

# MÚSICA RELIGIOSA DOS NEGROS DO ROSÁRIO NA AMÉRICA PORTUGUESA<sup>1</sup>

**Glaura Lucas**

*Vamo ouvir uma palavra santa  
que vai ser falada aqui agora  
somos negros do Rosário  
filhos de Nossa Senhora*  
Guarda de Congo

## INTRODUÇÃO

O tema “Música Religiosa na América Portuguesa”, no âmbito das Minas Gerais, normalmente nos remete à música dos primeiros séculos de formação do estado, destinada às diversas funções religiosas oficiais. Produção erudita, essa música foi registrada através da escrita musical. Apesar das precárias condições de conservação desse material ao longo do tempo, que comprometeram a preservação de grande parte dessa memória, os fragmentos dessa história, representados pelas partes musicais sobreviventes, constituem, hoje, documentos importantes que permitem a reconstituição sonora, com um certo grau de precisão, de músicas praticadas e consumidas pelos representantes dos setores oficiais da sociedade de então. As informações depreendidas da análise dessas partituras, somadas a outros documentos históricos, favorecem, igualmente, o conhecimento acerca desse ambiente musical específico da época.

Já a música que era realizada nos domínios da oralidade – aquela que preenchia os espaços de festas públicas, e as expressões musicais praticadas pelos povos indígenas e negros – experimentaram uma outra forma de transmissão de geração a geração, através de uma dinâmica própria à oralidade, sendo transformadas e transcritas continuamente em decorrência da ação de fatores diversos. Estando a sua permanência e sua sobrevivência vinculadas a necessidades culturais, as tradições musicais da oralidade, quando chegam aos ouvidos de hoje, não carregam a precisão da escrita musical para a reprodução de sons executados no passado, mas se apresentam para nós como continui-

---

<sup>1</sup> Texto publicado nos Anais do IV Encontro de Musicologia Histórica: Música religiosa na América Portuguesa. Juiz de Fora, julho de 2000.

dades históricas vivas, através de outras formas de representação regidas pela força da memória cultural.

Este texto aborda a tradição musical presente na manifestação religiosa afro-brasileira do Congado – Reinado de Nossa Senhora do Rosário – que se desenvolveu, em Minas Gerais, sob a influência das irmandades religiosas durante o período escravista, como resultado do processo de imposição cultural sofrido pelos negros. Na complexa rede de transformações que se sucederam, os negros reelaboraram valores alheios à sua concepção de mundo, dando, portanto, conformação própria ao catolicismo. Nas palavras de Leda Martins, os Congados, ou Reinados, são rituais “*nos quais santos católicos são festejados africanamente*” uma vez que essa devoção se opera “*por meio de uma gnosis acentuadamente africana em sua concepção, em sua forma de organização e estruturação simbólicas e na própria visão de mundo que nos apresenta*”.<sup>2</sup>

Serão tratados, assim, os significados religiosos da música do Congado, e as fortes conexões que alguns ainda mantêm com suas matrizes africanas.

## **AS ORIGENS DO REINADO DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO EM MINAS GERAIS**

No final do século XV, os dominicanos introduziram, ainda na África, a reza do rosário e a devoção dos negros à Nossa Senhora do Rosário, como estratégia catequética,<sup>3</sup> sendo que, no Brasil, esse culto foi difundido desde o início da colonização, estando relacionado sobretudo aos povos bantos.<sup>4</sup>

Filiados às irmandades católicas, os negros eram proibidos de vivenciar sua própria religiosidade. Em Minas, essa proibição foi especialmente repressora em se comparando com o nordeste.<sup>5</sup> Fundamentando e justificando os atos de violência contra os negros, está a própria visão etnocêntrica dos europeus, que os considerava homens inferiores sendo, portanto, as suas expressões religiosas e culturais percebidas como manifestações primitivas ou feitiçarias. A manutenção dessa concepção, tendo sido reforçada inclusive através de ‘estudos científicos’, servia aos interesses da Igreja e da sociedade

---

<sup>2</sup> - MARTINS L. (1997: 31).

<sup>3</sup> - Cf. GOMES & PEREIRA (1988.: 175), MARTINS L. (1997: 48), TINHORÃO (1972).

<sup>4</sup> - BASTIDE *apud* SANTOS (1997 : 77).

<sup>5</sup> - GOMES & PEREIRA (1988: 20).

dominante em geral para a perpetuação do sistema social vigente.<sup>6</sup> Desta forma, os europeus desconsideraram e mal interpretaram a riqueza cultural africana em sua alteridade.

