UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Artes

Passos da Fé e da Folia

Etnografia Musical de Uma Congada Mineira

Jorge Luiz Ribeiro de Vasconcelos

CAMPINAS

2003

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Artes

Passos da Fé e da Folia

Etnografia Musical de Uma Congada Mineira

Jorge Luiz Ribeiro de Vasconcelos

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, para a obtenção de Título de Mestre em Artes, na área de Fundamentos Teóricos das Artes.

Orientador: Prof. Dr. José Roberto Zan

São Paulo

2003

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

Vasconcelos, Jorge Luiz Ribeiro de
V441p Passos da fé e da folia : etnografia musical de uma congada mineira / Jorge Luiz Ribeiro de Vasconcelos. --
Campinas, SP : [s.n.], 2003.

Orientador: José Roberto Zan.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Cultura popular. 2. Música popular. 3. Etnomusicologia. 4. Congadas. I. Zan, José Roberto. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Dedico este trabalho:

A Julião e Helena, por seu apoio, sempre, em cada passo e cada tropeço.

Aos Tios Felipe e Ceci, que me "adotaram" como passense.

A Seu Feliciano e Dona Geralda, que me receberam como um filho em sua casa e, assim, me ligaram ainda mais à ancestralidade dos pretos mineiros.

A Marina e Felipe, para que aprendam e guardem de cor as cores e os cantos de seu povo.

"E vinham passando uns vinte sujeitos, todos compostos nos trajes brancos e com os capacetes - era a Guarda Marinheira - amanhã haviam de dansar e de cantar, rendendo todas as cortesias à Nossa Senhora dos Prêtos.

…

A festa era de prêtos e brancos, mas mais dos prêtos: já naquele dia eles espiavam os brancos com sobrançaria de importância maior - pois eram os donos da Santa. Carecia de mandar fazer um terno de brim novo, tirar do dinheiro para comprar umas duas ou três camisas, melhor das que têm bolsinhos. Não imaginava como é que alguém podia querer ser trabalhador de trem-de-ferro: guarda-freio, foguista, maquinista. Dansador de fama - o Juminiano, agora alguns tinham escrúpulo com ele, porque o pai dêle morrera com mal-de-lázaro.

…

Falar nisso, o sino repicou, era hora da reza, noveneira. Outra vez o povo para a igreja. Pê-Boi também. Para a andadura dêle, aquelas ruas e ladeiras eram menores - "Eh, Pedro! Desta vez não te largo. Despois, daqui a gente ruma..." Era o Ivo. Que seja, por certo estavam compalavrados. Enfilerada no adro, a turma dos Moçambiqueiros, completa, à luz da tarde. Da outra banda, a Guarda Marinheira, dava prazer ver o estique dêles, cada um de queixo alto - nenhum não se ria. E já vinham chegando os Congos, a toque de rufo, pessoal do Tú e do Mascamole adiante. Aquêles ranchos todos porfiavam. E passavam muitas senhoras, levando para dentro suas crianças em branco, preparadas de virgens e de anjos. Só mesmo na hora em que os coroinhas do padre tangeram sineta, foi que esbarrou, a um tempo, de lá e de cá, o tungo e o vungo das caixas de couro. Ah, uma festa, com suas saúdes, era boa estância, mesmo assim de véspera só."

João Guimarães Rosa
"O Recado do Morro"
No Urubuqùaquá, no Pinhém
("Corpo de Baile - 3a. ed.)

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. José Roberto Zan, por sua orientação que soube mesclar firmeza nas cobranças e incentivo à produção deste trabalho.

Aos Profs. Drs. Claudinei Rodriques Carrasco e Lenita Waldige Mendes Nogueira, pelas observações feitas no exame de qualificação, que indicaram um caminho de mais rigor e colocação pessoal.

Aos colegas pesquisadores, que colaboraram com muita presteza e amabilidade no envio de materiais, referências ou pelas leituras e sugestões: as Profªs. Drªs. Margarete Arroyo e Glaura Lucas, o Prof. Dr. Edimilson de Almeida Pereira; aos doutores da família, o passense Flávio Henrique Vasconcelos e o paraisense Júlio Vasconcelos.

Aos colegas do SESC São Paulo e à instituição, pelo apoio à confecção desta dissertação.

Ao músico Roberto Angerosa, pela preciosa colaboração na análise dos ritmos e na transcrição das partes dos instrumentos de percussão.

Às pessoas de Passos que me acolheram e colaboraram nesta pesquisa: os vários congadeiros e maçambiqueiros, em especial aos capitães Paschoal e Gerônimo; à Dona Noca, ao Prof. Eurípedes e ao Prof. Grilo; aos parentes queridos dessa cidade.

À família, que me suportou (em todos os sentidos que esse verbo possa ter) durante a realização deste trabalho: Helena, Julião, Zé, as crianças, Dona Eva e Dr. Eduardo.

Elizabeth, mais do que agradecer a você, quero agradecer por ter você ao meu lado.

A São Benedito e Nossa Senhora do Rosário.

Índice

RESUMO.....**07**

INTRODUÇÃO: MÉTODO.....**08**

CAPÍTULO I:
CONGADAS NO BRASIL - CONGOS, CONGADOS, CONGADAS.....**25**

CAPÍTULO II:
A CONGADA EM PASSOS – MG.....**72**

CAPÍTULO III:
ALGUNS DADOS COMPARATIVOS: DOIS MAÇAMBIQUES
E DUAS CONGADAS.....**120**

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....**132**

BIBLIOGRAFIA.....**137**

APÊNDICE.....**141**

RESUMO

As Congadas são festas rituais de devoção católica, pertencentes ao universo da cultura popular. A ocorrência destas festas em Passos (MG) foi estudada, enfocando as relações entre música e a cultura ritual, através da utilização de metodologia etnomusicológica. Para isso, realizou-se um trabalho de campo durante as Festas de 1994 a 2001, com ênfase no período 2000/01. A partir dos dados coletados, elaborou-se a descrição e a análise etnomusicológicas em forma de uma etnografia musical. Foram feitas comparações entre formas musicais presentes no local estudado (dois grupos de maçambique) e entre os dados coletados neste local e na cidade vizinha (São Sebastião do Paraíso), onde a Festa ocorre em forma de desfile e concurso.

INTRODUÇÃO: MÉTODO

> "Sob as aparências de uma alegre desordem de dançantes de rua, é possível descobrir a ordem da Festa e da Congada, invisíveis aos olhos apressados do turista, essenciais aos cuidados de pesquisa do investigador. "
>
> (Brandão, 1985, p. 10.)

Tive, certa vez, a oportunidade de ouvir do autor do texto do qual extraí a epígrafe acima, a seguinte narrativa, que tento transcrever de memória:

Contava ele que, tentando subir em uma árvore (ou algum outro posto de observação elevado), totalmente carregado com a "tralha" de equipamentos de pesquisa de campo - gravador, cadernos, câmera, etc. – foi interpelado por um já conhecido dançante da Festa[1] local, que estava sendo observada. Percebendo a situação e a posição incômodas em que se encontrava o antropólogo, o homem gritou, lá de baixo:

- Pois é, professor, quem sabe, dança; quem não sabe, estuda!

Este relato pitoresco fora utilizado pelo pesquisador de apurado rigor metodológico e profundo conhecedor da cultura popular para enfatizar a necessidade de se valorizar o conhecimento dos realizadores das festas e outras manifestações tradicionais.

Mas qual seria o termo que melhor caracteriza este conhecimento, este conjunto de saberes?

Cultura popular, tradição? Folclore?

A dúvida refere-se a mais do que uma questão de denominação ou de definição. Refere-se à escolha de caminhos, ao enfoque. À tomada de posições

[1] Estarei sempre grafando o termo "Festa" (no que diz respeito à inicial maiúscula ou não), de acordo com o que propõe BRANDÃO (1985: 12), ao se referir a um festejo estudado por ele em Goiás: "Festa, escrita com a inicial maiúscula, faz referência específica à Festa de Nossa Senhora do Rosário na cidade de Catalão. Com a inicial minúscula, festa refere-se a qualquer solenidade popular característica e, ainda mais especificamente, às tradicionais 'festas de igreja' no interior do Brasil". Obviamente, faço a conversão para o cenário mineiro do meu campo de pesquisa.

numa pesquisa em que sujeito e objeto têm, em tantos aspectos, fronteiras muito mal definidas, embaçadas.

Suas diferenças e semelhanças se confundem: classe social, visões de mundo, características regionais, gênero e outras condições tanto podem afastar quanto aproximar estes indivíduos que, num certo sentido, são ambos sujeitos e objetos de suas próprias culturas.

Porém, se respeitam mutuamente suas produções simbólicas, isto reflete-se no reconhecimento do saber de ambos, como o relato transcrito acima tão bem ilustra.

O "professor" sabe muito bem que "quem sabe dança" e por isso os estuda. Os "objetos" não são meros dados a serem tratados empiricamente. São sujeitos de conhecimento que, na imensa maioria das vezes, oferecem-no com generosidade.

A trama, então tecida, apresenta-se complexa, desafiadora.

No meu caso e no caso desta pesquisa, acrescentemos ainda o fato de que de ambos lados há músicos e música e o liame estaria ainda mais enovelado.

Mas desatemos os nós.

O olhar apressado do turista não mais interessa. A fé cega do devoto soaria falsa. A perplexidade deslumbrada, incômoda.

É preciso adquirir os "cuidados de pesquisa do investigador", sem perder o ouvido do músico. E, se possível, mantendo também a tal da alma de artista pois, apesar de acadêmico, este trabalho origina-se em um instituto de artes.

Tentemos.

DA MÚSICA À CULTURA:
ETNOMUSICOLOGIA E ANTROPOLOGIA

Esta dissertação surge como resultado de uma pesquisa sobre o significado e a estrutura da música presente em forma de arte de tradição oral[2] numa Congada mineira, na cidade de Passos, na região sudoeste do estado. Nesta Festa ritual de catolicismo afro-brasileiro, as sonoridades desempenham um papel marcante.

Encontramos esta grande evidência dos elementos musicais não só no exemplo observado no campo, como também nos vários outros documentados na literatura, a que nos referiremos no capítulo III.

A ênfase que demos nos aspectos musicais deve-se a duas condições: essa presença constante de tais elementos em todos os procedimentos do festejo e a premissa de que partimos, qual seja, de que a música é o elemento articulador das várias dimensões que compõem a Festa.

Em uma destas dimensões, a estrutura ritual, buscamos os pontos em que esta articulação manifesta-se em forma de "motivos condutores" para os diversos passos dos cortejos, sinalizando aos devotos e dançantes o procedimento ritual a ser realizado em cada momento.

Esta "condução" apresenta-se desde sua forma mais óbvia, a relação dos versos das cantorias com as etapas do processo ritual, até uma trama mais intricada de ritmos, textos e trajetos.

No caminho da construção deste trabalho houve uma série de encontros, principalmente encontros entre saberes. Deles, um que se relaciona com o mundo através da devoção, manifesta-se pela dança e pelo canto – o saber dos fazedores da Festa, dos congadeiros.

Outro, é o saber acumulado em livros e teses, normalizado pelas instituições, estabelecido pela academia.

---

[2] Adoto, portanto, este termo (arte de tradição oral) como afirmação de que se trata de um fazer artístico como qualquer outro, com suas próprias características estéticas, expressivas e de funcionalidade. As diferenças devem-se, então, a especificidades quanto à forma de produção e reprodução no contexto cultural geral.

A este, que utiliza o primeiro como fonte de pesquisa, agrega-se um terceiro tipo: o do pesquisador iniciante, que busca dar um passo marcante na construção de seu conhecimento, realizando sua pesquisa e escrevendo sua dissertação.

Para integrar, então, estes saberes, que se manifestam inclusive em formas musicais, e em maneiras diferentes de conceber, avaliar e, consequentemente registrar e interpretar música (e mesmo interpretar os registros dessa música) era preciso encontrar ferramentas teóricas e metodológicas.

Apresentou-se como a mais adequada para tanto a etnomusicologia.

