à “desconstrução de padrões estabelecidos” por referências de produtos de massa e oferecidos e veiculados pelas mídias de maneira hegemônica..

Sujeitos que se declararam negros no questionário manifestaram que *tilêlê* é referência às expressões afro-brasileiras. Outros levantaram problemáticas nos relatos: “Alguém que não é da tradição nem do popular, mas que se identifica com a cultura”. O que as diferentes perspectivas têm a nos dizer sobre esse segmento de pessoas ditas *tilelês*? O que provocam nas relações de interação de classes, de privilégio racial e socioeconômico, considerando a dicotomia entre as perspectivas da cultura erudita e da popular?

Notamos que o conceito que atravessa o vocábulo *tilêlê*, que fundamentalmente é original de um canto ritual do Reinado de Nossa Senhora do Rosário, se expande e se ressignifica em vários matizes, atualizando-se na reificação de grupos sociais, com determinadas características simbólicas, visuais e comportamentais. Esse processo nos indica um apagamento das estéticas negras tradicionais presentes na origem sagrada do vocábulo *tilêlê* que é oração/canto, bem como uma mudança de paisagem do público desses eventos que se

utilizam de saberes das artes performáticas de matriz afro-diaspórica, em seu contexto original. Esse canto, de uso socializador e ritual, é realizado primeiramente por descendentes de ancestrais escravizados e devotos do sagrado desse povo, que são negros, pobres e periféricos. Na atualidade, artistas que se utilizam dessa história para produzirem seus trabalhos, intitulados como música afro-mineira, se apresentam para pessoas que são identificadas em sua maioria como sendo de classe média e branca, como pode ser verificado nos relatos etnográficos apresentados nesse trabalho.

Houve elucidação na pesquisa de campo sobre a forma pejorativa em que o termo é aplicado, pressupondo aspectos de preconceito por esse estilo fugir dos padrões midiáticos. Foram apresentadas hipóteses de como o termo pode estar servindo pejorativamente como uma referência às expressões negras. Houve menção à apropriação cultural e à presença de discurso de mestiçagem e de falsa empatia, como na citação: “São consumidores de Cultura negra/afro mas que não pertencem a esta por virem de lugares racialmente e economicamente privilegiados”. Referência à branquitude, que mimetiza as artes performáticas afro-brasileiras, em espécie de *mise en scène* ou simulacro (CARVALHO, 2004 e 2010; SOVIK, 2009). Houve ainda menção às interações de classe e ao simulacro da simplicidade por pessoas de classe média e alta, como nessa resposta: “movimento contemporâneo da contracultura, onde pessoas Classe alta e média usam uma forma simplista de contrapor o sistema em que privilegiam uns e exclui outros”. *Tilêê* foi mencionado como uma espécie de *playboys neo-hippies*, ou grupo desse segmento, brancos de classe média, geralmente usuários de maconha e sustentados pela família. Uma vez que estamos falando da interação ou apropriação de material simbólico sagrado de tradições da ancestralidade negra, há de se refletir sobre o processo de espetacularização das culturas populares e o deslocamento de seu contexto nativo.

No *Festejo do Tambor Mineiro*, a execução da prática ritual passa a ser deslocada de seu contexto original, num ato curto e formatado para o palco, o que Thomas Turino (2008) conceitua como *performance apresentacional*. Passa assim a incorporar o formato de costume das artes hegemônicas, com a clivagem artista e público/plateia, modo oposto à *performance participatória*, referente a um acontecimento musical coletivo que não se encaixa nas fronteiras estabelecidas pela cultura ocidental, numa lógica por exemplo, de separação entre quem faz e quem observa o fazer. Em que cada parte dos presentes os que dançam e os que observam, por exemplo, assumem diferentes papéis no acontecimento musical, pois é como se a música ali realizada não necessitasse da participação de quem assiste, por exemplo para

entoar os coros responsoriais. A experiência dos *dançantes* no Reinado é de *louvação*, ela não dissocia música-movimento-reza.

That is the question?

Pergunto⁷² à Rainha Belinha se ela tem ciência de que em Belo Horizonte se utiliza o vocábulo *tilelê* como adjetivo, para classificar o estilo/comportamento de pessoas. Depois de refletir sobre minha pergunta, ela me responde:

Tilelê são pessoas leigas no Rosário. Que o conhecem através de estudo, se apaixonam e não sabe como proceder. Pessoas leigas. Que praticam e conhecem o Rosário ou congado por TV, filme ou estudos. Se apaixonam pelo Reinado. Quer participar. Mas é leigo acha bonito. Mas não sabe o que fazer. Só quer participar. As vezes interfere. Mas acha que tá ajudando. Mas ajuda no que pode. (Isabel Cassimira, entrevista em 18/10/2019)

Eu pergunto em que contexto ela escutou o emprego do termo *tilelê* como adjetivo, que tipo de pessoas ela identifica como veiculadores desse termo e quais as características sociais de quem utiliza *tilelê* para referenciar outras pessoas. Ela me responde com resistências ao tema: “Eu não quero falar isso. Isso é pejorativo. Pessoas tipo você. Quando eu digo pessoas tipo você, quero dizer pessoas que tem instruções acadêmicas. Brancas, às vezes até ricas” (RAINHA, 2019). Pergunto há quanto tempo ela se recorda de ter escutado o *tilelê*, sendo usado dessa forma e nesse contexto:

Tem muito tempo. Eu não gosto de falar isso. Acho feio, desrespeitoso. Não sei dizer o tempo em que este termo está na ativa. Muito tempo. Apelido para pessoas leigas, é assim que eu digo. São pessoas que são entusiasmadas com o Reinado, as vezes até por Nossa Senhora. Que acham bonito nosso modo de fazer. Pessoas do reinado nunca vi falar, isso é termo externo. Você entendeu agora? Tem muito tempo este termo. Achei engraçado, achei desrespeitoso. Porque o leigo pode vir a ser um especialista em Rosário, Reinado e coisas afins. Além de que são pessoas simpatizantes do Reinado. São trazidas por Nossa Senhora para colaborar conosco, nos afazeres de toda espécie. Ajudam como podem. Serviços, projetos, ensinamentos, esclarecimentos históricos. Troca de saberes. (Isabel Cassimira, entrevista em 18/10/2019)

Por fim, encerro a entrevista, perguntando como ela identifica uma pessoa chamada de *tilelê*. Quais as suas características, como ela reconhece uma pessoa que é tida como *tilelê* na perspectiva social profana, da utilização do termo. Para a Rainha Conga:

É o jeito que a pessoa abre a boca, que a pessoa comunica, fala, se apresenta como uma pessoa, é o ser da pessoa, é o íntimo da pessoa, é individual. Nem ela não sabe que ela é *tilelê*. Isso é gíria acadêmica. Eu não qualifico ninguém como *tilelê*. Todas

⁷² Entrevista realizada em 29/10/2019, por meio de texto, enviado por *whatsapp*.

as pessoas que chegam nessa casa, são bem vindas pelo simples fato delas terem entrado do portão pra dentro. Elas só chegam aqui quem tem a licença (espiritual) de chegar. Então eu não sei se ela é *tilelê*, ou deixou de ser *tilelê*, porque isso não faz parte do meu vocabulário, do meu conceito pessoal. (Isabel Cassimira, entrevista em 18/10/2019)

Observamos, por meio da *etnografia da música* (SEEGER, 2008), três fenômenos socio-estéticos na *cena musical* da cidade de Belo Horizonte. O primeiro, em que alguns dos próprios atores dessa *cena musical* intitulam como sendo uma música do estilo *afro-mineiro*, por se utilizarem dos *significados musicais inerentes*, ou seja do material sonoro das *artes performáticas* do Reinado, como os seus instrumentos, toques e cantos. O segundo, o público desse grupo de artistas da música *afro-mineira*, formado primordialmente na primeira década do anos dois mil, que foi apelidado de *movimento tilelê*. E o terceiro, em que atores da *cena musical* mais recente da cidade, que não necessariamente executam em suas produções artísticas as sonoridades do Reinado, mas que assumem um estilo *neo-hippie* e de costumes contra-urbano, foram “batizados” pelo senso comum, geralmente por conotação pejorativa, como sendo pessoas *tilelê* e, por consequência, assim também quem se aproxime dos estereótipos atribuídos aos mesmos. As duas últimas categorias, que compartilham do mesmo nome, são consequências dos *significados musicais delineados*, que são dados pelo estilo de um grupo social fruidor de determinado tipo de música e que se identifica pelas características visuais, comportamentais.

Uma Netnografia do *tilelê* em Conceito de *Burguesia Universitária*

Após o primeiro campo dessa pesquisa, realizado no *Festejo do Tambor Mineiro* em 2018, dois dias depois, em 19 de agosto de 2018, o *cantautor* Luiz Gabriel Lopes fez um comentário sobre o *tilelê* em um *post* público no seu perfil pessoal do Facebook. Evocava a cidade como produtora de uma possível episteme do *tilelê*, fenômeno originalmente iniciado desde a *cena musical afro-mineira* e, por forte contribuição da realização do festival, já recorrente há mais de uma década no calendário de eventos da capital mineira.

#tilelê é dos conceitos mais pertinentes e centrais que bh entregou pra história da cultura brasileira recente. me lembro quando cheguei na cidade, em 2004, e o movi aflorava em sua pujante efervescência orgânica, pelas praças e parques da cidade, akela maravilhosa juventude golden, gastando onda & beleza &ferormónios&groove nos tambores e panos coloridos, reaprendendo rituais urbanos de conexão entre o mundo mágico ancestral dos reizados, do congo e do mocambique, da afro-mineiridade, e as classes médias, a universidade, pessoal atenadx com a nova ordem mundial, a insurgente internet que apontava no horizonte. a magnética social que esses rolês atraíam me parece das melhores sínteses do ~global - local astral

tecno-bárbaro new age feitas em terra Brasilis :: e não é que, no entanto, parece existir uma ressaca, um desconforto, uma vergonha em torno dessa identidade, bem mais que um #pride ?? dakeles lances que né, pelamor galera. firmar o toco é ponto de partida pra qq coisa q preste. acredita porra. ajuda nois aí caray. tilelê é um lance complexo. não tem de que se envergonhar. há que se louvar o cyber-jacu hipervalvulado, contemplante & sapiente da nova era, ressonante às nossas várias eras modernas estéticas, de villa lobos &oswald& tom Zé & Zé Celso a macunafima& chico science, belchior & ventania, o disco do tênis, a new psychedelia e a porra toda. celebremos, pois. #tilelêpride #originalbhstyle (LOPES, 2018)

O artista sugere a existência de uma “parada tilelê” – em referência à ocasião do Festejo do Tambor Mineiro, provavelmente, a que se referia o *post*– em que elucida a configuração de um “estilo original de bh”, referenciadas sob *hashtags* e sempre escrito em inglês. Várias referências a nomes dos movimentos Antropófago e à Tropicália, inúmeros neologismos aparecem em sua escrita de *time line* de *facebook*, costume no modo de linguagem de Lopes, como verificamos em seu trabalho musical.

Em resposta ao *post* de Lopes, Juliana Perdigão, ex-integrante da banda *Graveola*, que até então ele compunha, refuta a formação de opinião do colega:

o lance é estético [...] oswaldvilla tom zé celso esses caras dândis da elite cultural cyber xamãs modernos modernistas do futuro e além não são desse retrô da hippeza de boutique sujinho por opção pseudo espiritualizado cachu chinelão não. (PERDIGÃO *apud* LOPES, 2018)

A musicista discorda, categoricamente, da pretensiosa relação cotejada por Luiz Gabriel Lopes, justapondo grandes cânones de movimentos artísticos brasileiros de vanguarda - como Oswald Andrade, Villa Lobos, Tom Zé e Zé Celso Martinêz Corrêa – em semelhança à sugestão de um movimento artístico potencialmente existente em Belo Horizonte, sob a chancela de *tilelê*.

Perdigão forma sua opinião, marcando a diferença dos movimentos artísticos de vanguarda, que segundo ela estão ligados à dimensão estética e não a um tipo de comportamento sociocultural. Evidencia sua compreensão do adjetivo *tilelê* pelas vias da *performance cotidiana* e sintetiza sua descrição das características fundamentais dos sujeitos referenciados como sendo “retrô da hippeza de boutique sujinho por opção pseudo espiritualizado cachu chinelão”, configurando uma potente aura do ser *tilelê*. O comentário da musicista endereça o entendimento atual dessa chancela, já distanciada do gosto musical e ou de uma cena local, que corrobora o ideário de formação de um grupo social, cujo proceder é semelhante e notável em Belo Horizonte, onde o vocábulo inicialmente entrou em circulação.

Outro comentário relevante, nessa publicação, foi de João Vítor Rocha, integrante da banda Dom Pelo, que discorreu sobre o tema com afinco:

[resposta divagativa] Lulu, mylovelytxai, adorei o texto. Muito tenho pensado sobre o tema, e isso não é de hoje. O termo é lido, usado e pensado de várias formas ne e realmente sintetiza uma onda bem BH que eu aprecio, por ser parte da minha formação, e critico, por reconhecer e repelir alguns de seus excessos negativos. Ao mesmo tempo que pode ser usado e visto da maneira como você defende ai - aliás, concordo que é a mais produtiva de um modo geral, por reconhecer sua capacidade de expressar parte da identidade de uma coletividade muito massa da nossa amada belorihell - eu aprendi que *tilele* era também um tipo falso de hippie rico, um sinônimo do que os cariocas chamam de burguesia folclórica, uma forçação-de-barras romântica com relação ao hippieísmo de modo geral, dentre outras conotações éticas, estéticas e pragmaticamente suspeitas e/ou passíveis de crítica. Reconheço, apesar de tudo, a múltipla capacidade expressiva do termo, e penso que ele, indiferente de ser repellido ou abraçado, tem uma função central no imaginário e no vocabulário útil da nossa geração; justo porque somos obrigados a repeli-lo, acolhe-lo, ou responder a ele de alguma outra forma. É portanto uma referencia conceitual importante. Não abraço o termo por muitos motivos, mas reconheço que ele expressa muita coisa legal da generation urbana, politicamente correta, apropriava (no melhor e pior sentido do termo), agregadora e transformadora da cultura jovem. É um termo portanto incontornável para pensar a antropologia da nossa bh e para pensar cultura e fazer cultura de um modo geral nesse nosso tempo espaço. (ROCHA *apud* LOPES, 2018)

Rocha diz não ser adepto do termo, subjetivamente apontando alguns de seus aspectos problemáticos, caracterizados por ser referência a “um tipo falso de hippie rico”. E acrescenta que o ser *tilele* vem sendo compreendido mais comumente, na atualidade, como: “uma forçação-de-barras romântica com relação ao hippieísmo de modo geral, dentre outras conotações éticas, estéticas e pragmaticamente suspeitas e/ou passíveis de crítica”. Porém, em contradição, conclui sua reflexão sobre o *tilele*, reconhecendo o adjetivo como motivo de uma geração urbana conformada na cidade de Belo Horizonte, “politicamente correta, apropriava (no melhor e pior sentido do termo), agregadora e transformadora da cultura jovem” – .Entendemos *apropriada*, diante do aparente erro de digitação do comentário. O que levanta uma questão importante e muito em voga, o da *apropriação cultural* – o que pode ser percebido na própria composição de linguagem nos textos de ambos atores, por exemplo, ao hibridizarem palavras indígenas e lusófonas a anglófonas, fundindo-as como neologismos ou as associando semanticamente, de forma consecutiva em uma mesma frase.

