



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**Um estudo etnomusicológico do congado de Nossa
Senhora do Rosário do Distrito do Rio das Mortes, São
João del-Rei, MG**

André Luiz Mendes Pereira

**Belo Horizonte
2011**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**Um estudo etnomusicológico do congado de Nossa
Senhora do Rosário do Distrito do Rio das Mortes, São
João del-Rei, MG**

**Dissertação apresentada ao curso de
Mestrado em Música da Escola de
Música da Universidade Federal de
Minas Gerais como requisito parcial à
obtenção do título de Mestre em Música.
Linha de pesquisa: Estudo das práticas
musicais.**

André Luiz Mendes Pereira

Orientadora: Dr^a. Glaura Lucas

**Belo Horizonte
2011**

P436e Pereira, André Luiz Mendes.

Um estudo etnomusicológico do congado de Nossa Senhora do Rosário do Distrito do Rio das Mortes, São João del-Rei, MG [manuscrito] / André Luiz Mendes Pereira. – 2011.

132 f., enc.: il.

Orientadora: Glaura Lucas.

Linha de pesquisa: Estudo das práticas musicais.

Dissertação (mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia e anexos.

1. Etnomusicologia. 2. Congado – Rio das mortes (São João del-Rei, MG). 3. Festas religiosas – igreja católica - Minas Gerais. I. Lucas, Glaura. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.91



Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Música
Curso de Pós-Graduação em Música

Dissertação defendida pelo aluno **André Luiz Mendes Pereira** em 14 de outubro de 2011 e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof.^a. Dr.^a. Glaura Lucas
Orientadora
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Luis Ricardo Silva Queiroz
Universidade Federal da Paraíba

Prof.^a. Dr.^a. Rosângela Pereira de Tugny
Universidade Federal de Minas Gerais

“A hora que Deus começa Pai do filho Espírito Santo...”
Canto de abertura do Congado do Rio das Mortes

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer primeiramente a Deus, Nossa Senhora do Rosário e a meus pais. A professora Glaura Lucas pelo acompanhamento tão próximo e cuidadoso. Aos congadeiros do Rio das Mortes por terem me recebido tão bem.

Também agradeço à Carla, Mikael e o pequeno Caio, amigos queridos que gentilmente concederam um pouso durante o curso, muito obrigado.

Ao Alan e Geralda, funcionários da programa de pós-graduação em música, sempre nos ajudando com paciência e dedicação.

Agradeço também ao professor Wladmir Cerqueira, pelo apoio nas transcrições musicais.

A mulher da minha vida, Débora, que me apoiou e pesquisou comigo durante todos esses anos. Dificilmente essa pesquisa seria realizada sem ela.

RESUMO

A sonoridade produzida nas festas de devoção à Nossa Senhora do Rosário se compõe de músicas de fé, feitas por membros de uma mesma comunidade de irmãos que cantam e tocam recriando e re-elaborando seus mitos desde os tempos do cativo. Este trabalho buscou uma descrição etnográfica do Congado de Nossa Senhora do Rosário, do Rio das Mortes, distrito da cidade de São João del-Rei/ MG. Esta descrição teve como foco a festa deste congado, que acontece sempre no mês de outubro, bem como sua preparação, percebida através dos ensaios e da organização do evento e, especificamente, os aspectos sonoros e como esses se relacionam com os significados e comportamentos que os rodeiam. Através de um estudo etnográfico em diálogo com a contextualização histórica, buscou-se a compreensão da música desta tradição e das principais representações simbólicas envolvidas na atividade. O trabalho de campo, somado a entrevistas, demonstrou que o modo como o grupo vivencia o congado apresenta muitas semelhanças com outros congados mineiros, no que diz respeito aos principais elementos da tradição. Destaco, nesta etnografia, as particularidades envolvendo significados específicos construídos pelo grupo, uma vez que o mesmo não têm maiores contatos com outros congados e participações em outras festas religiosas.

Palavras-chave: Etnomusicologia, congado, significado.

ABSTRACT

The sonority produced in the devotion feasts to Our Lady of the Nossa Senhora do Rosario are composed of music and faith, performed by the members of one same community of brothers who sing and play, recreating and re-elaborating their myths since times of captivity. This research sought to investigate the sound-musical aspects produced by the so called 'Congado' of Our Nossa Senhora do Rosário from Rio das Mortes, a district of São João del- Rei, and how these relate to the meanings and behaviors that surround them. Through an ethnographic study combined with a historical contextualization, I aimed at the understanding of their music it was sought the comprehension of their music and of the main symbolic representations involved in the activity. The field work, added to the interviews, has demonstrated that the way the group experiences the 'congado' shows many similarities in relation to other 'congados' from Minas Gerais relatively to the main elements of tradition. I highlight in this ethnography the particularities involving specific meanings built by the group as they don't have more expressive contacts to other 'congados' and participation in other religious feasts.

Keywords: Ethnomusicology, congado, meaning.

SUMÁRIO

Introdução	11
Capítulo 1 - Uma reflexão sobre a cultura	16
1.1 - Cultura	16
1.2 - O relativismo cultural	19
1.2.1 - Etnomusicologia a relativismo	24
1.2.2 - Semelhanças e diferenças	25
1.3 - A metodologia da pesquisa	29
1.3.1 – Trabalho de campo	30
Capítulo 2 - O congado: contexto histórico e sua realização em São João del-Rei e no Rio das Mortes	39
2.1 – Revisitando o contexto histórico	39
2.2 - Os primeiros contatos com os congados de São João Del Rei e região	47
2.3 - O congado do Rio das Mortes	52
2.3.1 - Reis e rainhas	58
2.3.2 - O moura e o cercador	61
Capítulo 3 - O Congado de Nossa Senhora do Rosário do distrito do Rio das Mortes: festa, devoção e música.	68
3.1 - Sobre o mito	68
3.2 - Brincadeira e jogo	73
3.3 - Festa	78
3.4 - Diferentes momentos	83
3.4.1 - Ensaios	83
3.4.2 - O levantamento do mastro	83
3.4.3 - Reza do terço	84
3.4.4 - Tiração de esmola	85

3.4.5 – Alvorada	85
3.4.6 – O dia maior	86
3.4.7 - A ponte e o ponto	90
3.5 – Aspectos sonoros	94
3.6.1 - Instrumentos de percussão	97
3.6.2 – Harmonia	107
3.7 – Aprendizado musical	109
Considerações finais	118
Anexos	122
Bibliografia	132

Lista de fotos

- Figura 1 – O Congado na frente da Igreja de Santo Antônio. (p.29)
- Figura 2 - Chegada ao Distrito. (p.30)
- Figura 3 – Seu Dezinho comandando o congado. (p.31)
- Figura 4 – Pedro Critovão e José Cristovão, respectivamente avô e tio de Seu Dezinho. (p.32)
- Figura 5 – A corte. (p.35)
- Figura 6 – A banda de música Lira do Oriente Santa Cecília. (p.37)
- Figura 7 – O cercador e o mouro. (p. 38)
- Figura 8 – O mouro João esperando a saída do terno. (p.39)
- Figura 9 – O Pirata. (p.39)
- Figura 10 – Geraldo e a bandeira. (p.43)
- Figura 11 – Tia Helena e Zé Cristóvão. (p.94)
- Figura 12 – Instrumentos guardados durante a realização da missa. (p.95)
- Figura 13 – Reco-reco produzido pelos próprios integrantes do congado. (p.101)
- Figura 14 – Instrumento: afoxé. (p.101)
- Figura 15 – Instrumento: pandeiro. (p.102)
- Figura 16 – Caixa grande e pequena. (p.103)
- Figura 17 – Violão (Gerson), cavaco (Cristovão) e acordeon (Seu Dino). (p.107)
- Figura 18 – Crianças durante o intervalo do ensaio. (p.109)
- Figura 19 – Criança ao lado do pai. (p.113)
- Figura 20 – Instrumento de plástico. (p.115)
- Figura 20 – Instrumento de plástico(p.115)
- Figura 21 – Durante o almoço. (p.118)

Anexos:

- Transcrições melódicas;
- cartazes das festas durante a pesquisa;
- DVD contendo um ensaio entrevista com alguns membros do grupo e algumas imagens da festa.

Introdução

O objetivo desta dissertação é analisar a festa de devoção à Nossa Senhora do Rosário, do distrito de Santo Antônio do Rio das Mortes Pequeno, conhecido e citado neste trabalho apenas como Rio das Mortes, dando maior ênfase ao seu conjunto percussivo, sem deixar de lado as harmonias, melodias, e demais aspectos relacionados à sua execução. Neste sentido, busco o entendimento do contexto no qual está inserida tal tradição, através de procedimentos metodológicos relacionados ao estudo etnográfico, incluindo vivência de todas as festividades, entrevistas com as pessoas envolvidas na organização e elaboração da festa, e, principalmente, com os integrantes do terno de congado.

Meu interesse por este tema aconteceu quando, em janeiro de 2001, eu me graduei em psicologia e começava a dar meus primeiros passos nos estudos da percussão. Já tinha experiência prática como instrumentista, em shows e espetáculos, mas foi nesta época que decidi focar o meu trabalho em música, sem, no entanto, abandonar o conhecimento adquirido durante o curso de psicologia.

Durante minha infância, adolescência e período de formação, eu não havia vivenciado nenhum tipo de contato com a cultura popular, apenas a conhecia de forma muito superficial, através de alguns documentários ou pequenos textos didáticos com os quais tive contato. Durante os anos noventa, fase de minha adolescência e questionamentos juvenis, aconteceu, em Pernambuco, o movimento Manguê Beat¹. Este foi um movimento que inspirou um novo impulso para a juventude brasileira em buscar conhecer a cultura popular e se apropriar de seus conteúdos.

Se por um lado este fenômeno criou uma maior visibilidade para as músicas executadas em tradições das culturas populares, por outro lado as apropriações destes saberes muitas vezes não levaram em conta a complexidade de determinados rituais, muitos deles ligados a aspectos religiosos. Meus estudos na percussão começaram como fruto direto desta influência, mas, ao longo do contato com os congadeiros e

¹ Movimento que teve como proposta o diálogo da cultura pop com a cultura popular. O símbolo maior do movimento foi uma antena parabólica no meio da lama do mangue, representando o valor do particular em diálogo com o Universal.

mestres do maracatu, percebi que o estudo da percussão das culturas populares brasileiras extrapolava o foco musical e da produção “puramente” artística.

Em 2001, ainda dentro do espírito da proposta Mangubeat, fiz uma oficina de percussão de maracatu nação do baque virado, nesta época eu não fazia idéia da complexidade do assunto. Foi nesta oficina que entendi a música do maracatu nação associada a um contexto social e religioso. A partir daí, iniciei uma pesquisa buscando a sonoridade das manifestações da cultura popular brasileira, principalmente as de herança africana e do contexto que as rodeiam. Não era uma busca apenas pela performance musical, como cheguei a pensar a princípio, e sim, de um entendimento mais amplo do que acontece em torno da produção destas músicas e comunidades.²

Em 2002, fui até Recife para conhecer o maracatu de perto e, quando voltei, procurei saber sobre as manifestações mineiras que também se utilizavam da linguagem da percussão. Desde então, passei a observar melhor nossa região, ou seja, quais são as tradições de cultura popular de Minas Gerais e principalmente as que acontecem na cidade onde moro, São João del-Rei.

Encontrei muito mais do que imaginava: muitos congados, folia de reis, capoeira angola e regional, escolas de samba e muitas casas de umbanda e candomblé. Descobri muitos tipos de eventos sonoros ligados a contextos diferentes, além de tambores de vários tipos e “muitos elementos emaranhados com os fenômenos acústicos.” (Cardoso, 2006)

Percebi que, em cada manifestação, havia determinados comportamentos e significações sociais e culturais sempre relacionados entre si e que também eram muitos os seus conteúdos e sentidos. Como minha busca estava relacionada com a percussão executada em tais tradições, escolhi enfatizar a utilização dos tambores, os do congado, em especial. Inicialmente minha pesquisa se realizava de uma maneira mais solta e pessoal, aos poucos ela foi se transformando e se adaptando aos moldes acadêmicos, já que entrei em uma especialização em história (latu sensu) para pesquisar as coroações de reis negros em São João del-Rei no séc. XIX. Depois de uma série de buscas, realizadas nas festas do Rosário da cidade e região, que irei

² Muitas vezes estas tradições acontecem em torno de um grupo consolidado, seja ele familiar ou moradores de um mesmo bairro. Mantém uma relação de proximidade assim como os escravos mantiveram ainda no tempo da escravidão, quando unidos sob o julgo de uma força repressora se juntavam para manter suas crenças e tradições.

relatar ao longo deste trabalho, optei, por ocasião do mestrado, pesquisar o Congado do Rio das Mortes.

Diferente de todos os congados que conheci em São João del-Rei e região, o Congado de Nossa Senhora do Rosário do Distrito do Rio das Mortes me chamou muito a atenção, pois eu não os havia visto em nenhuma das festas que frequentei neste período, somente o fiz quando fui a sua terra conhecê-los. O isolamento garantiu a esse terno de congado certa peculiaridade em sua construção, pois elementos comuns ao congado, de uma maneira geral, foram desenvolvidos e re-significados por este grupo.

Acredito que este trabalho poderá acrescentar novos dados sobre os diversos significados e variações possíveis do congado mineiro, contribuindo ainda para os estudos etnomusicológicos da diversidade de culturas musicais presentes no Estado de Minas Gerais.

Entendo o enfoque desta pesquisa como sendo etnomusicológico, já que consiste em considerar tanto o som quanto o contexto em que ele é produzido. Considero aqui, tanto quanto a sonoridade específica, o comportamento, as motivações, os sentidos, os valores das pessoas que mantêm esta tradição. Segundo Alan Merriam:

[...], e aquele som de música é o resultado de processos de comportamentos humanos que são amoldados pelos valores, atitudes, e convicções das pessoas que integram uma cultura particular. Som musical não pode ser produzido exceto por pessoas para outras pessoas, e embora nós possamos separar os dois aspectos conceitualmente, um não é realmente completo sem o outro. Comportamento humano produz música, mas o processo é um de continuidade; o próprio comportamento é moldado para produzir som de música, e assim o estudo de um flui sobre o outro.³ (Merriam, 1964, p.6, tradução minha)

De acordo com Seeger, “existe uma falsa impressão, criada em parte pela mídia, de que música é somente som” (Seeger, 2004). No entanto, existe todo um universo de relações sociais e de significações em torno dos sons produzidos que ultrapassa a concepção de música apenas como som. No congado do Rio das Mortes,

³“(…), and that music sound is the result of human behavioral processes that are shaped by the values, attitudes, and beliefs of the people who comprise a particular culture. Music sound cannot be produced except by people for other people, and although we can separate the two aspects conceptually, one is not really complete without the other. Human behavior produces music, but the process is one of continuity; the behavior itself is shaped to produce music sound, and thus the study of one flows into the other.”

a música está relacionada a diversos fatores sociais, como, por exemplo, o encontro de um grupo familiar, uma devoção religiosa em comum e a “brincadeira” do congado, que envolve a comunidade e produz sentidos diferentes em cada etapa ritual desta tradição.

Jonh Blacking salienta que a etnomusicologia não deveria ser a parte “exótica” da musicologia, e sim, que esta consiste em um método de análise que procura entender a música e o seu contexto histórico. Blacking acredita que só entendemos a música de determinado povo entendendo também os comportamentos que a geraram (Blacking, 1973, p. 4).

Estudos sobre o congado, como o de Leda Maria Martins (1997) e Edmilson de Almeida Pereira e Núbia Pereira de Magalhães Gomes (1988), trazem uma perspectiva que coloca em primeiro plano a própria narrativa dos participantes dos congados pesquisados. Conta-se a história e a experiência recente congadeira sob a ótica dos negros, sem, no entanto, deixar de dialogar com outros saberes. Esta pesquisa intenciona também se utilizar deste recurso, uma vez que acredito ser inteiramente pertinente dar voz aos próprios atores das tradições analisadas. No campo da música, cito o trabalho de Glaura Lucas (2002), que traz perspectivas que vão além da mera contextualização do fenômeno musical.

Os integrantes do grupo apoiaram e ajudaram no andamento da pesquisa, inclusive dando contribuições no texto escrito. Ajudaram a juntar materiais, como fotos e antigas gravações, opinaram sobre os assuntos mais importantes tratados no trabalho e marcaram diversas reuniões comigo na intenção de sanar algumas dúvidas.

Nesta dissertação, levo em consideração tanto a análise musical quanto os comportamentos relacionados à sua prática, e também a historicidade e as construções simbólicas que permeiam as diversas manifestações analisadas. No primeiro capítulo, o objetivo é especificar os aspectos referentes ao trabalho de campo. Faço uma reflexão sobre os conceitos de cultura e do relativismo cultural, bem como abordo os principais recursos utilizados para a realização do trabalho.

No segundo capítulo, faço uma análise sobre o congado, realizo uma contextualização histórica das corações de Reis Negros no Brasil e das irmandades, especialmente o caso do congado em Minas Gerais. Em seguida, dou ênfase ao congado realizado no Rio das Mortes, falo sobre sua localização, seu contexto e história. Abordo a devoção, a tradição e a apresentação de seus principais representantes.

No terceiro capítulo, analiso a festa na íntegra, com seus diferentes significados. Para a realização desta análise, levo em consideração os ensaios (filmados) e também ações integrantes do festejo que o antecedem, lembrando que a música e a performance do grupo são parte integrante dos comportamentos sociais relacionados à festa. Tal capítulo tem a intenção de analisar os elementos musicais, tais como a função musical de cada instrumento para o conjunto, o aspecto rítmico, bem como a harmonia e a melodia, em relação aos momentos em que são executados, como parte integrante de uma construção simbólica que envolve diversos saberes desta comunidade. Faço, também, uma breve reflexão sobre a questão do ensino e do aprendizado musical no congado do Rio das Mortes.

Capítulo 1 - Uma reflexão sobre a cultura e o relativismo cultural

1.1 - Cultura

O conceito de cultura não é uma unanimidade entre os etnógrafos, existindo inclusive, concepções muitas vezes distantes umas das outras. Neste trabalho, considero importante refletir sobre o conceito de cultura e o de relativismo cultural, estimulado por experiências interculturais em campo. Este embasamento ajudou a nortear o processo da pesquisa realizada (campo e análises), bem como se articulou com o processo de construção da metodologia da investigação.

Proponho uma reflexão sobre o conceito de cultura, através do texto “O pessimismo sentimental”, de Marshall Sahlins (1997). A partir de um histórico sobre a origem do termo, o autor defende a importância do conceito de cultura e rebate algumas críticas que este vem sofrendo. De acordo com suas palavras:

“(…) a “cultura” não pode ser abandonada, sob a pena de deixarmos de compreender o fenômeno único que ela nomeia e distingue: a organização da experiência e da ação humanas por meios simbólicos. As pessoas, relações e coisas que povoam a existência humana manifestam-se essencialmente como valores e significados (...)” (Sahlins, 1997, p. 41)

De acordo com o autor, as críticas em relação ao conceito de cultura seguem em termos morais e políticos, ou em relação ao objeto da antropologia. Segundo a primeira concepção, cultura demarcaria diferenças culturais, separaria ainda mais grupos historicamente subordinados, seria uma forma de marcar hegemonicamente sua servidão. A Antropologia, por sua vez, teria o papel de legitimar o distanciamento de populações subalternas do progresso capitalista.

Segundo o Sahlins, esta concepção reduz o conceito de cultura a um simples instrumentalismo teórico. Vista como um “vilão” histórico, o conceito acirraría as diferenças por meios ideológicos. Cultura seria apenas um instrumento de uma dominação capitalista e a Antropologia seria reduzida a análise de diferenças, e não à análise de diversidades culturais ou até mesmo de semelhanças.

De acordo com esta crítica, a história do conceito estaria nas relações da produção capitalista européia, no início da era moderna. O conceito teria nascido no

contexto de dominação colonialista e sua função seria subordinada à conjuntura na qual ele nasceu. Segundo o autor: “Em suma dá-se à alegada função de cultura uma história conjectural. Interpretado como intenção originária, seu efeito discriminatório se torna sua causa histórica. Este é o terrorismo intelectual corrente.” (Sahlins, 1997, p. 45)

Para responder a esta crítica, Sahlins fala sobre o desenvolvimento do conceito na Alemanha no final do séc. XVIII, citando Johann Gottfried Von Herder. Segundo Herder, o conceito de cultura adquire contornos ideológicos, dependendo do estudioso que o tematiza. O conceito de cultura, segundo o autor, é plural, é o que caracteriza determinado povo, ao contrário de uma idéia uniforme de cultura que culminaria na civilização européia.

Originalmente, então, o conceito de “cultura” não poderia ser considerado colonialista, por fortalecer, desde sua origem no séc. XVIII até os dias de hoje, determinadas comunidades frente a uma dominação. Sahlins destaca, por exemplo, que muitos povos estão usando do conceito de cultura justamente para se contrapor a um Imperialismo ocidental mundial. Não seria apenas uma demarcação de diferenças, e sim um entendimento mais próximo de visões diferentes de mundo. E é neste sentido que entendo o conceito de cultura neste trabalho.

Como salienta o autor:

“Portanto, se o que está em questão é a intenção original, a cultura era anti-colonialista. Mas, como se contrapunha ao discurso totalizante do iluminismo, essa cultura tinha que significar bem mais do que uma política de diferenças.” (Sahlins, 1997, p. 46/47)

O conceito de cultura foi utilizado pelos colonialistas demarcando diferenças, dando suporte à concepção de povos, evoluídos ou não. Esta foi uma das formas de pensar a cultura segundo o discurso do iluminismo. Ainda citando Herder, Sahlins afirma que o homem é um ser social e que organiza suas experiências segundo suas tradições. Suas visões de mundo e as maneiras de se portar dependem do seu processo de transmissão dos saberes de dado lugar.

Outra importante questão desenvolvida por Sahlins, referente ao conceito de cultura, seria a perda de seu objeto, as sociedades não ocidentais e suas respectivas culturas estariam desaparecendo por causa da invasão capitalista, que transformaria todas as sociedades através de um processo de homogeneização. Este fato é descrito pelo autor como o pessimismo sentimental na Antropologia, em que não restaria nada

além de sociedades dirigidas pelo dinheiro. Esta idéia estaria sendo disseminada desde Malinowski (1922) que, se lamentando do fato, afirma que o objeto da Antropologia (as sociedades não ocidentais) seria desmantelado pela modernidade. No entanto, ao longo do séc. XX, as inúmeras sociedades indígenas e comunidades africanas e afro-americanas, de uma maneira geral, não deixaram de existir.

O autor conclui reforçando a necessidade do conceito de cultura e repensando o que chamou de pessimismo sentimental. Afirma que a cultura muitas vezes ultrapassa contextos de dominação e é um importante fator no fortalecimento da identidade de alguns grupos. Os integrantes do congado do Rio das Mortes, por exemplo, se referem ao comportamento específico de sua tradição como cultura deixada pelos mais velhos, criando uma identidade em torno dos saberes dos antepassados africanos. Em concordância com Sahlins,

O que se segue, portanto não deve ser tomado como Otimismo Sentimental, que ignoraria a agonia de povos inteiros, causados pela doença, violência, escravidão, expulsão do território tradicional e outras misérias que a “civilização” ocidental disseminou pelo planeta. Trata-se aqui, ao contrário, de uma reflexão sobre a complexidade destes sofrimentos, sobretudo naquelas sociedades que souberam extrair, de uma sorte madrastra, suas presentes condições de existência. (Sahlins, 1997, p. 53)

Já Clifford Geertz defendeu o conceito de cultura como sendo:

[...] essencialmente semiótico. Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e sua análise; portanto, não como uma ciência experimental a busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura de significado. (Geertz, 1989 [1973], p.15)

Nesta concepção, cultura seria uma teia de significados e o etnógrafo teria a tarefa de interpretá-los através de uma descrição densa. As experiências e práticas humanas estão, então, de acordo com o autor, atreladas aos significados em que as mesmas foram tecidas e cabe a nós, pesquisadores, encontrarmos quais são essas leis que geraram tais comportamentos.

Tanto Sahlins quanto Geertz reforçam o conceito de cultura como ações e experiências organizados por meios simbólicos (Sahlins, 1997), formando um teia de significados nos quais as pessoas se locomovem, de acordo com seus contextos (Geertz, 1989 [1973]). A presente pesquisa buscou conhecer o sistema simbólico que norteia as

ações daquele congado, através de um processo etnográfico que possibilitou a minha aproximação com as pessoas envolvidas e a teoria implícita dos seus próprios conceitos, que incluem elementos específicos de resistência cultural à imposição de grupos dominantes.

Compreendo a importância de um conceito dinâmico e relativizado de cultura, visto também sob a perspectiva de sua re-significação pelos próprios congadeiros. Para complementar a discussão sobre cultura, não posso deixar de mencionar o conceito que se mostra necessário para a efetiva compreensão do trabalho de campo, o relativismo cultural. Desgastado pelo seu constante uso e questionado por estudiosos como Segato (1992), o conceito nos ajuda enquanto pesquisadores, uma vez que dependemos do trabalho de campo para a elaboração de nossas teorias.

Nos próximos tópicos, vamos aprofundar as reflexões sobre as semelhanças e diferenças culturais a partir do conceito de relativismo cultural. Posteriormente apresentarei a metodologia da pesquisa, relacionando com os conceitos apresentados neste capítulo.

1.2 - O relativismo cultural

De acordo com Ângelo Cardoso (2006):

O conceito de relativismo, ocasionado pela inclusão da concepção processual mesmo na realidade física, foi uma das revoluções do século XX. A visão de que o objeto material não é uma entidade estática e que sua existência depende da existência de outros elementos conexos, deixa claro que nada é autônomo. Mesmo quando se retira um elemento de uma situação, independentemente do elemento ou da situação, acreditando com esta atitude que este elemento está sendo analisado isoladamente, o que se fez, de fato, foi inseri-lo em uma nova realidade na qual novos elementos estarão se conectando a ele. (Cardoso, 2006, p. 82)

Pensando o relativismo como a impossibilidade de algo completamente autônomo, e relacionando-o com o conceito de cultura, fica claro que deve-se levar em conta certos códigos culturais que dizem respeito a determinada comunidade humana em determinado contexto histórico e geográfico e como estes códigos organizam a sociedade na qual se insere o grupo de análise. De acordo com esta concepção, as relações existentes não estão ligadas apenas ao seu aspecto físico, e

sim, há uma existência complexa das relações sociais, culturais e também físicas. Bruno Latour (1994), em seu texto “*Jamais fomos modernos*”, desenvolve uma linha de raciocínio onde concebe a ciência ocidental (denominada por ele de moderna) como uma tradição que separa os saberes da natureza das representações culturais e sociais. Esta divisão simplificaria nossa análise e faria com que não chegássemos de fato à compreensão mais próxima daquilo que buscamos conhecer. O que o autor afirma é que a natureza não está de fora nas construções destes códigos e sim, que as naturezas-culturas-sociedades são construções do mesmo nível de entendimento.

Para Latour, a relação analítica em que se deixa de levar um fator em consideração ocasiona uma análise assimétrica, uma vez que a ciência proposta pelos modernos teria a capacidade de se relacionar com a verdade de forma independente do contexto social, ela seria irreduzível a qualquer ideologia. Outros saberes que se situam fora dos padrões da verdade científica como os mitos, por exemplo, seriam entendidos como “proscritos”, estes sim poderiam ser analisados como construções de contextos sociais. Um ótimo exemplo disso é o estudo tradicional da música, com base na teoria da música europeia, que desconsiderou historicamente seu enraizamento social, e a explicou como sendo somente uma elaboração da natureza por pessoas geniais, e, portanto, uma arte pura e absoluta, jamais funcional, como as outras, folclóricas e tribais, construções de contextos sociais. De acordo com Latour:

Os pressupostos da sociologia do conhecimento jamais teriam intimidado por muito tempo os etnólogos e os epistemólogos não houvessem elevado a nível de princípio fundador esta mesma assimetria entre as verdadeiras ciências e as falsas. Apenas estas últimas – as ciências ‘proscritas’ – podem estar ligadas ao contexto social. Quanto às ciências ‘sancionadas’, apenas se tornam científicas porque separam-se de qualquer contexto, qualquer traço de contaminação, qualquer evidência primeira, chegando mesmo a escapar do seu próprio passado. (Latour, 1994, p. 92)

Latour propõe o princípio da simetria definido por Bloor (1982), onde seria possível o relativismo:

O primeiro princípio de simetria oferece a incomparável vantagem de livrar-nos dos cortes epistemológicos, das separações a priori entre ciências ‘sancionadas’ e as ciências ‘proscritas’, e das divisões artificiais entre as sociologias do conhecimento, da crença e das ciências. (Latour, 1994, p. 92)

Isso significa, por exemplo, que os saberes musicais e todos os outros desenvolvidos dentro do congado deveriam ter o mesmo status de ciência daqueles desenvolvidos academicamente. Para Latour, para que seja possível a utilização do conceito de relativismo, é preciso extrapolar primeiro o conceito de simetria, absorvendo o que Michel Callon (1986) chama de princípio da simetria generalizada, onde o observador se situa em um ponto médio, levando em conta propriedades humanas e não humanas.

Este modelo propõe que o conhecimento de um pesquisador em culturas alheias à sua deve ser simétrico em relação à sua própria cultura, dessa forma, temos que todas as realidades são passíveis de análise, inclusive a que chamamos de tradição ocidental.

Nesta mesma direção, Eduardo Viveiros de Castro (2002) salienta que o jogo da Antropologia coloca a posição do pesquisador como sendo privilegiada, como se o pesquisador já soubesse de antemão o que procurar em campo, a saber, como se organizam em torno da política, vida social e religiosa. E propõe outro jogo, onde:

[...] idéia do conhecimento antropológico como envolvendo a pressuposição fundamental de que os procedimentos que caracterizam a investigação são conceitualmente da mesma ordem que os procedimentos investigados. Tal equivalência no plano dos procedimentos sublinhe-se, 'supõe e produz uma não equivalência radical de tudo o mais. Pois, se a primeira concepção de antropologia imagina cada cultura ou sociedade como encarnando uma solução específica de um problema genérico – ou como preenchendo uma forma universal (o conceito antropológico) com um conteúdo particular -, a segunda, ao contrário, suspeita que os problemas eles mesmos são radicalmente diversos; sobretudo, ela parte do princípio de que o antropólogo não sabe de antemão quais são eles. (Castro, 2002, p. 117)

Para Viveiros de Castro, os códigos culturais compartilhados por determinada comunidade podem ter uma relação radicalmente diferente, um ultra-relativismo. Sua proposta é que não procuremos pelo ponto de vista do nativo e sim, que se saiba buscar o que é pensado pelo nativo sobre o que é ponto de vista. O que definiria o saber antropológico seria a própria relação estabelecida entre o observador e o pesquisado, relação essa, entre dois representantes de códigos culturais diferentes, que geraria um saber para ambos.

O relativismo entendido como formas diferentes de construções culturais é colocado em questão por Rita Laura Segato (1992):

Em geral, quando falamos em relativismo, fazemos referência, indistintamente, a duas dimensões da problemática da diferença, uma que se refere ao conceito e a outra que se refere à atividade do conhecer. Desta maneira, é possível distinguir, por um lado, o relativismo que está embutido de maneira mais ou menos explícita nas definições de cultura como simples afirmação da diferença e, por outro lado, os programas mais ou menos formalizados com que os autores abordam estas diferenças. No primeiro sentido, o conceito nos permite simplesmente reconhecer a possibilidade de cada grupo de aderir a um conjunto de valores particulares e habitar um mundo construído com base nas representações que lhe são próprias. O segundo sentido se refere a atitude intelectual que é elaborada num método, ou seja, ao papel ativo (e já não contemplativo) do intelecto do observador frente a diferença concreta. O que é, na sua base, uma atitude, sobre uma elaboração racional transformando-se em método, no sentido de estratégia para resolver o problema que a diferença coloca. (Segato, 1992, p.118)

Este método citado acima por Segato criaria um paradoxo nas relações dos estudiosos com o sagrado, por exemplo. Segundo a autora, as pesquisas pautadas no relativismo teriam a função de traduzir as relações de outros códigos culturais de uma forma mais palatável à academia, principalmente na relação com o sagrado. Ela afirma que a experiência do sagrado seria irreduzível à interpretação teórica presente em muitos trabalhos etnográficos.