Buscando os fundamentos desta disciplina, deparamo-nos com a obra fundadora de Alan Merriam, se não fundadora do campo de estudos em si, marcante por defini-lo justamente como "A Antropologia da Música", cujo objetivo, tal como proposto por ele, seria o estudo da música *na* cultura (Merriam, 1960). A esta definição, o autor acrescenta e adverte:

> "Implícita nela está a suposição de que a etnomusicologia é feita de ambos os aspectos, musicológico e etnológico, e o som musical é o resultado de processos comportamentais humanos que são moldados pelos valores, atitudes e crenças das pessoas que compõem uma cultura particular. O som musical não pode ser produzido senão por pessoas e para pessoas e, embora consigamos separar os dois aspectos conceitualmente, um não é realmente completo sem o outro. O comportamento humano produz música, mas o processo é de continuidade; o comportamento em si é moldado para produzir som musical e assim o estudo de um flui por dentro do outro."
>
> (idem: 06).

A partir, então, desta definição fundadora, surge a constatação de que é preciso contar com subsídios teóricos e metodológicos que dêem conta de ambos aspectos da disciplina.

No entanto, o próprio Merriam enfatiza a necessidade destes aspectos estarem conciliados, evitando que um se superponha ao outro de forma a anulá-lo:

> "A dualidade da etnomusicologia é claramente uma característica da disciplina. A questão principal, entretanto, não é o quanto os aspectos antropológicos ou musicológicos devam ganhar ascendência, mas até onde pode haver alguma maneira de os dois se fundirem, já que tal fusão é claramente o objetivo da etnomusicologia e a pedra fundamental sobre a qual repousa a validade de sua contribuição."
>
> (idem: 17).

Isto nos levou a buscar, de forma adequada aos limites desta pesquisa, os fundamentos metodológicos dessas áreas do conhecimento (a etnologia e a antropologia) para agregá-los ao conhecimento musicológico desenvolvido durante a graduação em Música Popular.

Novamente buscando as bases teóricas nos chamados "heróis fundadores" – assim costumeiramente aludidos, entre a ironia e a reverência, em comparação com personagens dos mitos fundadores de diversas culturas estudadas pelos antropólogos – deparamo-nos com a monumental figura de Bronislaw Malinowski.

Sua importância no estabelecimento do método da antropologia tem um marco na proposição da "observação participante" como prática central:

> "A antropologia estabeleceu sua identidade como ciência por meio de uma abordagem metodológica na qual a observação participante tornou-se elemento central. Enfatizando, entre outras coisas, a coleta *in loco* dos dados, alguns pesquisadores, há quase um século, procuraram distinguir a natureza "profissional" do trabalho feito sob estas condições das opiniões "leigas" dos missionários, viajantes, agentes coloniais ou mesmo de alguns especialistas que, embora tivessem escrito longamente sob certos grupos, jamais haviam estado pessoalmente entre eles.
> A observação participante, definida principalmente pelo antropólogo Bronislaw Malinowski como a convivência íntima e prolongada do pesquisador com os seus "informantes nativos", ao refutar a "antropologia de gabinete", permitiu o estabelecimento de um determinado tipo de relação na qual o antropólogo se colocava como um instrumento de pesquisa, propiciando à antropologia a perspectiva intersticial (o olhar desde dentro) que é sua ferramenta básica, sua marca registrada, desde então."
>
> (Silva, 2000: 13)

Esta perspectiva de imersão nos grupos observados e sua conseqüente conversão em um trabalho descritivo da vida, costumes, concepções dos mesmos vem sofrendo questionamentos bastante intensos, principalmente no que se refere justamente às descrições e representações. Apesar disso, o método mostra-se de certa forma inquestionável se cotejado à prática anterior de "etnografia à distância" promovida pela chamada "antropologia de gabinete".

A obra que funda tal proposta metodológica, "Argonautas do Pacífico Ocidental" (Malinowski, 1978), traz, em sua Introdução, um minucioso relato dos princípios fundamentais dessa prática e do desenvolvimento dessa experiência.

A "observação participante" pressupõe neste quadro, então, essa profunda imersão na chamada "vida nativa", com afastamento dos "brancos locais",

apoiando-se o mínimo possível em relatos e auxílios de informantes e o máximo na observação direta, manifestando, em vários momentos, profundo repúdio à antropologia de gabinete (ou seja, aquela realizada sem o mínimo contato com o campo) e à maioria dos trabalhos dos chamados "amadores" (viajantes, missionários eclesiásticos, comerciantes, etc.).

No entanto, com o decorrer dos tempos, o objeto de pesquisa passa a ser cada vez menos o nativo exótico, bem como o pesquisador já não faz sempre parte do mesmo grupo étnico dos chamados "brancos locais".

Ainda assim, o trabalho de campo continua sendo instrumento primordial para que a convergência de saberes individuais, enquanto expressões de culturas diferenciadas, possa se manifestar:

> "Se um dos principais objetivos da antropologia é promover um alargamento da razão possibilitado pelo conhecimento das várias concepções de mundo presentes nas culturas diversas (considerando que as culturas só se encontram através dos encontros dos homens), o trabalho de campo é um momento privilegiado para o exercício desse objetivo, pois é nele que a alteridade, premissa do conhecimento antropológico, se realiza."
>
> (Silva, 2000: 25)

Paralelamente, a etnomusicologia passa a ser cada vez menos uma "musicologia dos povos primitivos", dedicada a investigações sobre a "música exótica" e se transforma numa disciplina que estuda a música e suas relações complexas com a cultura e as sociedades, com seus objetos de pesquisa cada vez mais próximos, física e socialmente.

> "Essas transformações no paradigma dilemático da Etnomusicologia - melhor dizendo: do paradoxo musicológico como um todo, uma juntura -, que configurariam uma crise (Kuhn, 1975) do mesmo, relacionam-se com deslocamentos correspondentes, em processo nos campos inclusivos da Antropologia e da Música. Tudo, por sua vez, parece articular-se com mudanças sócio-culturais, especificamente na região das relações interétnicas, em ocorrência no mundo Ocidental. Dos anos 70 em diante, se a Antropologia - ao menos, alguma Antropologia - consagra também para si características que tradicionalmente seriam mais da Arte do que da Ciência (conforme, exemplarmente, Geertz, 1978), no âmbito da Música –certamente, também, que de alguma dela -, o que se passa é exatamente o inverso: a "cientifização" da Arte (veja, por exemplo, Boulez, 1972). Rompe-se, portanto, aí a simples biunivocidade entre sensibilidade e inteligibilidade com relação, respectivamente, à Arte e à Ciência. Da mesma maneira, constata-se que o "outro", ao menos espacialmente, já não está mais lá, nos limites remotos do mundo."
>
> (Menezes Bastos,1989: 46)

Testemunhamos, então, um salto por sobre várias “escolas” que se sucedem no campo da Antropologia (a “racionalista” e seu desdobramento no estruturalismo; a “estrutural-funcionalista”, e a “culturalista”, tal como apresentadas por Cardoso de Oliveira, 1988: 13-25), aportando no paradigma hermenêutico da Antropologia Interpretativa. Este ponto de chegada interessa-nos primordialmente por dois fatos: o primeiro, de que essa interpretatividade é o que de certa forma põe em cheque os “dogmas” da observação participante. Depois, sua influência na produção etnomusicológica recente tem sido bastante marcante.

Este “paradigma” – como a ele se refere o autor do trecho transcrito acima – que consagraria para a Antropologia “características que tradicionalmente seriam mais da Arte do que da Ciência”, tem em Clifford Geertz a grande figura de destaque.

Entre suas novidades (seus detratores poderiam dizer “exageros”) há vários pontos a serem destacados, inclusive devido às adequações correntes (e mesmo outras possíveis) no campo da etnomusicologia. Tratar por “ficções” os escritos antropológicos é um deles. Antes que a confusão se estabeleça, por conta dos possíveis significados deste termo, recorramos ao esclarecimento oferecido pelo próprio Geertz:

> “Resumindo, os textos antropológicos são eles mesmos interpretações e, na verdade, de segunda e terceira mão. (Por definição, somente um “nativo” faz a interpretação de primeira mão: é a *sua* cultura.) Trata-se, portanto, de ficções, ficções no sentido de que são “algo construído”, “algo modelado” – o sentido original de *fictio* – não que sejam falsas, não-factuais ou apenas experimentos de pensamento.”
>
> (Geertz, 1989:25-26)

Além do esclarecimento do sentido, então, em que “ficção” aqui é tomado, ou seja, o de uma fabricação, uma construção; este trecho ainda nos brinda com uma concisa explicação de como a antropologia interpreta e não meramente descreve ou representa as culturas.

A ferramenta privilegiada desta interpretação, melhor dizendo, o resultado dela, seria a “descrição densa”:

> "O ponto a enfocar agora é somente que a etnografia é uma descrição densa. O que o etnógrafo enfrenta, de fato – a não ser quando (como deve fazer, naturalmente) está seguindo as rotinas mais automatizadas de coletar dados – é uma multiplicidade de estruturas conceptuais complexas, muitas delas sobrepostas ou amarradas umas às outras, que são simultaneamente estranhas, irregulares e inexplícitas, e que ele tem que, de alguma forma, primeiro apreender e depois apresentar. E isso é verdade em todos os níveis de atividade do seu trabalho de campo, mesmo o mais rotineiro: entrevistar informantes, observar rituais, deduzir os termos de parentesco, traçar as linhas de propriedade, fazer o censo doméstico...escrever seu diário. Fazer a etnografia é como tentar ler (no sentido de "construir uma leitura de") um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escrito não com os sinais convencionais do som, mas com exemplos transitórios de comportamento modelado."
>
> (idem: 21)

O campo, a realidade estudada, a cultura, o universo do outro, enfim, apresentam-se não mais como um tecido linear, que basta ir seqüencialmente desvelando, tendo como esteio uma metodologia bem traçada, mas sim uma trama complexa para a qual é preciso construir um olhar que possibilite uma leitura, dentre as possíveis. No nosso caso específico, convém acrescentarmos a esta metáfora a construção de um ouvido que possibilite uma escuta intercultural.

Aqui, voltamos, então à questão dos encontros. Melhor, do "trabalho de campo" como um ponto de encontro entre saberes, práticas, símbolos, instituições: encontro entre culturas.

> "Visto sob esse ângulo, o objetivo da antropologia é o alargamento do universo do discurso humano. De fato, esse não é seu único objetivo – a instrução, a diversão, o conselho prático, o avanço moral e a descoberta da ordem natural no comportamento humano são outros, e a antropologia não é a única disciplina a persegui-los. No entanto, esse é um objetivo ao qual o conceito de cultura semiótico se adapta especialmente bem. Como sistemas entrelaçados de signos interpretáveis (o que eu chamaria símbolos, ignorando as utilizações provinciais), a cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; ela é um contexto, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível – isto é, descritos com densidade."
>
> (idem: 24)

Saímos, então, desse interregno geertziano com algumas ferramentas à mão que, somadas à observação participante, estão prontas para serem criticamente usadas: a concepção das culturas como contextos, e contextos imbricados e intrincados; a utilização da interpretação como modo de construir uma leitura destes contextos e a "descrição densa" como resultado desta leitura.

Cabe ainda, por fim, destacar mais uma das contribuições de Geertz à concepção de método de pesquisa e de prática da escrita etnográfica: a necessidade de cuidado constante com a construção do texto.

Este cuidado refere-se, além das preocupações estilísticas e epistemológicas de praxe, às implicações da escrita como forma de criar, pelos mecanismos autorais, uma autoridade em relação aos fatos representados. O leitor seria convencido da veracidade destes fatos pela afirmação, o tempo todo implícita no texto, da presença íntima e intensa do etnógrafo na vida de seus "nativos". Ter "estado lá" seria o atestado da verdade científica dos fatos. E a escrita etnográfica, seu veículo (Geertz, 1998).

A alternativa, então, seria buscar uma construção de texto que possibilitasse uma forma polifônica, tomando de empréstimo da técnica musical seu sentido de convivência de vários discursos simultâneos. Ali ouviríamos as vozes dos etnografados, a voz do etnógrafo e as razões da disciplina. Este é o desafio.