Esse universo de tensões, que se entrecruzam nas diferenças de *performance* dos significantes do vocábulo *tilele*, pode ser melhor observado na percepção e opinião emitida por outros moradores da cidade. Pessoas que se encontram em outros horizontes, que não somente a região central, mas em territórios cujos costumes e extratos socioculturais são outros – que contrastam com o contexto da burguesia universitária da capital –, pois habitam lugares de

onde não se tem direito de ir e vir durante a boemia noturna, que a classe média acessa. Estamos nos referindo aqui aos ideais do “direito a cidade” tão panfletarizado nos discursos da “esquerda festiva”, que empreende “ocupações” em contextos engajados de causas políticas e de autopromoção, quer com a intenção do pleiteio de cargos políticos, quer por meio da promoção de uma cena musical específica e ou de eventos e produções culturais, como blocos de carnaval e ou eventos de rua.

O *tilelê* vira Time, Torcida e Esporte na Filosofia e Ciências Humanas

Nesse movimento de (re)conhecimento dessa mais recente cena musical de BH, cuja constituição se deu fundamentalmente no ambiente universitário e composto por sujeitos oriundos da classe média e alta, no início do século XXI, mencionamos alguns de seus atores sociais. Contribui para a compreensão do fenômeno social do *tilelê* o próprio termo inscrito, uma década mais tarde, nas edificações da FAFICH – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG. O vocábulo deixa de ser música e vira esporte, nesse contexto e nesse lugar:

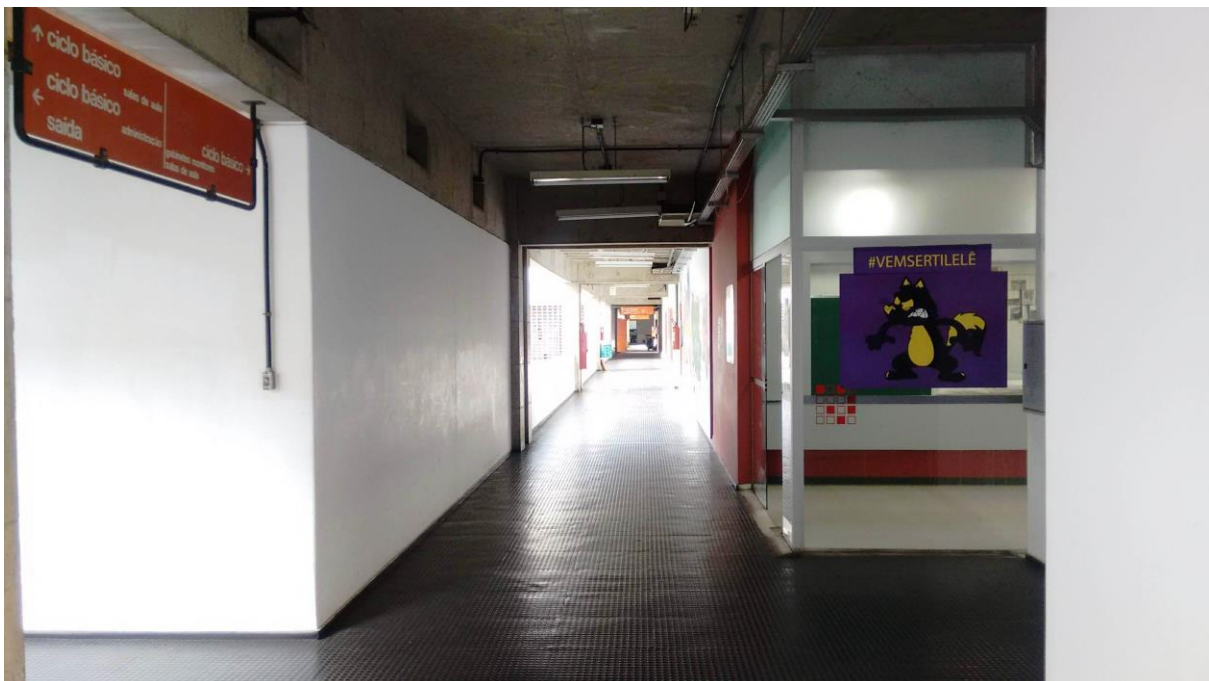


Figura 22: Sede da Atlética FAFICH (2018)

(Fonte: Acervo do autor)

Ao visitar o espaço, na fase inicial dessa pesquisa, deparei com essa paisagem em um dos corredores principais do prédio: um adesivo pelotão em uma divisória de vidro, recepção de

uma sala – a Atlética da FAFICH –; as cores predominantes da imagem eram o roxo e o amarelo, com a inscrição da *hashtag* “#vemsertilelê”, a ilustração de um gato que cumpre a função de mascote do “time”.

Na sala, deparei com um grande quadro de madeira, encostado na parede, de dimensão próxima ao pé direito do andar, com as informações: “Sala da Associação Atlética da FAFICH Débora Zordan Malaguth”, e indicando os nomes dos integrantes da “Gestão 2017/2018”, nomeada de “Vem Ser Tilelê”. Conversei com dois estudantes que lá estavam, afim de saber mais sobre aquele lugar e o que tudo aquilo significava, ali na universidade e especificamente naquele prédio do campus, tão emblemático no processo desse salto espitemológico do *tilelê*.

A Atlética é bem recente, ela não é muito antiga não. E ela não tem grande espaço, assim, o pessoal olha bem torto pra FAFICH de um modo geral e não associa muito esporte com a FAFICH. E a galera zoava há uns anos atrás, dizia assim: “nossa o povo da FAFICH é muito tilelê, todo mundo é tilelê; que tem essa *vibe* de ficar militando e que a galera é muito *goodvibes* assim, fuma maconha e num sei quê...” e o pessoal da Atlética foi falando, uai e daí que agente é tilelê? É Tilelê mesmo, o povo da FAFICH é tilelê e aí virou Tilelê, tipo assim. Utilizaram, pegaram o termo, “a por que a galera é isso, é aquilo” e pronto, agora agente é Tilelê. Vem ser Tilelê! Tudo agora põe tilelê, tem Tilelê na caneca, tem Tilelê na blusa, tem Tilelê nos posts, tem Tilelê em tudo; que é a FAFICH né! (Diretora de eventos e logística da Atlética, entrevista em 17/08/2018)

O uso da chancela *tilelê* se torna motivo de afirmação de determinados costumes, atribuídos aos estudantes de Filosofia e Ciências Humanas que frequentam aquele espaço, ora designados com o próprio vocábulo *Tilelê*. Grupo esse que já fora estigmatizado como sendo composto de maconheiros e *goodvibes* – que entendemos como uma atualização do termo *hippie*, uma vez que seria um anacronismo usá-lo nesse contexto de globalização, em que a vida se dá nas *time leis* das redes sociais e em diálogos de *whatsapp*.

Identifico, entre os *souvenir*, algumas divulgações de eventos promovidos pela associação. Questiono como se davam as promoções dessas festas e a responsável me responde: “De um modo geral, agente tenta fazer com que os eventos sejam uma forma de divulgar a Atlética para poder atrair as pessoas a praticar os esportes nas modalidades que agente tem”. Indaguei que tipo de música toca nesses eventos. Resposta: de tudo, sertanejo, fone, pagode. Nessa fala, identificamos que essa geração de estudantes, provavelmente dez anos mais novos do que os iniciadores dessa legião urbana chamada *tilelê*, já não tem a menor ligação com os princípios reificantes que configuraram o adjetivo, proveniente do vocábulo reinadeiro.

O gosto musical, ali, já não importa mais, como fator indicativo de um comportamento de determinado grupo, que gosta de um tipo de música específica. Teria se transformado o gosto, ou ele teria se perdido no passar do tempo e das gerações? A música, princípio fundante desse adjetivo que se configurou na cena musical de Belo Horizonte - e fundamental, no sentido que advém do canto dançado do Reinado de Nossa Senhora do Rosário – estaria na atualidade associada ao *tilelê* no contexto da *performance cotidiana*?



Figura 23: Publicidade e Produtos da Atlético FAFICH (2018)

(Fonte: Acervo do autor)

As questões colocadas serão tratadas nessa última parte da pesquisa, em que apresentaremos alguns dados que nos permitirão tecer a trama complexa do fenômeno *tilelê*, fora de seu contexto original, no processo de apropriação e deturpação de seu sentido sagrado.

O objeto de estudo pós-moderno tem mobilidade e situa-se em múltiplos locais, de modo que qualquer etnografia deste objeto tem uma dimensão comparativa que é intrínseca a ele, na forma de justaposições de coisas aparentemente in-comparáveis ou fenômenos que aparecem convencionalmente como "mundos distantes". A comparação volta à especificidade etnográfica por uma visão pós-moderna de justaposições aparentemente improváveis; o global se desmorona e faz parte integral

de situações locais relacionadas e paralelas, em vez de ser algo monolítico e externo a essas situações. (MARCUS, p.14, 1994)

Haveria diferenças ou uma diversidade do ser *tilelê*? Certa vez, em uma conversa pessoal, foi comentaram da existência do “falso *tilelê*”, um sujeito que comunga das mesmas características levantadas até então, mas que pertenceria à classe média. Pois num primeiro momento o ideário associado ao *tilelê* estava pautado na conformação de um grupo de pessoas de afinidades de gosto musical, que se caracterizavam por sua frequência em eventos e festivais gratuitos e ou de baixo custo, geralmente fomentado por leis de incentivo a cultura e acessíveis aos extratos mais baixos da cidade, que se interessavam pelas cenas musicais que nessas ocasiões se apresentavam. O pressuposto do *tilelê* é que fosse uma espécie de *neo hippie*, com gosto musical pela música percussiva e de referência afro-brasileira e da cultura popular, que frequentavam de maneira mais evidente os eventos específicos da cena musical afro-mineira que também integravam as redes de circulação da música no circuito de festivais de música independente da cidade. Essa é a perspectiva que compreendemos como a inicial, orientando à forma do *tilelê* como adjetivo, desde sua concepção na cena musical afro-mineira. Contudo, sua conotação atual tem sido de cunho pejorativo, muito causada pela inclusão de classe média no nicho artístico e cultural frequentado pelos *tilelês* característicos do primeiro momento da utilização do vocábulo *Bantu* como adjetivo para identificar um público que não acessava o circuito pago por falta de recursos socioeconômicos e que se encontrava por afinidade nas cenas musicais afro-mineiras... Nesse sentido, a hipótese da existência de um “falso *tilelê*”, levantada nessa conversa pessoal, aparece como um forte indicativo de que atitudes e comportamentos da burguesia boêmia, em um primeiro momento, não representavam ou significavam a concepção do ser *tilelê* para uma geração que iniciou a circulação do vocábulo como adjetivo para classificar um tipo de gente.

Além das observações realizadas na Associação Atlética da FAFICH (UFMG), a entrevistada, que me recebeu no dia, relatou uma situação polêmica envolvendo a intolerância ao ideário construído sob o adjetivo do *tilelê* – “Uma vez no grupo de *Facebook* da FAFICH alguém comentou sobre *tilêlê*, ‘que tá ficando chato essa galera *tilêlê* da FAFICH’, (...) aí a galera da FAFICH achou tão engraçado que começou a postar *hashtag* vem ser *tilêlê*, “a FAFICH é *Tilêlê* sim!”. (Diretora de eventos e logística da Atlética, 17/08/2018)

O episódio descrito anuncia uma perspectiva simbólica, cultural e social pejorativa, acerca do *tilelê* enquanto *performance cotidiana*, que se faz notável em recorrentes discursos analisados, na atualização do termo, geralmente em contextos periféricos e / ou de gerações mais jovens.

Na atualidade, o comportamento – *performance cotidiana* - diz mais do significativo do adjetivo *tilelê*, do que do gosto e ou estilo musical. Neste sentido, identificamos uma imagem do que atualmente se compreende por sujeito que se enquadra no estereótipo do ser *tilelê*. Na página *Humanos* (s/d), encontramos uma série de ilustrações, que retratam a imagem de determinados grupos sociais que habitam a Universidade Federal de Pernambuco.

Dentre as representações de grupos existentes na UFPE, são identificados, por exemplo, pertencentes às áreas das ciências humanas e ou das ciências exatas. As diferenças e polaridades dos *enunciados visuais* das ilustrações – muitas vezes acompanhadas de frases e ou bordões que dizem do tipo de comportamento comum do estereótipo retratado – são também indicados pela orientação política, por exemplo, de grupos característicos de esquerda e outros de direita. Compreendemos que a existência desse tipo de tensões e características de comportamento que estereotipam cada grupo social – aqui evidentes no ambiente universitário – pode ser comum em diversos contextos e cidades brasileiras. Assim, podemos identificar, nesse exercício de aproximação, semelhanças da *performance cotidiana* dos que são chamados na UFMG em Belo Horizonte de *tilelês*, em justaposição aos *tipos de esquerda* retratados nas ilustrações da página *Humanos* da UFPE em Recife. Daí, pode-se pressupor o motivo porque os sinônimos de “esquerda cirandeira”, “burguesia folclórica” e ou “esquerda festiva”, se fazem espelho no que, inicialmente, se adjetivou como *tilelê* na capital mineira.

As semelhanças aparentes, que se relacionam com o discurso apresentado na configuração simbólica do comportamento, identificado como sendo *tilelê*, podem ser verificadas nas ilustrações que apresentam variações sobre o tema – *tipos e esquerda* – que habitam a UFPE. Na primeira imagem, que trazemos para cotejar o tipo de implicação geralmente tecida sobre esses sujeitos, consta dessa ilustração de 2016, em pleno período do golpe presidencial de Michel Temer:

Tipos de Esquerda: #OcupaTUDO



Figura 24: Ilustrações da página *Humanos da UFPE* (2016)

(Fonte: *FunpageHumanos* no Facebook)

Na imagem, encontramos o título *Tipos de Esquerda: #OcupaTUDO*; ao centro a ilustração de um estereótipo feminino militante que segura um cartaz com mensagem panfletária de ativismo político. É caracterizada pelo uso de um modelo popular de chinelo, tipo de roupa simples e de característica caseira e por usar alargador, brinco de pena e mechas coloridas no cabelo. No entorno da ilustração há várias frases que indicam o tipo de comportamento característico desse tipo social, que não necessariamente é passível de generalizações. Porém pode ser compreendido, ao lançarmos um olhar sobre a perspectiva da alteridade, para com os discursos encontrados em materiais de mídia e redes sociais, que apresentam os motivos causadores de uma espécie de ojeriza ao comportamento *tilelê* em sua forma de *performance cotidiana*.