Ainda de acordo com Segato:

Essa prática interpretativa conduz a que sacrificemos uma parte da verdade dos seres humanos retratados em nossos relatos etnográficos, perdendo de vista ou mesmo censurando as evidências que falam de um horizonte íntimo em que ocorre experiência humana do transcendente. Mais do que dos limites disciplinares propriamente ditos, dos quais são e devem ser permanentemente refeitos, essa censura parece-me decorrer das convenções até agora aceitas para a construção do discurso teórico-etnográfico. A mais das vezes, esse discurso trai, por sua inadequação, a experiência que deveria revelar. (Segato, 1992, p.114)

Uma das saídas possíveis seria tentar não transformar a etnografia em uma construção de símbolos alheios à experiência religiosa, escapar da interpretação de

sentido e se deixar levar pelos atos próprios, pela literalidade descritiva, sem transformar o exótico em familiar, simplesmente exibindo as diferenças.

Concordo com a autora no que diz respeito ao relato do sagrado, por isso procuro neste trabalho integrar os relatos dos próprios participantes sobre o saber relacionado à música e à religiosidade do congado, aprofundando a compreensão dos significados referentes ao sagrado. A interpretação é, aqui, fruto da própria relação com os integrantes do congado. Não faço um trabalho historiográfico no sentido de cruzar fontes documentais com relatos, e sim, de trazer os próprios relatos como fonte da história produzida pelo grupo, além de dialogar com a literatura produzida.

Vagner Silva (2000), refletindo sobre a escrita etnográfica, salienta que, geralmente, no trabalho final das etnografias, todos os processos pelos quais o pesquisador passou em trabalho de campo são editados a favor do texto científico. No entanto, ele defende que “especular sobre os conhecimentos de qualquer comunidade, sem questionar o próprio modo como se apreende esse conhecimento, é realizar apenas uma parte dos objetivos da etnografia” (Silva, 2000, p.119). O autor acredita que uma etnografia deve conter também a maneira como o pesquisador se “desarmou” de sua bagagem cultural e elaborou em parceria com seu grupo pesquisado, um novo conhecimento.

Autores como Vagner Silva, Rita Segato, Viveiros de Castro e Bruno Latour trazem à tona uma reflexão sobre a prática etnográfica pautada na concepção clássica de relativismo. Estes autores têm em comum a proposta de um novo olhar por parte do antropólogo. Não negam a importância do conceito de relativismo cultural, no entanto, não se satisfazem com ele. Estes autores mencionam trabalhos que, mesmo buscando uma perspectiva relativista, se distanciam da realidade pesquisada, pelo fato de explicarem as diferenças em termos aceitáveis para a academia.

Por outro lado, estamos vinculados a uma Instituição, a Universidade, onde existem regras às quais somos submetidos, como o prazo de entrega de trabalhos e a necessidade de uma autoria individual, inviabilizando, por ora, uma construção coletiva, além da pressão constante por resultados entendidos como científicos pela comunidade acadêmica. Entendo que nossas etnografias tenham que negociar entre a busca pela simetria e o possível. Acredito e me esforço neste trabalho em manter uma relação de proximidade com o discurso religioso-musical do congado, buscando manter a voz dos pesquisados próxima à minha. Porém, a própria escolha das descrições literais cabe ao pesquisador, refletindo a posição privilegiada do mesmo,

mencionada por Viveiros de Castro (2000). Por fim, penso que nossa posição é de tensão, entendida como um fio esticado entre o campo propriamente dito e nossa relação com as regras das instituições às quais somos vinculados e aos saberes desenvolvidos academicamente.

Nesta etnografia, busquei estabelecer uma atitude o mais simétrica possível. O relativismo proposto por Viveiros de Castro não cabe tanto neste trabalho, pois a comunidade pesquisada compartilha de diversos códigos culturais do pesquisador. A contribuição deste autor reside no fato de que, a priori, mesmo compartilhando códigos culturais, eu não conhecia a maneira como os congadeiros pensavam e produziam sons e como os significavam. Com esta postura, fui para campo, o que resultou em um conhecimento produzido de forma conjunta entre o pesquisador e o grupo pesquisado sobre a sua música. Esta relação foi construída ao longo do tempo de pesquisa e o interesse mútuo foi aos poucos se consolidando. O retorno do trabalho ao grupo foi constante, fosse para explicar as finalidades do trabalho, fosse para levar materiais produzidos durante a pesquisa. Os integrantes apoiaram a realização da pesquisa, esperando por seu resultado, e se interessaram também em ter os materiais produzidos, como registros em foto, filmes e gravações, para seu uso próprio.

1.2.1 - Etnomusicologia e relativismo:

Seguindo o raciocínio do relativismo cultural em relação à pesquisa musical, basicamente não existe uma música autônoma, universal, e sim, construções sonoras intimamente ligadas ao contexto em que foram produzidas. Com o desenvolvimento de idéias relativistas na Antropologia, alguns estudiosos passaram a relativizar o conhecimento musical e perceber como a música está ligada aos fatores sócio-histórico-culturais. Alan Merriam (1964) salientou que música é fruto de comportamentos que são construídos de acordo com os códigos culturais próprios de cada cultura.

Quando Jonh Blacking (1973) pesquisou os Venda, na África, afirmou que, através do conhecimento das relações musicais e culturais de seus pesquisados, compreendeu melhor sua própria cultura musical. Segundo Blacking, apenas entendemos a música de determinada cultura através do conhecimento do homem que

produz esta música. Ele acredita que só entendemos a música de determinado povo entendendo os comportamentos que a geraram.

Até aqui, sabemos que música pode ser entendida de acordo com a realidade de cada lugar. Então, um trabalho etnográfico em música deve, basicamente, contextualizar a música produzida por determinado povo. Para tanto, penso que, antes de mais nada, devemos tentar entender se o que chamamos de música é o que os pesquisados chamam (Castro, 2000). Devemos estar conscientes do que nossa própria cultura chama de música, em uma atitude simétrica (Latour, 1994), para uma aproximação real com os observados. No caso do congado, muitos grupos não reconhecem que em seu ritual fazem música.

A principal conclusão que tiro sobre o tema é que o grande desafio do trabalho etnográfico é não se contentar com a “pedra fundamental” do relativismo, que não deixa de ser um conceito importante para tal trabalho, mas ir além, tendo em vista que as diferenças culturais não serão resolvidas pelo discurso e nem serão completamente alcançadas. O conhecimento antropológico é fruto de uma relação entre pessoas de códigos culturais distintos ou não, onde ambos conhecem partes de seus próprios códigos culturais.

Os estudos em música também podem partir desta mesma premissa, buscando um entendimento mais profundo da realidade musical pesquisada, principalmente quando essas músicas têm relação com o sagrado,. Enfim, estas novas contribuições não descartam todo o trabalho relativista desenvolvido na maioria das etnografias, mas propõe um passo além.

1.2.2 - Semelhanças e diferenças

A partir de toda esta reflexão sobre cultura e relativismo cultural e inspirado pela idéia de literalidade descritiva (Segato,1992), proponho uma análise de semelhanças e diferenças em relação aos códigos culturais onde me situo e aos códigos presentes no congado pesquisado. A análise realizada nesta pesquisa considera os diferentes, mas, ao mesmo tempo, mesmos mundos em questão, aonde eu, o pesquisador, portador de determinadas concepções de mundo, vou ao encontro de outra cultura, que apesar de se

estruturar dentro do meu macro espaço e seguir comigo as mesmas leis que determinam nossa sociedade, possui suas particularidades e maneiras de interpretar questões.

De uma forma geral, quando me defronto com o universo do congado, pensando sob uma perspectiva macro, vivo na mesma cidade, sou submetido às mesmas informações de massa, através dos meios de comunicação, voto nos mesmos candidatos políticos. Tanto eu quanto os congadeiros fazemos parte do grande sistema dominado por formas do pensamento dominante de nossa sociedade. No entanto, pensando sob uma perspectiva do microcosmo congadeiro, temos um grupo que desenvolveu maneiras derivadas de culturas africanas na vivência das religiões dominantes européias (veremos esta história mais detidamente no capítulo 2). As dificuldades que eles passam nos dias de hoje, diferentemente da escravidão que lhes era imposta, são outras, como por exemplo, a carga de preconceitos de parte da população e também da academia em torno das tradições afro-brasileiras, tratadas muitas vezes como manifestações banais ou culturalmente inferiores. A resistência cultural gerou comportamentos, em determinados grupos, que escapam à lógica do pensamento dominante, mesmo se localizando e vivendo em meio a esta predominância cultural. Enfim, apesar de algumas semelhanças, o congado, como outros grupos humanos, vivem códigos específicos que não são compartilhados na macro estrutura social.

Por outro lado, sou proveniente de uma família de classe média brasileira, que tem como base formadora a Universidade. As concepções de lógica e objetividade científica, incluindo as análises nas artes, fizeram parte da minha formação escolar e pessoal. A maneira como aprendi música, por exemplo, está dentro deste modelo.

Na comunidade em questão, a maior parte do grupo cuja tradição musical foi estudada, tem como referência o trabalho rural, ao menos os pais ou avós são provenientes deste meio. Só este fato já altera a percepção e os códigos culturais provenientes de tais grupos.

Não tenho em meu histórico heranças culturais em relação a algum ritual específico. No grupo pesquisado, existe uma relação muito próxima com o catolicismo, vivido à maneira como herdaram de seus antepassados. Antepassados estes que viveram a realidade da escravidão. Este é mais um fato que distancia a realidade do pesquisador da dos pesquisados.

Em relação ao aprendizado musical, também existem diferenças e semelhanças. A comunidade mais ampla do Rio das Mortes é envolvida com diferentes práticas musicais. O aprendizado se realiza conforme vivências, conceitos, códigos e práticas

próprias, como os conjuntos musicais que tocam nas missas, os grupos que tocam em bailes e nas festas nas casas dos moradores. Através destas práticas, alguns se interessam posteriormente em entrar na banda do distrito e no Conservatório de São João del-Rei, lugar onde sou professor, inclusive. Apesar de formação parecida no que tange aos valores da música européia, como a valorização das alturas e da leitura de partituras, por exemplo, a experiência musical comunitária, seja ela religiosa ou não, traz outras informações musicais que fazem parte desta formação. No congado, além da música produzida enquanto relação religiosa percebo o gosto por antigas músicas sertanejas e serestas, são músicas que fazem parte do cotidiano musical de alguns integrantes. Claro que a parcela mais jovem já tem se envolvido com outras informações musicais, mas ainda é o que prevalece em encontros que presenciei. No meu caso, além da formação do estudo do Conservatório, gostava e tocava Rock americano e inglês, além de música brasileira. Embora se trate de gêneros distintos e práticas musicais diferentes, temos em comum em nosso processo de ensino e aprendizagem de música a passagem por métodos formais, como o conservatório e as instituições, como bandas de música, e a prática informal, envolvendo o fazer coletivo.

Estes foram apenas alguns pontos que reforçam a minha posição de pesquisador de outra cultura, apesar de estarmos em uma realidade mais ampla parecida. Com estas comparações, não estou querendo demarcar diferenças incompatíveis, pelo contrário, vejo muitas semelhanças. Procuro demonstrar, de maneira explícita, a afirmação de que o conhecimento de outra cultura reflete necessariamente no melhor conhecimento de nossa própria. Laplantine observa que o saber possibilitado pelo trabalho de campo transforma a visão do pesquisador sobre sua própria cultura. Apesar de o autor falar de realidades culturais distantes, penso que também podemos transpor esta questão para esta pesquisa. Nas palavras do autor:

Disso decorre a necessidade, na formação antropológica, daquilo que não hesitarei em chamar de “estranhamento” (depaysement), a perplexidade provocada pelo encontro de culturas que são para nós as mais distantes, e cujo encontro vai levar a uma modificação do *olhar* que se tinha sobre si mesmo. De fato, presos a uma única cultura, somos não apenas cegos a dos outros, mas míopes quando se trata da nossa. A experiência da alteridade (e a elaboração dessa experiência) leva-nos a *ver* aquilo que nem teríamos conseguido imaginar, dada a nossa dificuldade em fixar nossa atenção no que nos é habitual, familiar, cotidiano, e que consideramos “evidente”. Aos poucos notamos que o menor dos nossos comportamentos (gestos,

mímicas, posturas, reações afetivas) não tem realmente nada de “natural”. Começamos, então, a nos surpreender com aquilo que diz respeito a nós mesmos, a nos espiar. O conhecimento (antropológico) da nossa cultura passa inevitavelmente pelo conhecimento das outras culturas; e devemos especialmente reconhecer que somos uma cultura possível entre tantas outras, mas não a única. (Laplantine, 2006 [1988], p.16)

No caso deste trabalho, as semelhanças já citadas entre o pesquisador e o grupo pesquisado não evitou o “estranhamento”. Percebi, ao longo da pesquisa, que temos muitas semelhanças em práticas musicais, mas o que realmente caracteriza uma diferença é o tipo de prática musical específica do congado, pois esse não faz parte da minha vivência. A música no congado tem função religiosa, ela cumpre etapas específicas rituais, ela se locomove no espaço, e não se destina a ser “apresentada” como um show, por exemplo. O maior compromisso é com Nossa Senhora do Rosário, com os congadeiros, com os antepassados e com a comunidade em torno dessa devoção. Ela também não se separa do saber congadeiro geral e isso faz grande diferença.

Estes aspectos da performance do congado se enquadram nos conceitos de performance participativa e performance para apresentação, desenvolvidos por Turino (2008), diferenciando finalidades de diferentes expressões artísticas. Segundo o autor:

Performance participativa: é um tipo especial de prática artística no qual não há nenhuma distinção entre artista-audiência, só participantes e participantes em potencial que executam papéis diferentes, e a meta primária é envolver o número máximo de pessoas em algum papel na performance.

Performance para apresentação: ao contrário, se refere a situações onde um grupo de pessoas, os artistas, prepara e provê música para outro grupo, a audiência, que não participa fazendo a música ou dançando. (Turino, 2008, p.26)⁴ (tradução minha)

Em geral, o primeiro conceito estaria mais próximo das práticas musicais relacionadas ao congado e o segundo, mais próximo das minhas práticas musicais. Porém, percebemos três situações ao longo dos rituais do Congado do Rio das Mortes que remetem aos dois tipos de performance desenvolvidos por Turino, e também a uma mescla entre as duas: 1) Do grupo para com o grupo – caráter participativo e religioso, na medida em que todos do grupo estão participando da performance com papéis

⁴ “Participatory performance: is a special type of artistic practice in which there are no artist-audience distinctions, only participants and potential participants performing different roles, and the primary goal is to involve the maximum number of people in some performance role.

Presentational performance: in contrast, refers to situations where one group of people, the artists, prepare and provide music for another group, the audience, who do not participate in making the music or dancing.” (Turino, 2008, p.26)

definidos. Está em jogo o compromisso social e espiritual com o grupo; 2) Relação do grupo com a comunidade mais ampla - é participativa em alguns momentos, quando, por exemplo, as crianças que não são do congado brincam com os mouros⁵ e estes correm atrás delas; 3) em outros momentos, como nos fogos de artifícios do final da festa, onde os congadeiros cantam na frente da imagem de Nossa Senhora, enquanto são acesos fogos de artifício em torno da imagem. Neste momento, o público assiste passivamente, como em um espetáculo, uma atividade para apresentação.

No próximo item, descrevo a metodologia referente ao trabalho de campo propriamente dito. Procuo fazer uma descrição mais próxima possível do que vivi em campo. Contudo, não devemos esquecer que a escrita em si já recorta muito da realidade que pretende descrever. Segundo Silva (2000):

o texto etnográfico, como qualquer forma escrita de representação, já é em si mesmo uma adequação ou transformação da realidade que pretende inscrever, descrever, interpretar, compreender, explicar etc. [...] devido à própria maneira multifacetada e dinâmica da realidade social, não é possível conceber uma representação etnográfica que a reproduza integralmente, [...]. (Silva, 2000, p.298)

1.3 - Metodologia da pesquisa

A metodologia da pesquisa consistiu em trabalho de campo, realizado através do registro de ensaios, de performances fora e dentro do contexto da festa e de entrevistas com os integrantes centrais do grupo. Foi também realizada uma revisão bibliográfica, relacionada ao congado em geral e à música da tradição em particular, além da bibliografia de suporte nas áreas de etnomusicologia, antropologia e história. Os procedimentos de análise seguiram o próprio tempo de inserção em campo. Na medida em que filmava os ensaios, as questões eram levantadas e, posteriormente, levadas ao grupo, para esclarecimentos.

⁵ Veremos sobre a figura do mouro no próximo capítulo.

1.3.1 – Trabalho de campo

O trabalho de campo específico para a pesquisa aconteceu nos anos 2009 e 2010 (cartazes dos programas da festa em anexo). Durante os dois anos, frequentei e registrei a maioria dos ensaios e a maioria das atividades relacionadas à festa. Ao final de 2009, a relação se tornou mais próxima. Algumas fotos que fiz durante a festa foram utilizadas pelo congado para o cartaz do próximo ano e houve pedidos de novas fotos para as próximas festividades. Também participei da reunião com o padre para a organização da festa e passei a visitá-los em situações que não diziam respeito somente ao congado, como festas promovidas para o Padroeiro Santo Antônio ou aniversário de algum integrante.

No início da minha pesquisa sobre os congados, ainda não conhecia os códigos culturais próprios da tradição. Quando perguntava a algum congadeiro, por exemplo, a que horas seria a apresentação do congado, não tinha na época a percepção de que minha dúvida atrelava aquele ritual a uma apresentação artística. Alguns respondiam “8 da manhã”, outros “a partir das três da tarde”. Então eu ia de manhã e ficava o dia inteiro e os via em ação em diversas situações e lugares. Somente depois de algumas festas e do contato precioso com alguns integrantes dos grupos que compartilharam comigo seus saberes, foi que entendi a complexidade do ritual que uma festa do Rosário comportava.

Um ano depois de começar a frequentar as atividades das festas, passei a frequentar os rituais que não eram tão públicos, tais como o levantamento do Mastro, que acontece uma semana antes do dia maior das festas da região de São João del-Rei. Em alguns lugares, nos dias que antecedem a festa, é celebrado um tríduo⁶ homenageando santos diferentes em cada um dos três dias, em outros acontecem novenas, ou simplesmente reza-se o terço durante a semana, como no caso do Rio das

⁶ Preparação religiosa de três dias para o dia maior de alguma festividade no contexto católico.

Mortes. Somente alguns anos depois das primeiras visitas às festas do Rosário eu tive a noção do “todo”, inclusive da preparação⁷ dos capitães, Reis e Rainhas.

No caso do Rio das Mortes, segui o mesmo caminho, comecei as visitas sem muita idéia do funcionamento da festa. O Rio das Mortes é um Distrito a 10 km de São João del-Rei, são poucas as linhas de ônibus que fazem o transporte para esta área. A primeira vez que fui à festa, cheguei exatamente na hora em que o congado faz uma pausa para descanso, às 15h. Perguntando aos moradores, eles me disseram que o congado só voltaria depois da procissão, que seria às 18hs. Fiquei, então, perambulando pelo distrito, nadei no rio que passa pela cidade, até o momento em que consegui finalmente ver o congado.

Fiquei atento a muitos elementos. Por exemplo, os congados de São João del-Rei geralmente utilizam muitas caixas, vi naquele terno apenas três. Também percebi a presença de muitos instrumentos harmônicos e de uma figura toda vestida de vermelho e portando uma espada, chamada por eles de mouro, tentando derrubar as coroas da corte.

Saí sem entender direito o que havia visto, estava sozinho e ainda não tinha ninguém que pudesse me informar alguma coisa sobre o congado. Ainda não havia nem lido, nem vivido o suficiente sobre o assunto. Durante o ano seguinte, conheci pessoas que moravam no Rio das Mortes e também pessoas que tinham parentes por lá. Assim, pude obter mais informações sobre os horários da festa. No ano seguinte, cheguei na hora em que eles pegam os reis e rainhas, acompanhei o congado durante todo tempo, até que os congadeiros pararam para lanchar em uma casa. Um dos mouros, conhecido como Pirata, se aproximou de mim e começou a contar coisas sobre o congado. Esta interação é hoje compartilhada com os demais membros do grupo, alguns se tornaram mais próximos e outros eu só encontro nos dias das festas. No entanto, temos que lembrar que não existe uma pessoa de determinado meio social que saiba de todos os códigos culturais daquela comunidade, o pesquisador não vai encontrar todas as respostas sobre o assunto pesquisado, e sim, elementos culturais compartilhados e que podem variar entre os integrantes. Acredito que se outro pesquisador realizasse pesquisas no mesmo período que eu, neste mesmo congado,

⁷ Esta preparação consiste em purificar o corpo através de rezas e não ingestão de bebidas alcólicas, por exemplo. No caso do Congado do Rio das Mortes, não existe nenhum depoimento precisamente deste tipo de preparação. O que observei foi o respeito que os integrantes guardam com o Congado da mesma forma que guardam com uma missa.

certamente vivenciaria e perceberia coisas que talvez eu não percebesse, teria outras experiências.

Até que eu chegasse a ter contato com os demais integrantes e com os capitães, o mouro conhecido como Pirata foi meu principal contato durante uns dois anos, e ainda hoje ele quem me fornece ricas informações. Demorei pelo menos uns quatro anos frequentando a festa até saber que eles faziam ensaios a partir de setembro, que festejavam o mastro uma semana antes da festa e que saíam na madrugada do Domingo da festa, para festejar a alvorada. Também não sabia que eles tiravam esmola um dia antes, que os batidos das caixas alternam entre a marcha e o samba⁸, e que para o levantamento de mastro existe outro toque. Enfim, foram os anos de convívio e contato que me possibilitaram conhecer mais significados que eles compartilham entre si, quase que ‘naturalmente’. Percebi o quão superficial era o meu conhecimento deste congado.

Com a entrada no programa de pós-graduação em música, um novo desafio se apresentava, eu era somente um músico curioso. Para a realização da pesquisa proposta anteriormente, eu teria que estreitar ainda mais os laços, para melhor compreender o universo daquele congado, conversar com o seu Capitão, pedir autorização para registrar seus momentos, marcar entrevistas, enfim, enfrentar todos os incômodos que um pesquisador promove na vida dos grupos.

No meu caso, o fato de frequentar a festa alguns anos antes da pesquisa facilitou este entendimento, porém, pude perceber claramente que somente através de sucessivas visitas a confiança começou a prevalecer. Apesar de me receberem bem, a idéia da pesquisa, os encontros fora da festa, demoraram a acontecer e foi preciso algumas visitas nas casas dos coordenadores e de alguns integrantes. Depois de um ano de entrevistas marcadas e desmarcadas, filmagens e conversas formais e informais com os participantes, penso que finalmente chegamos a um maior entendimento mútuo.

Eu só conheci a sede do congado em 2009, na primeira pesquisa de campo oficial do mestrado. Bosco, um líder comunitário do Rio da Mortes, foi o meu contato para conhecer a sede e o ensaio do congado. Bosco havia me informado sobre os dias de ensaios. Sábado dia 26 de Setembro de 2009, o ensaio estava marcado para as 19 horas, cheguei ao distrito às 18 e trinta.

⁸Os toques das caixas são chamados pelos integrantes deste congado de batidos, os batidos são divididos em samba e marcha. Vamos analisá-los no capítulo 3.

Esta descrição tem a finalidade de registrar o momento em que passei de um curioso, que acompanhava as partes públicas da festa, para um pretense pesquisador, que conhece também a sede do congado e seus momentos menos públicos. A metodologia desta pesquisa foi desenvolvida na medida em que os encontros se tornaram mais profundos. Segue o relato em campo:

Quando estacionei o carro, peguei o celular para ligar para o Bosco percebi que no Distrito do Rio das Mortes não havia o sinal da operadora do meu celular. Teria que chegar ao ensaio sozinho mesmo. Não pensei duas vezes, saí do carro e perguntei a algumas pessoas sobre o ensaio do Congado, elas me ensinaram o caminho por onde os vejo chegar à festa, mas ainda não conhecia, só conhecia até a ponte. Então atravessei a ponte e peguei uma estrada de chão, com pouca luz, algumas moradias. Estava na área rural de São João del-Rei. Estava caminhando quando ouvi o som de um pandeiro atrás de mim, parei e me apresentei para a pessoa, era o Sil (ele disse que poderia ser chamado assim, não falou seu nome). Perguntei se ele estava indo para o ensaio e fomos conversando. Perguntei se onde estávamos indo era a sede, Sil respondeu que o pessoal mais antigo do Congado, os “de raiz”, como ele falou, são daquela área e não do distrito, apesar da festa sempre acontecer na área urbana, a saída e os ensaios são sempre na sede, perto da casa da família do capitão. Perguntei se ele era parente e ele respondeu que era um parente distante, primo do primo e que o congado quase inteiro é composto pela mesma família, primos, sobrinhos, avós e pais. Chegando na sede, já estavam todos prontos para começar, apenas homens com instrumentos e uma mulher segurando a bandeira com a imagem de Nossa Senhora do Rosário. A sede é uma sala de aproximadamente 5 metros quadrados onde há na parede do fundo quadrados de alvenaria como alteres com as imagens de Nossa Senhora do Rosário e Santo Antônio, (hoje existem portas fechando o armário de alvenaria) além de rosários e objetos que não tive a chance ainda de observar com detalhe. Assim que cheguei, cumprimentei de longe pessoas que já conhecia, como o Toninho(caixeiro) e o Capitão Pedro. Do lado de fora algumas mulheres com crianças de colo e algumas crianças maiores brincando. Fiquei observando do lado de fora e o Presidente Geraldo Feliciano da Silva, o Seu Dino, pediu a palavra, em alguns segundos todos fizeram silêncio, ele queria falar sobre os novatos, eram quatro e estavam presentes, falou sobre a roupa e em como iriam confeccioná-la. O presidente chamou a atenção e disse que se alguém estivesse desigual não permitiria a participação. Também falou que se alguém combinasse de emprestar o saiotê para outras pessoas participarem do congado no dia, tinha que comunicar ao capitão, pois “aqui as coisas sempre foram assim e andaram direito e que não é de agora em diante que ia dar errado”. Comunicou que o terno já está muito cheio e

que por enquanto não tem lugar para ninguém entrar e que aquilo ali é uma brincadeira, mas “é uma brincadeira muito séria”. Agradeceu a atenção e passou a palavra para o irmão mais novo, o capitão Pedro, que começou o ensaio. Percebi uma valorização da unidade do grupo, através das roupas e do controle de entrada e saída de integrantes.⁹

Esta foi a minha chegada ao primeiro ensaio que acompanhei em 26 de Setembro de 2009. A partir daí, acompanhei inúmeros ensaios e outras atividades relacionadas ao congado. Já conheço a maioria dos integrantes pelo nome e a maioria das músicas que eles cantam em lugares específicos, como na saída da sede, nos cruzeiros e na Igreja. O que se segue é um segundo momento da pesquisa, quando a aproximação já havia passado do primeiro contato.

Sinto que o congado já me conhece, conversam comigo e me recebem bem, mas não abrem tanto espaço, penso que seja um medo comum. Há um fato que os incomoda bastante, há alguns anos um grupo de São Paulo fez um documentário sobre o congado, pegaram assinaturas e nunca mais apareceram, este acontecimento é muito rememorado pelos integrantes e certamente foi algo que contribuiu para que ficassem ainda mais desconfiados com visitantes. Mas na medida em que convivemos, vamos nos conhecendo mais.¹⁰

Este relato demonstra como a aproximação com determinadas comunidades, principalmente se referindo ao sagrado, é uma tarefa demorada. Este encontro de culturas acontece em mão dupla, o grupo negocia entre si a postura que vão assumir comigo, o sujeito estranho, dentro de sua realidade, enquanto eu vou reconhecendo os limites até onde posso conhecê-los, em determinados momentos. Neste encontro, somos todos antropólogos (Castro, 2002), estamos buscando reconhecer códigos culturais alheios e, claro, também estou sendo interpretado por eles, inclusive questionado sobre o benefício que eles terão com a pesquisa. Depois do tempo de aproximação, temos hoje uma relação onde nos ajudamos em relação ao trabalho desenvolvido. Os membros do congado de uma maneira geral se interessam e me ajudam a recolher materiais para a pesquisa. Além do que, alguns integrantes também leram este trabalho e me ajudaram a superar alguns equívocos que nossa comunicação pode ter possibilitado.

Neste caminho de aproximação e reconhecimento mútuo, fui a campo, sempre na busca por não significar com as minhas verdades o que presenciava. Procurei escutar o

⁹ Diário de campo, 26/09/2009.

¹⁰ Diário de campo, 19/01/2010.

que vinha do congado, o que os congadeiros significavam em suas práticas. Para esta atitude do pesquisador, recorro ao conceito desenvolvido por Freud sobre a atenção suspensa e a escuta psicanalítica. Penso que podemos fazer uma analogia entre as posturas do psicanalista e as do antropólogo, no sentido sugerido por Goldman:

[...] em trabalho de campo efetivo, Malinowski parece ter operado na antropologia um movimento em tudo semelhante ao de Freud na psiquiatria: em lugar de interrogá-los, deixar histéricas e nativos falarem. A observação participante significa, parece-me, muito mais a possibilidade de captar as ações e os discursos em ato do que uma improvável metamorfose em nativo. E como este último em geral, e ao contrário da histérica, nem procura nem é levado ao gabinete do antropólogo, o trabalho de campo se torna uma necessidade. (Goldman, 2003, p. 460)

Ao invés de já saber o que procurar, deve-se deixar que o próprio campo mostre. O desenvolvimento da técnica psicanalítica foi decorrente da própria prática clínica de Freud. Em 1912, Freud escreveu *Recomendações aos médicos que exercem a psicanálise*, que fala, principalmente, sobre como os médicos deveriam proceder em relação à escuta de seus pacientes.

A regra fundamental da psicanálise desenvolvida por Freud é que os pacientes deveriam falar o que viesse à cabeça, ao invés de responderem as perguntas do médico, usando a livre associação de idéias. Sob esta perspectiva, a escuta psicanalítica deveria ser a contrapartida da regra fundamental; não se preocupar em se lembrar de nada específico, só escutar. Freud chamava este comportamento de “atenção suspensa”.

Segundo Freud, a partir da hora em que você anota ou se esforça para lembrar, seleciona os elementos trazidos pelo paciente. Acredito muito neste aspecto de deixar com que a experiência fale por si, em tentar perceber tudo sem privilegiar nada em especial para, posteriormente, esboçar uma elaboração.

Longe de pretender fazer uma análise psicanalítica deste grupo, penso que a atitude da escuta do etnomusicólogo tem muito em comum com a atitude de escuta psicanalítica, apesar de finalidades muito distintas. Quando faço esta analogia, me refiro à atitude de desprendimento das próprias convicções do pesquisador, já que a etnomusicologia também exercita o olhar da alteridade sob a perspectiva do outro.