Os negros responderam de formas variadas às imposições religiosas sofridas, colocando em movimento processos diversos de trocas e reelaborações culturais, desde a aceitação ou a recusa aos modelos impostos<sup>7</sup> até reinterpretações simbólicas mais sutis que traduziriam a compreensão de uma outra cultura dentro de categorias familiares ao seu próprio universo cultural.<sup>8</sup> Nesse sentido, os autores que se dedicaram ao estudo do sincretismo religioso e cultural reconhecem na vivência do sagrado um índice importante de resistência cultural. Da mesma forma, também a música vinculada a cultos religiosos se mostra mais estável e resistente a transformações do que a música de entretenimento.<sup>9</sup> Segundo Gomes e Pereira, o processo de resistência do negro nas Irmandades a partir dos conteúdos religiosos representados pelos antepassados “*abriu frestas na tessitura da religiosidade oficial e, através dela, o negro respirou o ar de uma religiosidade não imposta pelos dominadores*”.<sup>10</sup> Observam ainda:

*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 da concepção mítica que remetia para o murmúrio íntimo dos ancestrais.*<sup>11</sup>

Nas cerimônias de devoção à Nossa Senhora do Rosário e aos santos pretos, os negros tinham permissão de incluir certos rituais africanos como a coroação de reis e rainhas, além de poderem praticar suas músicas e danças utilizando instrumentos de suas culturas. Embora essa permissão fosse um mecanismo usado pelo Estado e pela Igreja para o controle dos escravos, ela permitia, ao mesmo tempo, que os negros vivenciassem aspectos de sua própria cultura, incluindo, assim, elementos de sua concepção de mundo no processo das transformações interculturais.<sup>12</sup> Na qualidade de membros das Irmandades, por exemplo, os negros encontravam justificativas para as constantes reuniões musicais nas ruas, nas quais lhes era permitida a produção de uma música pró-

<sup>6</sup> - Cf. GOMES & PEREIRA (1988: 84 – 85) e MARTINS L. (1997: 25).

<sup>7</sup> - Cf. GOMES & PEREIRA (1988: 85)

<sup>8</sup> - Cf. KUBIK (1994: 24), em que analisa o conceito de reinterpretação proposto por Herskovits.

<sup>9</sup> - Cf. KUBIK (1979: 48).

<sup>10</sup> - GOMES & PEREIRA (1988: 92).

<sup>11</sup> - Ibidem : 92.

<sup>12</sup> - Cf. MARTINS L. (1997: 37-8), LOPES (1988 : 150).

pria. Assim, mesmo sem o pretexto das festas religiosas, os negros continuaram a tocar sua música.<sup>13</sup>

Os rituais africanos de eleição de reis e rainhas foram comuns em todo o Brasil, tendo ocorrido também em outros países da América e em Portugal. Como eram uma iniciativa dos próprios negros, tais celebrações permaneceram, mesmo após terem sido abolidas no século XIX como estratégia escravista.<sup>14</sup> Com o tempo, esses rituais foram se revestindo de novos significados, ficando cada vez mais ressaltado seu sentido sagrado. Como observam Gomes e Pereira:

*[A coroação de reis de Congo] era uma forma de manutenção aparente de uma organização social dos negros, uma sobrevivência que se transformou em fundamentação mítica. Na ausência de sua sociedade original, onde os reis tinham a função real de liderança, os negros passaram a ver nos "reis de Congo" elementos intermediários para o trato com o sagrado.<sup>15</sup>*

Rainhas e reis congos são presenças de máxima importância nos rituais do Reinado de Nossa Senhora do Rosário, representando tanto as nações africanas quanto os reinos sagrados.

A manifestação religiosa do Congado resulta, pois, de um processo através do qual os negros reinterpretaram o catolicismo à luz de seu sistema de crenças e cosmovisão, que inclui o culto aos ancestrais. Nos rituais do Congado, portanto, estão presentes valores e saberes de origem africana, principalmente vinculados a culturas bantu, os quais, trazidos para o novo mundo, sobreviveram às imposições da cultura dominante, com ela se mesclaram, se transformando continuamente em sua trajetória brasileira.

Nas cerimônias do Congado, essa presença africana se manifesta na forma de devoção, nas estruturas rituais, nos elementos simbólicos, em atitudes e comportamentos, na música e na dança, particularizando, assim, a experiência religiosa, que é também católica. Há momentos e situações rituais distintas que percebem tipos e níveis diferentes de sincretismo. A permanência de um sentimento em torno do culto aos ancestrais mantém vivos e bastante presentes fragmentos da história da escravidão transmitidos pela memória cultural, e o sofrimento pelos antepassados que viveram em cativo. Essa forte presença ressoa, nos rituais do Congado, a importância que culturas

---

<sup>13</sup> - TINHORÃO (1972: 47).

<sup>14</sup> - LOPES (1988 : 150).