Em uma reportagem *online* do Jornal O Tempo (2018), que notificava a morte de Flávio Henrique, compositor da canção *Casa Aberta*, regravada por Maurício Tizumba, com o popularizado verso “Olelêtilelêtilelê” – comentada no capítulo anterior - a manchete equivocada anuncia: “Música escrita por Flávio Henrique pode ter criado o termo ‘tilelê’”. Na

publicação, disponível no site oficial do veículo, localizamos o seguinte comentário de uma leitora:

“Em um texto publicado na rede social Medium, o pesquisador e jornalista belo-horizontino João Perdigão explica que, basicamente, os *tilelês* são o pessoal que gosta de ouvir som de batuque.” Ah!! Para com isso gente! *Tilelê* é um monte de gente branca e rica que fica pagando de interessada nas vida e nas dificuldades dos pobres (em sua grande maioria negra, óbvio). Acha bonito ser pobre, acha legal dizer que tá sem dinheiro, acha bacana fazer pós-graduação pesquisando manifestações negras (*candomblé*, *congado*, etc) e povos tradicionais (*indígenas*, *quilombolas*, *circenses*, *ciganos*, etc), acha massa ser vegano/vegetariano (o que na mesa de pobre é só comida normal mesmo pq carne não tem todo dia não, daí como pra vcs, bando de gente podre, é novidade, colocam um nome qualquer e tem a audácia de falar “*feijoada vegana*” e por aí vai... me poupem!), acha legal andar mal vestido (ele pode, o moleque na rua não pq certamente é um *batedor de carteira*). Pura hipocrisia, *tilelê* de m*, pq sempre têm garantias financeiras da família pra não passar dificuldade (omite pros amigos que pede ajuda pro papai, mas pede e ganha, mesmo com 30 anos de idade e sem uma assinatura na carteira de trabalho), tem herança pra garantir o futuro (a boa casa da família, uma fazenda ou um comércio, algum investimento, algo que os assegure, sempre tem), viaja nas férias acadêmicas pra casa de praia de conhecidos ou mesmo da família, tem vez que vai pro exterior postar foto de mais amor por favor, fica só na *catuaba* (bebida que já foi exclusiva de gente pobre há uns anos atrás), adora o *Maletta* (seu dinheiro compra a cerveja cara que o pobre que frequentava lá não pode comprar). Me poupem, tô cansada de vocês. Bando de *playboy* do infer**! (SUELEN , 18/01/2018 *apud* DAREDAÇÃO, 2018)

A opinião emitida no comentário da leitora da reportagem e alguns dados semânticos contidos nas frases da charge *Tipo de Esquerda: #OcupaTUDO*, podem corroborar os motivos de discursos que desprezam o ser *tilelê*. Por exemplo, no que se refere aos modos de necessidades coexistentes no público, majoritariamente de classe média, que despendia de tempo e energia para permanecer em ativismo – nessa ocasião referida às ocupações de espaços públicos e instituições federais durante o Governo Temer - pois certamente não necessitam de trabalhar para garantir o seu sustento básico. Ou também onde se anuncia a solicitação de doações para a manutenção de vigília militante, na frase: “gente, aqui na ocupação estamos precisando de *toddynho*, *shoyu*, *cogumelo paris*, *soja* e *ração de gato*”. Essas demandas priorizam um repertório de produtos que, para as classes pobres e em vulnerabilidade social, são compreendidos como consumo de luxo e ou *supérfluos*.

Outros signos são atribuídos ao comportamento desse grupo social, como o uso dos *bordões* e ou *hashtags* “*Ocupa tudo*”, “*Vai ter luta*”, associado ao contexto festivo em que a militância exercida acaba se configurando também como uma *aglutinação* recreativa de jovens, em sua maioria, de uma esquerda burguesa.

No comentário de Suelen (DAREDAÇÃO, 2018), retomando o contexto belo horizontino, identificamos também um *bordão* comum, mencionado por ela, o “*mais amor por favor*”.

Como também o teor de expropriação dos costumes e da cultura dos extratos mais pobres e subalternizados, como no exemplo do consumo de uma bebida barata, a Catuaba, muito consumida por grupos economicamente desfavorecidos e que, nos últimos anos, vem sendo consumida pela classe média festiva.

Lugares da cidade que passaram por processos de gentrificação, como o Edifício Arcângelo Maletta, citado no comentário, denunciam a elitização do ambiente boêmio, por meio do encarecimento do consumo, adotado pelo estabelecimentos lá situados. É fator de inacessibilidade de grupos sociais pobres e periféricos ao local, segundo Suelen, costumeiramente frequentado pelos chamados *tilelês*, o que confirmaria a característica de burgueses boêmios, atribuída a esse grupo social.

O Significante do *tilelê* na Perspectiva Metropolitana da População Negra Periférica

A conotação do *tilelê* como comportamento, percebida fora do circuito da classe média da cidade de Belo Horizonte, encontra uma diferença abissal de compreensão em forma de *Rap* e de Pagode, por exemplo. Sentidos fortes de representação crítica são encontradas na análise do discurso de três composições, que tecem em seu motivo poético, variações sobre o mesmo tema, o ser *tilelê*.

A primeira música identificada, cronologicamente – data sua publicação no Youtube “há 5 anos”, sem data nem ano precisado – foi o pagode “Tilêlê (Amigos do Príncipe)”. Em gravação amadora, o registro contém legenda durante a maioria da canção, cuja letra foi transcrita de acordo com o vídeo:

Estou apaixonado por ela. Ruiva genial, linda, tatuada. Faz comunicação na Federal. Entende os problemas do mundo. Sociologia, coisa e tal. O carro importado ela ganhou de Natal. A musica dela é Indie. Feminista pra valer. Tudo que vc falar vai ser usado contra você. Na festa alternativa ela dançou com geral. Pagode anos 90, agora é arte cultural. Tilêlê! linda de morrer. Tilêlê! comunista pra valer! Férias em Paris. Fala MerciBocu. Agora ela só passeia. Na bicicletinha do Itaú! Adora a gorda do chefe, ela é muito eficaz! Chupa coxinha reça! Tem ação na Petrobras! Tilêlê! linda de morrer. Tilêlê! comunista pra valer! (AMIGOSDOPRÍNCIPE, 2015)

Na transcrição, abreviações e erros de ortografia foram mantidos. Ainda há uma última estrofe, que não é inteiramente audível, mas escuta-se a menção: “Bolsonaro não sabe de nada e Aécio Neves cheira pó”, seguido do refrão, momento este em que não há legenda no vídeo. A menção às lideranças da direita, evidenciadas como oposição ao discurso “Tilelê”, nos indica a carga política de esquerda como forte característica atribuída ao significante *tilelê*, O

trecho “Entende os problemas do mundo; Sociologia, coisa e tal...”, sugere o pertencimento a esse grupo social de pessoas familiarizadas com as ciências humanas.

A letra ainda nos sugere que a composição possa ter sido realizada por um sujeito – evidentemente homem heterossexual – de orientação política de direita e ou crítica à posição esquerdista de seu objeto poético. Que foi gravado em vídeo por um terceiro que não concordasse com o restante da letra, que desta forma, a suprime da legenda inserida na publicação, ignorando os detalhe sórdido no tocante à “Bolsonaro” e “Aécio Neves”.

Outra questão relevante que emerge da leitura do pagode é característica socioeconômica - “O carro importado ela ganhou de Natal” - atribuída à personagem *tilelê*, em questão e referida nos versos. O aspecto burguês boêmio vem se desvelando como uma marca forte, do que se configurou enquanto característica recente desse grupo referenciado como *tilelê*. Este pode ser o principal ponto de mal estar que tenciona o *modus vivendi* desses sujeitos em relação aos demais, como podemos identificar na dicotomia apresentada na estrofe “Chupa coxinha reaçã! Tem ação na Petrobras!” – versos que tivemos dificuldade em interpretar, pois não há coesão textual nessa estrofe, por ambas as frases estarem finalizadas com exclamação e que expressam ideias opostas - o que nos leva a entender, pelo contexto precedente da canção, que o autor evoca a contradição que se instaura, quando o “Tilêlê” (burguês de esquerda) tem investimento financeiro aplicado e execra o “coxinha” (capitalista de direita). Ou seja, nos dá a entender que os ideais engajados e de ativismo de cunho socialista, tendência ideológica defendida pela esquerda, não são praticados pela própria “esquerda”, que realiza envolvimento no mercado financeiro, aplicando investimentos – atitude capitalista – como o grupo de direita. Atitude que depõe contra a credibilidade discursiva, diante da incoerência prática da personagem, musa do pagode, que tanto critica o proceder da sociedade capitalista, atitude ideológica das políticas de direita, mas o pratica.

O verso “Pagode anos 90, agora é arte cultural”, desvela um indicativo de expropriação da cultura de massa, consumida geralmente pelos extratos mais pobres da sociedade, geralmente populares em regiões periféricas e operárias. Nessa perspectiva, há um certo exotismo na tendência de fruição desse tipo de produção artística, cuja tendência é a do consumo de massa, nesse movimento de escuta agora sendo feita pela elite. Nos dá a entender que quando alguém deste nicho, pequeno burguês ou de classe alta começa a consumir esse tipo de produção atribuída as classes baixas, que em sua maioria são compostas por pessoas pobres e de pouco acesso à educação formal, como fruição de contexto nostálgico. O produto cultural de massa

que não faz parte do repertório de predileção dos extratos mais privilegiado da sociedade, no sentido de gosto assumido na época de veiculação daquelas cenas musicais populares e de grande apelo periférico e de baixa renda. Há uma inversão pautada na dicotomia dessa interrelações de privilegiado e subalternizado, nesse desejo de consumo contemporâneo pela obsoleta música que foi em outrora caracteristicamente consumida por pessoas pobres. E agora como uma espécie de *mise en scene* pela música de massa, um gosto tardio sobre as produções musicais sempre percebidas com extremo desvalor pela classe média e alta, agora se tornam objeto de fruição e entretenimento desses extratos sociais, que se mantêm em distancia natural pelo capital socioeconômico privilegiado, do consumo compulsório desse tipo de escuta. Pois se torna questionável ao *status quo* desses sujeitos que modificam o valor dessa produção de “baixo nível”/“baixa cultura”, agora sendo inserida em contextos burgueses, e ressignificada ao tornar-se aceitável e divertida, pois está deslocado de sua origem – lei do outro, um devir antropófago do “só me interessa o que não é meu”.

Em outra perspectiva, a do *Rap*, o ser *tilelê* também se torna objeto poético de duas composições, do mesmo autor, Delatorvi, com título homônimo, em duas partes gravadas com participação especial de dois *happers* distintos. São duas versões de letras que realizam variações sobre o mesmo tema: “Delatorvi x Djonga - Tilelê” (2016) e “Tilelê- Parte 2” (2018) com participação de Oreia. Músicas que expressam, segundo a perspectiva do *Rap* traçada por Liv Sovik, discursos que “[...] ao falar diretamente, como “povo”, para um público projetado como semelhantes, vizinho ou cocidadão e não, em primeiro lugar, apreciador” (SOVIK, 2009, p.103), desvelam uma verdade latente do comportamento burguês, à população oprimida e subalternizada. O que potencialmente se torna motivo de revolta sobre o discurso hegemônico de classe e étnico-racial, na voz das periferias urbanas.

Vejamos a composição de Delatorvi, que descreve suas observações sobre o que seria comportamento recorrente dos sujeitos identificados como *tilelês*:

Baile Funk em Condomínio, é tilelê. Los Hermanos no domínio, é tilelê. Ele fala namastê, é tilelê. Pra qualquer coisa, gratidão, é tilelê. Pra tudo é voz e violão, é tilelê. Sempre tá na roda do Chá, é tilelê. Só vai em favela pra compra, é tilelê. Realidade vai mostrar, é tilelê. Piei cançado desses mano e dessas mina, quem vem lá da Savassi com rosas e purpurina. Só enxerga o que quer ver, é gratidão é namastê. Vai vendo quê que cês tão arrumando, alguma coisa ta pegando. Notei sua propriação cultural. Emocionados com a cultura marginal. Poucas ideia nessas rua, nem vou encostrar. Deboista, paz e amor, corta a onda só de olhar. Abraçando os mendigo e ignorando os bons amigos, acha que isso muda o mundo e que *instagram* tá envolvido. Pátria que pariu, mano, cê tá tirando? Falar de amor em meio a guerra é quase desumano. Fale da dor, esqueça o amor, é a forma que é possível. Não esconda privilégio pra pagar de oprimido. Você sorri do apartamento enquanto os preto tão morrendo. E sua foto de capa mostra os fatos que cê não tá vendo. Se diz

esquerda, mas tem um sapata endireitado. Questiona a polícia e tem medo de favelado. Quando cê tromba no role fica apertado, já que não cola na banda oferece seu chá do brabo. E o medo no olhar transparece a sua fé. Não vou te roubar, olha o *Imax* no meu pé. Sua classe alta show, me estereotipou. Quando eu falei que é facista, você questionou. Baile Funk em Condomínio, é tilelê. Los Hermanos no domínio, é tilelê. Ele fala namastê, é tilelê. Pra qualquer coisa, gratidão, é tilelê. Pra tudo é voz e violão, é tilelê. Sempre tá na roda do Chá, é tilelê. Só vai em favela pra compra, é tilelê. Realidade vai mostrar, é tilelê. (DELATORVI, 2016)

Inicialmente, destaca os comportamentos de gosto musical “Los Hermanos” e “Pra tudo é voz e violão” associados ao comportamento de “Ele fala namastê” e “Pra qualquer coisa, gratidão”, associado ao consumo de maconha, à coadjuvância perversa do tráfico de drogas, servido pela população favelada e negra aos sujeitos da classe média e alta, de acordo com os versos “Baile Funk em Condomínio” e “cançado desses mano e dessas mina, quem vem lá da Savassi com rosas e purpurina”. Marca a distância social do narrador – o *Rapper* negro e morador da parte baixa da cidade de Nova Lima - de seu objeto – o *tilelê* situado como morador de algum condomínio de luxo, muito comum na região metropolitana de BH em questão, território que abriga o maior IDH do Estado de Minas Gerais e que evidencia esse contraste de paisagens e de mundos, muito claramente, até mesmo porque é um lugar privilegiado ocupado em sua quase total porcentagem pela *branquitude*. Historicamente, Nova Lima foi a última cidade a abolir a escravidão⁷³, uma carga histórica que por si só marca a tensão e o mal estar da coexistência, clivada por uma estrada inclinada, que separa as duas realidades em distância. O que é confirmado nos versos: “Se diz esquerda, mas tem um sapata endireitado. Questiona a polícia e tem medo de favelado. Quando cê tromba no role fica apertado [...] E o medo no olhar transparece a sua fé. Não vou te roubar, olha o *Imax* no meu pé. Sua classe alta show, me estereotipou.” denunciando um problema de olhar – sobre tudo de alteridade e coexistência - anunciado no comportamento incoerente e no distanciamento dos ideais socialistas, atribuídos ao discurso *tilelê* que se faz em simulacro ideológico e pouco prático, sem a passagem ao ato.

Uma forte característica do *tilelê*, que é destacada no *rap*, é a da hibridação de referências do capital cultural de conhecimento acessado e/ou adquirido: “Notei sua apropriação cultural. Emocionados com a cultura marginal”. O exotismo, expressado em um comportamento de frison com o *ethos* do outro, fica em sentido forte no verso. A letra questiona ainda a atitude incoerente de abraçar um “mendigo” e ignorar “os bons amigos”, seguida da relação com o *instagram*, enunciando o gesto quase que panfletário da publicidade de uma vida pautada nas

⁷³ Documentário “Nova Lima - Onde esta Timbuctoo?” (NOVALIMA, 2020).

urgências pós-modernas – construídas em *crises de narrativa* (LYOTARD *apud* NASCIMENTO, 2011) – nas produções de presença cuja premissa é cibernética.