Uma diferença crucial entre a atividade de um psicanalista e de um antropólogo é que o último, além de escutar, também propõe o diálogo e se coloca na

situação de analisado, o psicanalista não troca informações, ele reflete sobre sua relação psicológica em relação aos pacientes, mas não propõe diálogo com eles. Por isso reforço a idéia de que a escuta suspensa se refere à postura de abertura a conteúdos culturais alheios que, posteriormente, ampliaram as possibilidades de entrevistas mais direcionadas aos enfoques valorizados pelo grupo e em diálogos proveitosos sobre os saberes e significados daquele congado.

Tentei, ao longo da pesquisa, deixar com que o próprio congado “falasse”, como Freud fez com seus pacientes. Fui descobrindo suas formas de cantar, as músicas próprias para cada momento e muitos significados de comportamentos da festa na medida em que escutava tudo com esta atenção suspensa, ou seja, não destacava nenhuma situação, cada detalhe dava sentido ao todo da festa, procurando o que era relevante para os próprios envolvidos no congado.

Outra recomendação de Freud que julguei ser útil para a pesquisa foi a de não anotar nada enquanto o “paciente” fala, pois, segundo Freud, enquanto você escreve, pode perder momentos importantes da fala do paciente, além de dar ênfase a um assunto que talvez tenha maior relevância para o médico do que para o paciente. Por isso recomenda-se que os médicos escrevam sobre o caso no término do atendimento. No tocante à minha pesquisa, procurei vivenciar a observação o mais constantemente possível e fazia uma escrita etnográfica posteriormente ao convívio do campo.

A escuta, relacionada especificamente aos fenômenos sonoros, esteve relacionada com o contexto e os sentidos que os participantes do congado davam aos diferentes momentos da festa o tempo inteiro. Concordo com Seeger, que afirma que “uma definição geral da música deve incluir tanto sons quanto seres humanos.” (Seeger, 1992, p. 3)

No trabalho de campo, procurei entender os mecanismos de comunicação que aconteciam através das músicas, dos gestos e das coreografias. Ainda de acordo com Seeger, “música é um sistema de comunicação que envolve sons estruturados produzidos por membros de uma comunidade que se comunicam com outros membros” (Seeger, 1992, p.3). Através da música do congado, as pessoas sabem que é hora de beijar a bandeira ou que a missa vai começar. No grupo do Rio das Mortes existe o toque de “tiração de esmola”, sendo este um bom exemplo de comunicação através do som. Quando as pessoas escutam este toque, já sabem que alguns integrantes passarão em sua casa para angariar fundos pra festa.

Dentro da festividade de Nossa Senhora do Rosário do Distrito do Rio das Mortes eles possuem uma forma e uma construção simbólica criada e re-criada através de pelo menos três gerações, em relação apenas à história imediata. A partir do trabalho de campo, esta pesquisa possibilitou o entendimento de construções simbólicas de auto-referência e a sua relação com a música produzida durante os rituais.

Recursos materiais

O principal recurso material utilizado na pesquisa foi a filmadora, cuja finalidade foi registrar o áudio em conjunto com a imagem da performance. Corroborando com a concepção de que eventos sonoros não são desvinculados de seus contextos, a análise musical foi realizada segundo a sonoridade registrada em ensaios e na festa. Foram também realizadas entrevistas, cujo assunto primordial era a música.

O recurso de filmar foi muito importante na medida em que eu tinha a chance de escutar as músicas em relação à performance, já que muitas vezes as expressões corporais e faciais podem passar despercebidas durante a observação da festa, em que muitas coisas acontecem ao mesmo tempo. Filmei a performance dos ensaios, a festa e as entrevistas, com a finalidade de retornar aos congadeiros, e para futuras pesquisas. Sobre o uso de filmadora:

“A observação revelou que muitas das respostas à questão sobre o sentido da prática musical não seriam encontradas no universo da palavra, da reflexão, da razão. O gesto, as expressões corporais, a emoção podiam mostrar mais. E o gesto podia ser observado – também ser registrado em vídeo. O vídeo, por vezes, registrava até o que não fora apreendido pelo observador. Rever as imagens foi fundamental na análise da corporalidade, do gestual que constitui o fazer musical em questão.” (Hikiji, 2005, p.293)

Neste trabalho, filmei com uma câmera digital de mão, a finalidade foi perceber os instrumentos tocados ao mesmo tempo na hora da performance, e também diferenciar os momentos em que a performance ocorria, se era um ensaio, na Igreja, nas ruas. Enfim, a filmagem se revelou uma importante ferramenta na medida

em que me possibilitou rever e analisar os diferentes modos de execução da música do Congado do Rio das Mortes.

Em outros momentos, filmei entrevistas e aulas que alguns integrantes realizaram para a pesquisa. Com as filmagens, realizei gravações dos instrumentos em separado, com a finalidade de entendê-los detalhadamente. Com estes encontros, algumas letras, melodias e detalhes rítmicos foram evidenciados, o que foi fundamental para o entendimento destas construções sonoras e para a compreensão do conjunto.

Também utilizei um diário de “casa”, pois, como já citei, escrevia quando chegava de meus encontros. As entrevistas aconteceram sem um planejamento prévio, mais uma vez me utilizei da livre associação freudiana, deixei que as situações falassem. Porém, com o decorrer das entrevistas, passei a direcionar as perguntas a fim de preencher as lacunas nas informações que não tiveram tempo para serem trabalhadas. Através destas entrevistas, tive a oportunidade de entender melhor a música e seus significados.

Capítulo 2 – O congado: contexto histórico e sua realização em São João del-Rei e no Rio das Mortes

2.1 - Revisitando o contexto histórico

As irmandades religiosas foram importantes meios de organização da população em Portugal, reproduzidos no Brasil colônia. Tratava-se de organizações de leigos, onde:

Organizavam-se para incentivar a devoção a um santo protetor e para proporcionar benefícios aos irmãos, que se comprometiam com uma efetiva participação nas atividades. Esses fins beneficentes, tais como auxílio à doença, invalidez ou morte, variavam de acordo com os recursos da irmandade, diretamente proporcionais às posses de seus membros. (Abreu, 1999, p.34)

Em relação a Portugal, Julita Scarano nos informa:

As irmandades religiosas do reino procuraram integrar toda a população, inclusive os representantes das raças exóticas, como mouros, pretos e até índios que afluíssem eventualmente em Portugal. Desde os primórdios tentou-se sujeitá-los ao catolicismo e a irmandade foi, para tanto, um dos meios mais eficazes. As confrarias de pretos logo se tornaram numerosas em quase todas as comunidades do reino e nem aí faltaram associações de indígenas americanos como a de São Tomé dos índios, na época de D. João VI. (Scarano, 1978, p.26)

As Irmandades foram a forma de organização social nos séculos XVII, XVIII e XIX. Pertencer a uma irmandade católica era muito comum a grande parte da população, em Minas Gerais. Os negros escravos também se organizaram em torno das irmandades, geralmente nas relacionadas a santos negros, como São Benedito e Santa Efigênia e, sobretudo, em Devoção à Nossa Senhora do Rosário. Dentro das irmandades do Rosário, os negros participavam das festas re-elaborando suas tradições com princípios católicos.

Dentro das irmandades, os negros mantiveram seu costume de eleger reis negros, referências a reinos africanos e estratégias de organização social dos negros escravos brasileiros e também em Portugal. Os reis negros, conhecidos principalmente como Reis do Congo, tinham importantes funções de liderança, algumas vezes também religiosa, entre os escravos. No contexto de dentro da Igreja Católica, as eleições de reis negros foram institucionalizadas, os escravos podiam ter lideranças oficiais dentro do contexto católico. Ainda segundo Scarano:

Terão lugar de prestígio, aos quais se tributa homenagem e respeito e que ocupam lugar de realce, sobretudo durante as festividades e comemorações [...] Esses reis negros, apesar de se vestirem à maneira dos brancos, dançam suas danças, cantam suas canções de mistura com as letras de oração. Importante é notar como o relevo dado a esses reis, que não se manifesta apenas por ocasião das festas, mas durava o ano todo, se impunha indistintamente a negros de qualquer nação. Irá contribuir eficazmente tal fato para favorecer a união entre raças tão diferentes, uma vez que pessoas de diferentes origens, desde de que pretas, podiam ascender à realeza. Não obstante, o nome de Rei do Congo, dado em muitas regiões ao personagem – nome que persiste em nossos dias – poucas associações mineiras eram restritivas no tocante a nação de origem dos indivíduos que subiam a tal posto. (Scarano, 1978, p. 46)

Vemos, assim, que mesmo dentro do sistema opressivo, os negros foram agentes nos processos de negociações durante o período da escravidão. Suas tradições, seus conhecimentos e seus modos de ser no mundo, registrados na memória corporal, foram também transplantados, quando eles foram trazidos da África para cá.

Penso que, para entendermos essa pluralidade de elementos, alguns aspectos históricos podem ser esclarecedores, principalmente em se tratando das heranças culturais congadeiras. A maior parte dos escravos africanos que vieram para Minas Gerais no século XIX era oriunda da região centro-ocidental da África, o que correspondia à extensão do reino do Congo até o sul de Angola. Esta área é considerada, por alguns estudiosos, como portadora de certa unidade cultural que, comumente, denominamos de banto ou bantu:

O Reino do Kongo se localizava no sudoeste da África, numa extensão que compreendia o que hoje é o norte de Angola, Cabinda, República do Congo e República Democrática do Congo. O império consistia de seis províncias que eram governadas por um monarca. Os grupos bantos habitantes do Reino do Kongo e adjacências foram chamados de *bakongo* pela moderna antropologia (Souza, 2002, p. 335). O termo

‘bantu’ refere-se a uma família de cerca de quinhentas línguas faladas num vasto território da metade sul do continente africano, as quais remontam a um tronco lingüístico comum, o proto-bantu, de quatro milênios atrás (Castro, 2002, p. 39). Refere-se também aos povos que falam essas línguas. (Lucas, 2005, p. 42) ¹¹

Na África banto, os navegadores portugueses chegaram à região do Congo por volta de 1483 e encontraram um reino estruturado, formado por diversas províncias, em uma grande extensão da África centro-ocidental. Do encontro dos viajantes portugueses com esta corte centralizada dos congoleses, se deu um fato curioso, a conversão dessa corte ao cristianismo e seus desdobramentos, o que chamou-se catolicismo africano. Esse conceito é defendido por Wyatt Macgaffey e John Torton, um antropólogo pesquisador da cultura bacongo e um historiador especialista no reino do Congo, respectivamente. Conforme elaborado por Marina de Mello e Souza:

[...] durante os primeiros 200 anos de contato entre os congoleses e os europeus houve um desenvolvimento de um catolicismo africano, no qual os missionários cristãos viam sua religião, e as populações congolesas e sua forma tradicional de reverenciar os deuses e relacionar-se com o além. Diálogo de surdos ou reinterpretações de mitologias e símbolos a partir de códigos culturais próprios, a conversão ao cristianismo foi dada como fato pelos missionários e pela santa Sé, assim como a população e os líderes religiosos locais aceitaram as designações e ritos cristãos como novas maneiras de lidar com velhos conceitos. (Mello e Souza, 2002, p.63)

Foi neste constante engano e falsas pressuposições que ambas as culturas religiosas acreditavam que conheciam uma à outra. Dentro de estruturas diferentes, povos europeus e congoleses criaram uma forma de compreensão mútua que seguia seus próprios preceitos. Cada povo interpretou este encontro segundo seus próprios códigos culturais. Assim, os europeus chamavam a nobreza congolesa com nomes de sua própria cultura como reis, duques, embaixadores e alferes, segundo a semelhança de cargos. A sociedade congolesa, por sua vez, chamava os reis e sacerdotes portugueses com suas próprias referências, como Mani, Mzanbi Mpungu¹².

Ainda de acordo com Souza:

¹¹ Mais detalhes sobre os bantos no Brasil, ver SLENES, Robert W.. *Malungo, ngoma vem! África coberta e descoberta no Brasil*.in *Redescobrir os descobrimentos: descobertas do Brasil*. São Paulo: Revista da USP, número 12, 1991/1992.

¹² O termo Mani significa autoridade, seguida do nome da província. Mzambi Mpungu era a mais poderosa entidade do Reino.

Ao se aproximar de mbanza Kongo, a expedição foi recebida por um membro da família real que levou presentes para o embaixador. O cronista descreve a recepção da embaixada lusitana pelo rei congolês, usando terminologia familiar aos europeus e que pareciam aos observadores aplicáveis à realidade com que se deparavam pela primeira vez. Assim, o Mani Congo e os chefes que o cercavam foram imediatamente identificados como o rei e sua corte; os nobres congolezes associados aos fidalgos portugueses e os cargos administrativos e honoríficos foram chamados pelos equivalentes europeus. (Souza e Vainfas, 1998, p. 101)

Esta citação demonstra-nos que já existiam elementos anteriores na cultura do Congo que facilitaram este “diálogo de surdos”¹³.

Na cosmogonia congoleza, existia o mundo dos vivos e o dos mortos. Os vivos eram negros e os mortos eram brancos e viviam do outro lado do mar. Quando os portugueses chegaram, eles provavelmente foram vistos como os enviados do mundo dos mortos, sendo o rei a mais poderosa entidade, Mzambi Mpungu.

Os portugueses no Congo foram recebidos com festas, primeiro na província de Soyo, depois na capital, Mbanza Congo, pelos respectivos chefes, Mani Soyo e Mani Congo. Em 1589, uma embaixada foi mandada para Portugal com a finalidade de aprender as línguas latinas e os preceitos da religião católica. O Mani Soyo foi batizado D. Manoel e, além dele, seu filho mais novo foi batizado. Na capital, o Mani Congo foi batizado junto com seis nobres (Melo e Souza, 2002).

Em ambos os casos, percebemos como a conversão estava ligada ao poder que o contato com novas formas de vivenciar o sagrado proporcionou aos congolezes. Acreditava-se que os ensinamentos dos portugueses estavam ligados a novas formas de poderes espirituais. Os representantes do poder viam na nova religião uma forma de legitimação da sua liderança, enquanto isso, em um verdadeiro “diálogo de surdos”, os portugueses viam as lideranças se convertendo e, assim, representando um novo Reino Cristão.

O que temos de registro destes encontros são crônicas escritas por portugueses que estavam nas navegações. Foram muitos os cronistas portugueses que documentaram o encontro destes dois povos, todos com o olhar eurocêntrico.

¹³Lucas (2005, p. 56) explica que “MacGaffey (1986) utilizou a expressão ‘diálogo de surdos’ para se referir a essa mútua incompreensão. Essa expressão foi usada primeiramente por Albert Doutreloux para se referir às relações entre colonizadores e colonizados, “marcadas por uma profunda ambigüidade”, no Mayombe (Doutreloux, 1967, p. 261).”

Segundo o relato dos cronistas, os congoleses participaram de todas as cerimônias, segundo os portugueses, louvando a chegada do Rei e o verdadeiro Deus. De acordo com Mello e Souza:

Mais uma vez, era Mzambi Mpungu que louvavam, o senhor do mundo que, na cosmologia dos congoleses, reinava sobre tudo, de além da grande água que separava o mundo dos vivos do mundo dos mortos. Nesse momento, o Deus congolês estava provavelmente identificado com o rei de Portugal, que de além oceano havia enviado seus representantes, portadores de novos ritos religiosos e tecnologia desconhecida. (Souza, 2002, p. 58)

Dentro de estruturas completamente diferentes, que seguiam os seus próprios códigos culturais, os europeus e os congoleses criaram uma forma de compreensão mútua. Segundo Mello e Souza:

Sonhos, transe e presságios indicativos de que os novos ritos aumentariam o poder do rei e de seus aliados e, conseqüentemente aumentariam o poder do reino, foram aceitos pelos portugueses como mostra de um verdadeiro e sincero contato com Deus, e pelos congoleses, como sinais enviados do mundo dos mortos, fonte de toda sabedoria, harmonia e poder. (Souza, 2002, p. 67)

Com estas informações, podemos pensar que, antes mesmo da trajetória de muitos escravos bantos, tanto pelo continente africano quanto pelas Américas, já havia em muitos o contato com o cristianismo, através do catolicismo europeu. Sabemos também que muitos desses povos já haviam desenvolvido maneiras particulares de vivenciar o catolicismo.

Apesar da adesão ao cristianismo, contudo, havia costumes africanos, como a poligamia e o culto aos antepassados, dos quais os mesmos não abriam mão, que eram reprimidos pelas autoridades católicas. Não havia apenas diálogos de surdos, e sim, repressão de lado e resistência cultural de outro (Souza, 2002, p. 66).

Com o tráfico de escravos, primeiramente para a Europa e depois para as Américas, muitos destes costumes, já transformados em algumas regiões da África, foram re-construídos no contexto das colônias. No Brasil, a prática de coroações de Reis Negros, apesar de muito difundida em Minas Gerais, aconteceu em diversas regiões, mas também em países da Península Ibérica e por onde passaram africanos nas Américas. Segundo Souza:

A eleição de reis negros esteve presente na constituição de novas comunidades no contexto da diáspora africana e da escravidão em muitas áreas do mundo criado a partir do trânsito pelo oceano Atlântico, no âmbito do sistema colonial. Exemplo da complexidade dos processos formadores das culturas particulares e da amplitude que pode atingir a circulação de modelos e linguagens que as constituem, a eleição de reis negros e as celebrações a ela associadas estiveram presentes em quase todos lugares que receberam escravos africanos. (Souza, 2002, p.167)

Nas Colônias americanas, incluindo o Brasil, os cativos re-criaram formas culturais e religiosas que os ajudavam a enfrentar sua condição e sobreviver enquanto escravos. E mais do que isto, esses sujeitos possuíam experiências e comportamentos anteriores ao período do cativo e, com a escravidão, aprenderam a dar sentidos variados às suas práticas culturais.

A partir desta primeira relação dos povos bantos com os europeus e a vinda de inúmeros africanos como escravos para o Brasil, estes significados se re-construíram nas novas relações, com as irmandades no contexto da colônia. Em Minas Gerais, onde a influência banto é expressiva, se desenvolveu uma das festas de coroações de Reis Negros, conhecida como congado, que resulta dessas celebrações dos negros no interior das festas das irmandades coloniais. De acordo com Glaura Lucas:

A expressão religiosa do Congado, e mais especificamente a do Reinado de Nossa Senhora do Rosário em Minas Gerais, desenvolveu-se no interior do sistema escravista brasileiro, resultando do violento processo de imposição cultural sofrido pelos negros. Como decorrência dos contatos culturais, os negros re-elaboraram valores alheios à sua concepção de mundo, reinterpretando, assim, o catolicismo, por meio de sua própria cosmovisão. Nos rituais do Congado, portanto, estão presentes valores e saberes africanos, principalmente vinculados a culturas bantu, os quais, trazidos para o Novo Mundo, sobreviveram às imposições culturais da cultura dominante, com ela se mesclaram, e se transformaram continuamente em sua trajetória brasileira. (Lucas, 2002, p.18/19)

Não só o congado, mas muitas das manifestações afro-brasileiras refletem estas resistências culturais frente a uma dominação européia, como é o caso do jongo, o tambor de crioula, o maracatu, dentre outras, cada qual com suas especificidades.

Em São João del-Rei temos registros da entrada de irmãos na Irmandade do Rosário entre os anos de 1815 e 1848 das seguintes nações: Benguela (29),¹⁴ Angola

¹⁴ Quantidade de membros desta nação pertencentes a irmandade.

(24), Mina (15), Rebolo (9), Congo (28) (Basílio, 2000, p. 11). Estes dados nos são bastante elucidativos, pois provam que os negros que vieram para essa região, e, concomitantemente, para o Rio das Mortes, eram provenientes dos povos bantos.

Segundo Robert Slenes, “No final do séc. XVIII e início do XIX, quase a totalidade dos escravos trazidos para essa região (centro-sul brasileiro) provinha de Angola (isto é, dos portos de Luanda e Benguela, nessa ordem)” (Slenes, 1992, p.55). Para Slenes, durante a travessia no próprio continente africano, muitos escravos reconheciam povos com características linguísticas comuns, além de alguns traços culturais:

[...] os falantes de línguas bantu diferentes aprenderam que a comunicação entre si era possível. Nessa mesma viagem, eles começaram a perceber também que o entendimento não ficava na superfície das palavras, mas alcançavam significados mais profundos. (Slenes, 1992, p. 59)

Segundo o autor, quando estes povos se encontraram em território brasileiro, logo perceberam que estariam submetidos ao mesmo tipo de domínio, mas poderiam construir novas sociabilidades, a partir de uma herança cultural comum.

No caso do escravo em Minas Gerais, segundo Martins, o congado reflete um saber banto: “[...], para quem a força vital se recria no movimento que mantêm ligados o presente e o passado, o descendente e seus antepassados, num gesto sagrado que funda a própria existência da comunidade, [...]” (Martins, 1997, p.36)

No Rio das Mortes, alguns elementos culturais podem ser interpretados sob a perspectiva de uma herança banto. Por exemplo, quando o congado passa pelo cemitério, todos fazem uma reverência a seus antepassados. Em conversas informais, dizem que os congadeiros do passado estão ali (no cemitério) e merecem respeito, e que, no futuro, quem estará ali serão eles. Por outro lado, as crianças já são vistas como parte integrante do congado, demonstrando com estes aspectos uma atitude de circularidade e continuidade, onde não há interrupções e rupturas, características da cultura banto. Nas palavras do Capitão José Pedro Sobrinho, conhecido como Seu Dezinho:

Isso aqui vem de família, do meu pai, vem de avô, de bisavô vem vindo trazendo. Igual em esse menino aí ó, já é meu neto, né? E vem vindo. Que aí nunca acaba o movimento da festa.[...]. O que eu vejo contar do meu avô, bisavô do meu avô, vem vindo, família. É igualzinho eu que meu pai morreu e

eu fiquei no lugar dele de capitão, eu sou o capitão do congado.
15

A influência dos povos bantos é perceptível na música e na maneira de ser, não só no congado do Rio das Mortes, mas também na macro sociedade brasileira. Porém, depois de anos de dominação dos valores europeus no Brasil, alguns pré-conceitos em relação às características das religiões africanas perduram até os dias de hoje. Frequentemente, alguns são vistos como rituais diabólicos. Não raro, ouvimos expressões como macumba, catimbó ou feitiçaria, utilizadas de forma pejorativa para qualquer expressão que se relacione com elementos das tradições afro-brasileiras. Mais do que um mal-entendido, este comportamento reflete um preconceito explícito de um código cultural desconhecido e que é, muitas vezes, considerado como socialmente inferior.

Segundo Gomes e Pereira: “A caracterização do negro escravo como etnicamente inferior e a degradação intencional de seu trabalho projetou-se na contemporaneidade da organização social brasileira” (Gomes e Pereira, 1988, P. 66). Muitas vezes, este aspecto, enfatizado pelos anos de escravidão, da caracterização de inferiorização do negro, se naturalizou em comportamentos preconceituosos. É comum que as várias manifestações culturais afro-brasileiras, dentre elas, o congado, sejam vistas como algo sem importância ou mesmo como uma bagunça de determinados grupos, ainda nos dias de hoje. Esta caracterização de tentar legitimar como séria a brincadeira do congado se faz presente, não só nas falas dos congadeiros do distrito Rio das Mortes, mas também em outros ternos de congado de São João del-Rei.

Muitos destes equívocos em relação aos aspectos religiosos acontecem pelo fato de existir uma construção da tradição científica europeia, que separa o sagrado do profano, fazendo com que manifestações de caráter festivo e público sejam vistas como algo sem importância.

Um exemplo desta interpretação intercultural através de códigos próprios de uma cultura, sob o prisma de outra, propiciando muitas vezes comportamentos equivocados, se faz notar também na atualidade do congado do Rio das Mortes. Segundo o integrante Antônio Aparecido da Silva, conhecido como Toninho, tocador de caixa, algumas pessoas não entendem que o cortejo, apesar de muito alegre e festivo, faz parte de um ritual religioso em louvor à Nossa Senhora do Rosário, e

¹⁵ Documentário Confissões do Rio das Mortes. Direção Paschoal Samora, realização: Grifa cinematográfica, MCMXCVIII. Sem especificação de data.

agem, segundo Toninho, como se estivessem em um desfile de carnaval. Estas pessoas entram no meio do terno e muitas vezes querem dançar e pegar algum instrumento dos participantes. Este é mais um dos inúmeros equívocos que acontecem até os nossos dias em relação a interpretações interculturais.

Apesar de determinados equívocos, da violência do sistema escravista e da mercantilização da vida escrava, pensamos que o negro participou como sujeito, com atitude ativa frente às condições do escravismo. As coroações dos reis negros dentro do contexto católico refletem esta re-criação que os negros brasileiros foram obrigados a elaborar. Esta fusão de elementos é encontrada nas roupas dos congadeiros, nos símbolos da corte e na música produzida nesta tradição, além das formas de rituais em que elementos africanos e europeus estão presentes.

Depois de entender melhor alguns dos aspectos culturais africanos em re-significações forçadas pelo contato europeu na África e no Brasil, passo, então, para os primeiros contatos e estudos que realizei com o congado de São João del-Rei. A seguir, analisarei o congado do Rio das Mortes detalhadamente e apontarei como este grupo tem peculiaridades, e muito do significado congadeiro das Minas Gerais.

2.2 - Os primeiros contatos com os congados de São João del-Rei e da região

Para começar a entender o universo do congado, me informei sobre o calendário das festas em que ele está presente e comecei a frequentá-las. Em São João del-Rei acontece, em Maio/Junho, a festa do Divino Espírito Santo, quando ternos de congados de toda região se encontram. Além desta, existem, na cidade, quatro festas de Nossa Senhora do Rosário, cada qual com um modo diferente de fazer a festa e com datas diferentes ao longo do segundo semestre do ano, além da festa de São Benedito, que acontece na segunda quinzena de janeiro.

Na época em que comecei a pesquisar em campo, visitei todas as festas de São João del-Rei e região (também frequentei festas em Prados, Resende Costa, São Gonçalo do Amarante, além de visitar recentemente as comunidades dos Arturos e do Jatobá, respectivamente de Contagem e Belo Horizonte/MG) conheci seus capitães, reis e rainhas, aprendi seus principais toques e, também, que as festas do Rosário

estão repletas de significados rituais. Em cada bairro ou cidade da região de São João del-Rei, a festa acontece de maneira diferente, no entanto, alguns elementos estão presentes em todas, em especial a devoção à Nossa Senhora do Rosário. Em seu trabalho sobre a memória do congado e, em especial, do reinado da comunidade do Jatobá, Leda Maria Martins reflete sobre os elementos comuns e às variações dentro da realidade congadeira:

Os pesquisadores que têm se debruçado sobre os arquivos e repertórios da memória oral sublinham a territorialização dos ternos de Congos em grande parte do Brasil. O cotejamento dessas fontes atesta que, apesar de nos defrontarmos com algumas variações, a estrutura ritual e a fundamentação mítico/mística mantêm nessas manifestações um arcabouço e uma fabulação similares que prefiguram um certo continuum arquetípico que funda a sua textura discursiva e mítico-dramática. Em sua coreografia ritual, na cosmovisão que traduzem e em toda sua tessitura simbólica, os festejos e cerimônias dos congos, em toda sua variedade e diversidade, são microsistemas que vazam, fissuram, reorganizam, africana e agraamente, o tecido cultural e simbólico brasileiro, mantendo ativas as possibilidades de outras formas de veridicção e percepção do real que dialogam, nem sempre amistosamente, com as formas e modelos de pensamento privilegiados pelo Ocidente. (Martins, 1997, p. 35)

Realmente percebi, em diferentes festas do Rosário que frequentei, alguns aspectos semelhantes à fundamentação mítica/religiosa mencionada pela autora, e também uma grande diversidade de formas, como são vivenciadas. Em cada lugar onde essas “fissuras” foram feitas, grupos reorganizaram elementos simbólicos que se tornaram comuns ao que conhecemos como congado.

Dentro de uma sociedade marcada pelo preconceito e discriminação, também percebi em São João del-Rei variadas formas de relações com as Igrejas, desde as mais amistosas, como é o caso do congado do Rio das Mortes e do de São Sebastião e São Benedito, do bairro de Matozinhos, até completamente contrárias, como nos bairros de São Geraldo, onde promove-se a festa em Honra à Nossa Senhora do Rosário, muitas vezes sem nenhum apoio da Igreja local, realiza-se, inclusive, a missa do lado de fora da Igreja. No bairro de São Dimas, foi construída uma Capela para que os congados pudessem entrar, já que na Igreja do bairro não era permitido.

O Congado de Nossa Senhora do Rosário do Distrito do Rio das Mortes realiza rituais comuns aos demais congados mineiros, como o levantamento de mastro e rezas de terço, assim como a origem do terno estar relacionada ao mito de aparição de Nossa

Senhora do Rosário¹⁶. Porém, o fato de estarem distantes da cidade e se manterem isolados, por uma escolha do próprio grupo, propiciou ao mesmo o surgimento de uma forma particular de vivenciar e de significar elementos comuns aos demais congados.

A memória dessa tradição é transmitida através da oralidade, na repetição de seus rituais, nas reuniões entre participantes, na vivência coletiva de um conjunto de valores. Sobre a importância desse aspecto, a historiografia vem trabalhando com os relatos orais, percebendo-os com a mesma relevância que têm os documentos escritos.¹⁷

Sob esta perspectiva, o relato dos congadeiros contribui para o entendimento, não só do que vivem no presente, mas de como entendem a própria história desta tradição. Neste sentido, Edmilson Pereira, em seu trabalho sobre as narrativas de participantes contemporâneos do congado, chama a atenção para o fato de que algumas dessas narrativas indicam “que a referência ao sagrado ultrapassa o significado religioso e se transforma em crônica histórica, através das quais os negros contemporâneos visualizam o seu percurso na sociedade brasileira de ontem e de hoje.” (Pereira, 2003, p.18)

Como tradições ágrafas, os sentidos e a própria história dos negros no Brasil se desenvolveu através do conhecimento mantido por sábios destas comunidades. Denominados capitães, ou mestres, dependendo do contexto, estas pessoas mantêm o saber que extrapola a religiosidade, como afirma o autor acima, e se transformam na própria referência histórica de alguns povos negros do Brasil. Enfatizo que as performances, as danças e as músicas também são arquivos de memória.

Com todo este novo universo a ser reconhecido por mim, ingressei em uma especialização em História Cultural do Séc. XIX, na Universidade Federal de São João del-Rei, concluindo minha monografia em Novembro de 2003, com o tema “As festas de coroações de Reis Negros em São João del-Rei no séc. XIX”, onde faço um esboço histórico, relacionando informações de documentos da Irmandade do Rosário de São João del-Rei do séc. XIX com a realidade das festas dos dias atuais.

Foram pesquisados livros de receita entre os anos de 1804 e 1810 e o Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de São João del-Rei, além dos dados demográficos sobre os negros cativos da Irmandade, dentre outros aspectos. O Compromisso da Irmandade não detalha aspectos da festa, pois era

¹⁶ Veremos este mito com detalhes no capítulo três.

¹⁷ Para maiores informações sobre História Oral, ver ALBERTI, Verena. Manual de história oral. 3 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

subjugado pelas autoridades eclesiais, mas apresenta a forma de organização e a hierarquia que prevalecia na Irmandade. Percebi que os cargos de reis e rainhas eram valorizados e tinham a função de liderança e fiscalização entre os irmãos. Fato interessante foi perceber a historicidade destas práticas e a forte relação existente entre os irmãos do Rosário se repetindo ao longo de séculos, mesmo que diferentemente, com algumas peculiaridades sendo mantidas.