<sup>15</sup> - GOMES & PEREIRA (1988 : 182).

bantu atribuem à participação e interferência dos habitantes do tempo passado nos acontecimentos do presente.<sup>16</sup>

Em Minas Gerais, o registro mais antigo de ocorrência das festas do Congado, segundo Saul Martins, é o de André João Antonil, que, em sua obra de 1711, relatou o costume dos negros de criarem reis, juízes e juízas, por ocasião das festas de Nossa Senhora do Rosário e de S. Benedito.<sup>17</sup> Vinculada às origens do Congado em Minas há também a história de Chico Rei, antigo rei africano que teria vindo como escravo para Vila Rica no século XVIII, e após ter conquistado sua liberdade e ajudado na alforria de vários escravos, construiu no Bairro do Alto da Cruz uma igreja para o culto de Santa Efigênia, tendo sido coroado rei da festa de Nossa Senhora do Rosário pelo Bispo de Diamantina.<sup>18</sup>

Participando juntamente com os Congos nas festas do Rosário, os grupos de Moçambique têm sua ocorrência registrada em Minas desde o século XVIII.<sup>19</sup>

## OS CONGADOS MINEIROS HOJE

Os rituais do Congado se difundiram pelo país, assumindo variantes regionais. Os grupos que festejam o rosário de Maria na região de Belo Horizonte são chamados de *guardas*, dentre as quais há o Candombe, o Congo, o Moçambique, o Vilão, os Cato-pês, os Marujos, e os Caboclos. Congado, em Belo Horizonte, tornou-se o termo mais abrangente para designar a festa religiosa em que participam as guardas acima, estejam elas reunidas ou não em Irmandades, vinculadas ou não a um Reinado. Já os Reinados incluem não só as guardas, como também a presença de uma corte real simbolizando os santos homenageados – Rei de São Benedito, Rainha de Santa Efigênia – e também os reinos africanos – Rei Congo e Rainha Conga – esses últimos representando, igualmente, Nossa Senhora do Rosário.

Em função das diferenças locais, verificadas na dinâmica ritual e, portanto, também no âmbito musical, no presente texto me restrinjo aos aspectos rituais da música presentes nas cerimônias do Reinado das Irmandades de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá e de Contagem, esta composta basicamente pela Comunidade Negra dos Arturos.

---

<sup>16</sup> - Cf. KAGAME (1975: 131).

<sup>17</sup> - MARTINS S. (1982.: 39).

<sup>18</sup> - Cf. SCISINIO (1988 : 79).

<sup>19</sup> - DORNAS FILHO *apud* RIBEIRO (1981 : 61).

Localizadas na Região Metropolitana de Belo Horizonte, essas irmandades se visitam em suas festas e apresentam uma organização ritual, em muitos pontos, semelhante. Participam dos rituais dessas Irmandades a corte real, o ritual do Candombe, em que são reverenciados os tambores e os antepassados e as guardas de Moçambique e de Congo com seus capitães, dançantes e instrumentistas.

## **A LENDA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO**

As funções desempenhadas pelos grupos, a hierarquia existente entre eles, e, conseqüentemente, o comportamento musical, estão vinculados à fundamentação mítica: a lenda da aparição e resgate de uma imagem de Nossa Senhora do Rosário.

Os rituais do Reinado se estruturam a partir da lenda da aparição e resgate de uma imagem de Nossa Senhora do Rosário por negros escravos, ainda na África. A lenda vem assumindo várias versões regionais à medida em que é transmitida de geração a geração. Leda Martins observa, no entanto, que suas várias versões apresentam três elementos que são sempre recorrentes: 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.<sup>20</sup>

A versão da lenda mais presente nas narrativas dos membros das Irmandades abordadas nos conta sobre uma imagem de Nossa Senhora do Rosário que teria aparecido no mar. Os brancos tentaram, sem sucesso, retirá-la através de suas rezas e de bandas de música, até que se renderam ao pedido dos negros para cantar, tocar e dançar para ela. Um grupo de Congo, formado pelos mais jovens, é o primeiro a ir até a praia para dançar e cantar para a santa, ao som de ritmos de andamento mais rápido. Suas orações em forma de música e dança provocam um leve movimento na imagem. Em seguida, o Moçambique, de negros mais velhos, se aproxima tocando os candombes: três tambores sagrados construídos para essa finalidade. Seus ritmos são mais lentos e, devagar, o grupo provoca o deslocamento da santa. Ao chegar à praia, ela então senta-se no tambor maior, de nome Santana, e nele é conduzida até a capelinha que construíram para abrigá-la.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup>- MARTINS, L. (1997: 56).

<sup>21</sup>- Ver MARTINS L.(1997) para uma análise do texto da lenda, em que são apresentadas várias narrativas.