A segunda parte da letra é cantada por Djonga - um dos maiores nomes do rap nacional - o que nos indica que a autoria do trecho específico do *Rap*, como é costume na cultura *hip hop*, é do convidado que participa da faixa. Faz uma réplica ao conteúdo, *mandado* pelo anfitrião Delatorvi:

Todos em suas bicicletinhas, mas me lembram muito tua batista. Mais é que o problema tá ne mim, que me fudi pra suas conquista. Carnaval piou no morro, faz cara preta de pista. E eu defendendo o meu povo, mais pareço um moralista. O Black falso, Well chamou de Grago Power, pô terrível. Cópia da cópia da gente, se eu te aceito é discutível. (inaudível) incorrer na incoerência é merda ponto com afinco. Se eu te pego a faca eu finco, nem só Cristo é sem perdão. E seu eu te pego a faca eu finto, e procura saber se eu minto. Assusta não fí, borá viajar pra outro mundo. Tá vendo esse mulecote, é o tá rolando, tamo junto. Tá ralando lá no fundo, seus irmão tudo difunto. Nunca ouviu falar do trem, então tá melhor mudar de assunto. Tem a nine na cobertura, pra tentar cobrar postura. Dirige a empresa do pai e quer me dirigir na rua. Na conta do seus, vai falecer vários dos nossos. Pô, respeita meu bigode que seu foco é nos negócio. Eu tô de olho, bota as barba de molho. Barbazul morreu no fim, porra, cuidado com piolho. Cuidado com as mentira que cê não vai aguentar, sustentar perante a tribro e nós vamos ter que cobrar. Cuidado com as mentira que cê não vai aguentar, sustentar perante o bonde e nós vamos ter que cobrar. Baile Funk em Condomínio, é tilelê. Los Hermanos no domínio, é tilelê. Ele fala namastê, é tilelê. Pra qualquer coisa, gratidão, é tilelê. Pra tudo é voz e violão, é tilelê. Sempre tá na roda do Chá, é tilelê. Só vai em favela pra compra, é tilelê. Realidade vai mostrar, é tilelê. (DJONGA *apud* DELATORVI, 2016)

O verso inicial de sua *rima* anuncia o signo “Todos em suas bicicletinhas” – que pode fazer menção ao *Bloco da Bicicletinha* e /ou ainda à banda do artista Gustavito, *A Bicicleta*. Traduz um costume muito difundido entre a população da classe média cosmopolita de Belo Horizonte, que tem priorizado a bicicleta como meio de transporte não poluente, geralmente utilizado por moradores da região central da cidade, o que novamente significa uma diferença de costume e acesso, por estar necessariamente atrelada à sua viabilidade de uso. Ou seja: provavelmente utilizada por um grupo social morador de bairros mais centrais, situação geográfica que torna mais possível a utilização do meio de transporte com mais frequência e menos desgaste físico, parte da *performance cotidiana* e do costume visto como sendo *tilelê*.

A retórica do prejuízo também é evocada por Djonga, quando diz que “o problema tá ne mim, que me fudi pra suas conquista. Carnaval piou no morro, faz cara preta de pista. E eu defendendo o meu povo, mais pareço um moralista.” Os versos declaram uma realidade pautada na diferença de alteridade, que se anuncia apenas no âmagô da periferia e que pouco e ou quase nunca é percebida por esse nicho de *tilelês*. Segundo Maria Rita Kehl, “Esse

sentimento de pertinência e de dívida simbólica para com a origem e o semelhante lembram a diferença [...]” (1999, p. 104) que se torna matéria simbolizada nas letras do *Rap*, como enfrentamento desse contexto periférico e subalterno. Quando se vê caricaturado por “Black falso”, como é citado por Djonga, endossa o motivo de irritação cantado pelo convidado, ao chamar o *tilelê* de “Cópia da cópia da gente, se eu te aceito é discutível”, apoiado nas atitudes e tendências de “apropriação cultural” denunciadas anteriormente por Delatorvi. Pois, “há uma mudança de atitude, partindo dos *rappers* e pretendendo modificar a auto-imagem e o comportamento de todos os negros pobres do Brasil: é o fim da humildade, do sentimento de inferioridade que tanto agrada à elite da casa grande” (KEHL, 1999, p. 96) acostumada sempre a estar em posição de mando e o negro subalternizado em subserviência. Drama social exprimido nos versos “Dirige a empresa do pai e quer me dirigir na rua. Na conta do seus, vai falecer vários dos nossos”, elucidando o genocídio negro nas periferias do país, cujo risco não chega perto da realidade branca e burguesa do objeto discursivo nessa poética – o *tilelê*. Reação que, segundo Kehl (2005), pode ser entendida como traços de *ressentimento* – categoria analítica que a autora utiliza desde a psicologia – para pensar a radicalização no discurso contundente de oposição, composto pela poesia do *Rap*:

O ressentimento social manifesta a insatisfação dos grupos ou classes para quem as promessas de igualdade de direitos entre todos os sujeitos nascidos na modernidade não se cumpriram como era esperado; teria origem nos casos em que a desigualdade é sentida como *injusta* diante de uma ordem simbólica fundada sobre o pressuposto da igualdade. O avalista dessa igualdade nas sociedades modernas é o Estado, do qual os indivíduos esperam proteção e garantias. O Estado deveria ser o mediador das disputas de interesse e da rivalidade entre esses iguais/desiguais; sua função seria a de promover segurança e justiça, monopolizando os meios para o exercício da violência quando esta for necessária, de modo a garantir uma convivência pacífica e intermediar a resolução de conflitos entre os cidadãos. (KEHL, 2005, p. 167)

Durante o segundo refrão, que se repete duas vezes no meio da música, ouve-se o *overdub* de vozes, tecendo os seguintes comentários: “UFMG; Esses cara tão tirando; pra Zona Leste beber; Pode pitá, é crazy” (Delatorvi, 2016). Indica mais uma vez a relação com a maconha e ainda indica dois ambientes endereçados ao *tilelê*, a Universidade Federal da cidade e um bar situado no bairro Horto, chamado Zona Last.

No último refrão, encerrando a participação de Djonga, Delatorv canta o refrão e a voz de Djonga faz os comentários em *over dub*: “Aí, vamo tomar um Cogumelo do Sol, lasanha vegana, sopa de brócolis, beleza, macarrão ao vinho com tomate, ahã, que delícia heim! Salmão! Salmão de, como é que chama aquele negócio? Soja, Salmão de soja, beleza? Vão

comer carne de soja, tá?” (DJONGA, 2016). Todas as citações incidentais, nos extratos secundários, deixam subentendidos alguns signos referentes ao nicho social e suas características comportamentais, alimentares e de gosto, a que os autores tecem fortes críticas sociais, adversas a toda a dimensão simbólica e cultural envolvida no adjetivo *tilelê*.

Dois anos depois, o tema recorre com a continuidade da segunda versão da música, dessa vez com a participação de Oreia, um dos emergentes nomes do *Rap* local a nível nacional. Segundo o *Jornal do Rap*, “O clipe foi filmado no que é considerado o habitat natural dos “tilelês”, uma cachoeira, e conta com imagens icônicas dos “adoradores da gratidão” como; bicicleta do Itaú, comida vegana, camisa *tiedye*, entre outras.” (NÓBREGA, 2018). O vídeo, que tem mais de setenta mil visualizações no YouTube, contém em seus comentários, várias manifestações de apoio e congratulações aos artistas, visto a capacidade de síntese de um sentimento coletivo em relação ao fenômeno sociocultural que se instaura a partir do estereótipo do *tilelê*.

Após boa repercussão em “**Tilelê**”, música que conta com participação do conterrâneo Djonga, Delatorvi liberou a continuação de “**TilelêPt. 2**” nas plataformas digitais na semana passada, dessa vez em parceria com outro integrante do **DV Tribo**, Oreia, e ironiza o que ele chama de “esquerda gourmet”. A produção ficou por conta de B7Z. O clipe veio uma semana depois e com tom irônico apontando problemáticas sociais, Delatorvi aborda o quanto é nítido o não recorte sócio racial dentro da esquerda elitista, é o que ele tenta passar em linhas como: “*Ouvindo o que disseram classe alta pós-moderna o role PSOLministo falsa e velha nova era*”. (NÓBREGA, 2018).

Há também incitações de ódio por parte de comentários do público de Delatorvi, com declarações de intolerância ao *modus vivendi* desse grupo de pessoas em questão, abordados na composição “*Tilêlê*”. Contudo, o que mais marca as críticas inflamadas do público, é a marca da desigualdade socioeconômica e cultural que atravessa essas relações. A clivagem existente entre os contextos cotidianos desses dois nativos, o burguês *tilelê* e o sujeito periférico, majoritariamente negro e subalternizado, é o que deixa exposto em carne viva a fragilidade e o incomodo por parte da “*minoría*”, quantitativamente maior nesse jogo de mazelas e vulnerabilidade, evidente no *rap*.

Dispiei, cansei de novo. Dessa vez piei cachu. Tô com o Gangsta da Roça. Então vai tomar no skrr. Tô ouvindo o que disseram. Classe alta pós-moderna. O rolêPSOLministo. Falsa e velha nova era. Que se foda whitepeopleproblems, chatas do caralho. Dá preguiça dessas pautas. Tipo Olavo de Carvalho. Direita e esquerda, mesmo horário. Não se esqueça do horário de verão. Nem seja frio no que pensa,

irmão. Seu privilégio de igualdade é muito ágil. Você se sente ofendido com verdades. Atingir ego deboista é muito fácil. Nós não somos iguais. Eu falo de oportunidades. Seu pensamento é bem mais claro. A banda mais bonita da cidade não é preta. Sei que o preço é bem mais caro. Thisismychemical romance na caneta. Tiago Iorc nos ouvidos, é tilelê. Vegano tá comendo os pino, é tilelê. Comprou na mão de dois pretinhos, é tilelê. Cês só enganam os gratidão, é tilelê. No violão tem Legião, é tilelê. Proibidão num toca não, é tilelê. Eu sei que o Lula é bonito, é tilelê. Pros preto é só ingratação, é tilelê. Descoçei, coçei de novo. Tô no mato, é só cachaça. Suco verde faz bem pra saúde. Mas não vem de graça. Pra ser um vegetariano, ahn. Tem que ter grana. A fruta boa tá no Verdemar. Mas dá pra comprar? Não. Bacana. Até queria usar seu shampoo natural. Mas a vendinha da minha rua só vende o tradicional. Que alias, minha amiga, tá cara é pra cacildos. Ai, Oreia, não acredito que cê usa Palmolive. Crítico e sou criticado. Por todos os hare baba. É raro quem não baba. Então não vem ser rare boba. Preste atenção, vou esclarecer. Eu até gosto das ervinha tilelê. E ela me diz que conversa com passarinho. Mas não sabe o nome do seu vizinho. Quero fazer um churras, cê fala que é veja. Eu quero fazer um churras, ainda é raio-veja. Vem me falar que margarina é paia? Meu amor, já viu o preço da manteiga? Final do ano pra Bahia, é tilelê. Foi roubada na UP, tilelê. Tudo é ritual, mercado central. Não come carne e coisa e tal, tilelê. Tiago Iorc nos ouvidos, é tilelê. Vegano tá comendo os pino, é tilelê. Comprou na mão de dois pretinhos, é tilelê. Cês só enganam os gratidão, é tilelê. No violão tem Legião, é tilelê. Proibidão num toca não, é tilelê. Eu sei que o Lula é bonito, é tilelê. Pros preto é só ingratação, é tilelê. Final do ano pra Bahia, é tilelê. Foi roubada na UP, tilelê. Tudo é ritual, mercado central. Não come carne e coisa e tal, tilelê. (Tilelê - Parte 2, Delatorvi; Oreia, 2018)

Os comentários encontrados no *YouTube*, onde o vídeo clipe está disponibilizado, evocam em sua grande maioria dois aspectos fortes nessa construção de estereótipos. A característica de fazer música tocada com violão e canto, o popular formato voz e violão, tipificado em configuração de “Luau” - “Tiago Iorc nos ouvidos”, “No violão tem Legião”, “Proibidão num toca não” – nos indicam o segmento de gosto musical e o tabu em relação a música originalmente fruída na periferia, o *Funck Proibidão*, que fala sobre a realidade e os dilemas da favela em um contexto de tráfico de drogas: “Comprou na mão de dois pretinhos, é tilelê. Cês só enganam os gratidão, é tilelê.” – o que novamente é tomado como um encontro de tensão entre a classe média usuária de maconha e os pretos periféricos, serviçais do tráfico.

O segundo aspecto é relativo ao alto custo dos costumes alimentares característicos dos sujeitos chamados tilêlês, muitas vezes mais sofisticados e de distante acesso às camadas mal remuneradas, aparentemente o lugar de fala desse público alvo da música produzida por Delatorvi. Tendo estas duas questões postas, podemos identificar que as diferenças de costumes, usos, hábitos e gosto, influenciadas pelos respectivos contextos socioculturais e consequentemente econômicos, de ambos os grupos, são o motivo para esse choque de ideários que divergem na distância das realidades e da falta de alteridade na convivência desses grupos, em posições socioeconômicas e culturais opostas. Em situação de convívio, fica evidente que o *direito à cidade* não é paritário entre essas duas camadas da sociedade,

pois há uma clivagem de acessos e conseqüentemente de *capital cultural* entre elas. Exemplo disso, podemos verificar em um dos comentários ao videoclipe em questão:

conheço uns tilelê de condomínio pense no nojo é muito mimo e denço, tudo é espiritual, luau, sarau, namastê, vergano ñ como carne animal ñ como isso, ñ como aquilo eu amo a natureza e os animais, sou pro das causas feministas e negras. Aí ficam pendido pra mim pegar maconha na favela, ou quando ñ, ficam ai, ai, ai, ai vamos cantar uma musica de funk com violão e voz. Pense num nojo, é tudo ingratidão, vivem em mundinho de ilusão ñ sabem nada da realidade da periferia, nunca andaram de metrô ou ônibus quando sair pra rua se perdem e ficam choramingando ligando pros pais e amigos desesperado para ser resgatado. (BOBBY MACGOLDDART *apud* DELATORV, 2018)

Em outro comentário, o artista é questionado por alguém que desconhecia o termo. “O que é “Tilelê”...???”. E responde a pergunta com: “Esquerda gourmet.”. Novo comentário adverte-o sobre sua implicação com relação ao veganismo, que é citado na composição, e esse sujeito defende a causa Vegana, argumentando sobre a ideologia alimentar desse segmento. O artista responde: “[...] A zoeira é direcionada para o elitismo. O não recorte sócio racial vindo desse elitismo. [...]” (DELATORV, s/d).