Apesar do controle exercido pela Igreja e pelos órgãos governamentais, encontrei nos registros de despesas e receitas de São João del-Rei muitas despesas relativas às festividades do Rosário, como a compra de fogos de artifício e velas para festa. No entanto, o que me chamou atenção foi a contribuição que constava no livro de receitas da Irmandade, “dos folguedos da praia das nações de domingos e dias santos” (Arquivo da Irmandade do Rosário de São João del-Rei. Livro de receitas e despesas, 1805). A praia é como os são-joanenses chamam a beira do Rio que corta a cidade, na época, rodeada de areia, como uma praia. Também tocava-se com finalidade de arrecadação de esmolas “na porta das Igrejas os folguedos dos tambores das nações” (idem). A festa era incentivada pelo poder, só que eles tinham que se manter “dentro dos limites da legislação opressora”. O que foi importante em relação a isso é que os negros conseguiram inserir nessas festas a vivência de suas próprias tradições culturais.

Apesar de não ter encontrado referências específicas às festividades fora da tradicional liturgia católica, encontrei dados que indicam a realização das festas dos negros fazendo parte de seu calendário. Estes dados indicam o seu acontecimento no início do séc. XIX, corroborando com o que Gomes e Pereira afirmam sobre a história das Irmandades dos negros em Minas:

A consciência subordinada - ratificada pelos compromissos – definia também o perfil das Irmandades de negros em Minas. Essa consciência enrijecida pela normatividade dos Compromissos foi rompida por um processo sutil de resistência do negro, a partir do manancial religioso representado pelos antepassados. O rompimento, embora não se realizasse de forma ampla, abriu frestas na tessitura da religiosidade oficial e, através dela, o negro respirou o ar de uma religiosidade não imposta pelos dominadores. A voz dos tambores, proibida no interior das Igrejas, soava nas ruas, expressando ao seu modo as invocações aos santos. Eram os santos da hagiologia católica desdobrados em outras significações, revestidas de concepção mítica que remetia para o murmúrio íntimo dos ancestrais. (Gomes e Pereira, 1988, p. 92)

Este rompimento, realizado de forma sutil, se fez também perceber na pesquisa que realizei sobre o congado em São João del-Rei no século XIX, já que encontrei várias despesas referentes a conserto de caixas, além de pagamento de músicos em ocasião de levantamento de mastros. Mais do que celebrações que aconteciam dentro das Igrejas ou nas ruas, os africanos e descendentes incluíam seu jeito de ser na festa oficial.

Segundo Paulo Dias, no trabalho em que ele traça características das festas dos negros brasileiros, através do relato de cronistas dos séculos XVIII e XIX:

Trata-se de dois aspectos complementares da festa negra no Brasil: no terreiro, a celebração intracomunitária, recôndida, noturna; onde se reforçam, sem grande interferência ou participação do Branco, os valores de pertencimento a uma matriz cultural e religiosa africana; na rua, a festa extracomunitária, em que o negro, por meio das danças de cortejo, busca inserir-se nas festividades dos brancos e ganhar certa visibilidade social, mediante a adoção de valores religiosos e morais da classe dominante. (Dias, 2001, p. 861)

Porém, em meados do séc. XIX, as tradições de caráter mais africanizadas foram desligadas da Irmandade. Segundo a historiadora Célia Borges:

Em função do controle político, econômico e religioso a festa alterou-se em alguns lugares e permaneceu somente com a estrutura litúrgica do ritual. Foi esse o caso de São João del-Rei. A festa da Irmandade do Rosário se restringiu à missa, procissão e novena, passando a Congada a ser assumida por grupos de foliões desvinculados da organização fraternal. (Borges, p. 216, 1998)

Referindo-me aos tempos das irmandades, houve uma mudança: as festas que antes eram promovidas pelas irmandades oficiais, pelo poder, depois ficaram a cargo dos grupos, já sem prestígio para ocuparem espaços centrais do espaço urbano.

No caso do congado do Rio das Mortes, sua história aconteceu de modo paralelo à irmandade do centro da cidade. Atualmente, suas atividades não têm relações com a Irmandade do Rosário e sim, com a Igreja local. Mais adiante veremos como a localização e a história deste congado difere da realidade do centro da cidade e dos demais congados que conheci.

Depois de concluída a especialização, continuei frequentando as festas do Rosário de São João del-Rei e região e a festa do distrito do Rio das Mortes me chamou

muito a atenção, pela maneira como é vivenciada. As músicas e os instrumentos também são diferentes daqueles encontrados em outras festividades da região.

Outro fator importante, que demonstra a forma particular com que esse congado vivencia a festa do Rosário, é o fato de não convidarem outros ternos para a realização de sua festa e também não aceitarem muitos convites para tocar em outras festas fora de sua comunidade. Através de leituras de outras pesquisas sobre o tema e de visitas a congados em outras regiões de Minas Gerais, percebo que este é um dado relevante.

2.3- O Congado do Rio das Mortes



Figura 1 – O Congado na frente da Igreja de Santo Antônio.

O Rio das Mortes é um distrito da cidade de São João del-Rei localizado na saída da cidade, em direção ao sul de Minas Gerais, a dez quilômetros, pela BR 265.



Figura 2 - Chegada ao Distrito.

O congado tem como base hierárquica a família de José Pedro Sobrinho, conhecido como Seu Dezinho, o capitão-mor que, por motivos de idade, não conduz mais o congado o tempo inteiro da festa, mas é considerado por todos como Capitão e ainda está presente em momentos importantes, como o levantamento de mastros, no início dos ensaios e nas celebrações dentro da Igreja. Ele é o maior representante do saber deste congado, é o mais velho e é o que teve maior contato com os antigos que, no caso, são os seus pais, tios e avós. Com o decorrer do convívio com os participantes, durante conversas e entrevistas, percebi que, na medida em que minhas perguntas ficavam mais profundas, todos se lembravam de Seu Dezinho e que ele seria a pessoa certa para me responder algumas das questões formuladas.



Figura 3 – Seu Dezinho comandando o congado na Igreja de Santo Antônio do Rio das Mortes logo após a missa em honra a Nossa Senhora do Rosário.

Segundo Seu Dezinho¹⁸:

A história é que a família do meu avô era grande e fazia a festa do congado aqui, mas no final foi ficando apertado, a vida foi ficando apertada e eles foi saindo, um ia pra ali outro ia pra aqui e ficou meu avô, passou uns dois anos sem a festa, a festa morreu, cabou, cabou, aí meu avô chamou meu pai e falou assim “Vamo levantá¹⁹ essa festa” Vamo”... “Vamo”, então “Quem vai ser o capitão?” meu pai era meio seco, né?

Apesar de ser considerado uma pessoa seca e de pouca conversa, o pai de Seu Dezinho, Geraldo Cristóvão da Silva, foi o Capitão do congado desde que o levantaram novamente, até o fim de sua vida, quando passou esta responsabilidade para o Seu Dezinho. Outra pessoa importante neste contexto foi o irmão de Geraldo Cristóvão, o José Cristóvão, que ajudou a levantar o congado e também esteve ligado ao terno até a sua morte. Quando levantaram o congado, Seu Dezinho tinha oito anos e já brincava com seu pai e seu avô, Pedro Cristóvão. Quando perguntado sobre a

¹⁸ Entrevista concedida dia 18 de janeiro de 2011.

¹⁹ A expressão ‘levantá o congado’ é utilizada no sentido de fazer acontecer o Congado que está desativado ou simplesmente ainda não existe. Ela é utilizada em diversos Congados em Minas Gerais.

data, ele faz as contas com a sua idade, 78 anos e a idade que começou, 8 anos. Provavelmente, foi por volta de 1940 que o pai e o avô de Seu Dezinho levantaram de novo este congado.



Figura 4 – Em cima, Pedro Cristovão e José Cristovão, respectivamente avô e tio de Seu Dezinho. Em baixo, Geraldo Cristovão e Benedita Antão de Santana, o pai e mãe de Seu Dezinho.

Antes de seu avô levantar o congado, a festa acontecia em um povoado próximo, chamado Canela²⁰, e apesar de seus familiares participarem da festa, era outra família que mantinha esta tradição:

Não era a nossa família mais, era outra que deixou ela cair, meu avô e meu pai que levantaram, meu tio, meu pai só tinha um irmão, só dois. Levantaram meu pai, meu avô, meu tio e um fazendeiro que tinha lá Zé Braga, Zé Braga brincou um ano só entregou a paia²¹, ficou com meu pai e meu avô. Meu avô

²⁰ Acredito ser este o fato que faz com que o grupo goste tanto de realizar a festa neste povoado.

²¹ Expressão usada no mesmo sentido de entregar os pontos, não participar mais.

gostava tanto que adoeceu, falou pro meu pai e o outro a festa: 'não quero que acaba nunca'. (Seu Dezinho)²²

Desde então, é esta a família que organiza e mantém a festa. Foi Seu José Cristóvão que organizou as roupas do terno, todo branco, lenço no pescoço, saiete rosa e chapéu ornamentado com flores e espelhos. Seu Dezinho e os irmãos Geraldo Feliciano da Silva e Pedro Nordeste da Silva, conhecidos respectivamente como Seu Dino e TiPedro, são considerados a base deste congado. Os caixeiros Antonio Aparecido da Silva (Toninho), José Roberto da Silva, Du, além do membro Robisson, que toca todos os instrumentos no contexto daquele congado, também são considerados importantes agentes para a manutenção do saber do Grupo. Seu Dino toca acordeom e TiPedro é o Capitão. O restante do grupo é, em sua maioria, parente dos três irmãos, são filhos, sobrinhos, netos, genros e amigos da família. O grupo é formado por homens de todas as idades, desde crianças de colo até idosos. As mulheres não participam tocando no grupo de performance, mas são responsáveis, juntamente com os congadeiros, pela manutenção e realização da festa.

As comunidades próximas ao distrito são Goiabeiras, Canela e o que chamam de “depois da Ponte” ou “Lado de lá”, e são basicamente rurais. As famílias dos membros mais velhos trabalham em plantações e criação de gado. Recentemente, uma mineradora se instalou perto do povoado e hoje, a maioria dos integrantes mais novos trabalham nesta empresa.

Percebe-se uma força familiar muito grande e um respeito pelo discurso dos mais antigos. Muitos integrantes lembram apenas de Seu Dezinho e de TiPedro como Capitães. Seu Dezinho se tornou o elo mais valioso entre o saber dos antigos e o congado de hoje. Os motivos religiosos são lembrados a todo o momento, Seu Dino repete muito a expressão que a festa do congado “não pode virar carnaval”, e sempre lembra aos integrantes sobre o terço no bolso, dizendo que o terço “é a nossa alma” e em outras situações diz “o terço é a nossa arma”.

Em um encontro casual com um integrante mais jovem do congado, em uma tarde, perto de minha casa, localizada na cidade de São João del-Rei, ele me disse algo interessante, que aquele congado é um verdadeiro encontro com o passado, que até o cheiro do perfume é outro, que ele só sente ali, ele contou que os mais velhos usam o mesmo perfume há muitos anos e que, quando está ali, pensa que está sentindo o mesmo cheiro que os congadeiros sentiam há pelo menos uns cinquenta

²² Entrevista concedida em 18 de janeiro de 2011.

anos atrás. É interessante como não só o cheiro, mas um conjunto de fatores colaboram para uma significação de contato com o passado e que este passado é visto como uma tradição que deve permanecer viva.

Como já vimos anteriormente, faz parte da cultura banto a noção de continuidade e não de retilínea, como na concepção europeia. Vejo claramente esta noção circular quando Seu Dezinho fala dos bisavós e do neto, o passado e o presente se fundem no momento do congado. A relação com a ancestralidade é muito forte, esta presença se faz perceber claramente quando prestam reverência na porta do cemitério ao lado da igreja e em como dão importância aos ensinamentos dos mais antigos.

Outro tema importante da relação deste congado com os outros é a forma como denominam sua tradição. No Rio das Mortes a festa é chamada simplesmente de festa do congado. Em algumas situações, lembra-se que alguns antigos chamavam de Reinado, e também de Congo. De acordo com Martins,

Os Reinados, entretanto, são definidos por uma estrutura simbólica complexa e por ritos que incluem não apenas a presença das guardas, mas a instauração de um Império, cuja concepção inclui variados elementos, atos litúrgicos e cerimoniais e narrativas que, na performance mitopoética, reinterpretem as travessias dos negros da África às Américas. (Martins, 1997, p.31)

Não vejo este congado como um Império, no sentido abordado por Martins, pois não existe no Rio das Mortes uma corte institucionalizada. No entanto, em sua estrutura, percebemos elementos característicos de Reinados, como, por exemplo, o respeito em torno da família “dos antigos”, suas narrativas como o principal vínculo de contato com os antepassados e o sentido ritual que envolve cada etapa da festa. Este congado pode ser entendido como uma devoção de um grupo, mas que se desdobra em uma estrutura de significações que remetem ao Reinado. No entanto, alterna-se a autodenominação, ora eles se denominam congado, ora Reinado, sem maiores explicações.

Dentro desta perspectiva, podemos considerar que existem códigos comuns aos diversos Reinados, mas em cada um existem significados muito particulares que dependem da construção social de símbolos e saberes de determinadas localidades. A seguir, veremos como estas diferenças se manifestam em torno da corte e da figura conhecida como mouro.

2.3.1 - Reis e Rainhas

No caso do Rio das Mortes, os reis não são imbuídos de liderança religiosa, como acontece em outros congados em Minas Gerais, como por exemplo, nas comunidades de São Dimas e São Geraldo em São João del-Rei. De acordo com Seu Dezinho:

Qualquer um pode pedir pra ser da primeira coroa, aí pega esse ano aqui, leva lá em cima, deixa ela lá, quando é no outro ano vai lá buscar e (...) você pega esse ano, pega esse ano aqui pega e põe lá, ano que vem você pega e põe aqui, aí entregou, de um ano pro outro. Mesma coisa, só tem que a primeira e a segunda coroa, a primeira serve o almoço, almoço e janta, depois a turma parou de jantar ficou só o almoço. A segunda dá o café.²³



Figura 5 – A corte.

A função do rei ou da rainha é ajudar na realização da festa, o primeiro rei oferece as refeições mais caras e os segundos oferecem os lanches. Além da ajuda

²³Entrevista concedida dia 18 de janeiro de 2011.

financeira, as pessoas da comunidade participam da festa para pagarem promessas ou mesmo para fazerem pedidos à Nossa Senhora do Rosário, ou seja, participam por motivo de fé. Segundo Geraldo, filho de Seu Dezinho:

Igual o pai falou: ‘ali é a primeira coroa, né?’, tem pessoas que fazem promessa tipo assim: ‘eu vou conseguir construir a minha casa, se eu conseguir arrumar um serviço...’ então ele fala: ‘ano que vem eu vou pegar a primeira coroa porque eu consegui fazer a minha casa, consegui arrumar um serviço pra trabalhar que a crise está difícil.’²⁴

A corte tem a missão de ajudar economicamente na manutenção da festa e também a função de fazer um elo entre a comunidade e a festa de Nossa Senhora do Rosário, que, através de promessas feitas à Nossa Senhora do Rosário ou aos santos de devoção, alcança muitas graças.

Sobre as coroações, Robisson Eduardo da Silva, nos diz que:

O congado após a missa vai passear na rua, e neste passeio vai até a casa dos reis e rainhas que irão largar a coroa, convide-os para irem com o grupo de Congado até a casa do Ladinho da D. Mercês (casa onde ficam as coroas) para colocarem as coroas sobre as cabeças e aí começa o cortejo da entrega das coroas que vai até a Igreja.²⁵

Na Igreja, o ritual continua para passagem das coroas de um ano para outro, que acontece no adro da Igreja e com a participação musical da banda. Há um encarregado de ler ao microfone os nomes dos reis e o valor doado, finalizando cada leitura com o balançar de um pequeno sino. As coroas são benzidas todos os anos pelo padre, no próprio ato da coroação, os novos reis se abaixam para receberem a coroa e o padre abençoa com água benta. Fora este ato, as coroas não recebem cuidados específicos, são todas iguais, não há distinção entre elas. O importante é se elas estão bem conservadas e esta função o herdeiro das coroas, conhecido como Seu Ladinho, cumpre muito bem.

²⁴ Entrevista concedida no dia 18 de janeiro de 2011.

²⁵ Contribuição elaborada por Robisson depois da leitura do texto escrito. Entregou-me por escrito dia 11 de setembro de 2011.



Figura 6 – A banda de música Lira do Oriente Santa Cecília durante as trocas de coroas. Com a camisa mais clara o integrante do congado José Roberto, que no intervalo do Congado toca trompete na banda durante a festa.

O congado do Rio das Mortes não possui reis ou rainhas perpétuas que exerçam liderança perante o grupo, ou mesmo à festa, por outro lado, se assemelham em outros aspectos a outros ternos de congado, como, por exemplo, a realização da festa segue todo um cronograma ritual, que se inicia com a alvorada, passando por missas, passagens em casas de reis e rainhas, levar a corte para Igreja, coroações, procissões e trazer a corte de volta. Tudo isso vem acompanhado da figura do mouro, um personagem vestido de vermelho que acompanha a guarda e brinca com as crianças e com os homens, com uma espada, mas sua função principal é tentar derrubar as coroas dos reis e rainhas.

2.3.2 - O Mouro e o cercador



Figura 7 – O cercador e o mouro.

“[...] esse ano a festa nossa tá faltando uma peça, aí a gente: ‘que peça que tá faltando?’ ‘Tá faltando um mouro’, que a gente fala moura hoje né? Mas não é moura é mouro.” (Seu Dezinho)²⁶

É assim que seu Dezinho explica a incorporação da figura do mouro nas festividades do Rosário no Rio das Mortes, seu pai afirmou que está faltando esta peça para o congado ficar completo. É sabido que, em alguns lugares, acontecem a encenação da guerra entre os mouros e cristãos, muitas vezes o Reino do Congo representando o reino cristão. No entanto, no Rio das Mortes, embora essa encenação não ocorra, existe a presença do mouro, que tem a função de tentar retirar as coroas dos reis e rainhas. Há, também, a presença do cercador, que é o defensor das coroas, que vai tentar impedir o mouro de derrubar as coroas dos reis. Enquanto a roupa do mouro é toda vermelha, a dos cercadores varia, por vezes também são vermelhas, outras vezes, azuis.

²⁶Entrevista realizada dia 18 de janeiro de 2011.



Figura 8 – O mouro João esperando a saída do terno.



Figura 9 – O mouro Pirata.

No caso do Rio das Mortes, o principal consenso em relação à função dos mouros é, de acordo com Seu Dezinho:

Ele brinca pra enfeitar a festa, né? O mouro brinca com as crianças e depois brinca com o rei e rainha, o cercador não deixa ele esbarrar com a espada na coroa da rainha. O nosso aqui recebia , a cada encostada na coroa da rainha era 5 reais. Agora não tem isso mais, pode encostar o quanto quiser que não ganha mais, é brincadeira, acabar de completar a festa ²⁷

A presença do mouro é encarada como um enfeite da festa, com o papel lúdico de brincar com as crianças e de tentar derrubar as coroas dos reis. Porém, dois depoimentos falam mais sobre a presença destas figuras. Um é do integrante Geraldo, filho de Seu Dezinho, que falou sobre os mouros e logo depois reforçou que, em sua festa, a presença dele seria apenas lúdica.

O mouro significa, algumas pessoas falam, o capeta. Fala que o mouro é do mal. O brincador vinha pra cercar, aí tipo cercava ele pra ele não ultrapassar o lado do mal e aqueles que cercavam ele é do bem, só que o mouro vinha pra fazer a maldade. Só que na festa nossa não é desse jeito. Na festa nossa é só pra completar igual o pai falou, completando o terno de Congado. ²⁸

O integrante Robisson diz que não foi informado sobre a função do mouro, mas que viu na televisão um documentário sobre a encenação da guerra dos mouros contra cristãos e que faz sentido o congado ter esta figura, pois ele tenta derrubar a coroa dos Reis que acabaram de receber uma benção da Igreja. A figura do mouro é vista como parte integrante da “brincadeira”, que consiste em brincar com as crianças e derrubar as coroas dos reis. Interessante como Robson significou sua própria realidade de acordo com o documentário assistido pela televisão, no entanto, esta é uma visão particularizada, não é um saber consensual dentro do grupo.

Robisson disse que:

As histórias dos moura eu já vi passando na televisão e acho que tem a ver com a nossa aqui. Nos congado que eu já vi passando uma vez na TV Escola, lá na Bahia, antigamente os Reis e Rainhas iam festejar na rua e traziam os escravos que é o congado hoje pra reverenciar eles, aí tinham os mouras que não eram cristão. Quer dizer, os Reis e Rainhas eram católicos que nem a gente, vai na Igreja, reza e tudo. Aí vinha os mouras que não acreditava em nada, vinha pra incomodar. Aí os cercador que a gente tem hoje que não deixa o moura chegar até a Rainha que ia defender eles. O moura ia pra incomodar os Reis e as Rainhas e os cercador não deixava. Aí foi criando essa cultura.

²⁷Entrevista realizada dia 18 de janeiro de 2011.

²⁸Entrevista realizada em 28 de janeiro de 2011.

A gente sempre tem os moura no Congado pra espantar as crianças e querer incomodar os Reis e Rainhas. Aí vem os cercador e não deixa, aí dá aquela luta de espada. Ai o pessoal foi adaptando e foi gostando e lá vai até hoje também. É um momento que o pessoal gosta e faz a farra.²⁹

Em entrevista, o mouro Antônio Marcos Souza, conhecido como Pirata, assim explica a presença dos mouros:

O moura, eles fala que antigamente essas rainha que tinha muito dinheiro, elas ia sair de um castelo pra outro, visitar alguma cidade ou algum estado. Aí tinha os guardião que cercava, assim que me contaram né? Os guardião que cercavam e vinha os ladrão que roubava a coroa da rainha que era de ouro, a coroa, roubava as jóia tudo mas era a coroa, se você tá falando de Rainha tá falando de coroa, então a gente tira as coroa do Rei e eles ia pra roubar então aqueles guardião é pra cercar, pra não deixar a gente passar.³⁰

Apesar de coincidirem os relatos referentes aos mouros enquanto uma representação de algo negativo, como ladrões, agentes de reinos não cristãos, ou o próprio capeta, todos terminam enfatizando o caráter lúdico desta função. A maneira como o mouro vai tentar tirar a coroa do rei é muito esperada pela comunidade e funciona como um jogo. Lembrando o que Seu Dezinho me contou, houve época em que os mouros ganhavam premiação quando derrubavam muitas coroas.

A maneira como os mouros brincam com a comunidade reflete como os significados e códigos ali presentes se tornam específicos daquele lugar, apesar de existirem elementos comuns a outras festas do Rosário. Apesar de alguns membros procurarem em outras fontes de história a função do mouro, naquela localidade, ela tem uma conotação lúdica.

Os depoimentos refletem como os integrantes buscam explicações em outros meios de comunicação e o que pensam a respeito do que vivenciam em sua própria tradição. Fato que demonstra como os próprios agentes das culturas populares criam e re-criam novos significados para suas experiências, em um processo constante de modificações que respeitam a tradição.

Um dos problemas mencionados sobre a saída do grupo para a participação de festas em outras localidades é que, pelo fato da brincadeira do mouro ser muito peculiar no Rio das Mortes, em outros lugares ela é descontextualizada, não

²⁹ Entrevista realizada em 26 de setembro de 2010.

³⁰ Entrevista realizada dia 17 de outubro de 2011

compreendida e perde muito da sua significação. Ambos os mouros confidenciaram não haver tanta graça brincar fora do Rio das Mortes, já que as pessoas de fora de lá não entendem a brincadeira.

Além do Rio das Mortes, realiza-se a festa do povoado do Canela, lugar onde teria surgido este congado. Seu Dino diz que a festa no Canela tem o “mesmo sentido” da festa do Rio das Mortes, eles repetem quase todas as etapas da própria festa e também participam da festa sozinhos, sem a companhia de outras guardas. O que diferencia essa festa daquela realizada no Rio das Mortes é o fato de eles não terem o papel de organizadores, o que os libera de maiores responsabilidades.

O Congado do Rio das Mortes já foi a Prados, na festa de São Benedito, em São João del-Rei e na festa do divino Espírito Santo, no Bairro de Matozinhos, também em São João del-Rei, das quais participam outras guardas, com um cronograma diferente da festa deles. Este é um assunto polêmico, alguns integrantes defendem a idéia de que eles devem sair mais, enquanto outros são terminantemente contra. A principal alegação é que o som das outras guardas é muito alto e atrapalha a execução deles.

Esta questão sobre aceitarem convites para participar de outras festas é uma polêmica constante. Em entrevista, Seu Dezinho afirma que “agora ta saindo mais, no tempo do meu pai ele falava assim: aonde tiver um congo eu não inteiro dois.”³¹

E completa dizendo:

Porque tem mal. Tem mal que acompanha, se você não for firme e com uma bandeira de proteção, estraga. Eu vi aqui quando eu era menino, moleque, garotinho, muito pequeno ainda, eu sai a Santa Cruz de Minas, eu ia com o meu avô e o meu pai, tinha três ternos lá, de três ternos tinha só um que era bom, passava dos outros dois assim, meu avô tinha a história de formiga, perdia ..., desafinava instrumento, até que ela firmava outra vez e ia seguindo o outro já tinha dado a vorta. Eu ficava ispiano e num entendia mas quem entendia o que era aquilo era o meu pai e o meu avô. Um olhava pro outro, ..., depois que eu era maior que ele me contou porque que acontecia aquilo, num pode. (Seu Dezinho)³²

Em muitos relatos de congadeiros de diferentes grupos, percebo referências a embates entre capitães, que acontecem na própria execução musical, quando os capitães mandam recados através de improvisos cantados. Também existe no meio do congado a

³¹Entrevista realizada em 18 de janeiro de 2011.

³²Entrevista realizada em 18 de janeiro de 2011.

questão de um mau olhado atrapalhar a festa do outro, como foi relatado por Seu Dezinho. O que percebo é que este congado, nas pessoas do pai de Seu Dezinho e de Seu José Cristóvão, escolheram o caminho que evita embates, depositando a segurança na fé em Nossa Senhora: “O nosso pedido é só pela bandeira, e não ter ninguém que atrapalha a gente, aí tem a bandeira na frente” (Seu Dezinho)³³



Figura 10 – Geraldo e a bandeira.

Como os congadeiros sabiam que existiam esses impasses em outras festas, eles decidiram ficar em casa e fazer a festa apenas entre seus conhecidos. Penso que este comportamento gerou muito da singularidade que acompanha a música e a performance deste grupo. Porém, nos últimos anos, a demanda pela presença do grupo em ocasiões de outras festas do Rosário e de eventos culturais está fazendo com que eles saiam mais vezes. O que percebo é que esta é uma demanda dos mais jovens, e os mais velhos acatam alguns convites. Permanecem sem criar embates, mas percebem que, fora do seu ciclo de segurança, acontecem coisas que saem de seu controle, como, por exemplo, em Prados, onde Geraldo conta que:

³³Entrevista realizada em 18 de janeiro de 2011.

Tinha um senhor em Prados, [...] na hora que ele posicionou todos para cantar para agradecer as cozinheira, aí nós passamos por trás, só que a gente não ia passar na frente deles, aí nós passamos e éramos os últimos. Quando eles viram que a gente posicionou e viemos cantando, fez aquele circulo, aí o capitão deles já puxou a música e entrou lá para agradecer as cozinheira, ele pensou que nós íamos entrar na frente e na verdade a gente não ia, [...] ³⁴

Apesar de o Congado do Rio das Mortes participar pouco de festas em outras localidades, muitos membros o fazem, por curiosidade, e a percepção de embates entre ternos de congado faz parte do discurso de muitos desses integrantes. Também acontece de outros grupos cantarem músicas de seu repertório e de eles aprenderem novas músicas.

Com as informações contidas neste capítulo, busquei perceber o que seria o grande “guarda-chuva”, conhecido como congado, quais foram seus principais fatores históricos, o que os caracteriza nesse longo processo de existência. O congado do Rio das Mortes faz parte deste contexto, se insere nesse “guarda chuva” e se assemelha a alguns aspectos presentes também em outros ternos de congado, além de possuir características muito particulares e que serão, de certa maneira, exploradas ao longo do próximo capítulo. O que se segue é uma descrição e reflexão dos dias da festa, incluindo a análise da sonoridade produzida durante os festejos.

³⁴Entrevista realizada em 18 de janeiro de 2011.

Capítulo 3 - O Congado de Nossa Senhora do Rosário do distrito do Rio das Mortes: festa, devoção e música

3.1 - Sobre o mito

Encontramos, dentro da realidade dos congados em Minas Gerais, a existência de histórias míticas da aparição de Nossa Senhora do Rosário em um lugares como em pedras ou nas águas. Conta-se que a santa era retirada pelos homens brancos com novenas, procissões e bandas de música, mas de um dia para o outro a santa sempre retornava para o mesmo lugar nas pedras ou nas águas. Sempre baseados em negociações com os senhores, os negros conseguiam a autorização para tentar levar a santa, através de seus cantos, toques e danças. E com os negros ela ficava.

Em cada lugar e situação, esta história é contada de uma forma diferente, alguns lugares incluem a tentativa também frustrada dos índios, sendo que finalmente ela ficava com os negros. Segundo Martins:

A fábula que organiza os eventos, o enredo e seu desdobramento articula-se em torno de uma figura matriz: Nossa Senhora do Rosário. Nos textos das narrativas ágrafas dos congadeiros, a história do aparecimento e resgate da imagem da santa metamorfoseia em muitas versões que guardam, entre si, um núcleo convergente. Transmitidas oralmente, essas narrativas revelam modalidades de recriação do tema, com recorrências, supressões e acréscimos próprios dos processos de transmissão oral, vestindo-se sempre com as estórias, cores, matizes e timbres dos lugares e do contexto que as assimilam, recriam e reproduzem. (Martins, 1997, p.45)

Dependendo do contexto, o mito cria as hierarquias entre os ternos presentes em determinada comunidade, assim como o andamento do ritual atualiza a própria vivência do mito. Nas comunidades de Jatobá, em Belo Horizonte, e dos Arturos, em Contagem, temos exemplos de como todo o ritual da festa está associado ao mito fundador de Nossa Senhora:

A lenda fundamenta e estrutura os rituais do congado, sendo contada e recontada através de muitos cantos em que se vê desdobrada. Cantam a devoção a Nossa Senhora, sua aparição e resgate, o sofrimento pela escravidão a origem e a história dos antepassados, as características das guardas etc. (Lucas, 2002, p.59)

A devoção negra em torno de Nossa Senhora do Rosário já acontecia em terras africanas, através do trabalho missionário dos dominicanos. “Segundo Frei Agostinho de Santa Maria, a devoção teve início com o resgate de uma imagem da santa em Argel” (Scarano, 1978, citada por Gomes e Pereira, 1984). Porém, este mito só ganhou sentido entre os negros com a sua re-elaboração segundo preceitos de determinadas regiões africanas (Gomes e Pereira, 1984, p. 102).

A atitude ativa do negro gerou construções diferentes frente à mesma história, criando versões regionais que particularizam a maneira como o mito é vivenciado em cada comunidade dedicada ao congado. Porém, o que encontramos em comum em todas estas histórias é a opção de Nossa Senhora em acompanhar e permanecer com os negros, sensibilizada com os seus sofrimentos (Lucas, 2002, p. 55).