Há, portanto, uma hierarquia estabelecida na lenda, que determina, assim, as funções de cada grupo, ou guarda. Segundo a versão do Sr. João Lopes, Capitão-Mor da Irmandade do Jatobá, apenas um grupo, reunindo negros de várias nações, teria sido responsável pela retirada de Nossa Senhora das águas, assumindo a mesma denominação do tambor sagrado. A hierarquia verificada na versão anterior é, assim, explicada de outra maneira:

*[...]Quando eles ajuntaram esse grupo de negros pra tirar Nossa Senhora, eles fizeram uma só guarda, chama-se guarda de Candombe de Nossa Senhora do Rosário. Porque eles que tiraram Nossa Senhora do mar junto do Candombe, ficou assim definido: o Candombe, o pai de todos os reinados aqui da terra e ficou também definido entre esse povo do Congo e de Moçambique que o Candombe que puxaria as coroas, mas como o candombe é um instrumento muito difícil de carregar, o único pessoal que adaptou bater os instrumentos como mais ou menos a semelhança que bate o candombe foi o povo de Moçambique; eles fizeram o seu grupo, formaram o seu grupo e com seus tambores formaram a guarda de Moçambique e ficou assim definido entre eles [...] que o Moçambique puxaria o trono, o Congo seria o guia de Moçambique, limpando o caminho, cantando assim a arruação, que eles canta agudo e canta grave, limpando os caminhos e pedindo as proteção pra que passasse o trono das coroa, simbolizando a coroa de Nossa Senhora do Rosário. [...]*<sup>22</sup>

Para os congadeiros, portanto, o Candombe é “o pai de todos os reinados aqui da terra”. Este é um ritual liderado pelos capitães de Congo e Moçambique, que se reúnem especialmente para bater os tambores sagrados, com a presença dos demais integrantes da Irmandade. Como explica o Rei Congo de Minas Gerais, Geraldo Artur Camilo, patriarca da Comunidade dos Arturos, “o Candombe é um desafio, uma brincadeira de gente forte, que põe ponto, lembrano o passado”.<sup>23</sup> Nas Irmandades abordadas, o ritual do Candombe não sai às ruas, ficando sua realização restrita aos domínios da comunidade.

As etapas externas das festas são conduzidas pelas guardas de Congo e de Moçambique. Conforme a hierarquia, a guarda de Congo é a que segue sempre à frente nos cortejos, e, com sua movimentação rápida, motivada sobretudo pelo ritmo do Dobrado, tem como uma de suas funções, a de abrir e limpar os caminhos para que o Moçambique e o reino coroado possam passar. O Moçambique, portanto, vem atrás, sendo a guarda encarregada de conduzir reis e rainhas, privilégio conquistado por ter resgatado a imagem do mar, ou por representar o Candombe, conforme a versão da lenda do Capi-

<sup>22</sup> - MARTINS L. (1997 : 55).

<sup>23</sup> - GOMES & PEREIRA (1988 : 221).

tão João Lopes, uma vez que esse foi o grupo cujo “batido da caixa” mais se aproximou do ritmo do Candombe. O Moçambique toca e desloca-se devagar, pois foi lentamente que se deu a retirada da santa das águas. Ele detém os mistérios do Reinado, e seus cantos relembram a África e os antepassados. As estruturas rítmicas executadas pelo Moçambique de fato guardam semelhanças com o padrão rítmico do Candombe.

Anualmente, de Maio a Novembro, período em que os reinos estão “abertos”, ou seja, em que os Congados estão em atividade, os congadeiros cumprem uma série de compromissos rituais, mas é a festa anual de Nossa Senhora, que cada comunidade promove, o momento principal e mais esperado. A festa é o tempo sagrado, de reatualização da memória, de revivência do mito.

## **O CARÁTER SAGRADO DOS INSTRUMENTOS E DE SEUS SONS**

Nas cerimônias dessas irmandades, verificamos a permanência de um forte sentimento em relação aos instrumentos e aos ritmos neles executados, considerados sagrados. Herança africana, esse sentimento encontra-se, no entanto, permeado de novos significados, em decorrência da mescla e reelaboração de elementos africanos e europeus, geradores da especificidade cultural do Congado.

Esses processos transcriadores se fazem presentes na lenda. O tambor transformado em andor para Nossa Senhora dá continuidade, no plano católico, ao caráter sagrado dos tambores presente em rituais religiosos africanos, onde funcionam, por exemplo, como meio de comunicação e contato com os antepassados.<sup>24</sup> Essa ainda constitui uma função dos candombes. Por conseqüência, as caixas das guardas, uma vez que representam os tambores, também são consideradas sagradas pelos congadeiros.