O objetivo fica bem ilustrado por estas palavras de Geertz:

> "O que importa é alargar a possibilidade do discurso inteligível entre pessoas bastante diferentes umas das outras quanto aos seus interesses, aparência, bem-estar e poder e que, contudo, vivem num mundo onde, destinados que estão os indivíduos a uma conexão infinita, é cada vez mais difícil um sair do caminho do outro."
>
> (idem:232).

Podemos estender estas preocupações hermenêuticas também à grafia musical propriamente dita e, quem sabe, à própria inserção de inscrições fotográficas e fonográficas. Sobre isto, voltaremos a nos referir ao final deste capítulo.

Voltando ao campo da etnomusicologia, de onde havíamos partido, tentávamos delinear seus contornos, a fim de utilizá-la como a matriz disciplinar na "fiação" desta monografia. Desviamo-nos dela, por um momento, para seguir um caminho por um de seus eixos.

Porém, como já foi dito anteriormente, não se trata de reforçar a dualidade presente na disciplina, mas sim entender melhor cada uma de suas articulações e buscar a fusão entre as duas.

Para isso, é chegada a hora de retornarmos ao corpo da disciplina e buscarmos nela, então, as diretrizes para este trabalho e discutir seu ramo musicológico já considerando as relações entre música e cultura.

MÚSICA E CULTURA;
ANTROPOLOGIA DA MÚSICA E ANTROPOLOGIA MUSICAL.

Havíamos partido da definição fundadora de Alan Merriam, para quem a etnomusicologia deve ser definida como "o estudo da música na cultura" (Merriam, 1964: 6).

Menezes Bastos (1989:43) aponta para um posterior desdobramento desta definição da disciplina, com Merriam atribuindo a ela um outro sentido, de "o estudo da música como cultura" (Merriam, 1977 apud Menezes Bastos, 1989: 43).

Sobre tal reconceituação operada pelo autor americano, o primeiro comenta que:

> "ele aponta – com esta singela mas profunda mudança do in no as- para uma ruptura em seu próprio pensamento, abrindo uma brecha para uma efetiva Semântica. Na primeira dessas definições, o que se verifica é uma busca do sentido, que nunca se concretiza apesar de uma tão grande diligência, substituída pelo achamento do uso. Este, no entanto, despegado de suas determinações semânticas. A música como envelope sem carta. Na segunda, porém, a perspectiva de uma chave: o sentido da música (cultura) como algo codificado em sua própria estrutura (música como cultura)."
>
> (Menezes Bastos, 1989:43)

No que tange a estas relações entre música e cultura, outra perspectiva a ser considerada é a que consta do trabalho de Anthony Seeger sobre a música dos índios Suyá do Xingu (Seeger, 1987). Nesta obra, o autor aponta em direção a uma Antropologia Musical, como um estudo da sociedade desde o ponto de vista da performance musical, sugerindo uma metodologia para a etnomusicologia que seja "mais do que simplesmente a aplicação de métodos e enfoques antropológicos à música" (idem: xiii).

Esta Antropologia Musical, portanto, “observa de que forma as performances musicais criam vários aspectos da cultura e da vida social”. A estudar a música *na* cultura, uma antropologia musical prefere estudar a “vida social como performance”.

Nesta imbricação mais complexa entre música e cultura, não há prevalência de uma sobre a outra. Segundo Seeger, “mais que assumir que há uma matriz sociocultural preexistente e logicamente prioritária dentro da qual a música é executada”, a Antropologia Musical prefere examinar “de que forma a música é parte da real construção e interpretação das relações e processos sociais e conceituais”.

Este enfoque nos será muito útil quando descrevermos o mito de origem que fundamenta os rituais da Congada e como se processa o entrelaçamento entre mito, ritual e suas expressões artísticas (principalmente a música).

Ao final do prefácio (idem: xvi-xvii), em que constam estas suas observações metodológicas, o autor discute o uso estilístico do “tempo verbal presente para descrever eventos que foram testemunhados no passado, freqüentemente chamado ‘presente etnográfico’”, empregado em alguns capítulos de seu livro.

Seeger reporta-se a autores que fazem a crítica à utilização desse estilo, cujo argumento é de que o mesmo retira os eventos de seus contextos originais e remete a uma descrição normativa tendo por base um evento que não necessariamente é a norma. A realidade de mudanças e transformações (das comunidades estudadas, das vidas dos pesquisadores e seu desenvolvimento teórico), então, não estaria sendo considerada. O tempo presente estaria sendo usado para descrever o que, na realidade, foi uma ocorrência particular, gerando distorções.

No entanto, ele afirma que o problema não é propriamente do emprego deste tempo verbal, mas dos pressupostos que seu uso transmite. Sua perspectiva do uso do presente etnográfico em alguns capítulos de seu livro é, então, exatamente oposta àquela criticada anteriormente:

> “Ao usar o presente naqueles capítulos eu tencionei enfatizar a particularidade dos eventos, não a sua normatividade. A cada parte da descrição é dada uma data e o

> uso do presente pretende transmitir o desdobramento dos eventos. O tempo presente aqui não é empregado para remover os eventos de seus contextos, mas para enfatizar sua inserção neles. Ele enfatiza que o que eu descrevo foi uma ocasião particular e não uma normativa."
>
> (ibidem)

,

De forma análoga, há um cuidado especial em minhas descrições para que o uso dos tempos verbais (e das colocações subjetivas) reflita a veracidade da prática de campo e também a construção paulatina do entendimento da estrutura das congadas. Nem sempre utilizei o "presente etnográfico", porém mesmo os "pretéritos' e até alguns "futuros" foram empregados, não com a função de retirar os eventos de seus contextos originais, mas sim de situar-me em relação a ambos, eventos e contextos. Para isso, o que procurei utilizar, mais enfaticamente do que o tempo verbal, foi uma "primeira pessoa etnográfica" que me posicionasse como sujeito das observações e não como um portador de um olhar totalmente imparcial.

Uma outra concepção de abordagem etnomusicológica que gostaria de acrescentar é a que vem à tona pela proposta de "remodelamento" da disciplina, apresentada por Timothy Rice (1987). A partir das definições Merriam, esse autor elabora um novo modelo para o estudo da Etnomusicologia. Rice destaca o caráter circular e triádico do "Modelo de Merriam", em que a cognição, o comportamento e o som musical se interrelacionam.

Na sua busca pelos "processos formativos nas culturas musicais do mundo", Rice encontrou, também na obra de Geertz, três níveis analíticos que lhe chamaram a atenção. Em Geertz (*apud* Rice, 1987), eles estariam sintetizados na afirmação de que "os sistemas simbólicos são construídos historicamente, mantidos socialmente e aplicados individualmente",

A partir do cruzamento entre as duas perspectivas o autor afirma:

> "Eu gostaria de examinar as implicações de uma forma levemente modificada desta afirmação de Geertz como um 'modelo para a etnomusicologia. Posto de forma simples, eu agora acredito que os etnomusicologistas deveriam estudar os 'processos formativos' em música, que eles deveriam perguntar e tentar responder esta enganosamente simples pergunta: como as pessoas fazem música ou, em sua forma

> mais elaborada, como as pessoas historicamente constroem, socialmente mantém e individualmente criam e experienciam música? ”
>
> (Rice, 1987: 473)

Esta proposição de um novo modelo para a etnomusicologia suscita, então, um intenso debate, vindo à tona pelas páginas do periódico *Ethnomusicology,* numa série de artigos contendo réplicas assinadas por diversos autores ligados ao campo de estudos: Shelemay (1987); Seeger (1987); Koskoff (1987); Harwood (1987) e Crawford (1987).

Deles, destacamos novamente a colaboração de Anthony Seeger, em artigo que sintetiza seu argumento com a indagação sobre a real necessidade de se construir novos modelos para a etnomusicologia. Nele, o autor reforça a complexidade do pensamento de Merriam e a importância de sua contribuição para as gerações posteriores de etnomusicólogos.

Porém, mais do que suas considerações sobre a redução do pensamento de Meriam a um simples modelo – atribuída a Rice – e observações sobre os desenvolvimentos da antropologia desde os anos 60 constantes no artigo, Seeger (1987) insiste na refutação da necessidade do desenvolvimento de um modelo único para a etnomusicologia.

> “Esta não é, certamente, a única visão possível de um campo. É possível pensar em modelos como sendo dialéticos, em um campo como um fermento e no debate como um método para o avanço das idéias. Eu prefiro esta visão da etnomusicologia, onde o estado normal das coisas não é o consenso mas contenção, onde o debate substitua a concordância e onde explorar enfoques realmente diferentes substitua fazer remendos a partir de um modelo único existente.“
>
> (idem).

Portanto, é dentro deste quadro controverso que proponho meu estudo.

Nele, a pergunta de Rice sobre “como as pessoas historicamente constroem” a música procura ser respondida (parcialmente, devido à escassez de registros e às dimensões desta dissertação) através do levantamento de registros sobre as congadas no Brasil e em Passos. Os dados sobre as congadas desta cidade e de suas proximidades são principalmente etnográfico-musicais referindo-se, portanto,

a como estas congadas são socialmente mantidas e como seus integrantes criam e experienciam música.

Estes conteúdos organizam-se na seguinte estrutura de capítulos: a esta Introdução, segue-se o primeiro deles, uma resenha crítica da bibliografia levantada sobre Congadas no Brasil. Esta bibliografia inclui obras com vários enfoques sobre este objeto de estudo: estão presentes aí obras dos grandes folcloristas brasileiros, material etnográfico, levantamentos históricos, estudos etnomusicológicos, etc. Um segundo capítulo traz o processamento das informações obtidas em campo, na cidade de Passos. Capítulo de cunho descritivo, tanto de características musicais quanto de aspectos rituais e sociais da Festa estudada, é principalmente ele que caracteriza a "etnografia musical".

No terceiro capítulo, alguns desses elementos musicais vistos no anterior são destacados para efetuar-se sua análise comparativa. A tais dados somam-se outros obtidos na cidade vizinha de São Sebastião do Paraíso, onde as congadas ocorrem em forma de desfile e concurso.

Encerrando esta dissertação, as Considerações Finais argumentam em defesa da afirmação de que a música é o elemento articulador das várias dimensões que compõem a Festa.

Durante todo este percurso, procuramos manter também a perspectiva de Seeger, de um campo que se permita polifônico inclusive para as vozes dos etnomusicológos, em que um trabalho possa representar uma destas vozes, independentemente de modelos hegemônicos.

Ao longo desta Introdução, as ferramentas teóricas e metodológicas escolhidas para fazê-lo foram apresentadas. A cada uma delas, procurei apor um comentário crítico e uma contextualização, bem como adaptações necessárias a fim de adequá-las ao âmbito do meu trabalho. O objetivo inicial era dar conta das tarefas necessárias para a descrição e a análise dos dados obtidos no trabalho de campo (e o próprio planejamento deste) observando uma Congada Mineira. Este caso específico será apresentado detalhadamente no próximo capítulo.

A opção pela Etnomusicologia como disciplina de referência, foi a primeira escolha teórica, que novamente destaco. Dentro deste campo de estudos,

localizamos uma necessidade de complementação dos conhecimentos sobre as ciências da Antropologia, da Etnologia e da prática da Etnografia.

A partir daí, tomamos contato com a metodologia da "observação participante", como uma ferramenta básica e muito útil para a realização do trabalho de campo do pesquisador.

Quase concomitantemente, fomos postos em contato com a situação complexa em que se encontram os estudos antropológicos atuais, principalmente no que diz respeito ao questionamento do caráter científico das representações obtidas a partir do trabalho etnográfico. A par destas ressalvas, a alusão ao caráter interpretativo dos textos antropológicos e a proposição de uma descrição que considere a "densidade" das relações entre indivíduos, cultura e os contextos histórico e social, conforme expusemos anteriormente .

Por fim, cabem algumas últimas explicações sobre a utilização de dois elementos constantes nas minhas descrições: as fotografias e as transcrições musicais em partituras.