Além da opção fundamental de Nossa Senhora do Rosário pelos negros, Martins (1997) colheu diversas versões desta história nos congados da região de Belo Horizonte e detectou três fatores convergentes. A etnomusicóloga Glauro Lucas elaborou estes três fatores da seguinte forma: “uma situação de repressão vivida pelo negro escravo; a retirada da santa, comandada pelos tambores, revertendo simbolicamente essa situação; e a instituição de uma hierarquia fundada pela estrutura mítica.” (Lucas, 2002, p. 59)

Particularizando nossa análise, encontramos no Rio das Mortes a fábula como um fundamento de origem do congado. Nas palavras de Seu Dezinho:

Depoimento 1 – Mito da aparição de Nossa Senhora

“O que eu teorizo da Congada é o seguinte: que apareceu a Nossa Senhora do Rosário em cima de uma pedra, né? E eles falaram que ela não deveria ficar em cima daquela pedra e fizeram uma Igreja pra ela. E eles levava ela pra Igreja e ela vortava. Então no tempo do cativo. Arrumaram no domingo porque sempre esse movimento é feito no domingo, né? Os negros do tempo do cativo só tinha uma forja no domingo, né? Fizeram uma turma conforme nós tem agora do Congado. Foram lá, cantando e chamando ela, batendo caixa, e ela veio acompanhando eles, colocou ela no altar e ela ficou.”³⁵

Esta versão foi contada em um documentário realizado em São João del-Rei, Rio das Mortes e Tiradentes, que citou um pouco da história da região de São João del-Rei. Dos pontos de convergência citados por Martins (1997), percebemos, nesta versão, uma situação de repressão pelo próprio contexto do cativo e a inversão simbólica,

³⁵ Documentário Confissões do Rio das Mortes Direção Paschoal Samora, realização: Grifa cinematográfica, MCMXCVIII. Sem especificação de data.

pelo fato de Nossa Senhora ficar com os negros. Quanto à instituição de uma hierarquia fundada no mito, aconteceu algo interessante a esse respeito no Rio das Mortes.

Ao longo de minha pesquisa de campo, eu não escutava de nenhum integrante uma menção sequer ao mito do aparecimento de Nossa Senhora. Eles falavam bastante sobre as músicas, a antiguidade do congado e como são tradicionais. Eu também não ouvi referência ao mito nas músicas. Quando eu perguntava sobre o significado do congado, eles respondiam com a história de que os escravos vivenciavam apenas um dia de folga no ano, por isso o congado deles começava na madrugada anterior ao domingo. O Capitão TiPedro disse que “eles só tinham um dia no ano, então eles extravasavam, então o significado nosso é esse, nós começa a meia noite e vai até a meia noite do outro dia pra aproveitar bem o dia.”³⁶

Esta fala do Capitão TiPedro reforça o mito de origem que fundamenta a festa do Rio das Mortes. Esta história, do único dia de folga, é a mais repetida entre os participantes deste congado. A festa é fundamentada no motivo de festejar ao máximo o único dia de folga que os escravos possuíam. Por isso, ainda hoje, começa-se com a alvorada, na madrugada de sábado para domingo, quando eles andam pelas ruas do distrito cantando e dançando e param nas casas, onde comem e cantam músicas sem maiores compromissos. Alguns dizem que a alvorada é o momento para brincar, enquanto o outro dia é reservado para questões mais sérias, como a missa e a procissão.

De uma maneira geral, os integrantes respondem com esta história o significado do congado, e não foi diferente com o Seu Dezinho. Em outro momento, em entrevista, Seu Dezinho nos diz sobre o mito: “aquele fundamento que no tempo do cativo os negro não tinha forga, era um domingo por ano que o patrão antigo dava, um domingo. Aí nesse domingo eles formô a festa, a festa dos congado, poder sair na rua”³⁷

Assim como o mito da Aparição de Nossa Senhora fundamenta rituais do congado como nos Arturos e Jatobá por exemplo, o mito que organiza a estrutura ritual no Rio das Mortes é relacionado ao único dia de folga que os escravos tinham. É o que dá sentido às quase vinte e quatro horas de festa.

Outro depoimento que organiza os elementos da ancestralidade e legitima a própria atividade do congado é do integrante Robinho:

Pra mim, congado é uma tradição antiga que vem passando de geração a geração. A princípio é uma vocação religiosa, devoção a Nossa Senhora do Rosário e aquela coisa de festa e

³⁶ Entrevista realizada dia 10 de outubro de 2010.

³⁷ Entrevista realizada dia 18 de janeiro de 2011.

de alegria de ter um dia de festa de alegria por ano. O pessoal reúne ali e faz a festa. No meu entender o que ficou aí na história do Congado, que esse movimento nosso era dos escravos. Quando começou na época da escravidão eles tinham um dia de festa no ano pra ter a liberdade deles, o resto era só trabalhar, eles só tinham liberdade aquele dia. Aí vem passando de geração a geração só que hoje não tem escravidão mais. A gente continua naquele mesmo ritmo, que aquele dia da festa é o nosso, é a devoção de Nossa Senhora do Rosário que a gente quer festejar na rua com o povo.³⁸

Este mito pode trazer uma reflexão sobre as construções culturais que envolvem a relação com o trabalho escravo. Ter um dia de folga refletia um dia de liberdade em meio ao trabalho forçado. No caso de Minas Gerais, os depoimentos dos congadeiros em relação ao trabalho pesado correspondem com a literatura histórica sobre o assunto. Segundo Gomes e Pereira:

Quanto à mineração, devemos ressaltar os seguintes aspectos: a violência, manifestada na vigilância constante e nas condições precárias de vestimenta, moradia e alimentação; a insegurança no trabalho das minas, pelas técnicas inadequadas de exploração mineral, e o excesso de jornada de trabalho dos escravos. (Gomes e Pereira, 1988, p.61)

Bastide (1985), citado por Gomes e Pereira, acredita que:

O trabalho na mineração era infinitamente mais penoso porque não estava submetido como o trabalho agrícola ao ritmo das estações: impunha sua tirania o ano todo em remover a areia ou cascalho, em parar os rios, em cavar canais de estrangulamento ou de derivação, em lutar contra a montanha provocando o desmoronamento das rochas sob a forma de cascatas artificiais, em cavar galerias à procura de filões. (Gomes e Pereira, 1988, p.61)

Na região de São João del-Rei, que engloba o Rio das Mortes, acontecia tanto o trabalho nas minas quanto nas fazendas. De acordo com uma elaboração de Seu Dezinho, mesmo o trabalho nas fazendas do Rio das Mortes era considerado exagerado. Seu Dezinho comenta como via seu pai e seu avô trabalhando na roça:

“Meu avô viveu na época da escravidão, mas ele pegou aquela do ventre livre né? Ele caiu nessa, mas quando ele nasceu ainda era escravidão. Gozado, escravidão acabou muito cedo na cidade, na zona rural demorou. Meu pai foi criado em fazenda, fazenda não tem hora de trabalhá.”³⁹

³⁸ Entrevista realizada em 26 de setembro de 2010.

³⁹ Entrevista realizada em 18 de janeiro de 2011.

A concepção de trabalho desumano durante a escravidão ainda é muito presente entre os participantes do congado. O mito da aparição de Nossa Senhora continua sendo importante, apesar de ter ganhado um aspecto mais íntimo. Durante a pesquisa, escutei esta história depois de muitos anos de contato com este congado, Seu Dezinho me falou em sua casa, depois de ter contado sobre o único dia de folga dos escravos:

Depoimento 2 – Mito da aparição de Nossa Senhora

“Senhora do Rosário tinha aparecido em cima de uma pedra, eles iam lá buscava a santa pra por numa igrejinha, ela saia pra cima da pedra, aí foi lá um grupo de negro, foram buscar ela, arrumaram uma caixa, e chamaram ela cantando e chamando ela e batendo caixa ela foi acompanhando ,e ficou né? Nossa Senhora a padroeira do Congado, Nossa Senhora do Rosário.”⁴⁰

Existe uma hierarquia fundada nesse mito de origem, mas no Rio das Mortes, a passagem que embasa o comportamento como um todo da festa está na afirmação de que o negro trabalhava muito e só tinha um dia de folga, no qual aproveitava toda sua extensão. Perguntei ao Seu Dezinho se a história da aparição de Nossa Senhora é contada e ele respondeu que houve um padre que desfazia desta história, dizia que era lenda, e por isso ela não é contada para muita gente, mas que ele acredita e guarda para si a fé neste fundamento.

Este fato nos permite refletir acerca da re-elaboração e re-significação de determinadas experiências, lembrando que é grande o poder de reconstrução de significados e de como o contexto no qual estão inseridas os influencia. No caso do Rio das Mortes, o padre, que é o representante do poder dominante, reprimiu este o mito da aparição, exercendo influência na maneira como Seu Dezinho o utilizava, fazendo com que ele tivesse que renegociar com sua escala de valores. Dessa maneira, Seu Dezinho minimizou os sentidos baseados em saberes herdados dos antepassados, o que o levou a enfatizar outra parte da história, sem que, no entanto, deixasse de valorizar intimamente seu fundamento principal. É importante destacar, ainda, que o que é dito a todo instante, por grande parte dos integrantes, é que o sentido da festa está ligado à folga que seus antepassados tinham, que lhes era concedida pelos seus senhores na época da escravidão. A estrutura ritual desta festa está associada à história do trabalho escravo.

⁴⁰ Entrevista realizada em 18 de janeiro de 2011.

3.2 - Brincadeira e jogo

“O congado é uma brincadeira muito séria” (Seu Dino)⁴¹

É comum, em muitos contextos de tradições populares no Brasil, chamarem a própria atividade realizada de brincadeira, temos como exemplo o maracatu e o boi, no Nordeste brasileiro e o congado, em Minas Gerais. Mário de Andrade, em seu dicionário musical brasileiro, assim descreve o verbete:

No Nordeste é sinônimo de canto e dança. Empregado especialmente como nome genérico das danças dramáticas (Pastoris, Bois, Congos, Caboclinhos, etc.). Também se usa no mesmo sentido de brincadeira, brincar. [...] Muito curioso é a gente observar que se brinquedo entre nós designa especialmente danças dramáticas, Bois, Pastoris, Congos, cheganças, também as comedinhas cantadas do séc.XII e XIII tinham na França esse mesmo nome, eram os Jeux. (Andrade, 1989, p. 71)

Por mais que o uso deste termo seja corrente entre os próprios integrantes de tradições brasileiras, é necessário, por parte dos estudiosos, um cuidado com a sua utilização. Brincadeira pode designar uma idéia de pouca importância, um distanciamento dos sentidos de determinada tradição. Quando um congadeiro ou participante do boi falam que estão brincando, não significa que estão simplesmente ou unicamente realizando um divertimento ou um simples entretenimento. Embora o termo seja usado pelos praticantes, ele se insere em um contexto de maior de significação, conforme a tradição. O termo é também utilizado por pesquisadores e, em alguns casos, implica em uma minimização e folclorização de práticas mais complexas e importantes. Essa idéia é corroborada pelo próprio significado que a palavra carrega. Se olharmos sua descrição no dicionário, brincadeira seria:

1. Ato ou efeito de brincar; brinco; 2. Divertimento, sobretudo entre crianças; brinquedo, jogo; 3. Passatempo, entretenimento, entretenimento, divertimento; 4. Gracejo, pilhéria; 5. Caçada, galhofa, zombaria; 6. Coisa que se faz irrefletidamente, ou por ostentação, e que pode causar prejuízo, aborrecimento, etc; 7. Folguedo, festa, festança; 8. Bras. Diversão carnavalesca; folia; 9. Bras. Fam. Coisa de pouca importância; 10. Bras. Fam. Festa informal ou improvisada.

⁴¹ Seu Dino se utiliza desta expressão muitas vezes, mas no início dos ensaios é a hora que mais escutamos ele lembrar a todos deste fato.

Muitos dos significados estão atrelados a divertimento puro e simples, no entanto, *Folguedo, festa, festança* são os sentidos mais utilizados pelos folcloristas. Se considerarmos apenas o significado restrito da palavra, podemos, equivocadamente, pensar que os próprios congadeiros consideram a festa improvisada ou sem importância. Porém, o dicionário não prevê ou reflete amplamente os significados das palavras, e nesse caso, penso que o termo brincadeira supera o simples ato de diversão pura. Na própria prática do grupo, o fato de brincarem não exclui que eles estejam fazendo algo sério, como a própria devoção.

Como a cultura ocidental se organizou de maneira a ver a brincadeira como o contrário de algo sério, isso pode gerar equívocos, fazendo com que o pesquisador tenha a visão distante de uma tradição, superficializando seus significados. Para entendermos o seu uso, não podemos deixar de pensar nas construções culturais de determinadas comunidades, em que o termo se relaciona com uma estrutura maior de significações, remetendo ao fato de que a própria vivência religiosa se dá com alegria, com prazer e, portanto, sem prescindir do divertimento.

Guardadas as importantes diferenças no que tange ao aspecto espiritual, uma reflexão das brincadeiras infantis pode ser útil, na medida em que, para as crianças, determinadas brincadeiras são muito sérias. Podemos recorrer à nossa própria lembrança ou a observação de jogos infantis. A estrutura da brincadeira se refere a um conjunto de regras que define seu espaço e tempo, instaurando o jogo. Segundo Glória Ribeiro:

Em síntese, o verbete do dicionário diz: “[...] o jogo é uma atividade física ou mental que se constitui e se define a partir de um conjunto de regras.” Sendo assim, para sabermos o que é o jogo basta perguntar o que são e como se formam as suas regras. (Ribeiro, 2008, p.77)

Ora, quando algum membro do grupo de crianças brincando não obedece às regras do jogo, geralmente dizem que não se está levando a brincadeira a sério. O bom andamento da brincadeira depende do respeito às regras. Mas nem por isto o jogo tem uma estrutura rígida. As regras são a base do jogo, mas, a cada vez, ele acontece, se realiza de maneira diferente. Quando começa um pique esconde, por exemplo, a regra básica é que, enquanto uma pessoa fecha os olhos durante um tempo pré-estabelecido, os outros se escondem, o que vai acontecer dali pra frente é sempre novo e inesperado. Sobre isso, Ribeiro nos diz que:

Poderíamos mesmo dizer que, o jogo compreendido em sua dinâmica própria (e não como este ou aquele jogo), se caracteriza por uma “espera pelo inesperado”. Espera que implica num saber prévio (numa previsão) que é, fundamentalmente, um estar disposto, estar aberto a isto que ainda está por vir a acontecer, e que, paradoxalmente, é sempre imprevisível, inesperado. Portanto, é na tensão entre o esperar e o inesperado, que nasce toda a regra de ação, que nascem as decisões. (Ribeiro, 2008, p. 77)

O que há em comum entre esta reflexão e a situação do congado é a questão das regras que fundamentam suas práticas. Essa relação é possível, justamente porque uma das condições básicas para a existência do jogo são as regras. Mais do que os aspectos exteriores, as questões que determinam a hierarquia de poder entre eles, as obrigações de cada um para com o grupo e a festa, a seqüência das atividades da festa, enfim, as regras de espaço e tempo são regras mais importantes a serem seguidas. Além disso, as roupas devem estar limpas, todos devem chegar antes da bandeira rodear o grupo e o repertório é definido de acordo com alguns lugares especiais.

Vejo o jogo neste congado, na medida em que é provido de estrutura e propósito. A festa do Rio das Mortes modifica, a cada ano, as mesmas práticas, revertendo-as em algo novo. O fato de a festa acontecer ao ar livre já implica que os brincantes estão à mercê de chuvas, o que faz com que o público não os acompanhe, além de desafinar seus instrumentos. Os trajetos também mudam de acordo com os reis do ano, fazendo-os andar mais ou menos tempo sob o sol.

A estrutura do jogo é uma perspectiva macro, o jogo, como a própria noção de brincadeira, podem ter significados diversos, incluindo rituais religiosos. Neste trabalho, proponho andar mais adiante da estrutura do jogo e das brincadeiras no sentido de desenvolver uma reflexão sobre o ritual, ampliando o diálogo sobre este festejo.

Segundo Stanley Tambiah:

O Ritual é um sistema cultural de comunicação simbólica. Ele é constituído por seqüências ordenadas e padronizadas de palavras e atos, em geral expresso por múltiplos meios. Estas seqüências têm conteúdo e arranjos caracterizados por graus variados de formalidade (convencionalidade), estereotipia (rigidez), condensação (fusão), e redundância (repetição). A ação ritual nos seus atos constitutivos pode ser vista como performativa em três sentidos: 1) no sentido pelo qual dizer é também fazer alguma coisa como ato convencional; 2) no sentido pelo qual os participantes experimentam intensamente uma performance que utiliza vários meios de comunicação e 3) finalmente, no sentido de valores sendo inferidos e criados

pelos atores durante a performance. (Stanley Tambiah, 1985, citado por Peirano, 2003, p.11)

Além do que:

Rituais podem ser vistos como tipos especiais de eventos, mais formalizados e estereotipados, mais estáveis e, portanto, mais suscetíveis à análise porque já recortados em termos nativos, eles possuem uma certa ordem que os estrutura, um sentido de acontecimento cujo propósito é coletivo, uma eficácia *sui generis*, e uma percepção de que são diferentes. Neste sentido, eventos em geral são, por princípio, mais vulneráveis ao acaso e ao imponderável, mas não desprovidos de estrutura e propósito, aspectos que ficam mais evidentes se o olhar do observador foi previamente treinado nos rituais. Os rituais tornam-se, assim, uma “escola”, um treino, de aprendizado analítico (Peirano, 2000, p. 4)

Acredito encontrar neste congado tanto a estrutura do jogo, como a do ritual. Ritual, no sentido de que este jogo instaura significados ligados à devoção religiosa. No entanto, entendo como jogo pois algumas regras são as mesmas, como os toques pré-definidos para diferentes funções, as notas do violão e a estrutura de solo e coro. Sempre se repete a abertura oficial da festa com o levantamento do mastro, na semana anterior à festa, com a reza do terço durante toda a semana, e o encerramento da mesma com a explosão de fogos de artifício, em frente à Igreja. E estas regras se referem ao significado religioso que o rito atualiza, ou seja, entendo que se trata de um ritual pelo fato de atualizarem a festa de devoção dos antepassados enquanto um conjunto de regras onde a permanência e as mudanças são instâncias complementares.

O ritual se relaciona com o tempo de maneira particular, o rito realça determinados significados sociais já presentes no cotidiano, porém, em uma ordem extra-ordinária (Ribeiro, 2008). A devoção à Nossa Senhora do Rosário é um sentimento constante para os membros do congado, mas o dia da festa ilumina e realça essa devoção. O tempo da festa se instaura, então, dentro de uma série de atos que dão sentido aos diferentes momentos da festa.

No caso da festa do Rosário, a partir da hora em que se levantou o mastro, uma semana antes do dia maior, o tempo já é o da festa. Daquele momento em diante, os congadeiros vivem o tempo da festa, negociando com as atividades cotidianas. E é justamente quando o tempo das ocupações do cotidiano é negociado, que emerge a brincadeira enquanto jogo. Gostaria, então, de enfatizar que o significado dado ao

conceito de brincadeira pelo dicionário não se encaixa com a estrutura da brincadeira aqui exposta e compreendida pelos participantes da festa.

Sobre a questão da seriedade em torno da brincadeira, Seu Dino sempre repete que o “congado é uma brincadeira muito séria”, lembrando aos participantes do congado que o maior compromisso daquela brincadeira é com Nossa Senhora do Rosário. Um papel importante do congado é justamente dar a chance de alguns devotos alcançarem graças com Nossa Senhora, através de promessas. Quando os mesmos alcançam graças, podem pagar as promessas, contribuindo financeiramente com a festa ou saindo na corte, como reis ou rainhas. O congado funciona como um elo de ligação com o sagrado, corroborando com a afirmação de que a brincadeira é séria, nas palavras de Seu Dezinho: “Parece uma coisa à toa o tal do congado mas não é uma coisa a toa não., é milagre! É só a pessoa ter fé, né?”⁴²

Esta afirmativa de Seu Dezinho parece indicar mais a visão de pessoas externas ao grupo do congado, do que a imagem que eles carregam de si mesmos. Reafirmando a idéia de fé e milagre, eles dizem também que irão brincar, lembrando que não se trata de uma separação entre o sagrado e o profano, idéia ocidental que não cabe transpor para os rituais africanos e afro-brasileiros. A fala de Seu Dezinho reafirma essa concepção, demonstrando que há momentos mais profundos e outros mais leves, e principalmente, que nós, de fora, não teremos acesso a tudo o que eles fazem e pensam.

O fato de os congadeiros se referirem à festa enquanto uma brincadeira não denota que eles estejam fazendo a festa por fazer, sem levá-la a sério, mas que os mesmos se divertem ao realizar a devoção, cantando e dançando, como faziam seus antepassados. Apesar das dificuldades que eles enfrentam, assim como seus antepassados enfrentaram, eles repetem a festa em um ato cíclico de fé. Rememoram, a todo instante, para os novos integrantes, a questão do respeito que se deve ter por Nossa Senhora do Rosário. Sempre há a fala de alguém mais velho repetindo aos mais novos sobre as regras que eles devem seguir, para não atrapalharem o andamento da brincadeira. Todos esses aspectos, e outros que estão sendo apresentados ao longo desta pesquisa, nos mostram como essa separação de conceitos, como profano e sagrado, ou seriedade e brincadeira, não se fazem notar, na prática, tudo o que os congadeiros fazem é para louvar e agradecer à Nossa senhora pelas graças alcançadas. E fazem isto com muita festa!

⁴² Entrevista realizada em 18 de janeiro de 2011.

3.3 - Festa

As festas no Brasil de hoje, em geral, acontecem independente do calendário oficial, pelos mais variados motivos, sejam públicos ou particulares, como aniversários, carnaval, shows que se transformam em festas, além do sentido de pura fruição, como as baladas em boates, por exemplo. No entanto, somos também herdeiros das festas coloniais, cujo sentido devocional ainda permeia as barraquinhas e alguns bailes em todo o Brasil.

De acordo com Rita Amaral, em sua pesquisa sobre as festas brasileiras:

A festa brasileira se apresenta, então, como mediação privilegiada entre dimensões e estruturas várias, unindo o passado ao presente, o presente ao futuro, a vida e a morte (nas festas comemorativas de eventos históricos, por exemplo), o sagrado e o profano, a fantasia e a realidade, o simbólico e o concreto, os mitos e a história, o local e o global, a natureza e a cultura. (Amaral, 1998, p. 1)

Assim, tanto as festas coloniais quanto as realizadas na atualidade, são permeadas de sentidos construídos e compartilhados por quem as realiza e delas participa. Tais festas acontecem sempre com um sentido de celebração, em torno de algum significado, seja ele devocional ou mesmo como simples divertimento. Segundo a autora:

[...] longe de constituir um fenômeno alienante, separado e distante da vida real, volta-se à resolução de problemas reais, através da organização dos grupos em nível local, visando, por exemplo, angariar fundos para a construção de escolas, asilos, creches, igrejas, fundos de auxílio às pessoas carentes. Algumas festas, mais recentes, são mesmo criadas visando fortalecer a economia local de certas cidades. [...] (Amaral, 1998, p.1/2)

Para que aconteça a festa de Nossa Senhora do Rosário no Rio das Mortes, os integrantes organizam barraquinhas, vendendo bebidas e comidas durante outras festividades, ou através da realização de bailes. Na medida em que é uma realização exclusiva dos fiéis, a concretização da festa do Rosário depende da promoção de outras iniciativas para arrecadarem-se donativos, inclusive outras formas de festas. A festa como pura diversão é então produzida na forma de um baile que antecede a festa do Rosário, revestida de significação religiosa. O baile serve a este grupo como maneira de

angariar fundos para manter outra festa, no caso uma festa dotada de sentido religioso, Em uma das conversas informais que tive com os integrantes do congado, inclusive, eles afirmam que a festa do Rosário atrai muitos visitantes, favorecendo a comunidade como um todo.

Ainda segundo Rita Amaral:

As festas também são bem mais racionalizadas e conscientizadoras do que se imagina. A festa brasileira é principalmente atitude, apesar de ser também alienação, comemoração e devoção. [...] Ela não é unicamente manifestação religiosa, e sim uma "parceria" entre homens, santos, orixás e outros deuses na luta por uma vida mais digna. Desse modo, ela pode ser uma das maneiras de enfrentar dificuldades práticas, como a falta de creches, asilos ou escolas. Pode ser ritual, divertimento e ação política ao mesmo tempo. Ela reaviva as velhas tradições, reforça laços de origem, mas também incorpora novos elementos e anseios. (Amaral, 1998, p.5)

A festa de Nossa Senhora do Rosário do Rio das Mortes se caracteriza como ritual e divertimento, em que “velhas tradições” são reforçadas por laços de parentesco e fé. Ela acontece no segundo domingo de Outubro, mas em meados de Setembro os componentes do grupo já se reúnem para ensaiar. Algumas vezes o grupo tocou por outros motivos, como quando Nhá Chica foi beatificada pela Igreja católica, no entanto, os preparativos de fé cercaram toda a execução, assim como acontece na festa em que realizam no Rio das Mortes. Sua missão era carregar o quadro de Nhá Chica até o altar da igreja, o que demonstrou que a motivação religiosa sempre está presente na execução de suas músicas.

O encontro com amigos e familiares no contexto da festa também é muito valorizado. O que podemos perceber é que o ato da festa, assim como a música e a dança, realizadas no Congado do Rio das Mortes, estão fortemente ligadas tanto à diversão quanto à oração, tudo entrelaçado em um único dia. O sentido surge a partir do mito de que os negros, na época da escravidão, tinham apenas um dia em que podiam celebrar certo grau de liberdade, dançar, isto é, rezar à sua maneira, se divertir e também se lamentar por sua situação. Além disso, a festa reforça os laços familiares e dos indivíduos com sua comunidade, que dá grande importância à sua realização no distrito.

Sobre as festas brasileiras no período colonial, José Ramos Tinhorão observa que as mesmas foram concebidas de acordo com o modelo teocrático europeu, e não seriam dedicadas à fruição pessoal, e sim, dedicadas ao poder religioso ou estatal. Não

haveria lugar, de acordo com uma decisão autoritária, para as culturas religiosas dos índios ou dos negros escravos. No entanto, através de suas pesquisas, o autor constatou que “(...) o esquema de controle da participação popular nos eventos públicos não se efetivava, na prática, com a rigidez que se poderia imaginar.” (Tinhorão, p.8, 2000)

Tinhorão salienta que, nesta época da Colônia, a oportunidade de que se vivenciassem momentos de diversão estava associada ao próprio calendário oficial do Estado e da Igreja. Os dias santos e feriados oficiais do Estado corroboraram para que as populações se organizassem em festas, de acordo com seus padroeiros e datas oficiais. O autor também afirma que a música foi presença maciça nas festividades da Colônia. Em relação às festividades dos negros, Tinhorão afirma que:

não era de se estranhar que houvesse também alguma indulgência por parte da sociedade em geral quando se tratava de permitir aos de pele mais escura o exercício de algum folguedo particular, passível de ser apreciado como espetáculo público. E é tal sentimento que explicava não apenas o consentimento das autoridades eclesiásticas às festas de coroação de Reis do congo (inclusive dentro de Igrejas), mas certa aceitação divertida dessa e de outras manifestações coletivas de negros, [...] (Tinhorão, 2000, p.101)

Sabemos que esta “indulgencia” por parte da sociedade em geral, em relação às festas dos negros, citada pelo autor, se deu de maneiras diferentes, dependendo do contexto e região, além de que os negros não tiveram uma postura tão passiva como a historiografia oficial construiu. Não foram apenas permitidos a ocupar estes espaços, eles os conquistaram. O que o autor evidencia como manifestações divertidas, no entanto, muitas vezes ultrapassam o caráter puramente lúdico. Acredito que desde então as festas já fossem vivenciadas por seus participantes como uma religiosidade profunda e permeada por inúmeros sentidos, que, por vezes, passavam despercebidos pelos seus analistas.

Na literatura folclorista sobre as festas populares católicas, prevalece a concepção que as caracteriza enquanto manifestações sagradas e também profanas. A parte sagrada é representada pela liturgia e tem um caráter de “obrigação”, por parte do fiel, em realizar determinados preceitos religiosos, tais como rezas e procissões e o que vem depois, permeando os momentos sagrados, são os jogos e as barraquinhas, com a venda de bebidas, representando o aspecto profano da festa. Tal perspectiva provém de uma visão ocidental cristã, segundo a qual a vivência do sagrado é separada da vivência do profano. No entanto, as tradições religiosas afro-brasileiras, dentre elas os congados,

de uma maneira geral, configuram a própria festa como o tempo do sagrado. O sagrado e o profano não são registros separados nem em festas religiosas afro-brasileiras, de maneira geral, nem na festa de Nossa Senhora do Rosário do Rio das Mortes.

Paulo Dias afirma que as festas dos negros aconteciam de acordo com a situação à qual o escravo estava submetido. Dias mostra como a literatura histórica de viajantes, cronistas e outros destaca a divisão entre os batuques, quando os escravos se encontravam de forma mais íntima e sem o olhar do homem branco por perto, e no calendário das festas católicas, quando o desfile tornava pública a manifestação de determinada tradição. Segundo o autor:

É lícito supor que, em muitos casos, esses batuques permitissem reunir atividades ‘religiosas’ e ‘profanas’ num único evento, fato que certamente não foi percebido pelos seus observadores brancos. Evidentemente, a capacidade de apreensão destes, lastreada por uma estrutura mental cartesiana, nunca poderia vislumbrar as manifestações do sagrado e do profano senão como eventos estanques. Passavam eles muito largo do conceito africano da continuidade dos planos físico e espiritual. Trabalhos como o de Placide Tempels e Alexis Kagame mostram que povos bantos como os ba-lubas percebem o mundo como uma teia de forças em interação, forças de diferentes tipos e intensidades que tendem ao equilíbrio. Num universo sacralizado, qualquer ação do homem ganha caráter ritual, direcionando-se para equilibrar a sua força vital com as demais energias do cosmo. E convivem em continuum o mundo dos homens, da materialidade, e o mundo invisível, dos ancestrais e divindades. Sendo, pois, a vivência do sagrado total e cotidiana, ela não exclui as emoções humanas, o prazer e a alegria: a fé com festa que tanto intrigava os cronistas. (Dias, 2001, p.866)

Segundo o autor, as festas católicas representavam a adesão dos negros ao catolicismo, enquanto nos batuques predominava uma relação mais íntima entre os negros e suas tradições. No caso do congado, predominava um contexto religioso católico e público. Apesar de uma maior presença dos senhores brancos e da instituição religiosa dominante, a Igreja Católica, o congado também sintetizava em um mesmo encontro o canto e a dança enquanto modos de vivenciar o sagrado. Lucas (2005), em tese de doutorado, coloca como hipótese, a partir da própria premissa etnomusicológica do som contendo significados culturais, que os negros nas festas católicas também vivenciavam suas relações com o outro mundo, re-significando as caixas como tambores, mesmo no interior das festas das irmandades, a exemplo do que ainda é verificado nos congados dos Arturos e Jatobá.