Tambores e caixas dos Arturos e do Jatobá, como também a maioria dos outros instrumentos, são, assim, construídos e consagrados por integrantes das comunidades, que se encarregam também de sua manutenção. Matéria prima da natureza ainda fornece o material básico para a construção, para garantir aos instrumentos a força espiritual e as qualidades timbrísticas desejadas. Mas, mesmo os instrumentos industrializados – alguns pandeiros e reco-recos apenas – uma vez incorporados aos rituais, passam a per-

---

<sup>24</sup>- Cf. AROM (1985:71-2); MUKUNA (s/d : 13, 133, 144, 178, etc); NKETIA (1974:26); REDINHA (1984: 193-4 e 203-5), por exemplo, sobre o caráter sagrado dos tambores e outros instrumentos em sociedades africanas.



tencer ao Congado, sendo, pois, consagrados. Há, portanto, um sentido de pertencimento dos instrumentos – e, conseqüentemente, das expressões rítmicas que produzem – ao ritual, não sendo permitida a sua execução em outras ocasiões. Nas caixas e demais instrumentos, somente os “ritmos de Nossa Senhora” podem soar.<sup>25</sup>

## A MÚSICA NOS RITUAIS DO CONGADO

Os sons, os gestos, as músicas e os textos religiosos do Reinado de Nossa Senhora foram sendo transmitidos e reelaborados através de um processo espiralar de reatualização da memória. Nessa dinâmica de transformações própria ao universo da oralidade, a cada ano o antigo ressurge novo, transcriado em outro tempo, e o novo se faz antigo, (re)criado a partir da referência ancestral. Sobre esse processo, Leda Martins observa ainda:

*A voz da narração, articulada no momento evanescente da enunciação, presentifica o narrado e os narradores antepassados, mas também singulariza o performer atual. [...] Narrar e cantar são, assim, jogos de improvisação [...] sobre os motes e os temas na série curvilínea e espiralar da tradição.*<sup>26</sup>

Já os registros escritos, que nos revelam alguns aspectos da atividade musical dos negros no passado, restringem-se basicamente aos livros e documentos remanescentes das Irmandades, e aos relatos de festas e descrições subjetivas a respeito da música praticada nas festas do rosário, realizados pelos viajantes europeus. Esses últimos foram construídos a partir da ótica etnocêntrica e racista vigente na época, que revelava um enorme distanciamento em relação à concepção de mundo dos negros. Na leitura crítica desses relatos de viagem realizada por Ilka B. Leite, a autora analisa o olhar desses estrangeiros sobre o negro. Especificamente em relação às festas do Congado, a autora aponta a demonstração de pouca compreensão e falta de disposição dos viajantes em apreender o significado da festa para os negros, referindo-se a ela – como o fizeram, por

---

<sup>25</sup> - Este sentimento é comum em sociedades africanas, de uma forma geral, onde alguns tipos de música e de instrumentos são limitados a determinados contextos, como um rito, ou festival, sendo vedada sua execução em outra ocasião. Encontramos na literatura sobre a música de culturas africanas vários exemplos desse sentido de pertencimento. Cf. MUKUNA (s/d: 162), NKETIA (1974:26), AROM (1985:72), dentre outros.

<sup>26</sup> - MARTINS L. (1997: 63).

exemplo, Spix e Martius – como “bizarra”, à música como “algazarra infernal”, e aos participantes como “um bando de macacos”.<sup>27</sup>

A expressão musical vivenciada nos rituais e o comportamento dos congadeiros diante da prática musical mantêm, como realidade viva, muito das concepções e procedimentos musicais de origem africana.

É através da música que os rituais do Reinado são conduzidos. O tocar, o cantar e o dançar representam um ato único de oração, não sendo a música instrumental um mero veículo para o canto e para a dança, nem tão pouco a música, como um todo, um componente ornamental na experiência religiosa.

A música é composta de cânticos na forma solo/coro, intensamente repetidos, acompanhados por padrões rítmicos executados nos instrumentos, específicos para cada guarda. Dentre os parâmetros musicais, o aspecto rítmico constitui, a meu ver, o que mais representa cada guarda. Embora Congo e Moçambique tenham funções específicas, expressas musicalmente através de cantos próprios, observamos que há uma certa liberdade para que alguns versos, algumas melodias, e até mesmos alguns instrumentos característicos de uma determinada guarda possam se fazer presentes na outra, porém isso nunca ocorre com os padrões rítmicos. Estes sempre pertencem a um dos tipos de guarda – Congo ou Moçambique – nunca sendo executados pelo outro. Moçambique e Candombe, no entanto, guardam semelhanças rítmicas que representam a relação ritual existente entre eles, estabelecida na lenda.