Sperber (1992), analisando o "Saber dos Antropólogos", ao dissecar os conceitos de interpretação e descrição (referindo-se a ambas como categorias de representação , ou seja: "objecto físico ou mental que, para certos efeitos, é suposto substituir a coisa que representa", p. 26), aponta para a condição da descrição como uma representação que pode fornecer dados científicos. Neste quadro, acrescenta:

> "Parecem existir duas grandes classes de representações não descritivas: as reproduções e as interpretações. Reproduções e interpretações são suscetíveis de fornecer dados científicos apenas indiretamente e na medida em que sua própria relação com a realidade pode ser descrita. Uma representação não descritiva necessita do que proponho chamar um *comentário descritivo*. Um comentário descritivo identifica o objecto representado e precisa o tipo de representação. Torna, assim, possível retirar conseqüências empíricas duma representação não descritiva."
>
> (idem: 27)

Muito se tem falado das limitações da escrita musical[3] como ferramenta de representação de realidades musicais estudadas, principalmente aquelas mais alheias à chamada "música ocidental". Talvez, se considerarmos as palavras de

Sperber citadas acima, isso se deva ao fato de almejarmos a utilização das transcrições como reproduções. Neste sentido, transcrever transforma-se num trabalho titânico, tendo em vista que muitas das amostras musicais coletadas pelos etnomusicológos têm a variabilidade como característica muito marcante.
No entanto, eis que surge mais um impasse: se a escrita musical corrente não é adequada para o registro do fenômeno sonoro, não registrar nada não resolve a questão. Criar, por outro lado, sistemas de notação abarrotados de símbolos, dificultando a leitura, promove a troca de um problema por outro.

Nossa proposta para este trabalho, é da utilização da escrita principalmente para fins interpretativos e comparativos. Por isso, na maioria das vezes ela aparece muito simplificada, algumas até reduzida. No capítulo II as transcrições também cumprem uma função ilustrativa, dentro do quadro geral da descrição.

O outro elemento cujos critérios de utilização convém esclarecer é o do registro fotográfico. Como material de apoio ao trabalho de campo, as fotografias já haviam se revelado de extrema utilidade. Nesta dissertação, elas formam juntamente com outras figuras um apêndice, ao fim do volume . Neste apêndice, procurei acompanhar a estrutura da dissertação, de forma que o leitor pode usá-lo como complemento à sua leitura. Cabe justificar a busca, bastante alentada, pelo registro visual, principalmente no que se refere ao capítulo II.

Ao realizar sua "narrativa visual" sobre a comunidade dos Arturos, de Contagem (MG), os autores (Pereira, Gomes e Pereira, 1990) a denominaram de "etno-fotografia". Tal prática está assim definida por suas características de pesquisa fotográfica em que é fundamental o entendimento do "processo vital dos Arturos, na vida diária e na experiência religiosa, para que o conhecimento guiasse a câmera, mostrando o que registrar". (idem: 10).

Novaes (1998), analisando as dificuldades do uso da imagem pela antropologia, considera também as várias possibilidades que se apresentam. Dentre elas, destacamos aquela aqui utilizada, em que a imagem acrescenta-se como um elemento descritivo, embora estejamos atentos a suas características de subjetividade e de recorte da realidade.

---

[3] Lucas (1999: 118-121); Netll (1964: 98-130)

> "A fotografia explicita esta mistura feliz de informação, acaso, estética e intenção. Ela fala claramente, neste sentido, não apenas sobre o objeto fotografado, mas, de modo igualmente evidente, sobre a cultura e estilos de vida de quem opera a câmera."
>
> (idem: 117)

No caso do meu objeto de estudo, some-se a isso uma certa ambição de registrar a vibração, a intensidade da devoção e, principalmente a beleza plástica de vários dos momentos do ritual estudado. Mais do que uma pauta pessoal, este intuito reveste-se de intenção etnográfica, também bastante bem definido pela autora supra-citada:

> "Se um dos objetivos mais caros da Antropologia sempre foi o de contribuir para uma melhor comunicação intercultural, o uso de imagens, muito mais que o de palavras, contribui para essa meta, ao permitir captar e transmitir o que não é imediatamente transmissível no plano lingüístico. Certos fenômenos, embora implícitos na lógica da cultura, só podem explicitar no plano das formas sensíveis o seu significado mais profundo."
>
> (idem: 116)

E mais:

> "Cabe à Antropologia captar a natureza deste olhar que registra, procurar desvendar, através dessas imagens, um pouco do elemento representado, um pouco daquele que o registrou. Cabe às universidades e aos museus estimular este tipo de empreendimento, para que não mais convivamos com as imagens sem nos darmos conta do que elas significam."
>
> (idem; 117)

Evidentemente que, onde lê-se "Antropologia" entendo que possa igualmente constar a Antropologia da Música de Merriam ou a Antropologia Musical de Seeger. Com o tempo, poderemos buscar uma terceira vertente em que seja possível desenvolver uma proposta de pesquisa de uma **Antropologia de Músico,** em que a Etnografia Musical seja o método de pesquisa.

Tal prática, em que as observações seriam guiadas pelo ouvido musical, ainda carece de uma proposição teórica mais consistente.

Neste texto, há recorrentes referências a passos. Do nome da cidade aos movimentos dos "dançantes", passando pelas etapas do processo ritual, muitas coisas remetem à metáfora dos passos nesta dissertação.

Convém lembrar que ela também é um deles.

CAPÍTULO I

CONGADAS NO BRASIL - CONGOS, CONGADOS, CONGADAS

Anualmente, realizam-se em várias regiões do território brasileiro, festas rituais do catolicismo popular que recebem os nomes de Congadas, Congos ou Congados. Estas festas, bem como outras manifestações similares e por vezes associadas como os moçambiques (ou maçambiques[4]), ticumbis, candombes e até o próprio maracatu pernambucano, têm em comum a presença de figuras de reis e rainhas negros, na maioria das vezes denominados *reis congos* ou *reis de congo*.

Tais manifestações exibem uma grande multiplicidade tanto ritual quanto formal. Esta multiplicidade formal apresenta-se nos elementos musicais e também em relação aos aspectos cênicos, coreográficos, literários, etc.

Podemos atestá-la através dos elementos encontrados em descrições e registros presentes nas fontes de referência sobre congada. No âmbito desta monografia analisamos principalmente as fontes bibliográficas. No entanto, os registros sonoros e visuais também foram levados em consideração.

Neste capítulo, será analisado o levantamento realizado na literatura e em outras fontes de documentação (principalmente registros fonográficos) sobre congadas e manifestações associadas a elas. O objetivo é traçar um panorama destas festas que têm a coroação de reis negros como estrutura central de sua dinâmica ritual.

Para o estudo desta bibliografia, estabelecemos uma organização em três grupos: um primeiro, composto pelos estudos realizados por folcloristas; um segundo, em que constam os trabalhos que utilizam a metodologia e o enfoque

[4] Ambas grafias são muito ocorrentes, tanto na bibliografia quanto nas falas êmicas. Em Ikeda, (1997: 7), aparecem como distinção entre o "Moçambique paulista" e o "Maçambique do congado mineiro". Grafaremos de acordo com a fonte a que estivermos nos referindo, em cada momento específico.

das ciências sociais e áreas afins; e, por fim, um terceiro que reúne os estudos etnomusicológicos a respeito do tema específico.

Tal divisão deve-se à necessidade de se fazer, de forma criteriosa e organizada, uma revisão crítica da bibliografia e das outras fontes citadas. Embora não haja a pretensão de esgotar o assunto, nem tampouco de afirmar que cobrimos toda a literatura sobre o tema abordado, procuramos reunir a maior parte dos escritos que nos foi possível localizar e um conjunto suficientemente abrangente de registros sonoros de congadas. Acreditamos ter conseguido uma amostragem bastante representativa da produção sobre tal manifestação cultural no Brasil.

Ressaltamos ainda, que a proposição de tal organização não reflete nenhum juízo de valor em relação às obras abordadas. Esclarecemos, enfim, que tanto esta organização quanto os comentários sobre as obras contidas nela referem-se ao contexto histórico, social e acadêmico das referidas obras e ao seu grau de adequação à metodologia empregada nesta dissertação.

OS FOLCLORISTAS

Neste bloco, agrupei principalmente os trabalhos declaradamente dedicados ao estudo do folclore, ou seja, aqueles que trazem em sua redação reiteradamente este termo e também os que fazem parte de coleções ou séries de edições dedicadas ao estudo do folclore. Estas coleções foram na maioria das vezes publicadas por instituições oficiais, tais como a Fundação Nacional de Arte – FUNARTE, através de suas várias iniciativas como o Instituto Nacional do Folclore, a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro , entre outras.

Pudemos observar algumas características bastante recorrentes nestes trabalhos, como por exemplo, a busca constante por "reminiscências" ou "sobrevivências"[5], talvez como desdobramentos de uma visão evolucionista da cultura e das culturas, além de alguns traços paternalistas e etnocêntricos detectados no tratamento de um suposto "saber do povo". No decorrer deste capítulo, voltaremos a nos referir a estas questões, detendo-nos um pouco mais em suas ocorrências nas obras analisadas. No entanto, como o objetivo principal desta revisão bibliográfica é traçar um panorama sobre a literatura produzida sobre congadas, não nos deteremos muito sobre a questão do conjunto dos trabalhos dos folcloristas. Inclusive por que tal análise requer também que se amplie o estudo deste conjunto, incluindo obras sobre outras manifestações de cultura popular e um estudo mais aprofundado da trajetória de seus autores. Convém reconhecer o pionerismo destes trabalhos num campo que, se ora permite aprofundamentos maiores pelas várias vias de abordagem (etnológica, musicológica, de análise literária, etc.) e oferece uma série de facilidades técnicas não disponíveis no tempo em que estes estudos foram realizados, deve sua inauguração a eles.

MÁRIO DE ANDRADE, CâMARA CASCUDO E ALCEU MAYNARD ARAÚJO

O primeiro desses autores, realmente, é um outro "herói fundador", desta vez do campo das pesquisas folclóricas brasileiras, e requer uma atenção um pouco maior. Inclusive pelo fato de que um de seus escritos é também uma espécie de pedra fundamental dos estudos sobre os congos e congadas.

Mário de Andrade, entre as suas muitas iniciativas culturais e artísticas, realizou uma série de estudos sobre temas diversos de folclore de várias regiões

[5] Fortemente manifesta em Araújo (1959),que se refere a possíveis origens das congadas nas canções de gestas do ciclo carolíngio, conforme veremos no item posterior. A questão destas "sobrevivências' ou "reminiscências" apontadas com freqüência, nos parece de grande fragilidade metodológica, devida ao estabelecimento de comparações entre o observado no campo e possíveis matrizes no passado, sem um levantamento mais acurado do processo histórico ocorrido entre um dado e outro.

do Brasil. Por vezes realizando, ele mesmo, viagens de cunho etnográfico, outras articulando-se política e administrativamente em prol da realização destas viagens (das quais uma das principais foi a Missão de Pesquisas Folclóricas, de 1938), Mário de Andrade pautou-se por buscar dotar a pesquisa folclórica de um caráter mais científico e objetivo, conforme afirma o pesquisador Álvaro Carlini, em estudo sobre a Missão de 1938, em que afirma:

> "A viagem de maior interesse etnográfico musical foi aquela realizada ao nordeste durante o período de dezembro de 1928 a fevereiro de 1929. Desta vez, sozinho, na qualidade de correspondente do **Diário Nacional**, Mário de Andrade visitou Pernambuco, Rio Grande do Norte e Paraíba. Convivendo com seus amigos nordestinos (Câmara Cascudo, Ascenso Ferreira, Ademar Vidal), Mário de Andrade trabalhou sobretudo na Paraíba e Rio Grande do Norte, recolhendo grande documentação musical de cantadores convocados pelos amigos folcloristas."
>
> (Carlini, 1993:18)

Os planos do escritor, musicólogo e folclorista eram de publicar os resultados destas pesquisas, de outras anteriores e os estudos sobre as mesmas, numa obra que se intitularia "Na Pancada do Ganzá". No entanto, seu falecimento ocorreu antes que tal obra de fôlego pudesse ser levada a cabo. Coube a Oneyda Alvarenga a tarefa de reunir em livros diversos as partes que comporiam a grande coletânea.