Além de a relação de festa enquanto devoção ser própria da cultura banto, a realidade da escravidão contribuía para que as atividades religiosas e as festividades se “encontrassem” no mesmo dia. Ainda segundo Paulo Dias:

Ademais, contingências peculiares da escravidão rural contribuíram para que devoção e diversão entre escravos tendessem naturalmente a se articular num evento único. Estando sob a mira constante dos feitores das fazendas e sendo proibida qualquer forma de reunião fora das horas de folga permitidas, parece lógico que se concentrasse no momento festivo do batuque toda a vivência social que lhes era negada no dia-a-dia do trabalho árduo. Realizados no sábado à noite, em vésperas dos dias santos ou marcados no final das colheitas, essas reuniões com os cativos deviam portanto, condensar diferentes atividades sociais mediadas, como acontece na África tradicional, pela via artística do canto, da dança e do tambor. (Dias, 2001, p.866/867)

A festa do Rio das Mortes, em louvação a Nossa Senhora do Rosário, condensa muitos destes elementos citados por Dias, ao mesmo tempo observa-se que o grupo vivencia aspectos de diversão, devoção e lamento. Alguns integrantes dizem que as músicas do congado são lamentos em relação à vida dura e sem direitos à diversão, em tempos de escravidão. Quando perguntei o significado deste sentimento nas músicas, José Roberto respondeu:

É que naquela época os escravos não tinham oportunidade, não tinha diversão, era só mesmo no trabalho e no castigo, por isso que é uma música de lamento, todas músicas são de lamento na verdade. Porque a única diversão que eles tinham era cantar e louvar a Deus.⁴³

O caixeiro Toninho complementa o raciocínio, lembrando que “a dança já era uma oração, na época deles, a dança já era uma oração”⁴⁴. Apesar de perceberem o aspecto de lamento incorporado ao ato de reproduzir tais canções, os congadeiros percebem também a alegria em ainda reproduzir as músicas de seus antepassados e em devoção a Deus e compreendem o congado enquanto devoção, alegria e lamento. Este depoimento, além de demonstrar que os integrantes não diferenciam a dança da oração, informa a grande importância da escravidão para os congadeiros que, além de significar o castigo, também significa a importância da ancestralidade, como modelos de comportamento presentes naquele grupo. O congado é visto por seus integrantes como uma continuação de uma tradição iniciada pelos seus ancestrais, que chegou até eles

⁴³ Entrevista realizada em 15 de maio de 2011.

⁴⁴ Entrevista realizada em 15 de maio de 2011.

tornando-os sucessores nesta cadeia cíclica, à qual seus filhos e netos darão continuidade.

3.4 - Diferentes momentos da festa

3.4.1 - Ensaios

Os ensaios começam na última semana de Agosto. Ensaia-se aos sábados ou domingos à noite, durante todo o mês de Setembro. Os ensaios são uma prévia do que acontece durante a festa. Algumas demarcações no trajeto dos ensaios são as mesmas da festa, assim como a do repertório presente desde o início do ensaio, do caminho percorrido, do início do ensaio e também as do cruzeiro, passagem da ponte, chegada na Igreja e homenagem no cemitério e ao padroeiro do lugar, ou mesmo as músicas que homenageiam os Reis e Rainhas. Em suma, os ensaios realizam caminhos parecidos com o dia da festa, porém com maiores liberdades, às vezes os congadeiros mudam o trajeto e passam por outros caminhos, porém, existe nessas ocasiões uma margem maior para experimentações. Os ensaios são oportunidades para que os membros do grupo possam trocar de instrumentos e aprendê-los.

Apesar de a música ser um fator predominante para a motivação dos ensaios, a maneira como reproduzem os comportamentos de devoção demonstra como a musicalidade desta tradição nunca se separa do seu aspecto religioso, ou seja, o aspecto religioso faz parte da definição de música nesse contexto.

3.4.2 - O levantamento do mastro

“Oito dias antes da festa a gente já levanta o mastro já iniciando a festa de um domingo pro outro. A festa começa na levantação de mastro.”⁴⁵ (TiPedro)

O levantamento do mastro é uma ocasião importante e solene. É o momento no qual o Seu Dezinho necessariamente comparece. O sentido dessa importância está no fato de que é a partir da hora que sobe o mastro, que a festa começa e que os integrantes do congado são abençoados por Nossa Senhora do Rosário. Tal ritual acontece no

⁴⁵ Entrevista realizada em 10 de outubro de 2010.

domingo que antecede a festa, ao meio dia. A maioria dos integrantes e pessoas que acompanham o congado geralmente está presente. Seu Dezinho segura a bandeira e cada integrante a beija, o que demonstra seu importante papel na hierarquia do grupo. Em seguida, ela é colocada no mastro e este é levantado pelos congadeiros ao som de foguetes, sinos e um toque específico nas caixas⁴⁶

No dia em que se levanta o mastro, acontece uma homenagem à bandeira no fim da tarde. A partir deste momento já considera-se que a festa começou. Nas palavras do TiPedro:

O encontro de hoje já é uma preparação mais original pra festa. Os outros (no caso os ensaios) é só pra ver se tá tudo certinho, o batuque, a música. O dia de hoje já tudo organizado e praticamente já começou a festa hoje. A partir de hoje já comemora a festa de Nossa Senhora do Rosário.⁴⁷

Tanto o mastro quanto a bandeira são abençoados pelo padre ou, como dizem os próprios participantes, “são bentos”. Se para levantar o mastro existe o ritual e o festejo em reverência a ele e à bandeira, para a retirada não existem muitas regras, ela se dá na segunda-feira pela manhã, sem toques ou qualquer ritual, segundo TiPedro:

“Oito dias antes, levanta o mastro e agora a gente vai fazer uma homenagem à bandeira do mastro e dali ela fica lá até domingo. Quando for segunda-feira de manhã que a gente vai arrancar o mastro porque no domingo não dá tempo. A nossa festividade termina pras dez horas da noite. Então ela fica lá e segunda-feira de manhã nós tira o mastro.”⁴⁸

3.4.3 - Reza do terço

Desde que o mastro é levantado, durante toda a semana, acontece a reza do terço na sede do congado. Segundo o capitão TiPedro: “Fazia assim o terço todo dia, antigamente era o mês todinho aí hoje tem muita gente trabalhando fora não tem muito como fazer, aí a gente faz uma semana.”⁴⁹

Este depoimento reflete como são necessárias negociações para a continuidade das tradições. A crescente urbanização no distrito e as novas formas de relações de trabalho provenientes dessa urbanização fizeram com que alguns costumes se

⁴⁶ Os toques serão detalhados mais adiante.

⁴⁷ Entrevista realizada em 10 de outubro de 2010.

⁴⁸ Entrevista realizada em 10 de outubro de 2010.

⁴⁹ Entrevista realizada em 10 de outubro de 2010.

atualizassem, em um movimento no qual as tradições não perderam seu sentido, mas se adaptaram a novos padrões de comportamento.

3.4.4 - Tiração de esmola

Acontece no sábado anterior ao levantamento do mastro e também no domingo, até a hora em que os congadeiros se encontram para comemorar o mastro. Dois a três integrantes caminham pelo distrito e também pelas regiões próximas, com as caixas e, durante o trajeto, executam o mesmo toque do levantamento do mastro, também sem cantar músicas, apenas o toque. Passa-se em muitas casas em busca de donativos para festa.

3.4.5 - Alvorada

A alvorada remete, neste contexto, ao mito de que os escravos só tinham um dia de folga para aproveitar. Inicia-se ao tardar da noite, entre meia noite e uma da madrugada, e é cercada de grande expectativa. Basicamente, ela começa como todos os ensaios, canta-se na sede e parte-se para o distrito da mesma forma como na festa.

Quando os congadeiros chegam ao distrito, eles têm um compromisso a mais, a presença obrigatória no baile que acontece no salão da Igreja. Quando eles entram no salão, a música do baile para e eles tocam no formato para apresentação, enquanto os dois caixeiros fazem a performance mais forte. Tocam-se umas três músicas e em todas as vezes que eu acompanhei, eles saíram sob aplausos. Depois, a sua caminhada pelo distrito continua. Alguns moradores, geralmente pessoas que participam como reis na brincadeira, esperam pelo grupo com comidas e bebidas. A sensação é de que na alvorada brinca-se sem muitos compromissos. Em algumas casas eles demoram cantando outras músicas e encontram, muitas vezes, pessoas do distrito que não moram mais lá.

Os mais velhos, dadas as situações, se resguardam para o dia da festa, mas os jovens aproveitam muito a noite e os jantares oferecidos juntamente com a cachaça, que é servida pelo capitão. A maioria bebe cachaça, porém, a ordem é que isso não atrapalhe o bom andamento do congado. A alvorada termina mais ou menos entre cinco e seis

horas da manhã. E a partir das nove horas, os congadeiros vão chegando no salão, todos vestidos com a farda e prontos para o dia de festa.

3.4.6 - Dia maior – A festa

Toda vez que este terno de congado toca, seja em dias de festa ou em dias de ensaio, é esperado que todos os componentes se encontrem no salão, identificado como sede, que fica aproximadamente 2 quilômetros da área urbana do distrito. No salão, eles sempre iniciam cantando a mesma música, *A hora que Deus começa*⁵⁰. Essa música instaura o momento em que eles estão começando a louvação à Nossa Senhora do Rosário e é a partir deste momento que começa oficialmente a brincadeira do congado.

Algumas vezes, Seu Dezinho puxa músicas dentro da sede e alguns lembretes, no que diz respeito ao comportamento geral na festa, são feitos, como estar com roupa limpa, não parar em Botecos, levar o terço no bolso e ter atenção na evolução da brincadeira na rua. Este fato prova que existem inúmeras regras sobre o comportamento dos participantes e que, segundo muitos deles, isso influencia na sonoridade produzida.

A música que o grupo sempre canta ao sair da Sede é *Jesus Ave Maria há de ser a nossa guia*⁵¹, com ela, o portador da bandeira, posto ocupado por Geraldo ou por Denise, ambos filhos de Seu Dezinho, envolve o terno e as pessoas que participam da festa com a bandeira, algumas pessoas de fora também são envolvidas. Segundo Geraldo, somente a partir do momento em que se rodeia a bandeira em todos os participantes é que eles estão prontos para irem à rua com a bandeira na frente, não correndo maiores riscos, pois todos estão abençoados. Segundo Seu Dezinho, “o congado é perseguido a mal”⁵² e se não tiverem fé é melhor não ir pra rua.

Sobre a questão de a bandeira circular o Congado e demais participantes em um ato de proteção, Geraldo, filho de Seu Dezinho, que ocupa este cargo, salienta que esse é um momento muito importante, principalmente quando eles vão para outros lugares fora do Rio das Mortes, sobre este assunto, ele afirma que:

[...] o congadeiro não pode ultrapassar aquela bandeira, na frente dela, [...]. O congado com o pai fez a mesma coisa e o TiPedro também faz a mesma coisa: canta aquela música, nós circulamos em volta, tipo fecha os congadeiros todos e alguns

⁵⁰ Transcrição número 1.

⁵¹ Transcrição número 2.

⁵² Entrevista realizada em 18 de janeiro de 2011.

componentes também que vão sair junto, sempre eu peço para levantar, pra passar em volta deles. Aí, nós circulamos, quer dizer, já tá é fechado, aí a gente sai.⁵³

Com este depoimento, Geraldo explicita o ritual que o grupo realiza antes de sair para a rua, com a finalidade de abençoar os participantes e protegê-los de algum mal que possa acontecer. Ele enfatiza que esse é um comportamento anterior e que vem se repetindo. Como eles não costumam sair do Rio das Mortes com frequência, Geraldo salienta a importância da proteção quando isso ocorre:

Eu sempre falo pra eles: ‘Oh, às vezes a gente vai em Prados, vai em São João’, qual é a deles? É, esse aí sai primeiro com a bandeira, né, não é que sou eu não, é Nossa Senhora do Rosário, eu fico, eu saio na porta, aí eu posso passar. Se tiver alguma coisa que vai nos atrapalhar, ela ali na frente e ela... né... não tem nem como, né? Se você tiver fé ela vai tirar do seu caminho.”⁵⁴

Assim que o terno sai da Sede, depois de cantadas algumas músicas e de o grupo ser rodeado com a bandeira em um ato de proteção, os congadeiros passam perto de um cruzeiro, onde eles sempre param e cantam *Cruzeiro do sul*⁵⁵, em homenagem ao próprio cruzeiro, de acordo com José Roberto:

Essa música no meu entendimento assim de pensar um pouquinho. Cê conhece o cruzeiro do sul? O cruzeiro do sul, ele tem um modelozinho do Rosário. Então esse é um dos meus entendimentos. Eu compreendo assim, pode ser que ele tá cantando cruzeiro do sul me leva no Rosário, porque ele parece um Rosário e ao mesmo tempo está homenageando aquele monumento que cê tá passando perto dele.⁵⁶

Dali para frente há um caminho de aproximadamente dois quilômetros na área rural até que se chega à parte mais urbanizada do distrito. Durante o caminho, alternam-se animadas conversas e o toque de algumas músicas, puxadas à revelia pelo Capitão. Somente quando eles chegam à ponte, que demarca o início da área urbanizada do Distrito, é que se canta uma música específica para o lugar, *No passar da ponte*⁵⁷.

⁵³ Entrevista realizada em 18 de janeiro de 2011.

⁵⁴ Entrevista realizada em 18 de janeiro de 2011.

⁵⁵ Transcrição número 5.

⁵⁶ Entrevista realizada em 15 de maio de 2011.

⁵⁷ Transcrições número 6 e 7.

Após passarem sobre a ponte, a primeira parada é a Igreja, a música que o grupo canta para chegar lá é *ô Meu criadô*⁵⁸, que é a música para a chegada na Igreja, marcada pela benção de Deus: “O sentido, ela, se você prestar bem a atenção, fala do criador né? Bênção de Deus que criou ele e que criou nós, é muito bonito o sentido dela, é uma das músicas mais bonitas que nós temos” (José Roberto)⁵⁹.

Quando os congadeiros chegam à Igreja, eles fazem a volta no mastro e se encaminham para o cemitério, onde fazem uma reverência para os que já se foram. Esse aspecto demarca uma forte relação com os antepassados. Segundo o caixeiro José Roberto, o “sentido do congado ir no cemitério é homenagear aqueles que fizeram parte junto com a gente e hoje não tá mais no meio, então a gente vai lá homenagear eles que merecem né? Se nós estamos aqui é graças a eles”⁶⁰. Quando voltam do cemitério, eles cantam *ô Santo Antônio Padroeiro do lugar*⁶¹, em homenagem ao santo padroeiro do Rio das Mortes. De acordo com muitos integrantes, eles podem também cantar *Santo Antonio vim pra chorar saudade*⁶², já que tal música remete a saudade que a própria festa causa, pois acontece apenas uma vez no ano.

Quando o grupo entra na Igreja, tiram-se as saias e os chapéus e os congadeiros assistem a uma missa especial, feita para eles, sentam em um lugar reservado e participam de toda a liturgia, porém, sem os instrumentos de congado. Na verdade, eles participam levando o cálice, lendo o evangelho e ajudando no decorrer da missa, não tocam durante a missa. No fim da missa eles vestem as saias e os chapéus de flores novamente e tocam dentro da Igreja, quando acontece certo alvoroço da comunidade em torno da performance esperada. Este momento é especial, pois a comunidade espera o fim da missa para vê-los cantar. Seu Dezinho sempre canta algumas músicas e o bastão vai sendo passado para os mais jovens. Segundo Seu Dezinho, sobre como os capitães são formados, “de vez em quando um treina um pouquinho, quando falta um, sai com os outro”⁶³. Quando o capitão não pode ir, outro brinca no lugar dele, não existe uma formalidade explícita na formação do Capitão.

Depois da missa, eles vão passear pela rua, e é justamente isso que cantam, “*Vão passear na rua, vão passear na rua*”, daí eles partem para pegar os reis e rainhas do ano. Para saber onde devem ir, existe uma pessoa que exerce exatamente esta função, hoje

⁵⁸ Transcrição número 8.

⁵⁹ Entrevista realizada em 15 de maio de 2011.

⁶⁰ Entrevista realizada em 15 de maio de 2011.

⁶¹ Transcrição número 9.

⁶² Transcrição número 10.

⁶³ Entrevista realizada em 18 de janeiro de 2011.

em dia este cargo é ocupado por João Bosco. Ele trabalha como uma espécie de “produtor executivo”, levando roupas limpas para algum integrante que não esteja com o uniforme limpo o bastante. João Bosco possui uma lista com a relação dos reis e rainhas do ano e também tem a função de levar o terno para as casas dos reis e rainhas, que muitas vezes são distantes umas das outras.

Este momento de pegar os reis e rainhas não tem repertório definido, como em outros lugares demarcados, no entanto, canta-se apenas músicas que têm relação com a Corte. Algumas tematizam a saída de casa da rainha, como por exemplo “*Senhor rei senhor rei chama a rainha que eu quero ver*”⁶⁴, ou fazem menção de levá-la para a Igreja, como por exemplo, “*Bendito louvado seja, olha que beleza! Ó Rainha eu te levo até a Igreja*”. Depois de percorrer os caminhos das casas da corte, pega-se as coroas em uma casa a aproximadamente 200 metros da Igreja.

Eles percorrem este caminho até a Igreja, onde os reis e as rainhas vão passar as coroas para os reis e rainhas do próximo ano. Assim que a corte é deixada na Igreja, os congadeiros vão para casa do segundo rei para tomar café e ficam de folga até o fim da cerimônia das coroas. A cerimônia da troca das coroas acontece com a banda fazendo o momento musical. Há um responsável, com um microfone, que fala o nome dos reis e rainhas e o valor com o qual contribuíram para a festa, a cada rei e rainha coroado, bate um sino pequeno e a pessoa grita: “Viva a(o) rainha(rei) que contribuiu com R\$xx,xx reais!”. Daí, a banda toca um tema entre uma coroação e outra.

Após a coroação, eles saem em procissão e alguns dos integrantes do congado carregam o andor ou exercem funções específicas da organização litúrgica católica. A música ainda continua com a banda, eles dão a volta na principal avenida do distrito e retornam para que o congado leve os novos reis para a casa das coroas. Esta é a hora mais esperada, tanto pelos participantes como pela comunidade, informação percebida através de inúmeras entrevistas, e dita também pelos participantes da festa.

Neste momento, os mouros tentam derrubar as coroas dos reis com uma espada e a corte é defendida pelos seus cercadores, que tentam evitar o ataque. Eles fazem malabarismos e a comunidade vibra muito com isso. Eles também brincam com adultos, enfiando a espada entra as pernas dos homens, e correm atrás das crianças, o que provoca alvoroço seguido de tombos, machucados e choros. O caminho de 200 metros fica muito longo, eles vão e voltam demonstrando não quererem que a festa acabe.

⁶⁴ Transcrição número 4.

O desempenho corporal é vivido com muita intensidade neste momento, eles pulam, tentam dar rasteira uns nos outros, caem e rolam no chão, os mais velhos vão à frente e ficam olhando as brincadeiras mais corporais de longe e se divertem com os mais novos. Houve vezes em que eles demoraram até 3 horas nesse trajeto. Alguns deitam no chão e vários os rodeiam, tocando agachados e pulando em sua volta. Sobre o comportamento de deitarem em volta da corte, o moura Marcos Pirata conta que: “Eles estão agradecendo a Rainha, porque antigamente aqueles castelo, tudo mundo chegava e curvava para a rainha, cê vê que uns deita no chão, tá agradando”⁶⁵

O grupo ainda retorna à Igreja, para o encerramento da festa, quando uma parafernália de fogos de artifício acaba por iluminar a imagem de Nossa Senhora do Rosário, momento no qual eles cantam e se ajoelham. Dali, eles seguem até a ponte, onde oficialmente termina a festa.

São quase 24 horas de festa.

3.4.7 - A ponte e o ponto

“Ponto pra mim é essa coisa que você faz com agulha na roupa” (Seu Dino)⁶⁶

A ponte, assim como as encruzilhadas e os portais das Igrejas, são lugares, ou mesmo monumentos que os congadeiros significam como perigosos, e para atravessarem, eles repetem determinadas coreografias e cantam as músicas certas. Segundo Martins, “todos esses sinais são considerados gestos de defesa contra os poderes que transitam pelos entroncamentos e passagens, desafiando a integridade do sujeito que ali circula” (Martins, 1997, p. 156). Nas festas de São João del-Rei, percebemos que a maioria das guardas adotam estes rituais, passando pela ponte de costas e cantando músicas específicas.

No contexto congadeiro, algumas músicas são chamadas/ consideradas pontos, que são desafios entre os capitães. Quando um capitão joga um ponto para o outro, esse tem que saber desatá-lo. Os pontos podem atrapalhar o bom andamento de alguma guarda que estiver despreparada, desafinando seus instrumentos e até fazendo algum integrante adoecer.

⁶⁵ Entrevista realizada dia 17 de outubro de 2011.

⁶⁶ Conversa informal realizada no dia 10 de setembro de 2011.

O Congado do Rio das Mortes, no entanto, não canta através de pontos, os congadeiros dizem que sabem que isso acontece, mas que não faz parte da maneira de participar das festas do Rosário deles. Seu Dezinho completa dizendo que é porque “tem mal. Tem mal que acompanha, se você não for firme e com uma bandeira de proteção, estraga”⁶⁷.

Em muitos relatos de congadeiros de diferentes grupos, percebo referências a embates entre capitães, que acontecem na própria execução musical, em que os capitães mandam recados através de improvisos cantados. Também existe, no meio do congado, a questão de um mal olhado atrapalhar a festa do outro, como foi relatado por Seu Dezinho. Geraldo, seu filho, também comenta sobre o assunto:

(...) existem coisas que acontecem no congado que eles...é... passam um congado e outro junto, tipo assim apareado, ele tem o intuito de olhar para você e que você não pode é não olhar pra ele, se você olhou pra ele ele fala “ele ta querendo atrapalhar o meu terno.”⁶⁸

O que percebo é que este congado, nas pessoas do pai de Seu Dezinho e de Seu José Cristóvão, escolheram o caminho que evita embates, depositando a segurança na fé na bandeira de Nossa Senhora que sai na frente.

Em relação à ponte, não percebo neste congado receio em passar por ela, como observo em outros ternos de congado de São João del-Rei. Comenta-se sobre este comportamento de passar pela ponte de costas como algo que não compartilham, faz-se, inclusive, piada sobre o assunto. Eles sabem que se refere a uma proteção em relação aos pontos cantados no sentido de mau, mas não compartilham deste código com os demais congadeiros.

A ponte do Rio das Mortes, todavia, não deixa de ter um significado, penso que pela localização geográfica, ela demarca a entrada da parte urbana do Distrito, demarcando a fronteira entre o público e o que era reservado e privado (Sede), até então. O caminho da Sede até a ponte na área rural é mais descontraído, os congadeiros passam mais tempo sem cantar e conversam muito, quando chegam na ponte, o limite para o Distrito, eles se preparam para a parte mais pública, pois é lá que estão os visitantes de outras localidades, os fotógrafos e a população em geral, que irão prestigiá-los.

⁶⁷ Entrevista realizada em 18 de janeiro 2011.

⁶⁸ Entrevista realizada em 18 de janeiro de 2011.

Para a passagem da ponte existem duas músicas, segundo Seu Dezinho, o significado das músicas é o de cantar sobre o lugar onde eles estão, como fazem em todas as situações, “(...) é pra passar na ponte, de acordo com o lugar o que é aquele lugar canta né?”⁶⁹. A primeira versão da música é:⁷⁰ “No passar da ponte, a ponte tremeu, de baixo da ponte tamborim gemeu”.

Segundo Seu Dezinho, a música faz referência ao instrumento tamborim, que já foi utilizado pelo Congado do Rio das Mortes e não é mais. Apesar de se intitularem simplesmente como congado, eles possuem muitos elementos dos grupos chamados Congos, como, por exemplo, as saias e capacetes, a coreografia expansiva e também o tamborim, instrumento que simboliza o lugar do capitão, nos ternos de Congo⁷¹. A segunda versão da música é⁷²: “No passar da ponte, a ponte balançou. Veio Nossa Senhora deu a mão e nos salvou”.

Segundo Geraldo e diversos outros componentes, esta música foi composta pela esposa de Seu José Cristóvão (tio de Seu Dezinho), conhecida como Tia Helena, que ajudou a levantar o Congado, junto com o seu pai, Geraldo Cristóvão:

Tinha uma senhora, né pai? todo Congado quando chegava no Rio das Mortes aí nós parava naquela casa lá pra cima, [...] ali era uma casona de telha. Aí, essa senhora, cada Congado que nós encerrava ali ela inventava uma música. Aí chegava lá ela chamava o pai: ‘Ô cumpadre, tem uma música aqui que eu inventei’. Aí ela soprava o pai, é...[cantando] *No passar da ponte, a ponte balançou, veio Nossa Senhora, deu a mão e nos passou*. Aí, já ficava aquela pro ano que vem.⁷³

Tia Helena é muito viva na memória dos congadeiros, ela compôs várias músicas e algumas versões alternativas para músicas já existentes. Também ajudou, junto com seu marido, a levantar este congado.

⁶⁹ Entrevista realizada em 18 de janeiro de 2011.

⁷⁰ Transcrição número 6.

⁷¹ Para maiores detalhes sobre as diferenças entre ternos de congados, ver Lucas (2002) e Martins (1997).

⁷² Transcrição número 7.

⁷³ Entrevista realizada em 18 de janeiro de 2011.



Figura 11 – Tia Helena e Zé Cristóvão.

A segunda versão da música remete a uma situação vivida por eles, a ponte tinha desabado e em seu lugar construíram uma ponte “quebra-galho” que balançava. Inspirada na primeira música que o congado já cantava, ela compôs a segunda versão. Hoje, a realidade da ponte é mais próxima da realidade deles do que o tamborim. A maioria dos componentes não sabe se já houve o referido instrumento no grupo. Em entrevista, o integrante Robinho comenta sobre a versão da Tia Helena:

Aí a outra é a mesma melodia e a harmonia, só muda a letra. Aí faz sentido, que passou na ponte, o pessoal ficou com medo. De acordo com a tradição da devoção que o pessoal tem Nossa Senhora vem e passa eles na ponte que tava com medo de atravessar. Sempre canta, mas de vez em quando o pessoal esquece ela.⁷⁴

A ponte, na concepção dos congadeiros do Rio das Mortes, é mais um fator de delimitação geográfica do que considerada um local perigoso de passagem onde eles vêm “desafiada a integridade dos sujeitos que ali circulam”(Martins,1997) e, por isso, eles não vêm a necessidade de algum tipo de defesa, musical ou comportamental; daí o fato de a segunda versão ganhar, em significância, sobre a primeira, mais corrente em outros congados. Eles vêm a ponte como o local que demarca sua chegada à área urbana e o início da celebração, é diante dela que eles se organizam como terno e assim permanecem, e não estão mais compartilhando momentos privados e particulares, a partir daquele trecho, seu ato torna-se público

⁷⁴ Entrevista realizada dia 28 de setembro de 2010.

3.5 – Aspectos sonoros



Figura 12 – Instrumentos guardados durante a realização da missa.

Neste item, estou chamando de música, especificamente, as construções sonoras presentes no congado do Rio das Mortes. A música que é executada por este congado é transmitida através de gerações por tradição oral, o que faz com que toda vez em que é executada, ela seja interpretada de uma forma diferente, em comparação com os padrões mais fixos, orientados por uma partitura. Apesar de os elementos inerentes àquelas músicas permanecerem os mesmos, como, por exemplo, os acentos rítmicos, a harmonia e, de uma forma um pouco mais flexível, a melodia, muitos elementos contribuem para que a audição desta música seja diferente, dependendo do dia, da situação e dos componentes que a executam.

Um dos desafios de uma corrente de pesquisa etnomusicológica é justamente a descrição em palavras escritas e nas notações tradicionais da música europeia, as situações e saberes que se constituíram de maneira ágrafa. O trabalho etnográfico seria, portanto, uma forma de entender um conhecimento fora dos parâmetros da academia e traçar estratégias para um diálogo possível. Uma descrição que representa bem a

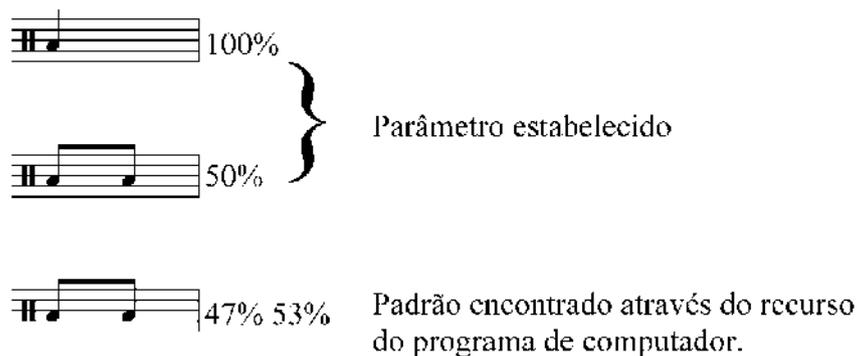
tradição estudada e que seja “entendida por um leitor da tradição cultural do investigador” (Seeger,1988, p. 173 citado por Lucas, 2002,p.232).

O trabalho de transcrição para o sistema de notação pode ser uma estratégia de análise e detalhamento musical. O pesquisador tem a chance de entrar em contato com detalhes da execução musical, ampliando o entendimento dos sons estudados, bem como do próprio funcionamento do sistema europeu de notação.

No caso da presente pesquisa, tanto o pesquisador quanto o grupo pesquisado compartilham de alguns códigos culturais relativos ao conhecimento musical do sistema europeu, de um modo mais ou menos intenso, lembrando que alguns integrantes do congado fazem parte da banda Lira do Oriente Santa Cecília, onde a execução musical é realizada através da leitura de partituras. Este saber comum, apesar de não ser central na música do congado, possibilitou a abertura de diálogos proveitosos, no processo em que a música ganhava uma nova maneira de ser descrita, com a ajuda dos próprios executantes.

A transcrição musical se mostra como uma importante ferramenta para o etnomusicólogo, assim como as gravações em vídeos e a própria imersão em campo. No entanto, lidamos com inúmeros problemas referentes a este tipo de escrita musical, assim como acontece na música popular de caráter comercial, em que percebe-se um distanciamento entre a música escrita e a executada.

Glaura Lucas (2002), em seu trabalho etnográfico, percebeu que, ao transcrever os ritmos das caixas do congado pesquisado, adequava sua percepção auditiva aos padrões de divisões temporais da notação ocidental. Ela procurou, então, outra forma de representar as durações sonoras, através de um programa de computador específico. Os resultados foram reveladores no sentido de demonstrar que as células rítmicas não obedeciam às divisões exatas indicadas pela notação européia, apresentando uma tendência de comportamento culturalmente estabelecida. O exemplo abaixo deixa claro esta diferença:



Refletindo sobre o exemplo citado acima, as durações estabelecidas na notação ocidental dividem o tempo em frações iguais. Na música estudada pela etnomusicóloga Glaura Lucas, ela encontrou este e outros exemplos de durações que não são exatamente divididas na forma proposta pela notação européia, a qual não prevê durações assimétricas, o que muitas vezes é encontrado na música popular e tradicional como o padrão.

A música do congado do Rio das Mortes pode ser percebida em compasso quaternário simples, com a subdivisão binária. A transcrição, no caso, não se distancia tanto das divisões da notação européia, porém, como no caso do jazz e do choro, a leitura dos ritmos deve ser relativizada, prevendo alterações ou ajustes que são determinados e compartilhados culturalmente como a demonstrada por Glaura Lucas. Não utilizo aqui programas de computador, as transcrições foram baseadas na audição de gravações, conversa com os músicos e na contribuição de Vladimir Cerqueira⁷⁵ na transcrição das melodias.

Algumas reflexões sobre o processo de transcrição se mostram necessárias. Como se trata de uma tradição musical oral, a transcrição funciona como um retrato (Lucas, 2002) daquela execução específica. As músicas não têm modelos cristalizados e nem formas rígidas. Elas seguem regras para começar e terminar de acordo com o capitão regente, mas a sua duração, bem como as variações, que acontecem de uma maneira particular a cada execução, dependem de vários fatores como o número de componentes e de quem está tocando determinado instrumento, em qual momento a música está sendo tocada, se é um ensaio, se estão na rua ou dentro da Igreja.

⁷⁵ Professor do Departamento de música da Universidade Federal de São João del-Rei.

Segundo o integrante Robinho: “De acordo com cada momento assim é que vai encaixando as músicas (...). Vai repetindo, é de acordo com a distância também, de acordo com o lugar que ta vai caminhando e repetindo até chegar lá”⁷⁶.