O Congo apresenta um número maior de padrões rítmicos, sendo alguns comuns a ambas as irmandades – a Marcha Grave, a Marcha Lenta e o Dobrado – e outros restritos a cada grupo – Marcha Dobrada, Catopé e Marinheiro no Jatobá e Marcha Repicada, Dobrado Compassado e Marcha Funda na Comunidade dos Arturos. O Moçambique toca o Serra Acima e o Serra Abaixo. Em Contagem, o Serra Acima em andamento mais rápido passa a ser chamado Bizarria, e no Jatobá há ainda o Moçambique cruzado com Candombe – uma combinação entre os padrões rítmicos desses grupos, enfatizando a sua correspondência ritual. O Candombe apresenta um único padrão rítmico que traz o mesmo nome da cerimônia.

Nos três grupos – Candombe, Moçambique e Congo – predominam os instrumentos de percussão, sendo eles indispensáveis. No Candombe são tocados três tambores, ou *candombes*, além da *puíta*, ou seja, o tambor de fricção, e o chocalho de cesto

---

<sup>27</sup> - LEITE (1996: 142).

chamado *guaiá*. Os tambores presentes na comunidade dos Arturos e um dos conjuntos pertencentes ao Jatobá são centenários, feitos de tronco escavado, com couro aplicado de um lado só.

O instrumental da guarda de Moçambique é composto pelas *caixas*, geralmente em número de três, (pois representam os três tambores do Candombe), pelos *patangomes* – chocalhos de lata tocados com as mãos – e pelas *gungas*, que são chocalhos de latinhas menores, presas aos tornozelos.

A presença das *gungas* no Moçambique assume significados variados. Elas remetem ao tempo da escravidão, pois esse era o nome do sino que era preso ao tornozelo do escravo de modo a acusar a sua fuga,<sup>28</sup> mas é também considerado um “*barulho santo, igual dos sininhos da igreja*”,<sup>29</sup> uma vez que trazem a força dos antepassados e afastam o mal.<sup>30</sup>

A sonoridade das guardas de Congo é mais variável. Apresentam de duas a quatro *caixas*, um *tamboril* ou *tamborim*, *reco-recos* ou *canzalos* e *pandeiros*. O Congo pode incluir ainda a *sanfona* e a *viola*, mas são presenças ocasionais e não obrigatórias para essas comunidades.

## O COMPORTAMENTO RÍTMICO

As execuções rítmicas se desenvolvem a partir da repetição periódica de um padrão rítmico, que pode ser submetido a graus diferenciados de variação, conforme o padrão, a guarda, e o momento e o espaço em que está sendo executado durante os rituais. Considerando a natureza móvel da oralidade, a própria configuração básica dos padrões rítmicos apresenta uma margem de flexibilidade conforme o caixeiro ou a circunstância. Para analisar o comportamento rítmico no que se refere aos processos de variação, parti da própria maneira como os congadeiros reconhecem e classificam esses planos de variação, aliando-a à proposta de análise de estruturas rítmicas periódicas apresentada por Simha Arom em seus estudos sobre a música da África Central.

<sup>28</sup> - Cf. GOMES & PEREIRA (1988: 529).

<sup>29</sup> - Capitão Mário Brás da Luz, in GOMES & PEREIRA (1988: 337).

<sup>30</sup> - SANTOS (1997:49).

Os congadeiros compartilham uma maneira própria de verbalização sobre a experiência rítmica. Segundo eles, há três planos de comportamento para os padrões rítmicos:

1. a base: a estrutura básica, que em si já admite uma margem de flexibilidade;
2. pequenos acréscimos efetuados na base, aos quais os caixeiros denominam “flores” ou “enchimentos”;
3. variações mais acentuadas, que rompem a estrutura básica, às quais referem-se como “repiques”.

Uma das características do repique é a transformação temporária da estrutura básica:

1. os padrões rítmicos que apresentam uma base com divisão binária dos pulsos são ternarizados, mantendo-se constante a duração da pulsação, alterando, assim, a duração da divisão:



2. os padrões com divisão ternária dos pulsos são binarizados, alterando-se a duração da pulsação original, mantendo, porém, constante a duração da divisão:



As estruturas dos padrões rítmicos básicos do Congo, bem como a do Serra Acima do Moçambique apresentam uma divisão binária das pulsações. Já o Serra Abaixo

do Moçambique traz uma divisão ternária.<sup>31</sup> Normalmente, pelo menos uma caixa se mantém na estrutura básica do padrão enquanto as outras efetuam os repiques, o que gera uma polirritmia temporária.

Já o padrão rítmico do Candombe resulta da complementaridade entre realizações de três tambores, configurando uma estrutura polirrítmica na própria base do padrão.