O desprezo é designado às “pautas” do referido grupo social, que na perspectiva do *rap Tilelê – parte 2* pertence à “Classe alta pós-moderna” e tem afinidades a discursos politizados, de característica esquerdista - “O rolêPSOLministo” –, cujas causas são compreendidas pelos autores como *problema de branco* - “Que se foda whitepeopleproblems, chatas do caralho”. A refutação desse comportamento vem endossada pela incoerência do encadeamento discursivo dos versos “Eu sei que o Lula é bonito, é tilelê. Pros preto é só ingratidão, é tilelê”, que opõem a figura popular do Lula, como líder político da esquerda, em contradição com o suposto mau trato à população negra por parte da classe média e alta, sempre em posição de superioridade. É o clímax da enunciação de rivalidade entre as relações étnico-raciais e de classe social, vistas na poética da letra em questão, evidenciando o significante de diferença e clivagem entre as partes. Motivo da denúncia que ressoa com teor de cobrança, já que a elite ocupa um lugar de privilégio, ou do “ideal” segundo Maria Rita Kehl (2005), em contraposição ao lugar de precarização e insegurança social, que ocupam as classes subalternizadas.

Por efeito da identificação com os ideais comuns a oprimidos e opressores, a revolta desses grupos sociais é submissa e se expressa na forma de atos *reativos*, protestos imponentes, mesmo que os sentimentos de injustiça e prejuízo que a motivam sejam justificados. A insatisfação se transforma em ressentimento coletivo contra aqueles que representam, ao mesmo tempo, tanto os opressores quanto os ideais com os quais os de baixo se identificam. (KEHL, 2005, p.168)

Para Kehl, a análise do discurso das letras do *rap*, compostas quase sempre por sujeitos periféricos e em sua maioria negros, evidenciam forte carga de *ressentimento*, que em artes encontra espaço para ser amplificado como maneira de *sublimação*. Se quisermos compreender desde a teoria psicanalítica da qual discursa a autora, sua causação pode se dar pela perspectiva de que “o ressentido está condenado a não se esquecer nem do paraíso prometido, que ele espera a vida toda, nem das ofensas e prejuízos que ele deixou passar sem reagir. O ressentido, escreve Nietzsche, sofre de uma memória retirada, e um impedimento de esquecer” (KEHL, 2005, p. 166).

É CÉU, É TERRA, É MAR, Ô MARINHÊRO DEU UM BALANÇO NO MAR!

Como vimos, o percurso etnográfico do *tilelê* desde os *mundos da arte* é deslocado de sua matriz reinadeira, primeiramente para nomear os agentes da cena musical afro-mineira e, num segundo momento, para adjetivar a *performance da branquitude* que se relaciona com o universo sígnico, estético e estilístico oriental e da cultura popular brasileira, configurando-se como *modus vivendi* urbano, de acessos privilegiados e de tendência ao *fugere urbem*. Lemos esse fenômeno situado num contexto de expropriação de significantes do repertório do Reinado de Nossa Senhora do Rosário para nomear um comportamento, um poder de atitude social que precede classe social e capital econômico privilegiado, geralmente dominado pela *branquitude*. “Sob esta condição, este ser-estar-pensar o mundo acredita pautar um modelo de presença e de consciência universal jamais imolada, incomodada e aviltada, e com isso assegurar sua apresentação de modo estável no seu ser-estar e conviver no mundo da vida[...]” (TAVARES, 2020, p.23), que tem como premissa o contexto não-preto de pele, situação basilar do paradoxo de diferença entre os guardiões do *tilelê* original, os *Pretinhos do Rosário*, cujo *status quo* geralmente é socialmente subalternizado, pobre e periférico.

Sobre o fenômeno da passagem do *tilelê* do rito ao *hit* e, por consequência, a adjetivo de nomeação de pessoas, levantamos o pressuposto de que se trata de um procedimento de apelidar um grupo de pessoas que, inicialmente, produzem música que expressavam estéticas e significantes afro-mineiros. Essa situação se aproxima do modo como o *Axé Music* foi instituído pela voz da mídia que, por meio da expropriação do termo *Axé* do Candomblé, o empregou para nomear a cena musical baiana, em distinção às demais estéticas musicais. Deste modo, podemos compreender a dimensão pejorativa que a Rainha Belinha escuta no emprego do vocábulo *tilelê*, posteriormente, para nomear grupo de pessoas de características neo-hippie “urbanoide”. A partir desse pressuposto também podemos nos questionar se a utilização de um vocábulo *bantu* para compreender um grupo de pessoas de comportamento sociomusical, em seu primeiro momento, associados ao “tambor” e à percussão, em seu teor pejorativo, não seria um procedimento sistemicamente racista? O teor pejorativo, atualmente mais difundido e reconhecido entre as novas gerações, cujo significante já nem está mais identificado à cena musical afro-mineira, não teria sido um efeito de menos valorização das estéticas e expressividades negra locais, afro-mineiras? Esse procedimento de passagem do *tilelê* a adjetivo teria sido empreendido pela *branquitude*? Se sim, ironicamente, hoje ele serve, de forma geral, ao desígnio pejorativo da *performance cotidiana* da própria

branquitude que, por sua vez, se serve das hibridações culturais do outro. Porém, se este procedimento de inversão pejorativa tiver sido empenhado por pessoas pretas, como troco, é importante que compreendamos que, embora não haja uma definição exata sobre o que significa *tilelê*, ele é identificado como repertório sagrado *bantu* e está sendo utilizado como signo pejorativo para designar a *branquitude*, o que é, no mínimo, incoerente, mas, certamente, equivocado.

Desde a transposição e o deslocamento do *tilelê* de sua origem cosmológica fundamental, o Reinado, adaptada como canção por artistas da Cena Musical de Belo Horizonte, que trabalham primordialmente com a rítmica da música negra local, houve um exponencial distanciamento do significante de sua orientação Afro-mineira. *Tilelê* se tornou um adjetivo, muito reconhecido na cidade para designar, inicialmente, o tipo de público que frequenta eventos musicais ligados às estéticas da arte e cultura popular. Desígnio esse que, em um segundo momento, passou a focalizar característica relacionadas a aspectos socioeconômicos ligados a uma maneira de comportamento, semelhante em diversos sujeitos coexistentes nesse seguimento ligado a determinado tipo de gosto musical.

O fenômeno em questão pode ser identificado na Cena Musical, em suas variações através do tempo e da maneira como o significante *tilelê* atualmente vem sendo usado, para indicar pejorativamente um comportamento típico de um grupo da *burguesia universitária*, que é percebida potencialmente por performar certo comportamento *neo-hippie*. Na perspectiva cosmopolita da população negra e periférica da cidade, tal fenômeno é percebido como um simulacro de pobreza – *Cosplay de Pobre*⁷⁴ – construído nas contingências de prioridades valorizadas pela classe média e alta, como por exemplo o veganismo, as terapias alternativas, bem como o gosto musical que varia desde a cultura popular até a nova MPB, influenciada pelo *indie rock*. Gosto sobretudo associado às hibridações culturais de um outro povo, de um outro *ethos*, como um *pathos* comum dos sujeitos que são marcados pela chancela do *tilelê*.

Os *fortes enunciados visuais* que configuram a identidade que adjetivou o *tilelê* estão ligados a roupas e acessórios, como calçados de couro feito a mão, adornos artesanais, roupas e tecidos que recorrentemente cruzam motivos visuais das estéticas negras, ameríndias, andinas e indianas. Já os motivos sonoros se apoiam em traços da música feita por potenciais sujeitos *tilelês* que, por fechar os significantes, estão produzindo presença – *megafonizando as lutas* –

⁷⁴ Ouvi essa expressão de um Professor da Universidade Federal de Minas Gerais, ao se referir a uma recorrente característica do alunado, de se forjar de *hippie* como postura de transgressão e gesto de igualdade social, ao se fazer posicionar ao comportamento de uma gente mais popular, mesmo sendo oriundo e pertencente à classe alta.

ainda que virtualmente, em situações que envolvam pautas engajadas, caracteristicamente relacionadas às orientações política de esquerda.

Como fenômeno recorrente do ambiente universitário, podemos levantar a hipótese que a perspectiva do *tilelê*, como categoria na primeira década do século, tenha tido seu significante modificado, tomando uma conotação pejorativa e problematizada pela enunciação de privilégios, identificáveis no grupo de sujeitos majoritariamente identificados como *tilelê*. Provocado potencialmente por causa da modificação do alunado na universidade pública - que antes, pouco acessava formação acadêmica no âmbito federal e gratuito, de acordo com o exemplo verificado na UFMG⁷⁵ – na segunda década desse século. Nesse procedimento, anuncia-se certa subversão de lógica e exposição pública desde outro modo de pensar o comportamento contemporâneo de seus convivas pautados pelas diferenças socioeconômicas e das relações étnico-raciais. Como movimento de revogação subjetiva do vocábulo expropriado de povo *bantu*, evocando uma espécie de revolta simbólica sobre a *performance cotidiana* do outro – agora sendo a classe média e alta - dotada ou não de *ressentimento*. A retórica periférica e subalternizada, aqui, é escutada e anunciada como *episteme* de um novo tempo e proceder na cidade, pela perspectiva do apartamento societário em que nos encontramos - *deu um balanço no Mar*.

Dessa maneira, a situação sugerida por Tizumba em relação a possíveis inversões de repertórios, que se encontram no processo de passagem entre os mundos da arte, quando canções de sua autoria são dançadas no Reinado - “Não só tiro esses cânticos como devolvo outros que invento em forma de homenagens aos congadeiros, em músicas como Grande Anganga Muquichi, feita para o capitão João Lopes, do Vale do Jatobá.” (TIZUMBA *apud* REIS, 2007, p.1) - podemos identificar uma problemática desta natureza em uma situação vista em campo, no *Festejo do Tambor Mineiro 2019*. Uma Guarda de Moçambique dançou uma canção de autoria do Padre Marcelo Rossi em sua *louvação/performance apresentacional*, naquela ocasião. Nesse sentido, perguntei à Rainha Belinha qual é sua percepção sobre esse tipo de situação, que são identificadas dentro da tradição, de Guardas de Reinado reproduzindo canções em suas danças. Isso pode acontecer?

Poder pode,mas não deve, ou não precisa, porque agente tem tantas músicas nossas, que cada canto novo que você introduz no Rosário, você deixa de cantar um velho. Se você ficar inventando moda, você tira a originalidade da coisa, a tradição. Agora,

⁷⁵ Disponível em: <<https://ufmg.br/comunicacao/noticias/composicao-do-alunado-da-ufmg-e-mais-representativa-da-populacao-brasileira>> acesso em 01/06/2020.

essas pessoa jovens, eles tem outros sentimentos, outras coisas...Elas por si já se acham no direito de fazer isso. Mas não sou eu que vou falar se ela tem direito, se ela não tem direito. Ela tem que usar o bom senso. E os jovens que não têm a tradição que agente tem, eles têm que ter o cuidado de fazer uma pesquisa de ver o que que pode ser usado e o que não pode ser usado. Mas eu falo com você uma coisa: daqui pra frente vai ser, o que vai usar é a fé. Que a fé não tem como mensurar a fé de ninguém, então a pessoa vai cantar com fé, ela vai cantar o que ela achar melhor. Porque é o caso que a tradição vai cair pro chão, mas a fé em Nossa Senhora não cai não. (Isabel Cassimira, entrevista em 18/10/2019)

Como exemplificado, não somente as referências de *mainstream*, como o citado caso da reprodução da canção de Padre Marcelo por uma Guarda, acontecem. Já presenciei a reprodução de canções de autoria de artistas da cena musical afro-mineira em outras situações, fora do campo desta etnografia. Logo, as relações em que o comportamento inverso acontece, ou seja, quando a “apropriação” das toadas acontece, sendo reproduzida pelo artista no contexto da música amplificada e gravada, as consequências ganham outras proporções e perspectivas:

Tem tantos Lenines nesse mundo de meu Deus, tantas pessoas que pegam o canto do Rosário, levam pra Europa, canta, canta,canta lá e fala que é de domínio público, domínio popular... E o povo do Rosário, que é o povo nosso, o povo de raiz ancestral, eles não vai poder cantar porquê? Eles só têm que ter um cuidado, mas poder cantar eles podem!Eu lembro que eu já fui ne apresentação que eles cantaram música de Rosário e falaram que era de Lenine. Na realidade, eu acho que eu vi o Benjamin (Abras) cantando numa festa dessa de Museu que eu fui e lá na hora da apresentação eles disseram que era de Lenine. Eu acho que é isso, num sei, tem bem tempo, mas que canta, canta... Desconsidera esse negócio de Lenine. É, pode ser Lenine ou pode ser outra pessoa, não vem ao caso quem seja. Eu quis dizer que pessoas fora do Rosário, brasileiros ou não, pegam uma música nossa, vai na nossa casa numa festinha, fotografa a nossa casa e sai, faz exposição com nossa foto, agente não fica nem sabendo... Canta o nosso canto e agente não tá nem sabendo. Eu quis dizer apenas que não adianta a gente ficar proibindo as nossas pessoas de usufruir financeiramente dos cantos e das coisas do Rosário, das coisas que eles podem fazer pra fazer um dinheiro, para colocar comida na mesa. Porque os outros de fora vão fazer e sem escrúpulos nenhum, sem vergonha nenhuma. Esquece o problema de Lenine, não vem ao caso isso.(Isabel Cassimira, entrevista em 18/10/2019)

Quando a Rainha levanta o direito de cantar o canto ritual das *nossas pessoas*, está se referindo que a implicação da reprodução desses saberes performáticos tradicionais do Reinado pode cruzar os *mundos da arte* sendo levados por um reinadeiro e não por qualquer artista que assim queira o fazer. Levanta uma problemática densa, que pode ser aprofundada em futuros estudos sobre as cenas musicais,com o intuito de identificar a utilização das *estéticas afro-mineiras* em criações artísticas, em música gravada e amplificada, para melhor compreender os contextos em que elas se dão.

Corroborando com a perspectiva da Rainha Conga, a Capitã Guidinha nos diz seu parecer sobre a utilização do repertório musical do Rosário em shows, por artistas profissionais:

Olha, eu vejo que, se são aqueles que são de origem de cidades desse tipo de festa, eles vão levando com eles a cidade, eles saíram da cidade...Ou eles não estão na cidade, mas a cidade não saiu deles. Remanesce o que é de costume da cidade deles em outra terra, entendeu?! Tipo assim, Túlio Mourão, Titane, o Pereira da Viola. Que Pereira da Viola vem de um povo que faz uma Folia de Reis e ele sai com a Folia de Reis... O que eu não gosto muito é quando as cantigas fica floriano demais, essa cantiga que, dependendo o floreio que for,você acaba não podendo usar a cantiga. Que é o caso que eu falei, tira o “olelê” pelo “olei”, sendo que o correto é “olelê”. Porque, de uma certa forma, “olelê, olelêia, olelê”, tudo é uma forma de se afastar o negativo, entendeu?!Porque tem hora que você pensa assim: por que esse lelé, por que esse lalá? Ele tem um quê e um porquê. Então dependendo o que é, ele tá tirando o negativo e te trazendo um positivo. Faz de conta que você pode, está alguém querendo te atacar, é aquele negócio...“olelê [cantando] olelêiaolelêia”, ou, “olirerêrêrê, aiôlelelele lê á”...Você tá pedindo força, é uma chamada de força, porque você vai fazer, o que você vai executar. Aí essa chamada de força, digamos assim, você troca a forma de chamar elas? Deixa de ser olelê pra ser olilí...(Margarida Cassimiro Gasparino, entrevista em 23/08/2020)

Nesse sentido, é importante observar que os sons do Rosário tem agência, e o seu esvaziamento de sentido sagrado e deslocamento da função ritual, por exemplo em adaptações silábicas e lexicais, como de seu comportamento rítmico original, podem ser percebidos por muitos Reinos, como uma ação equivocada e prejudicial à preservação da tradição, se utilizado de maneira esvaziada de sentido e divulgada desta maneira às novas gerações de dançantes do Reinado.