Um destes livros, dividido em três volumes, tem como título "As Danças Dramáticas do Brasil", tratando das manifestações culturais que assim Mário denominou**.** O segundo tomo deste livro (Andrade,1982) traz seu estudo pioneiro sobre "Os Congos".

Nesta obra, Mário de Andrade traçou, à sua maneira, um panorama das festas a que ele genericamente deu o nome de "Congos". A estrutura adotada neste estudo, conforme a explicação inicial da organizadora dos textos, Oneyda Alvarenga, seria a seguinte: "introdução analisadora das origens técnicas e históricas do bailado; exposição dos documentos colhidos; notas finais"(idem:9). Tal estrutura teria se consolidado a partir de textos vindos a público em ocasiões e versões variadas, coligidos para a composição do textos sobre os congos.

Mário de Andrade inicia sua introdução com esta definição:

> "Os *congos* são uma dança-dramática de origem africana, rememorando costumes e fatos da vida tribal. Na sua manifestação mais primitiva e generalizada, não passam dum simples cortejo real, desfilando com danças cantadas. Ainda hoje certos *Congados* primários ou muito decadentes, do Centro do Brasil, nada mais são do que isso. E no Nordeste, onde os *Congos* se desenvolveram muito e adquiriram entrecho dramático, os *Maracatus* atuais parecem representar o que foram lá os *Congos* primitivos. Porém, mesmo na manifestação mais primária de um simples cortejo dum rei negro, os textos das danças e, em parte mais vaga as coreografias, sempre aludem a práticas religiosas, trabalhos, guerras e festas da coletividade".
>
> (idem:17)

Esta definição inicial ratifica a afirmação sobre a diversidade dos festejos abrigados sob esse nome, porém divergimos de sua tentativa de traçar uma espécie de genealogia evolucionista dos Congos. Ao contrário do que sugere o autor, forças mais complexas de transformação e recriação atuam sobre os atores de festejos como estes, promovendo mudanças ou permanências de elementos formadores. Nossa própria experiência de campo, (conforme exporemos posteriormente no capítulo III) registra ocorrências em cidades bastante próximas (52 km), porém nas quais se pode observar diferenças muito grandes devidas a condições de realização igualmente diversificadas. Tais dados, juntamente com outros extraídos da literatura sobre o tema, nos permitem afirmar que o desenvolvimento de uma tradição não se dá com a linearidade proposta pelo autor. Tal linearidade sugere uma linha evolutiva em que os festejos mais desenvolvidos seriam os que "adquiriram entrecho dramático", enquanto aqueles que não possuíssem tal característica seriam os classificados como "primitivos". Esta proposta de classificação do desenvolvimento dos congos tendo como critério a presença ou ausência de "partes dramáticas" retorna em vários trechos do livro, inclusive com uma tentativa de identificar, mais uma vez, esta condição primitiva com o maracatu pernambucano:

> "Provavelmente com o desenvolvimento de *Congos* e *Congadas*, adquirindo uma parte dramática representando uma embaixada, desenvolvimento provocado talvez pelo contato com as *Cheganças de Mouros*: surgiu a precisão de designar o cortejo sem entrecho dramático propriamente dito, das novas formas. Veio então a designação *Maracatu*, que parece recente".
>
> (idem:36)

Além de não apresentar evidências históricas que realmente atestem este desenvolvimento dentro de sua perspectiva evolutiva, o autor propõe uma hipótese no mínimo curiosa: a de que as formas derivadas mantenham o nome original, ocorrendo a mudança justamente naquela considerada mais primitiva. E, embora haja elementos que o próprio postulante desta hipótese reconheça como contraditórios a ela, sua crença na mesma parece inabalável:

> "E que apareçam textos soltos, belicosos ou indicadores de embaixadas nos *Maracatus* atuais, não prova senão o contato entre todas essas danças-dramáticas".
> (ibidem).

Também cabe apontar para a forma como autor refere-se a figuras centrais da "dança-dramática", ora apondo-lhes adjetivos que manifestam suas premissas em relação a estes, ora ressaltando a impressão registrada nos relatos dos viajantes. Esses relatos, quase sempre registros bastante comprometidos com a mentalidade metropolitana da época, são transpostos para o estudo dos congos sem maiores preocupações com sua contextualização ou mesmo de sua veracidade.

Nos momentos mais condescendentes, Mário refere-se aos reis e rainhas do congo como "reis de folia" (p. 18), "reis fictícios" (p. 19), "reis de Congos meramente titulares" (p. 21), entre outras denominações. Mas manifesta sua visão sobre a importância simbólica do título com mais acidez e ironia, em trechos tais como: "esses reis de fumaça eram bons instrumentos nas mãos dos donos ... Os reis de fumaça funcionavam utilitariamente pros brancos. " (p. 20, grifos nossos). E atinge o máximo de desprezo, embora se referindo a um contexto que extrapola o caso brasileiro, neste trecho: "E carece não esquecer que ainda hoje, em certas colônias e estados tributários, ingleses, franceses e outros, essa falsificação tristonha persevera, cultivando espertamente os colonizadores a existência dum rei de merda, de pura ilusão nacional pros nativos..." (p. 21).

Por fim, o estudo de Mário de Andrade, nas páginas de 42 a 48, traz uma narrativa detalhada sobre a figura histórica e simbólica da Rainha Ginga, presente como personagem aludida em algumas manifestações de congadas, conforme

veremos posteriormente. Esta presença ocorre, inclusive, na versão descrita por Mário de Andrade em “Os Congos”.

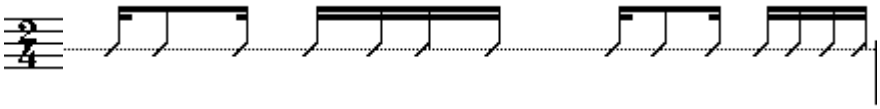
Quanto a esta descrição, praticamente não há informações referentes a datas de realização e mesmo aquelas sobre os locais são bastante vagas. Sabemos apenas que foi “colhida em Natal” (p. 49), provavelmente de um informante único. Pois é o próprio Mário que nos conta as origens da mesma:

> “me foi dada integralmente por um dançador contumaz de *Congos*, que os conhecia perfeitamente, o popular analfabeto José Santiago de Araújo, pintor, caiador, pegador de bagagens, um bocado faz-tudo, e tipo do... artista, em quase perpétua disponibilidade.”
>
> (idem:49) (obs.: as reticências são do texto original).

É na “Explicação” introdutória, redigida pela organizadora Oneyda Alvarenga que se encontram algumas indicações de datas e mesmo algumas pistas sobre o método de coleta dos materiais, obtidos principalmente por meio de informantes:

> “As peças do Rio Grande do Norte foram registradas em Natal, nos dias 26 e 27 de dezembro de 1928, datas em que Mário de Andrade anotou no seu diarinho de viagem: ‘26 – Dia besta que passo meio irritado por não trabalhar nem passear... e de noite principio colhendo o Congo. 27 – Jovino me canta o Congo e eu o escrevo, dia inteiro’.”

O registro destes *Congos* traz uma quantidade bastante alentada de partes vocais grafadas e uma breve referência ao instrumental, a saber:

> “INSTRUMENTAL:
> Dois zabumbas, um do Reis, outro do Embaixador, vestidos com as cores respetivas. Uma caixa. Os maracás já indicados. O ritmo geral, dado pelos zabumbas, tem o desenho seguinte:
>
> 
>
> (idem: 50) “.

No geral, o autor classifica estas partes musicais da seguinte forma: a Embaixada (em que "as peças têm sempre, de alguma forma, relação com o drama") e as Cantigas ("muito mais livres, incluem no seu grupo algumas peças nitidamente especificadas" – p. 51). Estas especificações levam o autor a agrupá-las, ainda, da seguinte forma:

1. Os Dobrados de Marcha ("um certo número de peças marciais, próprias a serem cantadas em caminho".).
2. Os Cantos Religiosos ("apenas as peças comprovadamente religiosas, de inspiração católica, benditos para serem cantados na frente das igrejas ou das casas particulares e as louvações aos santos").
3. Danças Puras ("também são Cantos Religiosos, cuja significação mística, em parte ou totalmente se obliterou"). (ibidem)

Coerente com sua perspectiva do desenvolvimento dos congos, o autor dedica a maior parte das transcrições às partes da Embaixada (pp. 75 a 101), ficando para as três categorias de cantigas o trecho que vai da p. 51 à p. 75, sendo que há um breve relato sobre peças de congos de outras localidades[6].

Por fim, para efeito do estudo musicológico, vale apontar que Mário faz uma outra referência à formação instrumental dos Congos em geral, numa de suas "Notas aos Congos" (nº 19):

> "Meu colaborador popular afirmou que o instrumental dos Congos é exclusivamente de percussão. É a tradição mais geral aqui do Centro também, apesar de alguma vez aparecerem violões ou violas. Já no Ceará são"ganzás ou maracás" (que aliás não são propriamente a mesma coisa), violas, sanfonas e bumbos. Melo Morais Filho diz que no Rio de Janeiro, a tradição negra era ainda mantida no tempo dele quanto ao instrumental dos *Cucumbis*. Havia canzás, chequerês, chocalhos, tamborins, adufos, agogôs, marimbas e pianos-de-cuia. Martius na sua bonita descrição da *Congada* do Tejuco enumera sem cuidado especial, tamborins, chocalhos, chiantes canzás e a murmurante marimba, a que ajunta, noutro passo da descrição, zabumbas, matracas e gaitas. Stanley se refere algumas vezes ao instrumental dos cortejos e guerras congueses, citando, além dos zabumbas, espécies de sinos e buzinas de marfim. Ora os sinos de Stanley, ou milhor, sinetas, vieram pro Brasil com nome de adjás. É curioso de verificar que aqui se registraram até agora só adjás simples, ao passo que

[6] "PEÇAS SOLTAS DE CONGOS (registro agora mais umas poucas peças de Congos, colhidas ocasionalmente na Paraíba.)". Idem (pp. 101 a 105).

em toda a Costa dos Escravos são de uso mais freqüente as sinetas duplas. Os adjás entre nós, se conservaram mais, ou exclusivamente, no instrumental de feitiçaria. Quanto às buzinas, sempre nomeadas por Stanley ao falar de instrumentos congueses, e ainda referidas para as cerimônias dos Sertões d'África por Alfredo de Sarmento de marfim e "som estridente e desagradável", não são entre nós importação africana. Nunca as vi citadas nos Congos, Congadas, Moçambiques, Tambaques e Cucumbis. Permanecem porém no instrumental dos Maracatus, geralmente substituídas pela corneta".

Outro autor bastante representativo no campo dos estudos sobre o folclore é Luís da Câmara Cascudo. Em seu "Dicionário do Folclore Brasileiro" consta o verbete sobre as congadas, do qual destacamos o trecho:

"Congadas, Congados, Congos: Autos populares brasileiros, de motivação africana, representados no Norte, Centro e Sul do país. Os elementos de formação foram: A) coroação dos Reis de Congo; B) préstitos e embaixadas; C) reminiscências de bailados guerreiros, documentativos de lutas, e a reminiscência da Rainha Njinga Nbandi, Rainha de Angola, falecida a 17 de dezembro de 1663, a famosa Rainha Ginga, defensora da autonomia do seu reinado contra os portugueses, batendo-se constantemente com os sobados vizinhos, inclusive o de Cariongo, circunscrição de Luanda."

(Cascudo, 1988:242-245)

Como vemos, mais uma vez encontra-se a referência à Rainha Ginga, figura de grande importância e farto registro na historiografia africana. A manifestação cultural, aqui representada em sua pluralidade de denominações ("congadas, congados, congos") vem caracterizada como "Auto popular brasileiro". E em referência à longevidade da tradição em território brasileiro, o autor data a primeira ocorrência de coroação de reis de congo na igreja de Nossa Senhora do Rosário no Recife, em 1674. A presença de Nossa Senhora do Rosário, Santa Ifigênia, São Benedito e de um *Santo Antônio Preto* como santos de devoção dos negros é apontada neste verbete do dicionário do ilustre folclorista potiguar.