O etnomusicólogo Simha Arom analisa as execuções rítmicas a partir da extensão da presença da estrutura rítmica básica, ou modelo, ao longo de uma execução, em função dos processos de variação aplicados. O autor identifica três comportamentos para a estrutura rítmica básica, podendo ela estar:

1. manifesta ou materializada: quando a estrutura básica é repetida como tal, sem variação;
2. esporádica ou eclipsada: quando é realizada descontinuamente. Ela pode estar manifesta e imperceptível durante uma performance;
3. implícita: quando nunca aparece. Está presente, porém escondida da percepção.<sup>32</sup>

Podemos, assim, analisar o comportamento de um padrão rítmico, identificando-o como *manifesto*, *esporádico* ou *implícito* em relação aos processos de variação a que são submetidos, ou seja, em função dos *floreios* e *repiques* aplicados à sua base pelos congadeiros. A análise do comportamento rítmico ao longo da execução de vários cantos de cada guarda foi posteriormente relacionada a outros planos da realização musical e ao plano ritual como um todo. Desta forma, percebermos como a natureza do padrão rítmico, a função da guarda que o executa, a hierarquia entre as guardas e o espaço/tempo de sua execução são determinantes do comportamento rítmico, no que se refere às margens de variação.

Como vimos, o Congo segue primeiro nos cortejos, tendo a função de limpar o caminho para o Moçambique, que lhe segue, conduzindo os reis. O Candombe não sai. Está recluso em seu espaço:

---

<sup>31</sup> - Cf. LUCAS (1999) para um maior detalhamento a respeito das durações das divisões internas aos pulsos, e seus níveis particulares de flexibilidade.

<sup>32</sup>- AROM (1991: 74).



Essa hierarquia – do Congo ao Candombe – representa uma direção a uma maior força ritual, sendo que o comportamento rítmico nos fornece um importante indicador dessa direção, através de seus níveis de variação. A presença mais freqüente dos repiques sinaliza situações de maior liberdade em relação às obrigações rituais.

Os repiques implicam um distanciamento dos padrões rítmicos básicos, sendo que os mais extensos provocam, ainda, uma quebra temporária do caráter cíclico estabelecido pela repetição periódica do padrão.

Os repiques são mais freqüentes no Congo. E é no Dobrado - o padrão rítmico típico dos cortejos - que os repiques são ainda mais intensos. No Jatobá, o padrão básico do Dobrado tende a estar eclipsado ao longo da execução. No Dobrado dos Arturos, o padrão fica eclipsado quando os integrantes mais antigos conduzem as caixas, mas permanece implícito durante longos períodos de tempo quando os caixeiros mais jovens estão no comando rítmico.

Os padrões rítmicos do Moçambique estão sempre manifestos, pois um dos caixeiros tem que estar tocando o padrão básico para que os outros possam repicar. O Serra Abaixo é o que apresenta menor quantidade e menor variedade de repiques. Os do Serra Acima, mais freqüentes, não são longos em extensão. Além disso, os repiques do Moçambique se revestem de significado e força especial uma vez que é através deles que o Candombe emerge no Moçambique – correspondência rítmica existente na lenda: “*O Moçambique é pedaço do Candombe! O repique da caixa de Moçambique é tirado do Candombe.*”<sup>33</sup>

O Candombe, finalmente, não apresenta repiques.

## CONCLUSÃO

A presença africana na música do Congado se revela em questões básicas que se desdobram, por sua vez, em outros aspectos. Ela se manifesta, como vimos, a partir da

<sup>33</sup> - João Lopes, em entrevista no dia 19/06/98. [LUCAS (1999 : 254)].

própria importância ritual atribuída aos instrumentos e à linguagem rítmica, resultando, por consequência, na concepção e na atitude dos congadeiros, de respeito e de responsabilidade em torno da experiência musical.

Os grupos apresentam margens diferenciadas de variabilidade em seus elementos, determinadas pela hierarquia existente entre eles e, portanto, pelo seu significado e sua função nos rituais. É no Congo que ocorre um grau maior de flexibilidade, enquanto o Candombe apresenta menor possibilidade de variação. As qualidades timbrísticas de cada grupo refletem igualmente essa relação. A sonoridade dos Congos é mais variável do que a dos Moçambiques e Candombes.

No sentido Congo - Moçambique - Candombe há igualmente uma maior aproximação das matrizes africanas, religiosas e musicais. No movimento que reatualiza a tradição cultural do Congado, certos aspectos, nucleares, se mostram mais resistentes a transformações, enquanto outros vão se reconfigurando e se ajustando mais rapidamente. Constatamos, assim, que a velocidade de transformação dos elementos rituais pertencentes ao Congado ao longo dos tempos não se dá de maneira uniforme, estando diretamente relacionada à margem de variabilidade permitida à realização musical (como também a outros componentes rituais), que por sua vez está relacionada à hierarquia entre os grupos estabelecida pela lenda, e, conseqüentemente à profundidade religiosa do grupo.