No processo de passagem do repertório do Reinado à cena musical, é observado por alguns guardiões da tradição um potencial esvaziamento de sentidos no processo de recepção do público, que desconhece o capital simbólico do Rosário. A exemplo deste tipo de percepção, podemos verificar no parecer do Capitão Cadinho seu conhecimento da gravação do *tilelê* realizado por Tizumba:

É o que eu falo com você:as música do Tizumba tudo é artístico. Alguma coisa ele pega do...Alguma coisa tem fundamento, outras coisas é só pra compor a música, entendeu? Igual *ngangamuquiche*, ninguém sabe...Eles, o pessoal aí, canta, mas nem sabe o que que é *ngangamuquiche*. *Ngangamuquiche* é respeito aos mais velho, é o patriarca, a matriarca que fundou aquele Reinado, entendeu? Os mais velhos, e eles nem sabem disso! (Ricardo Casimiro Gasparino, entrevista em 21/03/2020)

As toadas e marchas são executadas em um lógica sucessiva de funções, de acordo com a Capitã Guidinha “[...] tem umas que faz parte de um seguimento que você vê mais ou menos qual a hora adequada. Você tem aquele negócio que é a chegada, tem a louvação, tem a despedida e, dependendo,tem a cantiga é Ezéquias, Ezéquia é fúnebre”. Dessa maneira, uma dimensão agenciada de significantes indica as especificidade de uma parte do repertórios do Reinado, que deve somente ser entoado em ocasiões endereçadas a um acontecimento próprio, a ele pertencente, como nos ensina Guidinha:

As músicas no Reinado, elas tá expressando, ela vem da devoção e mostra, também, aqueles momentos de aflição. Igual eu falei: “eu chamava por Nossa Senhora quando as pancada doía”. Ela é a forma de você se expressar pela música, você expressa sua alegria pela música. Tem uma música, uma cantiga, que ela é da alegria e ela não é pra morte, mas o Cadinho não gosta muito de cantar ela, Cadinho já não gostava, depois que uma coleguinha cantou num velório e depois morreu, ele não canta. Sabe quando tem aqueles momentos assim que você tá tão feliz que você fala assim: nossa se Deus quisesse me levar agora eu até aceitaria. Então, aí tem uma cantiga que é assim: “minha virgem do Rosário se quiser me levar agora e me der um bom lugar ô lelê que bom será, ô lelê que bom será!” Essa cantiga é pra dia festivo, não é na beira de caixão que você vai tá cantando ela não. Essa cantiga, ela quer dizer assim, que às vezes tá tão feliz naquele momento, naquela festividade, naquele encontro, naquele conagraçamento de irmãos, caso a Nossa Senhora quiser levar eles, você vai com alegria: oh, eu cumpri minha missão, estava na festa do Reinado, estou morrendo num dia de alegria pra todos, que bom será! (Margarida Cassimiro Gasparino, entrevista em 23/08/2020)

Nesse sentido forte, de agenciamento das toadas, que fora das vozes do povo do Rosário, de modo fundamental se perde, percebemos a marca da diferença de sentido, de intenção entre os contextos onde o *tilelê* é entoado:

O que passa dentro da cabeça dele, quando ele fez essa música, eu não sei te falar. Única coisa que eu sei te falar é que as pessoas têm, artistas, elas tem licença poética. Elas fazem um trabalho artístico, então o que é cantado no trabalho artístico não é o que é cantado, ou pelo menos não tem o mesmo sentimento do que é cantado na louvação. Assim, eu acredito, mas tem que saber dele, qual que foi a intenção dele, qual que é o sentido desse *tilelêtilelê* ô, pra ele. Eu acredito que seja apenas uma variação que ele fez pra ganhar o dinheirinho dele. Mas é a alegria dele no palco de cantar Nossa Senhora, tem um sentido, e cantar Nossa Senhora na louvação no Rosário é outro sentido. A meu ver, porque de repente pra ele, ou pros artistas tem o mesmo sentido. Mas pras pessoas que são devotas do Rosário, que praticam o Reinado, elas cantam o louvor com louvor. E cantam artisticamente com outra situação mental. (Isabel Cassimira, entrevista em 18/10/2019)

É importante salientar, que o parecer da Rainha está endereçado especificamente ao exemplo de Maurício Tizumba, que é reconhecido pelo Reino – como bem endossa o Capitão Toninho: “O Tizumba é Massambiqueiro, das antigas. Muitos tem resistência ao trabalho dele. Não é o meu caso” (Antônio Cassimiro das Dores Gasparino, entrevista em 18/10/2019) - como esse sujeito *Exú* que está em trânsito entre os *mundos da arte* e situado nas *encruzilhadas dos sentidos*, como disse a Rainha, dos cantos entre as duas *situações mentais*, de ambas as relações artísticas com os saberes tradicionais do Reinado e o contexto do mercado cultural.

Para a Rainha Belinha, uma das problemáticas desse tipo de relação com os saberes performáticos do Reinado, são as alterações dos aspectos musicais da dança sagrada:

O problema: a pessoa faz um canto que não tem nada a ver com o negócio, inventa coisa e põe lá no meio. E as pessoas que ouvem acreditam que eles estão cantando o Rosário plenamente. Porque o que é cantado, ou pelo menos do jeito que é cantado como artista, não é o jeito que é cantado como louvor. Então a pessoa que canta louvor, canta louvor, a pessoa que canta artista, canta artista, quando ela está cantando no louvor ela está cantando outra coisa. Agora quem está aprendendo a

cantar e ouve o canto do Roberto Carlos, ou ouve o canto dele e é de Reinado, não pode passar a mão naquele CD, DVD, sei lá o quê, e vir pra fila do Rosário cantar aquilo daquela forma. Inclusive, as pessoas que são artísticas, artistas, elas não tem o direito de entrar nas Guardas a que elas não pertencem, ou pelo menos que elas não foram convidadas, e cantar cantos que elas fizeram artisticamente. Ela só tem o direito de cantar o canto do Rosário dentro do Rosário, quem tem a diferença de Rosário. (Isabel Cassimira, entrevista em 18/10/2019)

Nesse sentido, a mistura entre repertórios simbólicos distintos não é vista como um procedimento adequado ao mundo do Reinado, nessa perspectiva em que a gravação de um canto do Reinado, hibridizado a outro repertório, promove a difusão de equívocos que se tornam de conhecimento público e são reproduzidos, e ou se fixam no imaginário coletivo, como uma referência tradicional dessa chamada “cultura popular”.

A retórica do resgate das *raízes*, de reencontro com expressividades atávicas no fazer de uma arte regional, é anunciada no discurso de Titane e Tizumba, nas entrevistas disponíveis nos arquivos que acessamos. Esse repertório técnico-estético é pautada no mercado cultural dentro do âmbito de certa *world music*. O caráter “exótico” que esse tipo de produção artística apresenta aos olhos de certo público *cool* da classe média, e estrangeiro ao contexto ritual daquela música, interessados *naquilo que não é dele*, atingiu uma dimensão notável na cadeia produtiva da música, na primeira década dos anos 2000. Tal fenômeno igualmente atingiu certa escuta contemporânea da música popular urbana, um seguimento de gosto relacionado à chamada *música regional*, para distingui-la dentro da cena da *música popular brasileira* hegemônica, e exportá-la como produto de *world music*. Por demanda de consumo, ao constituir-se um público que gosta desse seguimento musical, incentivou, conseqüentemente, novas produções musicais afeitas às estéticas emergentes que se ligavam à *world music* e às *raízes* tradicionais brasileiras, sempre de origens negras, subalternizadas e periféricas.

Nesse sentido, a reflexão que podemos levantar às novas gerações de artistas que continuaram a se valer das *estéticas afro-mineiras* é sobre a continuação dessa produção musical realizada por outros sujeitos, que não pertencem ao Reinado. Como nos disse Dona Isabel sobre uma situação de apropriação da *toada* “adeus, adeus que eu já vou embora.... Pelas ondas do mar eu vim, pelas ondas do mar eu vou m’embora”, que foi percebida por ela em um contexto de apresentação teatral como de uso indevido, uma vez que os artistas em questão “[...] não tinha nada a ver com isso!”, por não serem *irmãos do Rosário*. Para ela, aquela “música” é “popular pro Reinado, mas não pra teatro, não é? Popular pra nós que somos reinadeiros...” (DONA ISABEL *apud* RESENDE, 2015, p.41 e 42), pois ela precede função ritual, motivo de *saber-ser* e de vir a ser quando entoada. É de *fundamento* que Dona Isabel está falando ao evocar o

direito de domínio do canto pelo *povo de Nossa Senhora*. É também das diferenças abissais entre mundos, entre o Rosário, orientado pela cosmovisão *Bantu*, e o palco, pelas vozes amplificadas e gravadas. Ela afirma a importância de assegurar o arquivo e o repertório das *encruzilhadas de saberes* do Reinado, preservadas e guardadas na memória de sua ancestralidade, tão desvalorizada por séculos de adversidade. Muitos artistas, por uma adequação à lógica das *políticas culturais*, ao valorizarem a *música regional* e a *cultura popular – word music* – não produzem uma realidade efetiva do ato de preservação das tradições, pois corroboram para a sua descaracterização e distanciamento de sua matriz ancestral. O domínio não é público, ele é publicitário.

Dona Isabel, uma verdadeira “popular”, em seu lugar de guardiã da tradição e “mestres de cultura”, percebe que a *performance* do mundo da arte do palco precede apropriação gratuita, em todos os sentidos, pois o artista, por costume, “ouve um canto bonito dentro das guardas, eles quer usufruir disso, né?! Sem saber o que é que eles estão fazendo, o que eles deixou de fazer.” (DONA ISABEL *apud* RESENDE, 2015, p.41 e 42). Logo, a rasura num mar de saberes sagrados não tem a ver com as seculares travessias da memória *calunga* na espiral do tempo. O que escuto na voz de Dona Isabel é que tem que ter fundamento para se aprofundar no sentido forte do Rosário, tem que ir (pro)fundamente nos giros anti-horários da dança sagrada em louvor a *Mama Muxima*.

Ô Marinheiro, é hora, é hora de viajá

É céu, é terra, é mar

Ô Marinheiro, deu um balanço no mar!

REFERÊNCIAS

ADOUR, Adrea. **Vissungos e a MPB** A palavra africana em canções de compositores mineiros. In: Viva Voz. Belo Horizonte: Laboratório de Edição da FALE/UFMG, 2017.

AIEX, Tony. **Cancioneiro pop-místico com influências de roadmovies**: conversamos com Luiz Gabriel Lopes. Tenho mais discos que amigos: 20 de março 2018. Disponível em <<http://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2018/03/20/luiz-gabriel-lobes-entrevista/>> acesso em 02/05/2019.

ALEXANDRE, Marcos Antônio. **Aspectos dos rituais religiosos no teatro negro brasileiro contemporâneo**. Anais do VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Campinas, 2010. Disponível em: <<https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3242>> acesso em 16/12/2019.

ALVES, Vânia de Fátima Noronha. **Os festejos do Reinado de Nossa Senhora do Rosário em Belo Horizonte/MG**: práticas simbólicas e educativas. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

AMIGOS DO PRÍNCIPE. **Tilêlê** – Amigos do Príncipe. Tijuana Eventos, 25 de março de 2015. Disponível em: <<https://youtu.be/wMT-uhR4gME>> Acesso em 16/09/2018.

ANTHONIO. **Antonio** - Rei do Congado!. Youtube, André Bechelane, 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KzGsHZKrvJY&list=PLFhAXQUvbfqmqBrkuRFTwHHxqnE0t-h-Nv&index=48&t=17s>> Acesso em 19/12/2019.

ARAÚJO, Samuel. **Música e políticas públicas para a juventude**: por uma nova concepção de pesquisa musical. XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM). Brasília, 2006.

ARCADISMO. "**Arcadismo**". In: *Só Literatura*. Virtuoso Tecnologia da Informação, 2007-2019. Disponível em: <<http://www.soliteratura.com.br/arcadismo>> acesso em 25/07/2019.

AREDES, Rubens de Oliveira. **O Congado Mineiro e a Indústria do Entretenimento**: apropriação, antropofagia e o Estado. Anais do III Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música. UniRio: Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/4635>> acesso em 21/03/2020.

AREDES, Rubens de Oliveira. **O Congado Mineiro na Música Popular Urbana de Belo Horizonte**: Um caminho da música popular mineira. Resultado parcial de pesquisa (Graduação em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, 2009.

ARROYO, Margarete; LUCAS, Maria Elizabeth ; STEIN, Marília ; PRASS, Luciana, **Entre congadeiros e sambistas**: etnopedagogias musicais em contextos populares de tradição afro-brasileira. Revista da Fundarte, Montenegro, RS, v. 3, n.5, 2003. p. 4-20.

ATLÉTICA, Diretora de Eventos e Logística. **Entrevista**. [17 ago. 2018]. Entrevistador: Felipe Saldanha Odier. Belo Horizonte, 2018. 02 arquivos [wav].

BASTIDE, Roger. **As Américas negras**: as civilizações africanas no Novo Mundo. São Paulo: DIFEL-EDUSP, 1974.

BASTOS, Rafael José de Menezes. **Esboço de uma Antropologia da Música**: para Além de uma Antropologia sem Música e de uma Musicologia sem Homem. In: Anuário Antropológico / 93, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995.

BECKER, Howard S. **Mundos da Arte**. Trad. Luís San Payo. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

BERQUÓ, Paula Bruzzi. "**A Ocupação**" e a produção de espaços biopotentes em Belo Horizonte: entre rastros e emergências. Dissertação de Mestrado - Programa de Pós- Graduação em Arquitetura e Urbanismo do Núcleo de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, MG: 2016.

BORGES, Júlia. **Olêlé quilêlé tilêlé ô**. 23 de fevereiro de 2011. Disponível em: <<http://equeroquevocevenhacomigotododia.blogspot.com.br/2011/02/olele-quilele-tilele-o.html>> Acesso em 13/09/2014.

BRASIL, André. **A Performance**: Entre o Vivido e o Imaginado. In: Experiência Estética e Performance. Org. MENDONÇA, Carlos Magno Camargo; FILHO, Jorge Cardoso. Salvador: EDUFBA, 2014.