A música do congado nos mostra como há uma transculturação entre elementos africanos e europeus (Lucas, 2002). No Rio das Mortes, os elementos musicais africanos se traduzem na forma ritualizada como a música acontece, de maneira circular, onde a duração da música e suas variações vão acontecer de acordo com o momento e o sentido de tal execução. Os elementos europeus se fazem perceber na utilização de instrumentos harmônicos, na preocupação com a afinação dos mesmos, segundo os moldes da música tonal, na relação de afinação do canto, na referência ao tom dado pelo acordeom que, pela tradição do grupo, é sempre o sol maior.

Procurei, no meu trabalho, fazer transcrições de elementos comuns às execuções. Saber, com a ajuda de tais elementos e muita observação, os denominadores comuns, os elementos musicais que fazem com que este seja reconhecido como o congado do Rio das Mortes.

3.6.1 - Instrumentos - percussão

Os instrumentos de percussão são considerados a base da música daquele congado. Sua afinação acontece por referência timbrística, comum aos instrumentos que têm como recurso de afinação as cordas, para esticarem o couro. As funções rítmicas são bem definidas e verbalizadas por eles. A função dos instrumentos de percussão é definida pelo integrante José Roberto, como acompanhamento dos demais, tais instrumentos relacionam a função da percussão à base rítmica, “sem ela, a música não teria chão”⁷⁷.

Esta concepção remete os:

sincretismos musicais resultantes da reunião de elementos africanos e europeus, há uma predominância do conceito rítmico africano de organização, que fornece um pano de fundo sobre o qual influencias européias, manifestadas em implicações harmônicas e melódicas, encontram suporte (Mukuma, 1979, p. 67).

⁷⁶ Entrevista realizada dia 28 de setembro de 2010.

⁷⁷ Entrevista realizada em 15 de maio de 2011.

Sobre os elementos da rítmica africana na música brasileira, Carlos Sandroni (2001) reflete sobre como o conceito de síncope foi incorporado para descrevê-la. O autor lembra a impossibilidade do conceito de síncope ser universal que, de maneira geral, caracterizaria um desvio nas acentuações ditas “naturais” da música européia. O que ele enfatiza é que pesquisadores da música africana perceberam que o que seria um desvio na música européia, seria a regra de alguns encadeamentos rítmicos da música africana. O autor sustenta que os músicos brasileiros procuraram registrar a música africana no Brasil por meio da escrita tradicional, ocasionando na escrita musical um número de síncopes consideráveis. Por este motivo, a palavra síncope entrou no vocabulário da música brasileira, segundo o autor, para fazer referência ao que temos de africano em nossa música.

Um destes elementos rítmicos reconhecidos na música brasileira derivada da africana seria a característica que o autor chamou de *paradigma do tresilho*⁷⁸, exemplo de encadeamento rítmico denominado time-line por Kwabena Nketia e traduzido como linha-guia por Sandroni, no qual se baseiam muitos dos ritmos brasileiros. Segundo o autor:

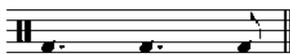
Sua característica fundamental é a marca contramétrica⁷⁹ recorrente na quarta pulsação (ou, em notação convencional, na quarta semicolcheia) de um grupo de oito, que assim fica dividido em quase metades desiguais (3+5). É esta marca que distingue dos padrões rítmicos que obedecem à teoria clássica ocidental, para a qual a marca equivalente estaria não na quarta, mas na quinta pulsação (ou seja, no início do segundo tempo de um binário convencional e simétrico). (Sandroni, 2001, p. 30)

Ele pode ser escrito sem a idéia de compasso, já que nessas situações musicais, herdadas de concepções musicais africanas, a idéia de compasso não corresponde à musicalidade executada, que tem como base de organização a própria divisão rítmica desse encadeamento. Já quando grafadas em termos de compasso, temos a representação com a ligadura, como mostrado abaixo:

⁷⁸ Nome dado por musicólogos cubanos.

⁷⁹ O autor utiliza as expressões cometricidade e contrametricida, cunhadas pelo etnomusicólogo M. Kolinski, no seguinte sentido: “Uma articulação rítmica será dita cométrica quando ocorrer na primeira, terceira, quinta ou sétima semicolcheia do 2/4; será dita contramétrica quando ocorrer nas posições restantes, à condição de não ser seguida por nova articulação na posição seguinte.” (Sandroni, 2001, p.27)

Tresilho



No caso do Rio das Mortes, esta marca contramétrica aparece no primeiro tempo de um compasso quaternário e não binário, como é recorrentemente registrado em partitura dos ritmos brasileiros, como o samba de roda, o côco ou a capoeira. Porém, o acento na quarta semicolcheia é central na execução rítmica deste congado. Desde a mão rítmica dos instrumentos de cordas até o desenho melódico (ver transcrições 1 e 2 por exemplo), complementam ou reforçam esta divisão:

(...) existe uma ligação entre o tipo de contrametricidade (ou concepção do que seja música “sincopada”) configurada no paradigma do *tresilho* e certa concepção do afro brasileiro e do “tipicamente brasileiro”. (Sandroni, 2001, p. 31/32)

A seguir, vamos conhecer os instrumentos de percussão deste congado e a sua função rítmica. Lembro que este recorte é feito a título de estudo, mas que no contexto do congado, apesar de uma separação de funções, não faz sentido pensar os instrumentos separados, assim como não tem sentido a separação da música, dança e brincadeira.

Para as transcrições dos instrumentos de percussão, utilizei os seguintes recursos:

Chocalho ou chique-chique: escrevi todas as notas na mesma linha, pois o instrumento apresenta um mesmo timbre, em que as acentuações são reforçadas.

Afoxé: instrumento que também se constitui de um timbre, também escrevi em uma linha.

Pandeiros: as notas mais graves são os sons abertos dos instrumentos, o x representa o som agudo, o tapa, e a nota branca representa as notas fantasmas.⁸⁰

⁸⁰ Notas fantasmas são os sons tocados em volumes mais baixos e que preenchem o desenho rítmico acentuado.

Caixas: na transcrição das caixas, seguindo os critérios elaborados por Lucas (2002), utilizei as notas pretas para a mão dominante, que soa mais forte e é tocada no centro do tambor. As notas brancas representam as notas executadas pela mão não dominante, onde o volume do som soa mais baixo e geralmente são notas de apoio rítmico. A utilização do aro foi representada com a letra x, como no pandeiro, representando o timbre agudo do instrumento.

Chocalho e Reco-reco



Figura 13 – Reco-reco produzido pelos próprios integrantes do congado.

Ambos são instrumentos com a mesma função de reforçar o ritmo e de ajudar a “costurar” as pausas das caixas. Eles são tocados com a seguinte acentuação:

Chocalho / Chique-Chique

Afoxé



Figura 14 – Instrumento: afoxé.

Dependendo do integrante, o afoxé pode assumir duas maneiras diferentes de execução. Quando tocado da forma abaixo, funciona de maneira complementar em relação às acentuações predominantes:

Afoxé



Em outras ocasiões reforça a subdivisão do ganzá:

Afoxé 2



Pandeiros



Figura 15 – Instrumento: pandeiro.

Os pandeiros, que são tocados em grande número, garantem a subdivisão e acentuam o contra-tempo, formando uma massa de condução que complementa as acentuações predominantes das caixas. Usa-se pele de nylon, o que caracteriza um timbre agudo e enfatiza a execução de “tapas”, usados em alguns momentos como variações e, em outros, para enfatizar finais de músicas. Os finais das músicas podem ser executados com os sons abertos ou com os tapas.



Algumas variações acontecem, de uma maneira geral, entre as pausas das melodias, contribuindo para enfeitar a música. Um outro momento de variações acontece quando o capitão levanta o bastão para o fim da música, as variações são preparações para acabar as músicas.



Caixas



Figura 16 – Caixa grande e pequena

As caixas são os tambores que definem os ritmos que estão sendo tocados, a saber, a marcha ou o samba. Geralmente se apresenta com três ou quatro caixas, sendo que uma delas, com afinação mais aguda e menor em relação às outras, se diferencia em sua função rítmica. O número de caixas reflete uma preocupação em se equilibrarem todos os instrumentos do terno, para que nenhum sobressaia.

A caixa pequena, segundo o caixeiro José Roberto, “é justamente pra preencher os espaços e chamar a atenção, pra ficar sempre ligado, né? No ritmo. Ela dita o ritmo”.⁸¹ Segundo o próprio José Roberto, a caixinha é “o coração do congado”, o elo entre as vozes e os instrumentos harmônicos, com os acentos das caixas grandes e a “costura” dos pandeiros, ganzás e afoxé.

⁸¹ Entrevista realizada em 15 de maio de 2011.

enquanto a caixinha sustenta o ostinato (segundo a concepção dos congadeiros, “marcam o compasso”). Em algumas situações, o mesmo integrante que faz a pergunta também faz a resposta, dependendo de quem está tocando as caixas. Algumas notas fantasmas ou toques nos aros aparecem durante as variações de chamado/resposta. Também acontece do chamado e a resposta serem executados da mesma forma.

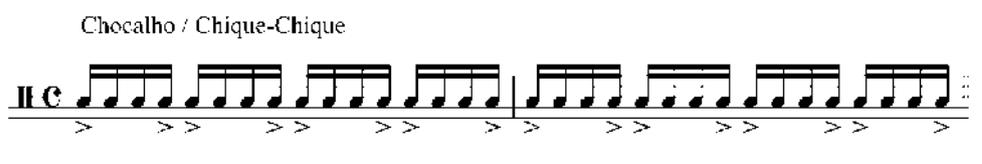


Quando o ritmo perde um pouco a junção dos instrumentos, José Roberto afirma que o reforça com repiques na caixinha, chamando a atenção de todos para o andamento. Os repiques acontecem da seguinte forma:



Esta variação funciona para chamar a atenção dos integrantes para que o conjunto sonoro continue coeso. Mas também funciona como floreio para a música. Em outras situações, percebe-se uma maior liberdade de improvisos, mantém-se o esquema pergunta/resposta, porém, com maior liberdade para variar a frase.

De uma maneira geral, o denominador comum dos ritmos observados durante as execuções são os seguintes:



Pandeiro

Caixa Pequena

Caixa - Samba

Marcha

Nos contextos de levantamento de mastro e do pedido de esmola são executados outros toques, quando usam-se duas caixas, uma pequena, com a afinação aguda e um grande, com a afinação mais grave.

Caixa Pequena - Ritmo do mastro / esmola

Caixa grande

A caixa também é utilizada para chamar a atenção do grupo para o início da execução musical. Quando o grupo está disperso, este toque de caixa chama os integrantes a prestarem atenção, pois o capitão vai começar a música, ele pode ser mais curto ou mais longo, o que transcrevi aqui é apenas a idéia do chamado:

Caixa chamando

3.6.2 - Harmonia



Figura 17 – Violão (Gerson), cavaco (Cristovão) e acordeon (Seu Dino)

O conjunto harmônico é composto por violão, cavaquinho, banjo e acordeom, sendo que o acordeom tem a função também de solo, reforçando a melodia cantada pelo capitão. O grupo também contava com um bandolim, mas hoje em dia ninguém sabe tocar, por isso ele fica guardado.

Sobre a afinação dos instrumentos harmônicos, o integrante Robinho diz que “A afinação nossa dos instrumentos de corda geralmente são afinados de acordo com o tom do acordeom. (...) Geralmente o mesmo sol que dá aqui é o sol que da lá (acordeom), que é o sol do diapasão.”⁸²

Afinam-se os instrumentos de acordo com o sol maior, com referência ao diapasão. No entanto, alguns integrantes gostam de afinar o violão um tom abaixo, para que as cordas não fiquem tão esticadas. Com isso, executam-se as músicas um tom acima, para dar a mesma sonoridade dos demais instrumentos. Robinho nos explica como isso acontece: “Aqui tá o sol maior, se você abaixar um tom, tem que dar um tom certinho, aí o outro que tá mais baixo tem que tocar mais alto aí cê vem aqui (lá maior). Por isso que a nota dá a mesma coisa. O tom é diferente, mas a altura da nota é a mesma.”⁸³

Quando estava filmando, principalmente os violões, percebia que alguns integrantes faziam sol maior e outros lá maior ao mesmo tempo, fato que me intrigava, pois mesmo tendo aguçado a minha percepção auditiva, eu continuava não percebendo

⁸² Entrevista realizada dia 28 de setembro de 2010.

⁸³ Entrevista realizada dia 28 de setembro de 2010.

diferença entre os sons tocados dos diferentes violões, até o dia em que conversei a esse respeito com o Robinho, e ele me explicou.

A harmonia segue o padrão ocidental em torno dos graus I, IV e V. O acorde de onde se originam as músicas é o sol maior, que chamamos, na concepção ocidental, de música de tônica. Os outros acordes obedecem as funções dominantes e subdominantes. Algumas melodias só precisam da tônica e da dominante, no caso, sol maior e ré maior. Segundo Robinho, “geralmente as músicas de letra maior é que dá as três posições.”⁸⁴, pelo fato de serem melodias maiores em tamanho, elas precisam de um complemento, um acorde a mais, função cumprida pela subdominante, no caso, o dó maior.

A maneira como os congadeiros explicam estas funções é diferente desta maneira que relatei, no entanto, elas indicam funções inerentes à música, semelhantes aos verificados na harmonia tradicional da música ocidental. De acordo com o integrante Robinho:

A primeira é a dominante, a terceira é sempre em tons mais altos, no caso o sol e o dó maior, e a ré é a segunda pra cair na primeira, é tipo uma preparação pra começar a música novamente. Resolve de acordo com a voz. Se a voz for mais baixa é sempre em primeira e segunda. Se caso tiver que aumentar a música aí é a primeira a segunda e a terceira, que em caso da voz tiver mais elevada tem que fazer a terceira.⁸⁵

Ele não fala em graus, e sim, em primeira, segunda e terceira posição. O que chamamos de tônica, é chamado por Robinho de dominante, em uma idéia de que todas as músicas começam e voltam para este acorde, o sol maior. Ele faz uma referência à terceira, que chamei de subdominante para tons mais altos, e a função da segunda, dominante para nós, é a de preparar a volta do início da música em sol maior.

Apesar de o sol maior ser a referência de tônica, as organizações sonoras entre os três acordes variam de acordo com a música. De acordo com a melodia, a ordem dos acordes também se modifica (ver transcrições em anexo). Seguem, abaixo, alguns exemplos de organizações harmônicas encontradas na pesquisa:

Sol Ré – para solo e coro

Ré Sol – para solo e coro

Sol ré ré sol sol – para solo e coro

Sol dó sol ré sol – para solo e canto

Sol sol ré sol ré sol

⁸⁴ Entrevista realizada dia 28 de setembro de 2010.

⁸⁵ Entrevista realizada dia 28 de setembro de 2010.

Dó sol dó sol ré sol ré sol ré sol
Solo: Dó Ré Sol resposta: Ré Sol

O ritmo da mão direita é composto em subdivisão binária, acentuando as divisões das caixas. Segundo Robinho, “geralmente é o ritmo da caixa que pega no batido mais forte, e dá certinho.”⁸⁶ A maioria dos integrantes toca na mão direita a acentuação do tresilho propriamente dito.

Alguns membros exploram os mesmos acordes em outras regiões do braço do violão e alguns “floreiam” os acordes com baixos inspirados em músicas sertanejas e serestas, muito apreciadas por eles. Eles também costumam tocar o acorde ré com sétima. Segundo Robinho, “esse pessoal que aprendeu de ouvido, às vezes dá uma posição que é a mesma que a gente tá acostumado a fazer normal, mas que dá uma harmonia assim, um acorde mais bacana. Pra incrementar a música”.⁸⁷

3.7 - Aprendizado musical



Figura 18 – Crianças durante o intervalo do ensaio.

A preocupação em relação à execução musical é muito valorizada, porém, ela só adquire sentido pela devoção à Nossa Senhora do Rosário. Esse sentido de tocar pra

⁸⁶Entrevista realizada dia 28 de setembro de 2010 .

⁸⁷Entrevista realizada dia 28 de setembro de 2010 .

Nossa Senhora do Rosário é primordial para a execução musical do grupo, que toca em outras situações religiosas, como na festa de São Benedito, e não em espetáculos artísticos, por exemplo. Este terno, como já foi dito, está inserido em uma comunidade em que há várias tradições musicais convivendo e se influenciando

A música do congado do Rio das Mortes é transmitida de geração a geração, o aprendizado acontece de maneiras múltiplas, mas podemos falar que a imitação e a percepção auditiva são elementos fundamentais para esta transmissão de conhecimento, como acontece com as tradições de transmissão oral. Ninguém sabe ao certo quem organizou a maneira como a música deste congado é executada, mas sabe-se que é desta forma desde que a família levantou novamente este congado, em meados dos anos de 1940. Lembra-se muito da figura de Seu José Cristóvão como um grande mentor. Ele estipulava regras de conduta, organizava as roupas e era muito exigente musicalmente, não deixava congadeiro participar da festa sem ensaiar.

José Cristóvão foi um membro muito importante, ele não foi capitão, mas ajudou o seu irmão, Geraldo Cristóvão, pai de Seu Dezinho, a organizar o congado, inclusive musicalmente. De acordo com os depoimentos, nunca existiu um professor oficial no grupo, porém, muito dos saberes da música do congado são creditados à exigência de Seu José Cristóvão. É grande o valor que o grupo credita até os dias de hoje aos ensaios realizados antes da festa, para organizar melhor a música a ser executada.

Um aspecto importante a lembrar é que o congado tem nas suas músicas um de seus sentidos, e desta forma, a transmissão de conhecimentos musicais também está inserida neste contexto. Neste trabalho procuro recortar tais assuntos, sem perder de vista o todo complexo das relações culturais e sociais. De acordo com Queiroz:

Nesse sentido, a transmissão musical envolve o ensino e aprendizagem de música, mas também abrange valores, significados, relevância e aceitação social, bem como uma série de outros parâmetros que fazem com que um determinado conhecimento seja selecionado, re-significado e, conseqüentemente, transmitido em um contexto cultural específico. Contexto este que pode ser uma manifestação da cultura popular, como um Grupo de Cavalo Marinho, mas também uma escola, uma ONG etc. (Queiroz,2010, p.3)

De uma maneira geral, os integrantes dizem que aprendem a música do congado olhando os mais experientes. A maior parte dos integrantes entraram no congado muito jovens, ainda crianças, mas normalmente se lembram de toda a sua trajetória e de quais foram os instrumentos pelos quais aprenderam a tocar aquela música. Esse aspecto de

aprendizagem e inserção no grupo fica claro nos três depoimentos a seguir, de Robinho, José Roberto e Toninho, respectivamente, músicos considerados experientes nesta tradição:

“O primeiro instrumento que eu toquei no Congado foi o reco-reco, aquele caixotinho com a mola encima, aí dá o som assim (raspando) depois o meu avô tinha uma cabacinha antiga feita de cabaça de abóbora, cê já viu? Aquelas abóbora d’água?(...) Tipo esses afoxé, hoje eles fala afoxé esses moderno. Depois tinha o pandeiro eu passei pro pandeiro, aí o meu pai me ensinou a tocar banjo, (...)Aí eu interessei e fui aprendendo, primeiro eu aprendi o banjo, a mesma afinação do cavaquinho, aí de vez em quando ele passava o cavaquinho pra mim, aí depois, passado uns tempo eu aprendi a tocar violão, aí eu vi que eram só três posições, primeira segunda e terceira, aí peguei o tom do violão aqui e aí peguei violão também. (...) E a sanfona depois, o acordeon, eu comecei a estudar música e a gente vai vendo como que funciona a música que é uma coisa só e que é só ter boa vontade pra aprender. A música eu estudei na banda aqui, comecei a estudar em 2000.” (Robinho)

“Tocar caixa, primeiro quando era moleque, era na lata de margarina, na lata de água, que usava até pra carregar água, então a gente foi pegando assim, que até então a gente só ouvia. (...) nós tinha o Congado e a molecada, quando nós era pequeno nossa diversão era essa. Arrumava umas lata e começava a bater e dali nós fomo aprendendo o ritmo. Ouvia o Congado na prática e nós fazia nossa parte nas latinha. Era só a molecada. De vez em quando passava um adulto e falava ‘não é assim não, é assim’ e ia explicando mas, mais era nós mesmo.”(José Roberto)

“Nós foi criado junto aqui, nós é primo e foi criado junto. Eu comecei no Congado com nove anos de idade, cheguei a tocar cavaquinho um ano dividindo com uma primo meu, primo nosso, filho de Seu Dezinho. E depois mais foi o pandeiro. Aí quando eu fiz quinze anos eles deram uma cochilada aí e posso falar que o Congado ficou sem caixeiro, e foi em cima da hora. Eu tava com quinze anos e o Seu Dezinho que é nosso tio disse assim ‘Experimenta você’.Só que a gente tinha noção, mas teoria é uma coisa e prática é outra. Aí eu sempre tive vontade.Aí peguei justamente essa caixa aqui, nunca mudei.(...) Hoje eu estou com 44 anos de idade.”

Este congado atrela seus aspectos de continuidade a um tipo de aprendizado que nasce da convivência familiar, da experimentação e da tradição de respeito aos mais antigos. Alguns, como no caso de Robinho, tiveram um ensinamento específico com o pai. As crianças também aprendem brincando nas latas e imitando os mais experientes. Nesse sentido, segundo Queiroz:

[...], a aprendizagem musical centrada na vivência prática é outra característica comum em culturas de tradição oral. Assim,

experimentando, imitando e ouvindo as correções dos mestres e dos “colegas”, os participantes vão se orientando dentro da lógica interna do que cada manifestação elege como fundamental para a sua prática. (Queiroz, 2010, p.14)

Além da prática referente ao próprio congado, o distrito vive uma forte tradição em torno da música, que acontece de diversas formas, na banda, nas missas, nos bailes e nas festas familiares, nas quais tocam-se violões e acordeom. A presença da música é uma constante no distrito, despertando o interesse de muitos moradores, e não se limita somente à musicalidade do congado.

Além de participarem da banda de música, alguns integrantes também participam de missas, que são celebradas com diversos temas musicais como, por exemplo, a missa sertaneja e a missa pagodeira. Alguns também tocam em bailes e festas. Enfim, a comunidade do Rio das Mortes tem diversas formas de vivenciar e aprender música, com ou sem vínculo religioso, e o congado é uma delas.

O aprendizado realizado na banda consiste em solfejos e leituras rítmicas. Muitos aprendem nas atividades da Igreja relacionadas à música, de uma forma um pouco mais prática, como nos corais e conjuntos que tocam nas missas. O congado também é um meio de aprender música no distrito, e há o caso daqueles que se matriculam no Conservatório de São João del-Rei. Estes aspectos demonstram que as atividades musicais do distrito misturam informações variadas, desde leituras de dobrados e temas fúnebres realizados na banda, músicas sertanejas e forró tocados em bailes, até a própria música do congado e o aprendizado do Conservatório. Esta multiplicidade de informações se desdobra no congado, na medida em que valoriza aspectos da música vigentes, tanto na mídia, quanto na tradição européia, como a afinação temperada e o rigor na precisão rítmica, por exemplo. Os membros são, também, integrantes e alunos de outras atividades musicais do distrito do Rio das Mortes e da cidade, como um todo.

No que se refere aos aspectos musicais, o congado mantém como base de seu repertório as músicas tocadas pelos mais antigos. Há um grande número de novas composições, mas as mudanças no repertório musical não são significativas. Há a criação de novas letras e melodias, mas as mudanças harmônicas não as acompanham. Eles compõem músicas novas, mas acabam reproduzindo e mantendo as mesmas músicas que sempre cantam, por se tratarem de músicas que demarcam etapas do ritual.

As estratégias de ensino/aprendizado neste congado acontecem a todo instante em que os congadeiros estão reunidos. Não é só nos ensaios que os integrantes

aprendem a tocar, há diversos momentos onde isso acontece, quando as crianças brincam de congado em casa, com os primos, ou então, nos intervalos de ensaios, quando pegam os instrumentos dos adultos e experimentam. Quando os pais presenteiam seus filhos com instrumentos pequenos de plástico, os pequenos já imitam seus pais movimentando os dedos ou braços, tentando tocar seus instrumentos. Ao tentarem executar as músicas, seja nas festas ou nos ensaios, eles já estão assimilando seus sons e modos de tocar, através da observação dos mais velhos. As situações que permitem o contato entre os membros durante as festas, quando uns perguntam questões musicais aos outros, ou quando eles afinam os instrumentos, são os momentos em que os mesmos param com a execução musical.



Figura 19 – Criança ao lado do pai.

A principal motivação que os membros têm em relação ao grupo é religiosa e sentimental, de pertencimento, de realizar o que os avôs já realizavam. Eles ouvem aquela sonoridade desde que são pequenos e já são considerados congadeiros desde então. Desde muito pequenos, aqueles que ainda não andam já estão nos colos das mães, os que já andam, vão andando bem próximo ao grupo e há aqueles que já fazem as coreografias. Têm uma relação de observação e vivência que se transforma desde cedo em um processo de aprendizagem. Sem que se percebam as etapas e conteúdos aprendidos, a prática e observação, bem como a imitação dos pais, tios e avôs “naturalizam” o processo de se tornarem congadeiros e conhecedores de inúmeros saberes, que vão desde o passado da escravidão até os elementos sonoros.

Não há uma postura de se ensinar os novos congadeiros nos ensaios, estes já devem entrar para o grupo sabendo executar, ao menos, o pandeiro. A mudança para outros instrumentos irá depender da assiduidade e vontade do congadeiro em aprender,

porém, existem graus diferentes de importância no conjunto dos instrumentos, as caixas e o acordeom são considerados os de maior responsabilidade musical.

Assim, de acordo com os depoimentos mencionados acima, e através de observação, percebi que não há divisão de conteúdos nos ensaios, em que cantar, tocar e dançar já acontecem, ao mesmo tempo. Espera-se que integre o grupo quem já sabe tocar, cabendo ao iniciante a busca por observação e questionamentos sobre a execução musical e os passos e comandos do capitão.

Percebo que os mais velhos sempre estão ensinando, principalmente durante os ensaios e nas pausas durante os cortejos. A aprendizagem musical infantil neste congado é, fundamentalmente, um processo prático, construído pela vivência, observação e pela participação na brincadeira, bem como pela imitação dos mais velhos.

O conteúdo presente neste congado passa pelo entendimento dos sinais do capitão, a música começa ou termina com seu comando, quando é levantado o bastão. A coreografia também segue seus sinais, bem como as formalidades referentes à entrada na Igreja, passagens por cruzeiros e o cemitério e também o transporte de Reis e Rainhas. Os integrantes devem saber as letras das músicas e seus respectivos toques, a execução dos instrumentos e sua função dentro do grupo, as coreografias relacionadas aos comandos do capitão e as regras que permeiam o funcionamento do congado.

Como é uma tradição familiar, começa-se a participar desde criança desta manifestação religiosa. As condições de entrada para os adultos seguem algumas regras, que são muito restritivas aos novos elementos. Geralmente, os novatos não tocam instrumentos de maior responsabilidade, como as caixas ou violões e acordeons, e sim, pandeiros e reco-recos. Antes de serem aceitos, eles já têm contato com os integrantes e, na maioria das vezes, aprendem a tocar pandeiro com eles.

Na frente do terno ficam os instrumentos harmônicos, o violão e o acordeom, tocados por membros mais experientes, seguidos dos demais instrumentos harmônicos, em uma hierarquia que diferencia os tocadores mais experientes dos mais novos. Os tocadores das caixas vêm no meio e são eles que definem os toques, os tocadores mais novos vêm por último. Os pandeiros, reco-recos e o ganzá têm a função de condução e são os integrantes com maior disponibilidade para “brincar” com os outros componentes, já que são eles quem mais pulam e dançam durante o cortejo. Como estes instrumentos não requerem tanta responsabilidade dentro do terno, pois não mudam o toque, apenas exige-se deles atenção aos sinais do capitão.

Este padrão de comportamento referente ao aprendizado se faz perceber claramente na disposição do terno. Os tocadores mais experientes e mais velhos andam na frente, dando segurança à execução, enquanto os mais novos, e nem por isso menos importantes, vão atrás, em um processo constante de aprendizagem. Todos devem estar atentos ao Capitão, pois é dele a responsabilidade da regência.

Durante os intervalos das apresentações e também dos ensaios, muitos integrantes pegam outros instrumentos e tocam músicas que não são do congado, dentre elas, as mais comuns são as serestas e sertanejas. Os mais experientes nem sempre ensinam os primeiros passos e, muitas vezes, o integrante aprende sem essa ajuda, só de olhar e escutar.

As crianças geralmente são os filhos dos próprios tocadores, que já participam com as roupas e com instrumentos de brinquedo e seguem atrás do terno no colo de suas mães. A atitude geral é de todos brincarem com eles, já passando os passos básicos da dança e de como manejar os instrumentos. Todos se integram de maneira efetiva, não ficam de fora, e com isso já estão em um processo de aprendizagem, através da imitação e da incorporação de padrões rítmicos e corporais, através da constante exposição à brincadeira.



Figura 20 – Instrumento de plástico.

Uma importante característica presente em situações de aprendizado em culturas orais é a que ocorre na própria situação de performance, tanto das crianças quanto dos novatos que aprendem as músicas e as coreografias executando-as, tanto nos ensaios quanto no dia da festa, onde o próprio exercício da prática é a situação de aprendizado. Os integrantes mais novos dizem que, muitas vezes, eles não conhecem as músicas que

o capitão puxa, mas como na tradição do congado as músicas funcionam com uma voz principal cantando repetidas vezes e seguida de coro, na terceira ou quarta vez que se canta, eles começam a aprender.

Os tocadores de instrumentos harmônicos trocam muitas informações entre si, ensinam novas músicas, a afinar os instrumentos e quem quiser aprender dentro do terno fica prestando atenção neles durante os intervalos. Alguns integrantes, por exemplo, aprendem somente as músicas deste congado e tocam seus instrumentos somente na festa realizada por ele.

Em outras situações de observação em trabalho de campo,⁸⁸ percebi claramente o mestre/capitão como o principal mediador do processo de transmissão musical da manifestação. Além de ser o que melhor sabe realizar a prática musical do grupo, ele é também a pessoa que tem a autoridade necessária para organizar o grupo da melhor maneira. Os outros participantes, geralmente os mais experientes, também podem ensinar e opinar, mas cabe ao mestre/capitão, fundamentalmente, essa função. No entanto, no caso deste congado que estou analisando, percebo a forte liderança nas mãos do Seu Dezinho, que como já foi dito, por motivos de idade, não atua o tempo inteiro como Capitão. Porém é a ele que recorre-se quando da resolução dos problemas que aparecem para o grupo. Não há, portanto, nesse congado, o papel de ensinar e corrigir centrado na figura do Capitão, e sim, nas mãos dos mais experientes do grupo.

O modo de aprender deste determinado agrupamento humano e como eles conferem sentido às suas práticas culturais, destacando as musicais, nos indicaram que não há especificamente alguém que ensine. Existe uma prática coletiva de ensino e aprendizagem de música, como no caso do congado relatado pela educadora musical Margarete Arroyo, em que aprende-se a tocar e a cantar sem, no entanto, ter necessariamente algum ensino feito de forma explícita. (ARROYO, 2002)

O trabalho de campo demonstrou como a prática congadeira é aprendida através do constante convívio familiar, uma vez que “(...) onde existem práticas musicais existem também práticas de ensino e aprendizagem musical.” (ARROYO, 2000, p. 18)

⁸⁸ Como, por exemplo, nos maracatus de Recife, além de outros grupos de congado da cidade de São João del-Rei. Estas pesquisas fazem parte das atividades da Associação Cultural Mucambo.



Figura 21 – Durante o almoço.