No que se refere às características organológicas, os tambores e guaiás do ritual do Candombe são muito antigos e se assemelham na construção, e mesmo na função, a instrumentos verificados em sociedades africanas. Por outro lado, são os Congos que contêm instrumentos harmônicos, como a sanfona. Nos materiais utilizados na construção dos instrumentos dos Candombes ainda predominam elementos da natureza trabalhados pelos congadeiros, enquanto é no Congo que tem havido a inclusão de alguns instrumentos industrializados.

O processo de trocas encontra-se ainda em trânsito, conformado pelo contexto sócio-cultural atual. Os congadeiros se reconhecem como católicos, mas ainda hoje estão presentes as tensões e negociações entre as cerimônias do Congado e a Igreja Católica, como também entre o microcosmo social do Congado e a sociedade envolvente.

A aceleração na dinâmica das transformações sociais vem intensificando também o movimento de mudanças das tradições dos reinados do rosário. Dentre os caminhos que se abrem estão a perda de saberes ancestrais e de elementos mágico-religiosos. O comportamento ritual da música é um indicador de mudanças, mas pode representar,

igualmente, um agente transformador, tornando a música um dos recursos que podem ser utilizados pelos congadeiros em suas escolhas mais conscientes sobre os rumos das Irmandades.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AROM, Simha. “Modélisation et modèles dans les musiques de tradition orale”. *Analyse Musical*, 67-78, 1991.
- AROM, Simha. *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d’Afrique Centrale; Structure et Méthodologie*. Paris, SELAF, 1985.
- GOMES, Núbia Pereira de Magalhães & PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Negras raízes mineiras: os Arturos*. Juiz de Fora, Ministério da Cultura/EDUFJF, 1988.
- KAGAME, Alexis. “A percepção empírica do tempo e concepção da história no pensamento bantu”. In: *As Culturas e o Tempo*. Petrópolis: Vozes; São Paulo, EDUSP, 102-135, 1975.
- KUBIK, Gerhard. *Angolan traits in black music, games and dances of Brazil: a study of african cultural extensions overseas*. Lisboa, Centro de Estudos de Antropologia Cultural, Estudos de Antropologia Cultural n.10, 1979.
- KUBIK, Gerhard. “Ethnicity, cultural identity, and the psychology of culture contact”. In: BÉHAGUE, Gerard H. (ed). *Music and black ethnicity: The Caribbean and South America*. New Brunswick/London, Transaction Publishers, 1994.
- LEITE, Ilka Boaventura. *Antropologia da viagem; escravos e libertos em Minas Gerais no século XIX*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 1996.
- LOPES, Nei. *Bantos, malês e identidade negra*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1988.
- LUCAS, Glaura. *Os sons do Rosário: um estudo etnomusicológico do congado mineiro – Arturos e Jatobá*. São Paulo, Escola de Comunicação e Artes da USP, 1999, v.1: 275p., v.2: 118p.. Dissertação de Mestrado em Musicologia.
- MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: o reinado do rosário do Jatobá*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte, Mazza, 1997.
- MARTINS, Saul. *Folclore brasileiro: Minas Gerais*. Belo Horizonte: UFMG, Rio de Janeiro: MEC-SEC: FUNARTE: Instituto Nacional do Folclore, 1982
- MUKUNA, Kazadi wa. *Contribuição bantu na música popular brasileira*. São Paulo, Global, s.d.
- NKETIA, J.H. Kwabena.. *The Music of Africa*. New York, N. W. Norton & Company Inc., 1974.
- REDINHA, José. *Instrumentos musicais de Angola: sua construção e descrição: notas históricas e etno-sociológicas da música angolana*. Publicações do Centro de Estudos Africanos, 3, Coimbra, Porto: Instituto de Antropologia, 1984.
- RIBEIRO, Maria de Lourdes B. “Moçambique”. In: *Cadernos de folclore*. Rio de Janeiro, MEC/FUNARTE/INF, v.32, 1981.



SANTOS, Erisvaldo Pereira. *Religiosidade, identidade negra e educação: o processo de construção da subjetividade de adolescentes dos Arturos*. Belo Horizonte, Faculdade de Educação da UFMG, 1997, 199p. Dissertação de Mestrado em Educação.

SCISINIO, Alair Eduardo. *Escravidão e a saga de Manoel Congo*. Rio de Janeiro, Achiamé, 1988.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular de índios, negros e mestiços*. Petrópolis, Vozes, 1972.