A origem desses "autos" é creditada à cerimônia de coroação dos reis de congo e o autor considera ter havido um processo pelo qual "os préstitos, reinos e embaixadas, desdobramentos de trechos tornados autônomos da coroação" passaram a se "aculturar" com outros elementos, inclusive o indígena, e formaram o que passa a se chamar de "Congadas, Congados, Congos".

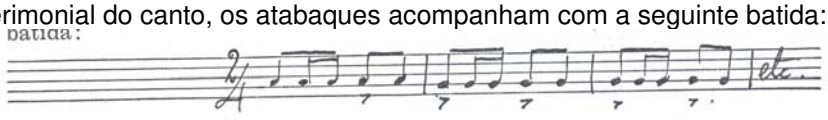
Em “A Congada Nasceu em Roncesvales”, Alceu Maynard Araújo (Araújo, 1959), um outro ilustre folclorista, afirma a origem carolíngia da tradição da congada, a que nos referimos anteriormente. Segundo este autor “o estudo dos fatos do passado, das canções das gestas, apontam-nos que a Congada não é de origem africana, mas é uma reminiscência da ‘Chanson de Roland’” (idem:12).

Convém ressaltar que Araújo chega a esta conclusão tendo como referencial uma ocorrência de festejo de congada na cidade de Nazaré Paulista, por ele estudada. Tal ocorrência se deu durante a Festa do Divino Espírito Santo, nos dias 27,28 e 29 de junho de 1947, “ensejando a vinda de três ternos de congada das cidades circunvizinhas: o ‘Batalhão Verde’ ou dos ‘Periquitos, os ‘Marinheiros de Piracáia’ e do município mineiro de Camanducáia, os ‘Congado’. Como sóe acontecer, os grupos chegaram cantando, saudando a cidade hospedeira.” (idem:3).

A maior parte destas conclusões deve-se ao texto das embaixadas cuja análise, tão ao gosto dos folcloristas, leva o autor a convencer-se da origem da congada na narrativa do ciclo de Carlos Magno e seus Doze Pares de França. Tal narrativa está também bastante presente no repente e no cordel nordestinos, como bem aponta Araújo nas páginas 19-21 de seu estudo.

Com relação às partes musicais e sua análise e transcrição, há uma série de partituras onde constam as partes cantadas, tendo sido “recolhidas pelo maestro Manoel Antônio Franceschini”.

Na página 5, o autor faz uma breve análise e descrição da execução rítmica da congada:

> “A despeito da violência dos membranofónios, nesse cantochão azabumbado, sente-se a música cheia de ternura e misticismo da liturgia da Congada; nesse complexo do cerimonial do canto, os atabaques acompanham com a seguinte batida:
>
> 
>
>
> ”

Para finalizar, transcrevemos a descrição do conjunto musical do terno de congos feita pelo autor:

> "Completa o terno de Congada a 'banda de música', composta de três violeiros, sendo um o mestre, isto é, o que dirige a 'banda', três tocadores de pandeiro, dois de reco-reco, dois de canzá, uma caixa e uma zabumba.
> A composição da 'banda de música' das Congadas é muito variável. Umas trazem um número maior de membranofônios: zabumbas, caixas de guerra ou tarol, adufes, puítas, atabaques, noutras há predominância de idiofônios: reco-reco, canzá, marimba, triângulo, não faltando os cordofônios: violas, violões e cavaquinhos. Nos ternos mais pobres, menor é o instrumental. Numa congada até banjo apareceu, o que vem revelar novas influências, dentre elas a do cinema."
>
> (idem:11).

O mesmo autor, num outro trabalho (Maynard, s/d), apresenta dois estudos sobre festas do ciclo das congadas na região do Vale do Paraíba. Em "Coroação do rei de Congo do Brasil. Festa de São Benedito de Guaratinguetá" (idem: 153-162), Alceu Maynard descreve com detalhes as partes rituais da Festa referida, por ele observada em março de 1948. Nos primeiros parágrafos de seu texto há uma série de observações sobre a mobilidade e variedade nas datas de realização do festejo em geral. O autor descreve as figuras dos caixeiros de São Benedito, em número de quatro e cita a presença de um cortejo eqüestre, denominado "Cavalaria de São Benedito". Além dos caixeiros, na descrição do autor são citadas a presença constante e alternada com estes de uma "banda de música", cuja formação não é detalhada. Também há uma breve referência às "companhias de moçambique" que vêm "dançar em frente à casa do festeiro, prestando assim homenagem ao Rei de Congo no dia da coroação." (idem: 162).

A Festa é descrita como uma cerimônia em que há a passagem do cargo de um "Rei Velho e a Rainha" que também assumem os encargos de "festeiros" principais para um "Novo Rei" que escolhe os participantes do próximo séquito real, que possui a seguinte composição:

> "Na festa de São Benedito, os personagens principais são: o Rei, a Rainha, o Juiz da Vara, a Juíza da Vara, o Juiz do Ramalhete, a Juíza do Ramalhete, o Capitão do Mastro, o Alferes da Bandeira e o Tenente da Coroa. Os pajens, sendo membros da Irmandade, trajam-se com a opa."
>
> (idem:158).

Com relação à outra descrição, a da "Festa de Nossa Senhora do Rosário de Cunha", seus momentos cerimoniais são bastante semelhantes ao que o autor aponta anteriormente para Guaratinguetá.

Como referências musicais, é citada novamente a presença da "banda de música, que deu a nota alegre a todas as cerimônias com seus dobrados festivos" e também um interessante desdobramento festivo e profano da festa devota:

> "Os festejos prosseguiam noite a dentro, enquanto no Largo de Dona Vavá a dança de roda, de origem africana – o jongo – entretinha os negros, todos afilhados de Nossa Senhora do Rosário, cantando, pondo e desamarrando ponto até que o sol nascesse para todos..."
>
> (idem: 158)

Já o livro de Odette Coppos sobre "Congadas" (Coppos, 1971) traz um relato sobre sua intervenção junto às comunidades de congadeiros de Itapira para o "resgate" das festas locais. É bastante ilustrativo da visão dos agentes externos e como exemplo de sua ação transformadora no universo dos dançantes, com uma descrição bastante pormenorizada desta ação. Esta visão se mostra bastante paternalista e com um olhar prioritariamente voltado para as exterioridades (figurinos, adereços, etc.). A autora manifesta, por várias vezes, o estranhamento bastante grande com o universo cultural dos congadeiros, patente neste trecho:

> "Para mim, difíceis eram até os nossos diálogos, porque eles engrolavam a língua de tal maneira que me parecia estarem a falar um dialeto africano. Quando cantavam, então, desanimavam-me com aqueles agudíssimos estridentes e prolongados e as tônicas onde não deveriam estar!"
>
> (idem:10)

Trata-se, conforme descrito, de uma ação disciplinadora e que buscou de forma intensa e mesmo dura, trazer valores externos para o interior da congada. Vejamos este trecho, em que a autora destaca a ação de uma sua colaboradora:

> "Muitos negros eram rebeldes e dados ao vício da pinga. Ofélia, porém, entrou logo de sola em cima deles e, coisa curiosa, obedeciam-na! Depois de algum tempo os ensaios passaram a ser feitos no pátio interno da casa de Ofélia, amplo, ladrilhado, iluminado. Tomamos de um livro e ali íamos anotando o nome de cada um. Na reunião seguinte, a chamada era feita por esse livro. Quanta confusão!"
>
> (ibidem).

Além disso, fica patente a necessidade de reconhecimento pelos setores institucionais da localidade: os folcloristas ilustres, recorrentemente citados como

fonte de legitimação, a imprensa, órgãos públicos (prefeitura, comissão estadual do folclore, etc.). Este objetivo parece ser atingido quando da participação narrada da congada de Itapira no desfile de encerramento das festividades do "Mês do Folclore", promovido pela Comissão Estadual do Folclore, no Vale do Anhangabaú, na capital do estado, em 31 de agosto de 1969.

Trata-se de referência bastante ilustrativa das contradições encontradas no campo do folclore, entre preservação de tradições e descaracterização das mesmas, aliada a uma desautorização do conhecimento e da atuação dos agentes originais destas manifestações tradicionais.

GIRARDELLI, 1981, descrevendo festejos na cidade de Atibaia, descreve uma grande presença de violeiros nos chamados "Batalhões de São Benedito" e complexas evoluções coreográficas com utilização de espadas e bastões.

Em Ribeiro (1959), encontramos um estudo sobre um grupo de moçambique da cidade de Aparecida do Norte, cidade do estado de São Paulo bastante conhecida por ser um centro de devoção e romarias dedicadas à santa "Padroeira do Brasil'. Neste estudo, deparamo-nos com preocupações metodológicas que se destacam pela busca de ajuste na amplitude do recorte e pelo cuidado em realizar inferências a partir dos dados obtidos. A autora ressalta que:

> "Este trabalho se refere aos Moçambiqueiros de São Benedito do Bairro de São Roque, em Aparecida do Norte, Estado de São Paulo e não pretende aludir a todos os aspectos que apresenta o Moçambique em outras regiões. É um estudo particular, o que, de acordo com a recomendação de Vicente e Virgínia Mendoza, se enquadra no preceito metodológico, segundo o qual os ângulos de observação devem ser os mais reduzidos, para ganhar a pesquisa em minúcia e poder servir de achega aos estudos de ordem geral. "
>
> (Ribeiro, 1959: 09).

Com esta perspectiva, após um breve apanhado sobre "as referências feitas a esta dança na bibliografia nacional" (idem:10), a autora dedica-se a descrever a chamada "Dança do Moçambique" em suas várias características. Com uma especial e pioneira preocupação com a identificação da individualidade dos membros da comunidade, a autora realiza um trabalho de "observação participante", como muito bem destaca o folclorista Rossini Tavares de Lima no prefácio. Desta forma, suas observações sobre os traços característicos desse

moçambique trazem a marca de seus agentes na forma de registrar os vários elementos rituais, coreográficas, musicais e da história e sociabilidade do grupo.

Ainda da mesma autora (RIBEIRO, 1960), temos um estudo sobre a Festa de São Benedito em Aparecida do Norte trazendo um enfoque mais abrangente que o do trabalho citado anteriormente e uma perspectiva mais geral do chamado "Baile de Congos":

> "As danças mais comuns são o *Moçambique* e a *Congada*. O *Moçambique* é um conjunto que homenageia São Benedito ou Nossa Senhora do Rosário, cantando, dançando com seus guizos de bronze, chamados paiás, presos às pernas e manejando bastões. Não é uma dança dramática, pois não tem enredo, ainda que alguns grupos façam pequena representação antes do bailado, figurando a invasão de um reino pelo exército inimigo que por fim é derrotado e aprisionado. Os *Congos,* comumente chamados *Congadas* na região, caracterizam-se precisamente por sua representação chamada *embaixada*, com personagens de corte, falas de soberanos e embaixadores. Um grupo pertence a um rei e outro a uma rainha, cujo filho, entre danças e cantorias, depois de uma luta, cai prisioneiro. Termina tudo com cânticos de vitória e rendição dos exércitos da rainha. Algumas vezes o auto só é representado por figuras masculinas, sem rainha, cabendo o poderio dos adversários a outro rei ou a um general."
>
> (idem:639).

Como podemos constatar, neste trabalho a autora enfatiza, mais uma vez, as partes de embaixada, destacando a presença da narrativa carolíngia e os embates entre cristãos e mouros. Há novamente também uma menção à questão da notação destas partes em cadernos ou livros que servem de referência para o texto da embaixada. A autora traça um quadro comparativo, levando em consideração as variações de enredos. São ainda listados alguns casos de congadas "sem representação dramática", consideradas também pela autora como derivações em que "a representação começa a obliterar-se".

Também encontramos no último tópico deste artigo, uma abordagem histórica que procurou traçar uma rota dos *Congos* desde sua origem africana até a sua distribuição ao tempo da publicação do mesmo. Esta distribuição inclui algumas citações de danças denominadas *Congos* e de festas de mouros e cristãos em países como Haiti, Panamá, Guatemala e nas Antilhas.