Considerações finais

Esta pesquisa teve como objetivo analisar a sonoridade produzida pelo Congado de Nossa Senhora do Rosário do Rio das Mortes e suas relações com o contexto social e cultural. Tendo como ponto de partida que a música não é apenas som, buscou-se levantar, através dos depoimentos dos próprios integrantes do grupo, as principais relações de significado que os participantes construíram em torno de sua prática religiosa e musical, desenvolvendo também um diálogo com os saberes acadêmicos, com a intenção de ampliar os debates e reflexões sobre as tradições culturais afro-brasileiras.

As reflexões sobre cultura e relativismo cultural, bem como a metodologia utilizada, foram desenvolvidas na medida em que o trabalho de campo se aprofundou. Enquanto eu vivia a aproximação com a realidade musical religiosa do grupo, as reflexões e leituras sobre cultura e suas diversidades contribuíram para a elaboração teórica e metodológica do trabalho de campo. Esta reflexão foi importante para o encontro realizado entre culturas, já que, mesmo inseridos em uma mesma macro-estrutura, existiam códigos que não eram compartilhados por pesquisador e pesquisados, principalmente aqueles referentes ao universo do congado, assim como sua realização, possibilitando a construção de conhecimento sobre as sonoridades do congado em um diálogo onde os saberes da tradição e os acadêmicos se relacionaram de maneira complementar.

O trabalho de campo, somado às entrevistas e o constante convívio nos diferentes momentos da festa, demonstrou que neste congado, assim como em outras tradições afro-brasileiras, a dança, os diferentes momentos rituais, a execução musical, e a forte devoção religiosa fazem parte de um mesmo todo, não se excluem. As agruras vivenciadas pelos negros na época da escravidão são reatualizadas nas relações rituais e musicais do Congado de Nossa Senhora do Rosário do Rio das Mortes. O dia de folga a que os escravos tinham direito na época do cativeiro é sempre lembrado e se apresenta como a principal motivação norteadora de muitos dos sentidos e momentos da festa.

Revisitar o contexto histórico dos congados, desde sua elaboração, anterior ao contexto brasileiro, foi importante para avaliar a dimensão das re-significações comportamentais e simbólicas dos povos bantos em relação ao domínio cultural europeu. A análise historiográfica possibilitou o entendimento da fusão de elementos culturais presentes no Brasil Colonial e até mesmo na África, e que estão, de certa

maneira, presentes até hoje no congado, sendo recriados e compreendidos em novo contexto. Os fatos históricos como o encontro entre os reinos de Portugal e do Congo nos mostraram como as formas da religiosidade banto e católica já iniciaram um diálogo que antecedeu a vinda dos africanos para as Américas, em uma mútua leitura dos seus respectivos códigos culturais. O contexto posterior de dominação e escravização dos africanos nas colônias obrigou muitos povos africanos a re-negociarem suas escalas de valores religiosas frente à imposição, fazendo brotar, de dentro das organizações dominantes das colônias, maneiras particulares de vivenciar a religiosidade africana.

Depois de compreender melhor, historicamente falando, as coroações, as irmandades, dentre outros elementos constitutivos do congado, cheguei ao caso específico do Rio das Mortes. O “isolamento” vivenciado pelo grupo influenciou seus modos de tocar e compor, e também seu comportamento. O fato de não quererem responder a demandas de participação nas festas de outros grupos, nem responder em performance pontos que outros congados eventualmente sugerissem, além de sua enorme fé na proteção de Nossa Senhora do Rosário, criou no Rio das Mortes uma forma particular da tradição. Apesar das inúmeras semelhanças com o congado mineiro de uma forma geral, como as etapas do ritual, levantamento de mastro, rezas de terço, devoção à Nossa Senhora do Rosário, dentre outras, o congado do Rio das Mortes, por não manter contatos frequentes com outras guardas, desenvolveu uma musicalidade e uma maneira muito próprias de viver o congado.

A festa de devoção à Nossa Senhora do Rosário é um momento em que o congado vivencia um tempo que funde o passado com o presente. Os mesmos passam, então, a celebrar o tempo da festa, reunindo congadeiros, padre, Nossa Senhora do Rosário e a comunidade, que muitas vezes comparece por devoção, outras para aproveitar o movimento e as barraquinhas, que vendem desde maçãs do amor, até dez minutos em uma piscina de bolinhas para as crianças. A prática deste congado está diretamente ligada à devoção, mas sua performance também realça a sua importância social, mobilizando a comunidade circundante com várias formas de participação. A devoção, especialmente à Nossa Senhora do Rosário, está representada pela bandeira, que vai na frente, defendendo o grupo em todos os seus atos. Nossa Senhora do Rosário tem uma ligação direta com a vida dos congadeiros e de seus atos.

A sonoridade específica do congado foi analisada paralelamente aos sentidos da tradição, uma vez que ambos não se desassociam. Como já foi dito, a música do congado não é separada dos demais sentidos de devoção. Por isso as reflexões, no que

diz respeito ao mito, à brincadeira e ao ritual, complementaram fundamentalmente a análise das propriedades específicas da música.

Além dos aspectos sonoros do congado, procurei demonstrar os elementos percebidos como os mais significativos para a caracterização do grupo. A união de elementos distintos como os rítmicos, os harmônicos, os melódicos, as letras das músicas, somada a aspectos contextuais e históricos ajudaram, de maneira significativa, na compreensão dos inúmeros códigos referentes ao grupo. A música representa um elemento fundamental para a realização e existência do congado, pois é através do canto que o grupo realiza sua devoção.

As organizações sonoras deste congado refletem a fusão de elementos culturais africanos e europeus. Esta fusão se faz notar através do instrumental, reunindo tambores africanos a instrumentos da tradição européia, como violões e o acordeom. No aspecto rítmico, encontramos referência à linha-guia, característica da herança africana no Brasil, o tresilho. O aspecto harmônico reflete a influência da música européia na articulação dos acordes, envolvendo a tônica, dominante e sub-dominante, segundo a concepção deles, primeira, segunda e terceira. As melodias seguem o tom do acordeom, sol maior.

O aprendizado musical da tradição não está desvinculado de outros saberes relacionados à prática de ser congadeiro. As atividades do congado proporcionam um aprendizado constante, em que as crianças já são tratadas como parte integrante do grupo, desenvolvendo suas habilidades de acordo com as capacidades da idade. Elas são encorajadas a dançarem e a tocarem seus instrumentos de brinquedo, na hora dos intervalos, têm a oportunidade de se aventurarem em outros instrumentos. Os ensaios, além de servirem para confirmar a boa execução musical, muito prezada pelo grupo, servem também como oportunidade para alguns participantes trocarem e aprenderem outros instrumentos. O principal fator relacionado ao aprendizado é que este se desenvolve na própria situação de performance.

Quanto ao aspecto prático da pesquisa, o contato anterior com o congado e com este grupo, em especial, me fizeram perceber mais rapidamente determinados códigos que as entrevistas e os encontros extra-festa só reforçaram ainda mais. Se não fosse por este contato anterior, seria difícil conciliar trabalho, disciplinas e a etnografia.

Tentei não só utilizar ao máximo a própria voz dos congadeiros no texto, como fui até eles com o texto pronto, mais de uma vez, para confirmar as informações e perguntar a eles se havia algo que eles não queriam que eu publicasse. Houve mudanças

realizadas por eles e foi feita leitura de boa parte do texto para seu Dezinho, considerado de extrema importância para o grupo. Ao findar da pesquisa, me sinto realizado com o diálogo travado com os congadeiros e por vários deles se dizerem representados pelo que deles escrevi.

Por fim, este trabalho buscou desenvolver uma análise mais próxima da realidade dos congadeiros, sem, no entanto, deixar de realizar um diálogo com as perspectivas teóricas dos estudos da antropologia e da etnomusicologia, além da grande relevância dada ao contexto observado. A partir da pesquisa, emergiram questões em torno da sonoridade, bem como aos comportamentos que as geraram. Apesar de elementos comuns, as organizações sonoras e os textos das músicas são produções locais, não deixando por isto de também ser considerado um congado. Este trabalho possibilitou avanço no conhecimento sobre o congado, na medida em que descreve uma forma muito particular de vivenciá-lo, contribuindo, assim, para um maior detalhamento da diferença, trazendo à tona novas informações, demonstrando a grande heterogeneidade presente nas tradições afro-brasileiras.

Anexo

Transcrições melódicas

As transcrições a seguir foram feitas a partir de um ensaio/entrevista (anexo), realizado dia 15/05/2011, na sede do Congado, no Rio das Mortes. Neste dia, estavam presentes os seguintes integrantes: TiPedro (capitão), Seu Dino (acordeom), José Roberto (caixa pequena), Du e Toninho (caixas grandes), Robinho (violão) e Cristóvão Tavares do Nascimento (cavaquinho). O grupo se disponibilizou a fazer um ensaio e responder algumas perguntas. Esse encontro (gravação em anexo) teve a duração de quarenta minutos e se configurou entre a execução das músicas e explicações sobre as letras, os instrumentos e seus significados. A gravação foi proveitosa para retirar as dúvidas que ainda restavam sobre as principais regras utilizadas na execução das músicas e também seus sentidos.

O repertório do grupo é muito extenso, ao longo do dia da festa repetem-se poucas músicas. A escolha das músicas presentes nesta dissertação aconteceu por meio do encontro mencionado acima, em que pedi para que eles cantassem as músicas que demarcam alguns lugares e momentos importantes da festa. Optei por transcrever as melodias sem, no entanto, demarcar o seu tempo de realização. O início é indicado pela voz do capitão, a duração, bem como finalização das músicas, dependem do local onde estão sendo executadas, o trajeto do congado e a sua significação.

Como foi um momento “artificial”, saliento que em outras situações as melodias poderão ter diferentes contornos. Mas o que tais melodias têm em comum é que o tom não se modifica, as harmonias também são as mesmas e, na maior parte das vezes, é o capitão TiPedro quem puxa as músicas. Portanto, estas transcrições estão bem próximas do que vemos nos dias da festa, apesar de acontecerem algumas mudanças nas divisões rítmicas e em algumas notas da melodia.

Devo a realização destas transcrições melódicas ao professor Vladimir Cerqueira do Departamento de Música da Universidade Federal de São João del-Rei, que me ajudou no reconhecimento de alguns contornos melódicos. Também agradeço aos integrantes do congado que, com muita disponibilidade, atenderam ao meu pedido, mesmo em uma época fora de suas atividades congadeiras.

Transcrição nº 1 - Na hora que Deus começa

Ritmo: samba

Musical score for 'Na hora que Deus começa' in G major, 4/4 time. The score consists of two staves. The first staff contains the melody with lyrics: 'Na ho-ra que Deus co - me - ça Pai do Fi - lho Espíri - to San - to Na ho-ra que Deus co-'. Above the staff are chords C, D, and G. The second staff contains the bass line with lyrics: 'me - ça Pai do Fi - lho Es - píri - to San - to Na ho - ra que Deus co'. Above the staff are chords D7 and G. A '3' is written above the first measure of the second staff.

Esta música é executada toda vez que o congado começa a tocar, seja nos ensaios ou nos dias de festa. Tem a função de abertura e pedido de benção em forma do nome do pai.

Transcrição nº 2 - Meu Jesus Santa Maria

Ritmo: samba

Musical score for 'Meu Jesus Santa Maria' in G major, 4/4 time. The score consists of three staves. The first staff contains the melody with lyrics: 'Meu Je-sus San-ta Ma - ri - a há de ser a nos-sa gui - a Meu Je-sus San-ta Ma-'. Above the staff are chords D7 and G. The second staff contains the bass line with lyrics: 'ri - a há de ser a nos-sa gui - a Meu Je-sus San-ta Ma - ri - a há de ser a nos-sa'. Above the staff are chords D7, G, and D7. A '3' is written above the first measure of the second staff. The third staff contains the bass line with lyrics: 'gui - a Meu Je-sus San - ta Ma - ri - a há de ser a nos - sa gui - a'. Above the staff are chords G, D7, and G. A '6' is written above the first measure of the third staff.

Quando o terno vai sair da sede, cantam essa música enquanto o bandeiro envolve o congado num ato que representa um pedido de proteção.

Transcrição nº 3 - Vamo simhora

Ritmo: samba

Musical score for 'Vamo simhora' in G major, 4/4 time. The score consists of two staves. The first staff is the melody, and the second staff is the accompaniment. The lyrics are: 'Vamo sim-bo - ra vamo sim bo - ra pe - ga com Deus e vamo sim - bo - ra Vamo sim-bo - ra vamo sim bo - ra pe - ga com Deus e vamo sim - bo - ra'.

Essa música, como a própria letra descreve, é executada quando o congado está saindo de algum lugar com destino a outro.

Transcrição nº 4 - Sinhô Rei

Ritmo: samba

Musical score for 'Sinhô Rei' in G major, 4/4 time. The score consists of three staves. The first staff is the melody, and the second and third staves are the accompaniment. The lyrics are: 'Si-nhô rei ô si-nhô rei traz a ra-i-nha que eu que-ro ver si-nhô rei ô si-nhô rei tra-ga a ra-i-nha que eu que-ro ver Si-nhô rei ô si-nhô rei tra-ga a ra-i-nha que eu que-ro ver si-nhô rei ô si-nhô rei tra-ga a ra-i-nha que eu que-ro ver'.

É uma das músicas que compõe o repertório destinado ao tema dos reis e rainhas.

Transcrição nº 5 - Cruzeiro do sul

Ritmo: marcha

Musical score for 'Cruzeiro do sul' in G major, 4/4 time. The score consists of two staves. The first staff is the melody, and the second staff is the accompaniment. The lyrics are: 'Cruzeiro do Sul Ô me leva pro Rosá - rio Cruzei-ro do Sul Ô me le-va pro Rosá - rio Cruzei-ro do Sul Ô me le - va pro Ro - sá - rio Cru-zei - ro do Sul Ô me le - va pro Ro - sá - rio'.

Homenagem ao monumento, toda vez que passam por algum cruzeiro cantam esta música.

Transcrição nº 6 - No passar da ponte 1

Ritmo: marcha

Musical score for 'No passar da ponte 1' in G major, 4/4 time. The score consists of two staves. The first staff is the melody, and the second staff is the accompaniment. The lyrics are: 'No pas-sar na pon - te a pon-te ge - meu de-bai-xo da pon - te oi tam-bo-rim ge meu No pas sar na pon te a pon te ge meu de bai xo da pon te oi tam-bo-rim ge meu'.

Música para passar a ponte onde chegam na área urbana do distrito.

Transcrição nº 7 - No passar da ponte 2

Ritmo: marcha

Musical score for 'No passar da ponte 2' in G major, 4/4 time. The score consists of two staves. The first staff is the vocal line with lyrics: 'No pas-sar da pon - te a pon-te ba-lan - çou veio Nos-sa Se - nho-ra deu a mão e me pas-'. The second staff is the piano accompaniment with lyrics: 'sou No pas-sar da pon - te a pon-te ba-lan - çou veio Nos-sa Se - nho-ra deu a mão e me pas - sou'. Chords G, C, D7 are indicated above the notes.

Versão creditada à Tia Helena, se referindo a uma ponte que realmente existiu e que balançava ao passar.

Transcrição nº 8 - Ô meu criador

Ritmo: marcha

Musical score for 'Ô meu criador' in G major, 4/4 time. The score consists of three staves. The first staff is the vocal line with lyrics: 'Ô meu cri a dor! Ô meu cri a dor! a bên ção de Deus que me cri'. The second staff is the piano accompaniment with lyrics: 'ou a bên ção de Deus que me cri ou Ô meu cri a dor Ô meu cri a'. The third staff is the piano accompaniment with lyrics: 'dor a bên ção de Deus que me cri ou a bên ção de Deus que me cri ou'. Chords G, D7 are indicated above the notes.

Música que chegam ao distrito, passam pelo mastro e fazem o cumprimento no cemitério.

Transcrição nº 9 - Ô Santo Antônio

Ritmo: marcha

Ô San-to An - tô - nio pa - dro-ei-ro do lu-gar - Ô San-to An - tô - nio pa - dro-ei-ro do lu-
 gar Ô San-to An - tô - nio pa - dro ei-ro do lu-gar - Ô San-to An - tô - nio pa - dro-ei-ro do lu - gar

Homenagem ao padroeiro do distrito.

Transcrição nº 10 - Há Santo Antônio

Ritmo: samba

Ah, San-to An-tô - nio! Ah, San-to An-tô - nio eu vim pra cho-rar sau-da - de
 Ah, San-to An-tô - nio eu vim pra cho-rar sau - da - de Ah, San-to An - tô - nio
 Ah, San-to An-tô - nio Ah, San-to An-tô - nio eu vim pra cho-rar sau-da - de
 Ah, San-to An-tô - nio eu vim pra cho-rar sau - da - de Ah, San - to An-tô - nio

Algumas vezes fazem a homenagem ao padroeiro com esta música, porém o sentido desta está mais vinculado à saudade que a festa deixa. Então cantam a saudade e homenageiam o padroeiro.

Transcrição nº 11 - Vamos adorar

Ritmo: samba

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The melody is accompanied by guitar chords indicated above the staff. The lyrics are written below the staff, with some words split across lines. The score is divided into measures, with measure numbers 3, 6, 9, 12, and 15 marked at the beginning of their respective lines.

Chords: C, G, D

Lyrics:
Va - mos a - do - rar _____ Nos - sa Vir - gem Ma - ri - a _____ Va - mos a - do - rar _____
_____ Nos - sa Vir - gem Ma - ri - a a por - ta do céu a - briu e os an - jos di - zem a -
mém a por - ta do céu a - briu e os an - jos di - zem a - mém Va - mos a - do - rar _____
_____ Nos - sa Vir - gem Ma - ri - a Va - mos a - do - rar _____ Nos - sa Vir - gem Ma -
ri - a por - ta do céu a - briu an - jos di - zem a - mém por - ta do céu a -
briu An - jos di - zem a - mém

Música que homenageia Nossa Senhora, ela em especial é muito executada dentro da Igreja.

Transcrição nº12 - Adeus minha gente

Ritmo: samba

A - deus mi - nha gen - te a - deus A - deus que já vou me em -
bo - ra A - deus mi - nha gen - te a - deus A - deus que já vou me em - bo - ra es - sa gen - te é de cho -
rar por es - se ca - mi - nho a - fo - ra es - se po - vo é de cho - rar por es - se ca - mi - nho a -
fo - ra A - deus mi - nha gen - te a - deus a - deus que já vou me em -
bo - ra A - deus mi - nha gen - te a - deus A - deus que já vou me em - bo - ra es - sa gen - te é de cho -
rar por es - se ca - mi - nho a - fo - ra es - se po - vo é de cho - rar por es - se ca - mi - nho a fo - ra

Música de despedida, executam em fins de ensaio e da festa.

2009 - Festa de Congado - 2009

EM HONRA A

Nossa Senhora do Rosário

**RIO DAS MORTES
329 ANOS DE DEVOÇÃO**

Programação:

DIA 17 DE OUTUBRO - SÁBADO
CONSAGRADO A NOSSA SENHORA APARECIDA
 05:00 h - Alvorada
 18:30 h - Missa, logo após procissão
QUEIMA DE FOGOS, CONSAGRAÇÃO E COROAÇÃO.



18 DE OUTUBRO - DOMINGO
CONSAGRADO A NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO

02:00 h - Alvorada pelo Congado
 11:30 h - Chegada do Congado para a Santa Missa
 12:00 h - Santa Missa Festiva com a participação do Coral Força Renovadora
 13:00 h - Passeio do Congado pelas Ruas da Comunidade
 15:00 h - Posse dos Reis e Rainhas
 17:00 h - Procissão em Louvor a Nossa Senhora do Rosário na chegada, bênção do S. Sacramento
 19:00 h - Entrega das Coroas (Momento maior das Comemorações)
 20:00 h - Queima de fogos de artifícios

*Visto: Monsenhor Juvenal Vaz Guimarães e
 Vigário Paroquial: Padre José Bithar*

Apoio: **PAZ TURISMO**
 Tel.: 3371-3558/3371-6234

Patrocinadores:

Calcinação VITÓRIA	SUPERMERCADO ATENAS Av. General Osório, nº 917 - Tejuco Tel: 3373 - 1950	Prefeitura Municipal de São João del Rei	R J Engenharia
---------------------------	---	---	-----------------------

Apoio:

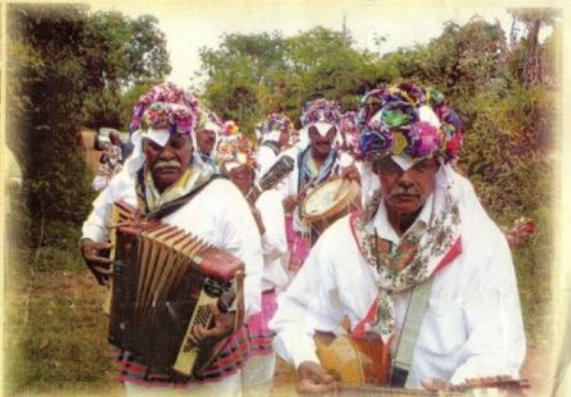
Patrocinios:	Renata Confeccões	Açougue Santo Antônio e Merceria 3374 - 1024	BAR e Merceria SÃO JUDAS TADEU	Bar do Marciel	Bar e Merceria Nossa Senhora Aparecida	Salão Suzy 3374-1018 8402-2787	Fascion Pork's Bar	Salão Lane (Suelli)	Mercadinho São Pedro (Dede)	Confeccões Sandim	Madeira Gouveia 3371-4764	Salão da Da 8408-336
Ranieri Games	Balneario Esportivo Paduano	gato na chapa	SUPERMERCADO RIO DAS MORTES 3374 - 1389	Padaria e Confeitaria Novo Sabor	Santana Drinks e Pizzaria	GÁS RIOS	CONSTRUTORA	Rádio Emboabas AM/FM	Mercearia Pais e Filhos	Casa do Construtor	Borcheria e Funilaria Arrojo 8418-4272	Salão da Cim 3374-113

2010 - Festa de Congado - 2010

EM HONRA A

Nossa Senhora do Rosário

RIO DAS MORTES - 330 ANOS DE DEVOÇÃO



17 DE OUTUBRO - DOMINGO
CONSAGRADO A NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO

- 02:00 h - Alvorada pelo Congado
- 11:30 h - Chegada do Congado para a Santa Missa
- 12:15 h - Santa Missa Festiva com a participação do Coral Força Renovadora
- 13:00 h - Passeio do Congado pelas Ruas da Comunidade
- 15:00 h - Posse dos Reis e Rainhas
- 17:30 h - Procissão em Louvor a Nossa Senhora do Rosário na chegada, bênção do S. Sacramento
- 19:00 h - Entrega das Coroas (Momento maior das Comemorações)
- 20:00 h - Queima de fogos de artifícios

*Visto: Monsenhor Juvenal Vaz Guimarães e
 Vigário Paroquial: Padre José Bithar*



ESPAÇO PARA BARRACAS Patrocinadores:

Calcinação VITÓRIA	SUPERMERCADO ATENAS Av. General Osório, nº 917 - Tejuco Tel: 3373 - 1959
-------------------------------	---

Gráfica GAM 3371-8064

Apelo:

Renata Confecções	Açougue Santo Antônio e Mercaria 3374 - 1024	BAR E Mercaria SÃO JUDAS TADEU	Bar do Marcilei	SA SANTANA SÃO JOÃO ENTRADA A DORMIR 33 3374-4230 Rio das Mortes	Bar e Mercaria Nossa Senhora Aparecida	Salão Suzy	Fascion Pork's Bar	Salão Lane (Sueli)	Mercadinho São Pedro (Dedê)
Confecções Sandim	Salão da Dali 8408-3363	Ranieri Games	K-lanches (Buiú) 8428-1771	Agro Rio 3374-1134	SUPERMERCADO RIO DAS MORTES 3374 - 1180	Gás Rios 3374-1018 8402-2757	CONSTRU ALFA 32 - 3374-1135	Salão da Cintia 3374-1139	

Referências

- ABREU, Martha. *O Império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. Editora Nova Fronteira: São Paulo; Fapesp: 1999.
- ALBERTI, Verena. *Manual de História oral*. 3 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.
- ALMEIDA, Marcelo Crisafuli N. “*A música e suas manifestações populares no último quartel do século XIX*”. São João Del Rei, UFSJ, 2006.
- AMARAL, Rita. *A alternativa da festa à brasileira*. Artigo retirado do site www.antropologia.com.br.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo, Martins, 1965.
- ANDRADE, Mario de. *Dicionário musical brasileiro*. Ed. Itatiaia, limitada, Belo Horizonte, 1989.
- ARROYO, Margarete. *Um olhar antropológico sobre práticas de ensino e aprendizagem musical*. Revista da ABEM, número 5, setembro de 2000.
- BASÍLIO, Félix Eustáquio. *Irmandade do Rosário sanfoanense: solidariedades e conflitos entre nações africanas nos oitocentos*. Monografia apresentada no curso de especialização em História da Minas Gerais no século XIX. UFSJ, setembro de 2000.
- BASTIDE, Roger. *As religiões africanas no Brasil*. Ed. Biblioteca pioneira em ciências sociais. São Paulo, 1985.
- BLACKING, Jonh. *How musical is man?* Seattle: University of Washington Press, 1995. (1 ed. 1973)
- BORGES, Célia. *Devoção branca de homens negros. As irmandades do Rosário em Minas Gerais no séc. XIX*. Niterói, UFF: 1998.
- CASTRO, Viveiros de. *O Nativo Relativo*. Artigo publicado pela revista Mana 8(1)Ç 113-148, 2002.
- CARDOSO, Ângelo Nonato. *A linguagem dos tambores*. Dissertação de doutoramento. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2006.
- FREUD, S. (1980). *Recomendações aos médicos que exercem a psicanálise* (J. O. A. Abreu, Trad.). Em J. Salomão (Org.), *Edição standard brasileira de obras completas de Sigmund Freud* (Vol. XII, pp. 147-159). Rio de Janeiro: Imago. (Original publicado em 1912)

GEERTZ, Clifford *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro, Guanabara Koogan, 1989.

GOLDMAN, Marcio. *Os tambores dos mortos e os tambores dos vivos. Etnografia, antropologia e política em Ilhéus, Bahia*. REVISTA DE ANTROPOLOGIA, SÃO PAULO, USP, 2003, V. 46 N° 2.

HIKIJ, Rose S. Gitirana. *Possibilidades de uma audição da vida social*. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvia Caiuby (orgs). *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru: EDUSC, 2005, p.271-294.

FILHO, Melo Moraes. *Festas e tradições populares do Brasil*. RJ, Edições de Ouro, 1967.

KARASCH, Mary. *A vida dos escravos no Rio de Janeiro 1808-1850*. São Paulo: Cia das Letras. 2000.

LAPLANTINE, François. *Aprender Antropologia*. São Paulo: Brasiliense, 2006. p 13 – 24

LATOUR, BRUNO. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira S.A, 1994.

LUCAS, Glaura. *Tempo e música nos rituais do Congado mineiro dos Arturos e Jatobá*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005.

LUCAS, Glaura. *Os sons do Rosário*. Ed. UFMG, Belo Horizonte, 2002.

LUCAS, Glaura. *Diferentes perspectivas sobre o contexto e o significado do Congado Mineiro* in *Músicas africanas e indígenas no Brasil*=Rosângela Pereira de Tugny, Rubem Caixeta de Queiroz (organizadores). -Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2006

MALINOWSKI, B.1978 [1922] *Argonautas do Pacífico Ocidental*, São Paulo, Abril. 1935 *Coral Gardens and their Magic*, London, George Allen & Unwin.

MARRIAM, Alan P. *The anthropology of music*. Northwestern University Press, 1964

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da Memória*. São Paulo: perspectiva; Belo Horizonte: Mazza edições, 1997.

MUKUMA, K. WA. *Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira*. São Paulo: Global, s.d.

Nethel, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*. London: University of Illinois, 1983.

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

PEREIRA E GOMES, Edmilson de Almeida e Núbia de Magalhães. *Ouro preto da palavra. Narrativas de preceito do Congado em Minas Gerais*. Ed. PUC Minas. Belo Horizonte, 2003.

PEREIRA E GOMES, Edmilson de Almeida e Núbia de Magalhães. *Negras Raízes mineiras: Os Arturos*. Juiz de Fora, MEC/EDUFJF, 1988.

QUEIROZ, Luis Ricardo da Silva. *Educação musical e etnomusicologia: caminhos, fronteiras e diálogos*. Revista OPUS – ANPPOM, volume 16, número 2, 2010.

RIBEIRO, Glória. *Existência, jogo e pensamento*. Revista de estudos filosóficos. São João Del Rei, n. 1, 2008. P. 71-84.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço descente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. -2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. UFRJ, 2008.

SAHLINS, Marshall. *O 'pessimismo sentimental' e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um "objeto" em via de extinção (parte I)* “. Mana, Rio de Janeiro, v.3, n.1, abril de 1997.

SCARANO, Julita. *Devoção e escravidão*. São Paulo: Editora Nacional, 1978.

SEEGER, Anthony. In NYERS, Helen. *Ethnomusicology. An introduction*. Londres, The MacMillan Press, 1992.

SEEGER, Antony. *Etnomusicologia/Antropologia da música – disciplinas distintas?* In Música em debate. Perspectivas interdisciplinares. Ede.Mauad. Faperj. Rio de Janeiro.

SEGATO, Rita Laura. *Um Paradoxo do Relativismo: Discurso Racional da Antropologia Frente ao Sagrado*. Revista Religião e Sociedade 16:1-2. Rio de Janeiro, 1992.

SILVA, Vagner Gonçalves. *O antropólogo e sua magia. Trabalho de campo e Texto etnográfico nas pesquisas sobre Religiões Afro-brasileiras*. 1 ed, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

SLENES, Robert W.. *Malungo, ngoma vem! África coberta e descoberta no Brasil*.in *Redescobrir os descobrimentos: descobertas do Brasil*. São Paulo: Revista da USP, número 12, 1991/1992.

DIAS, Paulo. *A outra festa negra*. In: JANCSÓ, I. & KANTOR, Í. (org). *Festa, cultura e sociabilidade na América Portuguesa*. Vol. II. SP: EDUSP, p.859-888, 2001.

MELLO, Luiz Gonzaga de. *Antropologia Cultural Iniciação, teoria e temas*. Ed.Vozes, Petrópolis, 2001.

PASSARELLI, Ulisses. *Dez Antigas Notícias do Folclore de São João del Rei*. In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São João del Rei*. Vol. XI. Universidade Federal de São João del Rei. 2005.

PEREIRA, André Luiz Mendes. “*As festas de coroação dos reis negros em São João del Rei no século XIX*”. São João del Rei. UFSJ. 2000.

REZENDE, Maria da Conceição. *A Música na História de Minas Colonial*. Belo Horizonte: Itatiaia; 1989.

ROMERO, Sílvio. *Cantos Populares do Brasil*. BH Ed. Itatiaia, 1985.

SCARANO, Julita. *Devoção e escravidão*. 2 edição. São Paulo: Ed. Nacional, 1978.

SKIDMORE, Thomas. *Preto no Branco Raça e Nacionalidade no pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; 1976.

SOUZA, Marina de Melo. *Reis negros no Brasil escravista. História da festa de coroação de Rei Congo*. 1 ed.Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

SOUZA E VAINFAS. *Catolização e poder no tempo do tráfico: o reino do Congo da conversão coroada ao movimento antoniana, séculos XV-XVIII*. Revista Tempo, Rio de Janeiro, número 6, p.95-118.

TINHORÃO, José Ramos. *Cultura Popular: temas e questões*. São Paulo Ed. 34, 2ª ed. 2006.

TINHORÃO, José Ramos. *As festas no Brasil Colonial*. São Paulo, Ed. 34, 2000.

TURINO, Thomas. *Music as social life. The politics of participation*. The University of Chicago Press, 2008.