BUZATTI, Lucas. **As plurais veredas de Maurício Tizumba**: mineiro lança biografia em show com Sérgio Pererê. Jornal Hoje em Dia, Belo Horizonte, 27/08/2018. Disponível em: <<https://www. hojeemdia.com.br/almanaque/as-plurais-veredas-de-maur%C3%ADcio-tizumba-mineiro-lan%C3%A7a-biografia-em-show-com-s%C3%A9rgio-perer%C3%AA-1.650251>> acesso em 18/01/2020.

CAMBRIA, Vincenzo. '**Cenas musicais**': reflexões a partir da etnomusicologia. MÚSICA & CULTURA (SALVADOR. ONLINE), v. 10, p. 1-17, 2017.

CAMBRIA, Vincenzo. **Etnomusicologia aplicada e "pesquisa ação participativa"**: reflexões teóricas iniciais para uma experiência de pesquisa comunitária no Rio de Janeiro. V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular. (Anais). Rio de Janeiro, 2004.

CAMILO, Geraldo Arthur. In: **Comunidade Negra dos Arturos**. Cantando e Reinando com os Arturos. Belo Horizonte, Rona, 2006.

CAMP, Marc-Antonie. **Quem tem autorização para cantar o cântico ritual?** Notas sobre o status legal da música tradicional. Tradução de Saulo Adriano. São Paulo: Revista USP, n.77, p.76-89, 2008.

CAMPOS, Lúcia Pompeu de Freitas. **Como capturar uma word music em circulação? Etnografia do grupo Siba e a Fuloresta em festivais europeus**. Dossiê A Música e suas Determinações Materiais, Revista Ecos, v. 23, n. 1. Rio de Janeiro: UFRJ, 2020. Disponível em: <<https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>> acesso em: 18/07/2020.

CAMPOS, Lúcia Pompeu de Freitas. **O chão, o palco e o estúdio de gravação: um estudo sobre "culturas populares" em trânsito**. Trabalho apresentado na 28ª. Reunião Brasileira de Antropologia: São Paulo, 2012.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

CARLSON, Marvin. '**Performance de Cultura: estratégias antropológicas e etnográficas**'. In: Performance: uma introdução crítica. Trad. Thaís F. N. Diniz e Ma. Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

CARVALHO, José Jorge de. **Metamorfose das tradições performáticas afro-brasileiras**: de patrimônio cultural a indústria de entretenimento. In: LONDRES, Cecília (*et. al.*). Celebrações e saberes da cultura popular: pesquisa, inventário, crítica, perspectivas. Rio de Janeiro: Funarte / Iphan / CNFCP, 2004.

CARVALHO, José Jorge de. **Um Panorama da Música Aro-Brasileira: Dos Gêneros Tradicionais aos Primórdios do Samba.** Disponível em <<http://dan.unb.br/images/doc/Serie275empdf.pdf>> Acesso em 27 de Nov. 2014.

CARVALHO, José Jorge. **‘Espetacularização’ e ‘canibalização’ das culturas populares na América Latina.** *Anthropológicas*, 21(1), pp. 39-76. Universidade Federal de Pernambuco: Recife, 2010.

CASA ABERTA. **Casa Aberta.** Programa Casa Aberta, Radio Inconfidência FM. Belo Horizonte: 15 de maio de 2019. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=UiyW1NEYzI>> acesso em 16/05/2019.

CASSIMIRA, Isabel. **Entrevista.** [04 ago. 2018]. Entrevistador: Felipe Saldanha Odier. Belo Horizonte, 2020. 01 arquivo [wav].

CASSIMIRA, Isabel. **Entrevista.** [18 out. 2019]. Entrevistador: Felipe Saldanha Odier. Belo Horizonte, 2020. 01 arquivo [mp3].

CASSIMIRA, Isabel. **Entrevista.** [21 mar. 2019]. Entrevistador: Felipe Saldanha Odier. Belo Horizonte, 2020. 01 arquivo [mp3].

CASSIMIRA, Isabel. **Entrevista.** [29 out. 2019]. Entrevistador: Felipe Saldanha Odier. Belo Horizonte, 2020. 01 arquivo [word].

CLIFFORD, James. **A Experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX. 3ª.** (org. Gonçalves, José Reginaldo dos S.), Ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2008.

CONCEITO. **Terrário.** Conceito de: 09 de outubro de 2016. Disponível em: <<https://conceito.de/terrario>> acesso em 03/05/2019.

CONSELHO DE ARQUITETURA E URBANISMO DO BRASIL. *Praça da Estação.* Conselho de Arquitetura e Urbanismo do Brasil, s/d. Disponível em: <<https://arquiteturaurbanismotodos.org.br/praca-da-estacao/>> acesso em 20/04/2020.

COOK, Nicholas. **Agora somos todos (etno)Musicólogos.** *Ictus* 07, 09-31, 2006.

CORRÊA, Juliana Aparecida Garcia. **Tem Festa de Tambor no Reinado de Nossa Senhora Performance e Agência em torno das Coisas Congadeiras – Justinópolis.** MG. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

CUNHA, Manuela Carneiro da. **“Cultura” com aspas.** São Paulo: Cosac Naify, 2009.

CUNHA, Manuela Carneiro da. **Os efeitos perversos do regime de Propriedade Intelectual.** In: Ricardo, C.A.; Ricardo, F.. (Org.). *Povos indígenas no Brasil.* 1 ed. São Paulo: ISA, 2006.

DA REDAÇÃO. **Música escrita por Flávio Henrique pode ter criado o termo ‘tilelê’.** *Jornal O Tempo*, 18/01/18<<https://www.otempo.com.br/cidades/musica-escrita-por-flavio-henrique-pode-ter-criado-o-termo-tilele-1.1563962>> acesso em 13/01/2020

DE OLIVEIRA, Cristiano Lessa. **Um apanhado teórico-conceitual sobre a pesquisa qualitativa: tipos, técnicas e características.** In: *Travessias*, v. 2, n. 3. Florianópolis: Publicação do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, 2008.

DEL PRIORE, Mary. **Festas e Utopias no Brasil Colonial.** São Paulo: Brasiliense, 1994.

DELATORVI. **Delatorvi part. Oreia DV** – Tilelê Pt. 2 🎵 (Prod. B7Z). Nova Lima: 27 de fev. de 2018. Disponível em: Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=moFsbCOoxg8>> Acesso em 16/09/2018.

DELATORVI. **Delatorvi x Djonga** - Tilelê (Prod. Shuka4Beats). Nova Lima: 10 de nov. de 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YjqcJcJdD-k>> Acesso em 16/09/2018.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DICIONARIO MPB. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br>> Acesso em 03/09/2018.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FARIA, Victor Lúcio Pimenta de. **Algumas Questões sobre Direitos Autorais no Contexto do Congado Mineiro**. In: TUGNY, Rosângela Pereira de. & QUEIROZ, Ruben Caixeta de. (Org.). *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

FARIAS, Cristian. **LG Lopes** – O Fazedor de Rios (2015). Eu Escuto! : 2 de Junho de 2016. Disponível em: <<http://www.euescuto.com.br/2016/06/02/lg-lobes-o-fazedor-de-rios-2015/>> Acesso em 02/05/2019.

FAVRET-SAADA, Jeanne, 2005. **Ser afetado**. Cadernos de campo, v.13, p. 155-161.

FELD, Steven. **Uma doce cantiga de ninar para a “world music”**. Debates 8. P. 09-38.

FRIGERIO, Alejandro. **Artes Negras: uma perspectiva afrocêntrica**. Tradução Juarez Coqueiro. Estudos Afro-Asiáticos, n.23, p.175-190, 1992.

GASPARINO, Antônio Cassimiro das Dores. **Entrevista**. [18 out. 2019]. Entrevistador: Felipe Saldanha Odier. Belo Horizonte, 2020. 01 arquivo [mp3].

GASPARINO, Margarida Cassimiro. **Entrevista**. [23 ago. 2020]. Entrevistador: Felipe Saldanha Odier. Belo Horizonte, 2020. 03 arquivos [mp3].

GASPARINO, Margarida Cassimiro. **Louvação a Senhora do Rosário**. In: TUGNY, Rosângela Pereira de. & QUEIROZ, Ruben Caixeta de. (Org.). *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

GASPARINO, Margarida Cassimiro; OTTO, Renata; ROSSE, Eduardo Pires; ROSSE, Leonardo Pires. **Guarda de Moçambique Treze de Maio de Nossa Senhora do Rosário** - 58ª Festa 01 a 13/05/2002. 2003 (CD duplo).

GASPARINO, Ricardo Casimiro. **Entrevista**. [21 mar. 2020]. Entrevistador: Felipe Saldanha Odier. Belo Horizonte, 2020. 03 arquivos [mp3].

GERALDA, Maria. **Documentário sobre a comunidade Quilombola da Serra do Cipó, comunidade do Açude**. Avesso Filmes. In: Setur: Santana do Riacho, 30 de setembro 2014. Disponível: <<https://youtu.be/7njKVYd21Vw>> acesso em 03/09/2018.

GIBRAN, Elias; KALIL, Pedro (Org). **De Camarões: Veredas de Mauricio Tizumba**. Belo Horizonte: Nandyala, 2018.

GIMENEZ, Luiz Othavio. **TESTE: Que tipo de tilelê você é?**. Portal UAI. Belo Horizonte: 31 de julho de 2018. Disponível em <<https://www.uai.com.br/app/noticia/olha-so/2018/07/31/noticias-olha-so,231640/teste-que-tipo-de-tilele-voce-e.shtml?fbclid=IwAR2xnx6Od0AcLqDdQjJw-p6PNKOS6QH2YEGTyWrxSrVMez2JYo5nKfw45So>> acesso em 16/05/2019.

GLISSANT, Édouard. **A barca aberta**. In: Poética da Relação. Trad. MENDONÇA, Manuel. Lisboa: ArtAfrica, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2011. Disponível em: <<http://artafrika.letras.ulisboa.pt/uploads/docs/2016/04/11/570bc0a278725.pdf>> Acesso em 29/08/2019.

GOMES, Leonardo José Magalhães. **A Música da cidade: cartografia musical de Belo Horizonte**. Belo Horizonte: Editora Gomes, 2011.

GOMES, Rafael Barros. **Minha fé não é cultura: a eficácia da magia e as amarras do estado**. Dissertação (Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural), Instituto do Patrimônio Cultural, Rio de Janeiro, 2015.

GONÇALVES, Pedro Augusto Pereira. **A causação social da psicopatologia à luz de Frantz Fanon: o contraponto à proposta objetivista da filosofia da psiquiatria de Dominic Murphy**. PERI - Revista de Filosofia, v. 9, n. 2: Florianópolis, Santa Catarina, 2017. Disponível em: <<http://www.nexos.ufsc.br/index.php/peri/article/view/2875>> acesso em 17/05/2019.

GONZALEZ, Lélia. **A categoria político-cultural de amefricanidade**. In: Tempo Brasileiro. nº 92/93 (jan./jun.). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1988.

GREEN, Lucy. **Pesquisa em Sociologia da Educação Musical**. Revista da ABEM, Porto Alegre, nº 4, setembro, 1997.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. **Como trabalhar com "raça" em sociologia**. Educação e Pesquisa, São Paulo, v.29, n.1, p. 93-107, jan./jun. 2003. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ep/v29n1/a08v29n1.pdf>> acesso em 17/12/2019.

GÜNTHER, Hartmut. **Como elaborar um questionário**. Universidade de Brasília: Laboratório de Psicologia Ambiental, Planejamento da Pesquisa em Ciências Sociais. v. 1, p. 231–258, 2003.

GUSTAVITO. **Gustavito**. Belo Horizonte, s/d. Disponível em: <<http://www.gustavito.com.br>> acesso em 03/05/2019.

HENNION, Antoine. **Música e mediação: para uma nova Sociologia da Música**. Tradução: Flavio Barbeitas. In: The Cultural Study of Music: A Critical Introduction. M. Clayton, T. Herbert, R. Middleton eds. London: Routledge, 2002.

HENNION, Antoine. **Pragmática do Gosto**. Desigualdade & Diversidade – Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio, no 8, jan/jul, 2011, pp. 253-277.

HENNION, Antoine. **Uma sociologia dos *attachements*: de uma sociologia da cultura a uma pragmática do gosto**. Tradução: Lúcia Campos. 2004/3 (nº 85), p. 9-24.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. **Etnografia da Performance Musical - Identidade, Alteridade e Transformação**. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 155-184, jul./dez. 2005.

HINE, Christine. **Etnografia virtual**. Trad. Cristian P. Hormazábal. Barcelona: Editorial UOC, 2004.

HOBBSAWM, Eric. **A Invenção das Tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

LAGROU, Els. **Arte Indígena no Brasil: agência, alteridade e relação**. Belo Horizonte: C/ Arte, 2009.

LEVI, Stanley. **O Fusca Azul (E A Festa Tilele)**. 1º SIM! Simpósio Internacional de Violão – O Violão na América Latina: tendências, desafios, perspectivas. Belo Horizonte, 2017. Disponível em: <[http://ww-w.prosas.com.br/uploads/system/arquivos/arquivos/000/115/455/original/Anais_-_I_SIM_\(1\).pdf?1548271870](http://ww-w.prosas.com.br/uploads/system/arquivos/arquivos/000/115/455/original/Anais_-_I_SIM_(1).pdf?1548271870)> acesso em 16/05/2019.

LEWINSOHN, Ana Caldas. **Metáforas de trabalho no território de criação:** provocações do corpo-em-arte na preparação do ator. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, SP: 2014. Disponível em: <file:///C:/Users/MyNot/Downloads/Lewinsohn_AnaCaldas_D.pdf> acesso em 16/05/2019.

LGLOPES. **Luiz Gabriel Lopes.** Disponível em: <http://www.lglopes.com/downloads/LuizGabrielLopes_Cliping.pdf> acesso em 03/05/2019.

LIGIÉRO, Zeca. **Performances Proissionais Afro-Brasileiras.** O Percevejo: Estudos da performance, n. 12, p. 84-98, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2003.

LOPES, Antonio Herculano. **Performance e História (ou como a onça, de um salto, foi ao Rio do princípio do século e ainda voltou para contar a história).** O Percevejo: Estudos da performance, n. 12, p. 12-16, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2003.

LOPES, Luiz Gabriel. **A Hora do Improviso convida Luis Gabriel Lopes** – 2º temporada. Thiago Delegado: 21 de Agosto de 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=AxpZ8BmLCi4&t=256s>> acesso em 14/05/2019.

LOPES, Luiz Gabriel. **Babulina's Trip Graveola e o Lixo Polifônico.** Letras s/d. <<https://www.letras.mus.br/graveola-o-lixo-polifonico/1973685/>> acesso em 18/05/2019.

LOPES, Luiz Gabriel. **Entrevista com:** Graveola e o Lixo Polifônico. Canal subsolo, Rio de Janeiro: 18 de Dezembro de 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QR_wVJODO5k> acesso em 02/05/2019.

LUCAS, Glaura. LUZ, J. B. **Cantando e Reinando com os Arturos.** Belo Horizonte: Rona; Ministério da Cultura, 2006.

LUCAS, Glaura. **Chor'ingoma:** os instrumentos sagrados no congado dos Arturos e do Jatobá. In: Música Hoje: revista de pesquisa musical da UFMG. Belo Horizonte, N. 7, 2000.