Gostaria, por fim, de destacar as afirmações colocadas nos últimos parágrafos deste estudo e que apontam para as perspectivas da multiplicidade

das formas de congada, suas também múltiplas e dinâmicas fontes de origem e seu constante e dinâmico processo de ressignificação:

> "Estas notas de pesquisas de campo ou bibliográficas são modestas contribuições para o estudo de um dos folguedos folclóricos mais comuns no Brasil que representa, nas suas numerosas modalidades, um ponto de encontro de traços culturais de tempos e regiões muito diferentes, seguindo e perfazendo longos e lentos processos de aculturação, reinterpretação e fusão.
> Os Congos e Congadas ainda existentes em várias áreas brasileiras são persistências desse legado tradicional do povo, numa incessante metamorfose, que o vitaliza e perpetua."
>
> (idem , 687-688).

Ainda nessa linha generalizante, nos deparamos com uma obra em que o autor procurou traçar um panorama amplo sobre "As Congadas no Brasil". A monografia que recebe este nome (Rabaçal, 1976), foi publicada em 1976 para compor o número 5 da coleção "Folclore", do Conselho Estadual de Cultura, do Governo do Estado de São Paulo. Logo nos primeiros parágrafos, ao tratar da "Distribuição Têmporo-Espacial" (idem:11-12), Rabaçal aponta para a falta de unidade nos registros sobre "Congos, Congados, Congadas" o que

> "tem acarretado para o conjunto da bibliografia existente sobre o assunto, um emaranhado de pensamentos que se refletem principalmente na confusão que projetam nos leitores leigos que por circunstâncias várias dela tomam conhecimento, e, em alguns casos, nos seus próprios analistas, o que em parte decorre da insuficiência dessa mesma bibliografia."

Rabaçal ainda afirma que há uma ênfase nas inferências históricas obtidas a partir destes registros, porém que a construção de teorias sobre "o folguedo" se baseia em combinações de dados locais ou regionais, dados que variam "desde o simples informe da existência do folguedo até as descrições pormenorizadas e completas."

Concluindo, a seguir, que falta uma visão de conjunto sobre as manifestações culturais estudadas, o autor passa a traçar um minucioso estudo comparativo dos registros existente sobre congadas no Brasil.

Iniciando sua série comparativa com a primeira referência datada de 1760, extraída dos escritos de Mário de Andrade[7], o autor prossegue um extenso e exaustivo relato dos registros encontrados (Rabaçal, *op. cit.* 11-42) até um último registro de apresentação de grupos da cidade de Atibaia no Parque Fernando costa, na capital de São Paulo, conhecido como Parque da Água Branca, em 15 de agosto de 1963. Este estudo comparativo prossegue, reportando-se às "Épocas de Realização", "Partes e Enredos", "Personagens", "Indumentária", "Instrumental" e "Intérpretes" (idem, respectivamente: pp. 43-61, 63-108, 109-132, 133-155, 157-173, 175-196).

Com relação a este "Instrumental", que nos interessa especialmente no âmbito desta dissertação, trata-se de um capítulo que coteja os registros encontrados na bibliografia estudada, relatando a presença de instrumentos musicais nas descrições das variadas formas de realização de Congos, Congados e Congadas. Apesar de ressaltar que "a incidência maior nos conjuntos instrumentais do folguedo é dos instrumentos membranófones" (idem:168), o autor expõe um panorama bastante amplo de instrumentação ao longo dos múltiplos relatos: além dos muitos tambores, pandeiros, cuícas ou puítas, marimbas, as casacas e vários outros tipos de reco-recos, instrumentos de cordas dedilhadas (violas, violões, bandolins, etc.), rabecas e violinos, sanfonas, sopros (flautas, até saxofones e clarinetas) e, curiosamente, uma gaita de foles relatada num registro sobre a congada de Lapa, no Paraná.

Portanto, com base neste quadro comparativo geral o autor define:

> "Os Congos, Congados, Congadas, são um tipo de folguedo popular que segundo a maioria dos autores que com ele se têm impressionado, forma entre as expressões afro-brasileiras em que se destacam de maneira predominante tradições históricas e costumes tribais de Angola e Congo, com a predominância de traços culturais do grupo Bantu, aculturados a elementos do catolicismo catequético e ao brinquedo de Mouros e Cristãos.
>
> Constituindo o que é chamado de 'cotejo real' (*sic*), possivelmente formas remanescentes das festas brasileiras de coroação do Rei do Congo, os Congos, Congados, Congadas, são divididos em duas classes, uma constituída pelos grupos organizados como simples desfiles, e a outra, também pela representação dramática, que recebe o nome de Embaixada." (idem:08-09).

[7] Andrade, Mário – **Danças Dramáticas do Brasil**, Livraria Martins Editora, São Paulo, 1959, Tomo I, pág. 36. *Apud* RABAÇAL, *op. cit.*

Retornando ao item em que o autor refere-se às “Partes e Enredos”, encontramos ali um esforço de sintetizar a documentação estudada, organizando os relatos encontrados, de modo a definir e classificar as congadas tendo como base o seguinte critério:

> “cinco grandes motivos condutores:
> I – desfiles por vias e logradouros públicos, em direção a cenários religiosos, ou cortejos, cujos participantes acompanhados por grupos instrumentais entoam versos desempenhando rápidos e simples passos coreográficos;
> II – a apresentação de lutas entre mouros e cristãos, com base, em alguns casos, em episódios da história de Carlos Magno e dos Doze Pares de França;
> III – a teatralização de lutas entre um Rei do Congo e uma Rainha Ginga;
> IV – a encenação de Embaixadas com encontros guerreiros; e,
> V – 0 desenvolvimento de Embaixadas Diplomáticas entre realezas distantes.” (idem:63).

COLEÇÕES DE FOLCLORE

Nos próximos parágrafos, iremos nos referir a algumas publicações constantes de séries ou coleções destinadas ao estudo do folclore brasileiro surgindo daí, portanto, o critério que nos levou a reuni-las em pequenos grupos, referentes a estas coleções.

Uma delas, destinada ao levantamento por estados brasileiros, justamente intitula-se “Folclore Brasileiro” e foi publicada pelo Instituto Nacional do Folclore, da FUNARTE, a partir de 1977, estendendo-se até meados dos anos 80. Destacamos desta coleção três volumes referentes a estados em que festas de congada são bastante freqüentes e têm uma relação mais próxima com o caso aqui estudado ou seja, Espírito Santo, São Paulo e, claro, Minas Gerais.

Como citado anteriormente, o intuito desta coleção é traçar um panorama dos fenômenos folclóricos de cada estado, de uma forma bastante ampla, envolvendo danças, literatura oral e linguagem popular, culinária, etc. Portanto, as referências às congadas são bastante breves e genéricas.

A obra enfocando o estado do Espírito Santo (Neves, 1978:33-34) faz uma referência, no capítulo destinado aos "Folguedos Folclóricos", ao "*Ticumbi, Congada ou Baile de Congo*". Nesta referência o autor frisa a diferença entre a manifestação local e outras semelhantes, ocorrentes em outros estados (*Cucumbi* carioca ou baiano, congos e congadas goianas, cearenses, gaúchas ou cariocas), ressaltando a maior simplicidade do Ticumbi capixaba em relação aos exemplos mencionados. Esta simplicidade não implica, entretanto, na ausência de um enredo guerreiro que narra os entreveros entre dois reis (Rei Congo e Rei Bamba) com as respectivas embaixadas, que o autor descreve com brevidade. Também breves (devido, obviamente, à proposta de abrangência da obra) são as descrições musicais:

> "Os instrumentos musicais que usam são apenas pandeiros e chocalhos de lata. Há, porém, fora da dramatização, um "viola", que serve apenas para "dar o tom". Veste-se à paisana."

No volume referente ao estado de São Paulo (Damante, 1980:27-28), o autor ressalta a importância das partes dramáticas, principalmente as embaixadas, o que faria das congadas "uma reminiscência africanizada e abrasileirada das cruzadas", tendo adquirido aqui "um pronunciado sabor sebastianista". Além das influências da saga quase mítica do Rei Português desaparecido, Damante aponta inspirações "no apogeu das lutas de Cavalaria, das histórias de Carlos Magno e dos doze Pares de França e nas peregrinações a Santiago de Compostella".

Com relação a descrições rituais e musicais constam as seguintes observações:

> "Um grupo de congos chama-se *terno*, envolvendo a congada dois deles, além de uma corte completa: Rei, Rainha, Ministro, General, Embaixador e 'Secretário'. A indumentária militar inclui o quepe e a espada... O jogo de espadas, em forma de duelo, é inseparável da coreografia, reforçando seu tilintar o instrumental, onde predominam o tambor, o bombo, o surdo. Apitos e vozes de comando alternam-se com os passos da dança e os cânticos do grupo."

O autor ressalta, ainda, a afinidade com o moçambique, não apontando nenhuma especificidade ritual entre as duas formas, semelhante àquela

encontrada no campo (conforme descreveremos à frente) e em referências sobre congados mineiros e goianos[8].

Com relação a Minas Gerais, o autor Martins (1982:39-42) traça um panorama geral, que traz algumas informações que merecem uma análise mais apurada, conforme faremos a seguir.

Uma delas refere-se à distribuição temporal das congadas em Minas:

> "Também as comemorações agora abrangem o chamado *Ciclo do Rosário*, não apenas o 7 de outubro, que é o dia da Padroeira. Há ocorrências, embora menos freqüentes, que acontecem fora do referido trimestre, como se vêem no Serro, final de junho; e em Conceição do Mato Dentro, começo de janeiro, para citar só dois exemplos."

Também podemos observar a diversidade dos grupos envolvidos neste tipo de manifestação, elencadas neste trecho:

> "A fraternidade de Nossa Senhora do Rosário e dos Santos pretos, entre os quais São Benedito e Santa Efigênia, é constituída, em Minas, por oito guardas, a saber: *candombe, moçambique, congo, vilão, marujos, catopês, cavaleiros de São Jorge e caboclinhos* (em certos lugares, estes últimos são denominados *tapuios, caiapós, botocudos* ou *caboclos*)."

Aqui, além de repararmos na grande variedade de formas de se articular em grupos para louvar, também nos chama a atenção algumas referências que voltaremos a encontrar nos registros posteriores, como aquele que se refere ao candombe;

> "Conforme reza a tradição, partiram do *candombe* todas as guardas – é o pai de todas. Mas nasceram em diferentes épocas, não são gêmeas: o *congo* é a irmã mais velha; seguem-se as guardas de *moçambique*, de *marujo*, as demais. O candombe é uma guarda fechada, esotérica. Não sai, exceto para tocar e cantar em casa de reis congos, durante grandes ocasiões... Afinal, bate-se o candombe. Para isto, além do canzá, empregam-se três atabaques, batizados com os nomes de *chama, santana* e *jeremias*, diferentes em tamanhos e função rítmica."

[8] Brandão (1985), Martins(1997), Gomes e Pereira (2000) E Lucas (1999)

Referindo-se aos grupos que compõem a tradição, sua denominação é expressa da seguinte forma:

> "A *guarda* (chamada terno, batalhão, em Uberaba) é uma unidade religiosa ou grupo autônomo, com denominação particular e estandarte, conforme o modelo tradicional. Aspectos rítmicos, plásticos e funcionais caracterizam aquelas oito diferentes unidades, com maior ou menor número de representações em Minas."

A partir da articulação destes grupos, surge a unidade geral da Festa, a que o autor define e descreve seu momentos principais:

> "Todas as referidas guardas ou unidades formam a *Congada*, que é a denominação genérica da grande família coreográfica em torno de Nossa Senhora do Rosário e dos Santos pretos.
> O ritual das festas começa com o levantamento do *mastro*, por vezes dois – um no adro da igreja e outro na casa do festeiro. Depois, demanhãzinha, a escolta conduz a *Coroa* (reinado) da residência dos reis ao altar. No trajeto, os *varsais* dançam e cantam, ou fazem embaixadas."