LUCAS, Glaura. **Considerações sobre o uso de representação gráfica como auxílio no processo de transcrição em etnomusicologia.** XIII Encontro Nacional da ANPPOM. Anais, 2001.

LUCAS, Glaura. **Música e tempo nos rituais do congado mineiro dos Arturos e do Jatobá.** Tese (Doutorado em Música). Programa de pós-graduação em música. Centro de Letras e Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2005.

LUCAS, Glaura. **Os Sons do Rosário.** O Congado Mineiro dos Arturos e Jatobá. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LUCAS, Glaura; QUEIROZ, SILVA, Luís Ricardo; PRASS, Luciana; RIBEIRO, Fábio Henrique; AREDES, Rubens de Oliveira. **Culturas Musicais Afro-Brasileiras:** Perspectivas para Concepções e Práticas Etnoeducativas em Música. Salvador: Edufba, 2016.

LÜHNING, Angela; TUGNY, Rosângela Pereira de (Org.). **Etnomusicologia no Brasil.** Salvador: EDUFBA, 2016.

MADEIRA, Thaise Valentim. **A mediologia das práticas culturais [manuscrito]:** da transmissão à miseenscène da cultura tradicional no processo de festivalização. Tese (Doutorado em Comunicação Social). Tese (Doutorado em Comunicação Social) Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

MAGIAS DA UMBANDA. **O que é a Tronqueira?.** Magias da Umbanda: 28 de Fevereiro de 2017. Disponível em: <<http://magiasdaumbanda.com.br/2017/02/28/o-que-e-tronqueira/>> acesso em 14/05/2019.

MAGNANI, Sergio. **Expressão e comunicação na linguagem da música.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1989.

MARCUS, Georges. **Etnografia en/del sistema mundo:** El surgimiento de la etnografia multilocal. *Alteridades*, vol. 11, n° 22. México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, 2001.

MARQUES, Brisa. **Entrevista.** [02 ago. 2018]. Entrevistador: Felipe Saldanha Odier. Belo Horizonte, 2020. 01 arquivos [word].

MARTINS, Bruno Viveiros. **Som Imaginário:** A reinvenção da cidade nas canções do Clube da Esquina. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Memória:** O Reinado do Rosário no Jatobá. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MARTINS, Leda Maria. **Performances da oralitura:** corpo, lugar da memória. *Revista Letras*, n. 26. Universidade Federal de Santa Maria, 2003. Disponível em: <<http://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881/7308>>. Acesso em 16/12/2019.

MARTINS, Leda. **Performances do Tempo e da Memória:** os Congados. *O Percevejo: Estudos da performance*, n. 12, p. 68-83, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2003.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra.** Tradução: Sebastião Nascimento. Éditions La Découverte, Paris, 2013, 2015; n-1 edições, 2018.

MELLO E SOUZA, Marina de. **Reis Negros no Brasil Escravista: história** da festa de coroação de Rei Congo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

MENA, Isabela. **Verbete Draft:** o que é Afrofuturismo. Projeto Draft: 14 de março de 2018. Disponível em: <<https://projetodraft.com/verbete-draft-o-que-e-afrofuturismo/>> acesso em 17/05/2019.

MILTON NASCIMENTO. **Tambores de Minas 2000.** Disponível em: <<http://www.miltonnascimento.com.br/turnes.php?id=11>> acesso em 18/12/2019.

MOREIRA, Daniel Augusto. **O método fenomenológico na pesquisa.** São Paulo: Pioneira Thomson, 2002.

MORIN, Edgar. **Epistemologia da Complexidade.** In: *Novos paradigmas, cultura e subjetividade.* Org. FRIED, Dora. Trad. RODRIGUES, Jussara Haubert. Porto Algre: Artes Médicas, 1996.

NASCIMENTO, João Paulo Costa do. **Abordagens do pós-moderno em música:** a incredulidade nas metanarrativas e o saber musical contemporâneo. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

NOBAT, Luan. **Praia da Estação.** Nobat, 2017. Disponível em: <Erro! A referência de hiperlink não é válida.>

NÓBREGA, Jefferson. **“Delatorvi” em parceria com Oreia, libera clipe de “Tilê PT.2” e ironiza a “esquerda gourmet”.** Rio de Janeiro, Jornal do Rap: 28 de fevereiro de 2018. Disponível em: <<https://www.jornaldorap.com.br/delatorvi-em-parceria-com-oreia-libera-clipe-de-tilele-pt-2-e-ironiza-esquerda-gourmet/>> Acesso em 16/02/2019.

NOVALIMA. **Nova Lima - Onde esta Timbuctoo?** Incubadora de mídias, 2020. Disponível em: <<https://youtu.be/L3U09C1uLpQ>> acesso em 24/11/2020.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEDRINA, Capitã. **Mesa: Ô é Angola/Essa gunga vei de lá/Correu mundo/Ô correu mar.** XI Congresso Internacional Artefatos da Cultura Negra Contra a Pandemia do Racismo e pelo Bem-

Viver: redes de lutas antirracistas no século XXI. In: *Artefatos da Cultura Negra*, 25 de Set. 2020. Disponível em: <https://youtu.be/_nJdJZgrrJs> acesso em 07/12/2020.

PEIRANO, Mariza. **Etnografia não é método**. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 20, n. 42, p. 377-391, jul./dez. 2014.

PEIXOTO, Mariana. **Após denúncia sexual, Gustavito volta à tona com 'música de elevação'**. Portal UAI: 13/02/2019. Disponível em: <<https://www.uai.com.br/app/noticia/musica/2019/02/13/noticias-musica,241560/apos-denuncia-sexual-gustavito-volta-a-tona-com-musica-de-elevacao.shtml>> acesso em 03/05/2019.as

PERDIGÃO, João. **Você é tilelê?** Belo Horizonte: Medium @canhotagem, 19 de jan. 2016. Disponível em: < <https://medium.com/@canhotagem/voc%C3%AA-%C3%A9-tilel%C3%AA-423c1136b428>> Acesso em 15/02/2019

PERERÊ, Sérgio. **Discos**. s/d. Disponível em: <<http://sergioperere.com.br>> Acesso em 03 de Set. 2018.

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

PEREZ, Léa Freitas. **Alguma [mínima] teoria e um pouco de hi[e]stória**. In: *Variações sobre o Reinado: um rosário de experiências em louvor a Maria*. PEREZ, Léa Freitas. MARTINS, Marcos da Costa. GOMES, Rafael Barros. (Org.). Porto Alegre: Medianiz, 2014.

POLIVANOV, Beatriz. **Etnografia Virtual, Netnografia ou Apenas Etnografia? Implicações dos Termos em Pesquisas Qualitativas na Internet**. Manaus: XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2013.

PORTO, Liliana. **Reapropriação da tradição**. Um estudo sobre a Festa de Nossa Senhora do Rosário de Chapada do Norte/MG. Disponível em: <https://www.academia.edu/35149075/Reapropria%C3%A7%C3%A3o_da_tradi%C3%A7%C3%A3o_Um_estudo_sobre_a_Festa_de_Nossa_Senhora_do_Ros%C3%A1rio_de_Chapada_do_Norte_MG_-_Liliana_Porto?auto=download> acesso em 16/05/2019.

PPK COCO DA GENTE & CANDOMBE DO AÇUDE. **PPK, Coco da Gente & Candombe o Açude**. 27 de Janeiro de 2018. Disponível em: <<https://www.facebook.com/events/138403810189492/>> acesso em 21/04/2020.

PROUS, André Pierre. **A couve-flor e a ostra**. *Ciência hoje*. vol. 29. n 174. São Paulo: Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência, 2001. Disponível em: <http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Prous-A_couve_flor_Ostra.pdf> acesso em 06/08/2019.

RABAÇAL, Alfredo João. **As Congadas no Brasil**. São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, Conselho Estadual de Cultura, 1976. (Coleção Folclore nº 5).

REIS, Sérgio Rodrigo. **Movimento tilelê**. Estado de Minas, Belo Horizonte, 03 de ago. 2007. Caderno de cultura, p. 1.

RESENDE, Flávio Cravo. **Entre a Vela e o Refletor: O discurso da tradição em meio à transposição dos cantos e ritmos rituais para as performances de artistas profissionais**. Monografia (Licenciatura em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, 2015.

RODRIGUES, Leo. **Estudantes obtêm decisão favorável em disputa por imóvel com a UFMG**. Agência Brasil: Belo Horizonte, 22 de setembro de 2016. Disponível

em:<<http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2016-09/estudantes-obtem-decisao-favoravel-em-disputa-por-imovel-com-ufmg>>acesso em 18/05/2019.

SAHLINS, Marshall. **O ‘pessimismo sentimental’ e a experiência etnográfica:** por que a cultura não é um ‘objeto’ em via de extinção (parte I). *Mana* 3(1), 41-73, 1997.

SALVE MARIA. **Memória da religiosidade afro-brasileira em Belo Horizonte:** Reinados Negros e Irmandades do Rosário. Fundação Municipal de Cultura. Belo Horizonte, 2006.

SANDRONI, Carlos. **Propriedade intelectual e música de tradição oral.** *Cultura e pensamento*, n.3, dez. 2007.

SANDRONI, Carlos. **Tradicionalidade e suas controvérsias no maracatu de baquevirado.** V ENABET – Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia. Belém – 2011.

SCHECHNER, Richard. **O que é performance?** Tradução Dandara. *O Percevejo: Estudos da performance*, n. 12, p. 25-50, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2003.

SEEGER, Anthony. **Etnografia da Música.** Cadernos de campo. São Paulo, 2008.

SEEGER, Anthony. **Novos horizontes na classificação dos instrumentos musicais.** In: RIBEIRO, D. (ed) *Suma Etnológica Brasileira*. Vol.3. Petrópolis: Vozes/ FINEP, 1986.

SILVA, Daniel Albergaria. **Festas de Guardas, Ternos e Nações:** a coroação dos Reis Congos e a devoção à Nossa Senhora do Rosário. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Departamento de Ciências Sociais, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2016.

SILVA, José Alberto Salgado e. **Notas sobre descrição, diálogo e etnografia.** *Música e Cultura*, n. 6, 2011.

SILVA, Rubens Alves da. **Entre “Artes” e “Ciência”:** A Noção de Performance e Drama no Campo das Ciências Sociais. In: *Horizontes Antropológicos*. Ano 11, n°24, p.35-65. Porto Alegre: 2005. Disponível em <https://performancesculturais.emac.ufg.br/up/378/o/rubens_alver_nocao_performance.pdf> Acesso em 10 de outubro de 2019.

SILVA, Thales. **Thales Silva - Saudade.** Belo Horizonte: Bagatela Musical. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ESVeymVnFOU>>Acesso em 16/09/2018.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **Observação participante e escrita etnográfica.** In: FONSECA, M. Nazaré S.(org.) *Brasil afro-brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, pp. 285-306.

SIMÕES, Lucas. **Encontro Nacional de Agroecologia reúne dois mil produtores no Parque Municipal.** *Jornal Hoje em dia*, caderno Horizontes, 2018. Disponível em: <<https://www.hojeemdia.com.br/horizontes/encontro-nacional-de-agroecologia-re%C3%BANE-dois-mil-produtores-no-parque-municipal-1.625978>> acesso em 21/04/20.

SIMÕES, Mariana Emiliano. **Corpo-tambor: corporalidade negra no reinado mineiro.** São Paulo:Revista Rebento, n. 6, p. 179-202,Universidade Estadual Paulista, 2017. Disponível em: <<http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/137>> acesso em 28/10/2019.

SOUZA, Marcos Felipe Sudré. **1980 - A festa e a cidade:** experiência coletiva, poder e excedente no espaço urbano. 1. ed. - Rio de Janeiro: Letra Capital, 2013. Disponível em: <http://www.anpur.org.br/publicacao/arquivos/a_festa_e_a_cidade.pdf> acesso em 16/05/2019.

SOUZA, Marcos Felipe Sudré. **1980- A festa e a cidade:** experiência coletiva, poder e excedente no espaço urbano. 1. ed. - Rio de Janeiro: Letra Capital, 2013. Disponível em: <http://www.anpur.org.br/publicacao/arquivos/a_festa_e_a_cidade.pdf> acesso em 16/05/2019.

SOUZA, Tatiane Pereira de. **Permanências Africanas no Congado Brasileiro**. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2018.

SOVIK, Liv. **Aqui ninguém é branco**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

TATIT, Luiz. **A canção e as oscilações tensivas**. Estudos Semióticos. Editores Responsáveis: Francisco E. S. Merçon e Mariana Luz P. de Barros. Volume 6, Número 2, São Paulo, novembro de 2010, p. 14–21. Disponível em: Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>> Acesso em 19/11/2018.

TAVARES, Camila. **Trabalho de conclusão de curso em Projeto de Produto BNSN**: Baseado na sua necessidade. TCC. (Bacharelado em Design) Instituto das Artes, Universidade de Brasília, 2016. Disponível em: <http://bdm.unb.br/bitstream/10483/16242/1/2016_CamilaTavares_tcc.pdf> cesso em 16/05/2019.

TAVARES, Julio Cesar. **Gramáticas das corporeidades afrodiaspóricas**: perspectivas etnográficas. 1. ed. – Curitiba : Appris, 2020.

TEIXEIRA, Vanessa Cerqueira. **Fé e cultura barroca sob o manto mercedário**: hierarquias, devoções e sociabilidade a partir da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês de Mariana / Vanessa Cerqueira Teixeira. Dissertação de Mestrado - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História, 2017.

TITANE, in AGENDA. **Titane** - Sá Rainha [AGENDA]. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PgyWhMw7FxQ>> Acesso em 03 de Set. 2018.

TITANE. **Titane Campo das Vertentes**. [S.I.] [2006?]. Disponível em: <http://www.titane.com.br/index_.html> Acesso em 03 de Set. 2018.

TIZUMBA, Maurício. **Discos**. s/d. Disponível em: <<http://tizumba.com.br/site/>> Acesso em 03 de Set. 2018.

TIZUMBA, Maurício. **Entrevista**. [14 ago. 2020]. Entrevistador: Felipe Saldanha Odier. Belo Horizonte, 2020. 03 arquivos [mp3].

TRAVASSOS, Elizabeth. **Esboço de balanço da etnomusicologia no Brasil**. *Opus* 9, 73-86, 2003.

TRINDADE, Cristiano Augusto Ferreira. **O Candombe do Açude entre a tradição e a exposição**. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, 2011.

TURINO, Thomas. **Music as Social Life: the politics of participation**. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2008

URIARTE, Urpi Montoya. **O que é fazer etnografia para os antropólogos**. Ponto Urbe [Online], V. 11, 2012. Disponível em: <<http://pontourbe.revues.org/300>> acesso em 15/03/2019.

VELLASCO, Yuri. **718** – Quilombo Oriental, segundo álbum de Gustavito (MG), chega ao acervo do Barulho d'água Música. Brulho d'água Música: 09 de Novembro de 2015. Disponível em: <<https://barulhodeagua.com/tag/yuri-vellasco/>> acesso em 03/05/2019.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **“O nativo relativo”**. *Mana*, vol.8, N.1, Rio de Janeiro, abril 2002.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Encontros**: Eduardo Viveiros de Castro. SZTUTMAN, Renato (org.). Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.