Em relação a estas embaixadas, o autor apresenta algumas formas, uma recolhida em Carmo da Mata e outra em Raposos).
O autor ainda descreve, de forma genérica, alguns procedimentos da festividade:

> "Das oito guardas, só duas – Congos e Marujos (excepcionalmente, os caboclinhos do Serro também se incluem) fazem embaixadas.
> Durante a missa, que é o encerramento das solenidades religiosas, procede-se à cerimônia de entrega do reinado, quando são coroados novos reis do ano.
> Segue-se o almoço, elemento forte de coesão social entre figurantes e membros da comunidade.
> Baixam-se os mastros oito dias após o término das festas."

Embora não indique a que localidades estas observações referem-se, o autor indica uma série de variações regionais de nomenclatura das figuras da festas.

Por fim, vale registrar a referência à figura do Capitão-Mor Edson Tomás dos Santos que, conforme veremos posteriormente[9] foi de grande importância histórica nos congados da região metropolitana de Belo Horizonte. Este grande capitão, aparece como fonte, juntamente com o Capitão Sebastião Correia Braga,

[9] Em Martins(1997), este capitão é citado como uma presença muito respeitada e mesmo temida por sua "força" ou seja, seu conhecimento e seus poderes espirituais.

para “duas formas de versos cantados por guardas de moçambique” transcritas. A citação, mesmo que breve, a dois ritmos dessas guardas, o “*serra-acima* (o mesmo que *alegro*)...*serra-abaixo*(o mesmo que *lento*)” é uma das primeiras referências a estas características marcantes de grupos que vieram a ser bastante estudados posteriormente.

Um outro exemplo de série destinada ao estudo do folclore são os “Cadernos de Folclore”, também publicados pela FUNARTE, entre os anos de 1977 e 1980. Desta coleção destacamos os seguintes volumes:

O número 19 é um estudo sobre as congadas do estado do Paraná (Fernandes, 1977), mais especificamente sobre a cidade de Lapa. Algumas peculiaridades são encontradas nesse estudo e na sua descrição da congada paranaense. Logo no início, podemos constatar a importância da localidade como um centro de culto a São Benedito, pela referência à presença de um “imponente Santuário edificado no lugar mais alto e aprazível da cidade” que “perpetua uma devoção a São Benedito, nascida em torno da veneração de uma imagem tosca que existia na velha matriz e que pertencera à primeira capelinha de Santo Antônio da Lapa” (idem:04). Esta referência indica sua relevância regional na geografia do culto aos santos católicos.

Outra coisa que nos chamou a atenção foi a referência a registros escritos realizados (e a importância dada a estes registros) pelos próprios participantes do festejo. Nestas práticas, a oralidade costuma ser a principal forma de transmissão de conhecimento e informações e relatos sobre os registros escritos são muito raros. Por vezes, ocorre a solicitação da realização deles por parte dos realizadores das manifestações, na maioria das vezes buscando profissionais especializados (etnólogos, escritores, etc.) e são mais recentes[10].

FERNANDES, no entanto, referindo-se a observações que indicam reiteradamente o ano de 1951 como data de referência, destaca:

[10] conforme veremos posteriormente, Leda Martins (1997) realizou sua “afrografia” a pedido do capitão João Lopes

> "Eram conhecidos três 'papés' de Congada: o da atual, denominado *Dia Solene*; outro chamado *Dia Grandioso* e finalmente o *Ilustre Vassalo*. Esse último texto é também conhecido por *Africanada*, pela abundância de termos africanos nas suas falas. Pela grande dificuldade de ensaiar os dois últimos textos, pela extensão e pelo vocabulário, há muitos anos a apresentação limita-se ao *Dia Solene*. O texto é conservado em caderno e lhe têm grande apreço. Quando surge alguma dúvida, há opiniões divergentes, o assunto é logo resolvido, pois reconhecem que 'o caderno é quem manda'. Não obstante seguirem os Congos o texto manuscrito, que conservam dos mais antigos, podem-se notar vários arranjos sucessivos que favoreceram a seqüência do auto." (Fernandes,op. cit.:5)

Além disso, a monografia traz uma transcrição completa do "texto da Congada" referente a' "O Dia Solene" (idem:31-34), copiada deste referido "caderno do Embaixador".

Mais do que apontar para uma origem destes escritos, o autor aguça nossa curiosidade ao relatar:

> "Nota-se no texto da Congada o aparecimento esporádico de termos africanos, particularmente quando se trata de nomes de pessoas ou divindades, pois, no restante do texto, forçoso é reconhecer a predominância da influência lusa nesse auto evocativo"

Sem recorrer às suposições e especulações com carência de bases documentais e empíricas que tanto criticamos nos folcloristas e muito menos sem subestimarmos a capacidade de apropriação da língua culta pelos congadeiros, ficamos ainda propensos a suspeitar da elaboração deste "caderno" por agentes letrados que tivessem se relacionado de alguma forma com os agentes realizadores da Festa. Fica aqui mais um ponto para uma possível investigação posterior.

O calendário de realização dos festejos, também chama a atenção por sua semelhança ao caso estudado no campo:

> "No seu primitivo brilho, no Paraná, só sobreviveram as Congadas na antiga cidade da Lapa, onde eram realizadas, outrora, todos os anos, pela festa de São Benedito, no dia 26 de dezembro. No segundo quartel deste século, a sua realização tornou-se cada vez menos freqüente, dois anos e até mais medeiam entre uma Congada e outra. No ano em que era realizada a Congada, além desse festejo folclórico, no dia de São Benedito, ainda se repetia a festa dos Congos, no domingo seguinte à data do glorioso Santo, bem como, outra vez, a 6 de janeiro, dia de Reis ." (idem:3)

Ressaltamos ainda como índice da variedade cultural e formal das congadas brasileiras e da presença de múltiplas influências, características peculiares observadas em Lapa por Fernandes. Estas características referem-se a estas formas de organização, bastante recorrentes em outras ocorrências do festejo :

> "Os participantes do festejo folclórico na Lapa são conhecidos vulgarmente pela denominação genérica de Congos, e são organizados em dois grupos distintos: Rei do Congo com a sua Fidalguia e a Embaixada da Rei do Congo com a sua Fidalguia e a Embaixada da Rainha Ginga com parte de seu exército e fidalguia."

No entanto, com relação a estas "cortes" o autor acentua a influência lusitana em sua origem, sem deixar de ressaltar as outras contribuições de nossas matrizes culturais, apontando para uma profusão de nomes africanos para os personagens da mesma. São estes nomes de personagens da congada local que chamam a atenção por sua peculiaridade:

> "Ganaiame, o Rei, precedido sempre do título senhorial de Zumbi; Ganatoiza, o Secretário; Guiziame, o Duque; de outros quatro fidalgos conhecem-se também nomes exóticos, Boeniziame, Naquim, Subam, Kantor. Não mais se recordam do nome africano do Príncipe, do Marquês, e dos dois últimos fidalgos. Afirmaram-nos, no entanto, que a Rainha, em outro texto da Congada, chama-se Totoiza ou Totoiza-Name."

Além disso, indica uma possível influência indígena pelo "sincretismo que aí ocorre com a presença de Caciques ameríndios" (idem:06), referindo à presença destes personagens na Embaixada da Rainha Ginga.

Por fim, no que diz respeito a este trabalho sobre esta congada do Paraná, as descrições e transcrições musicais são bastante exíguas. Como descrição da música do festejo consta somente esta citação:

> "Os músicos da Congada (em 1951) traziam dois tambores, uma rabeca e uma sanfona, apresentavam uma indumentária de emergência, limitada praticamente a uma modesta jaqueta, com pequena manta, não faltando, no entanto, o capacete adornado de penas." (idem:08).

Já com relação a transcrições, o volume traz 7 "Melodias de Congadas" (idem:27-28). Três delas estão escritas em pauta dupla, sem indicação de letra ou de

instrumento executante. Na pauta superior, em clave de sol, constam melodias (na primeira das transcrições, grafada em duas vozes) e na pauta inferior, embora esteja assinalada com a clave de fá, encontramos transcrições rítmicas.
Há ainda, uma descrição razoavelmente detalhada de "12 cenas" retiradas de "legendas da Congada existentes no Museu de Arqueologia e Artes Populares, em Paranaguá". E, por fim, oito "esquemas coreográficos da dança dos fidalgos"[11] ilustram com apurada descrição e desenhos esquemáticos a dança dos congos da cidade de Lapa.

No volume número 12 dos "Cadernos" , o autor descreve um festejo com muitas semelhanças com os congos e maçambiques, porém que atende pelo nome de Ticumbi:

> "O *Ticumbi* de Conceição da Barra – norte do Espírito Santo – compõe-se de certo número de negros (só negros), entre os quais o *Rei Congo* (ou 'reis' de Congo), o Rei Bamba (ou 'reis' de Bamba), seus secretários e o corpo de baile ou 'congos', que representam os guerreiros das duas 'nações'. Vestem-se a caráter, de longas batas brancas e rendadas, com traspasse de fitas coloridas" (Neves, 1976: s/nº).

O texto traz ainda uma descrição detalhada das partes de embaixada de "um *Baile de Congo*, apresentado em janeiro de 1945, em São Mateus...segundo a letra que nos foi ditada pelo mestre de congo, Manuel Sapucaia, preto dos seus sessenta e tantos anos"(idem). Como vemos, utiliza-se uma metodologia bastante semelhante àquela empregada por Mário de Andrade em seu trabalho citado anteriormente. Vale ressaltar a observação feita por Neves com relação a uma característica da manifestação estudada, ou seja, sua condição de crônica, de narrativa de fatos e acontecimentos relacionados aos participantes.

> "Há outro aspecto interessante nos *Bailes de Congo*: são eles verdadeiros registros, falados ou cantados, de acontecimentos ocorridos no local, no Brasil ou no mundo. Tudo quanto impressionou o "mestre" do *Baile* é por ele consignado nos cânticos ou na falada bela dança-guerreira." (idem)

[11] idem, respectivamente: 09-12 e 19-26.

Aspectos semelhantes são também apontados por Paulo Dias, no seu estudo sobre os batuques do sudeste.

> "Uma temática principal dos batuques de terreiro é, ainda hoje, a crônica social. É o caso das modalidades poéticas ditas de *visaria* ou *bizarria*, praticadas nos jongos e candombes, assim como das modas de batuque de umbigada do Oeste paulista. Suas canções tecem comentários sérios ou jocosos acerca de eventos presentes e passados das comunidades, bem como de seus personagens conhecidos de todos. Reafirmam-se assim, valores morais, éticos e religiosos, inserindo-se a crônica cantada nos mecanismos de controle social do grupo." (Dias, 2001:880)

Ainda com relação as partes musicais, as referências são mínimas e não constam transcrições. Há uma descrição, semelhante à que consta na outra obra citada, do mesmo autor, com algumas informações a mais:

> "Os instrumentos musicais que usam os 'congos' são apenas pandeiros e chocalhos de lata, que eles chamam 'ganzás' ou 'canzás'. Há também um 'viola' que, outrora, não participava propriamente da dramatização: servia apenas para 'dar o tom', tocando-a, enquanto os guerreiros cantavam. Vestia-se à paisana. Hoje, porém, participa do *Ticumbi*, veste calça e bata brancas, com fita em traspasse e lenço branco na cabeça, sob chapéu enfeitado de flores de plástico" (Neves, *op. cit.*)

Por fim, dentro da série dos "Cadernos de Folclore", o seu número 30 traz novamente um estudo sobre grupos capixabas, também realizado pelo mesmo autor (Neves, 1980). Neste trabalho sobre as Bandas de Congos do Espírito Santo, o autor destaca uma suposta origem indígena deste "conjunto musical típico do folclore capixaba". Tal suposição talvez se deva às reiteradas indicações da presença de índios nos relatos históricos referentes ao século XIX, presentes no primeiro capítulo da monografia[12] e leva o autor a afirmar:

> "Com o decorrer do tempo, nossas bandas – inicialmente indígenas – foram alterando alguns dos seus primitivos aspectos: desapareceu o nome *guarará*, substituído por *congo* ou tambor, passando, por isso, o conjunto a ser denominado *Banda de Congos*, expressão que lembra melhor a velha África." (idem:12).

Mais uma pista a despertar curiosidade e sugerir novas investigações, a verdade é que a forma de manifestação cultural aqui apresentada e descrita tem mais algumas peculiaridades em relação a outras formas descritas na literatura.

[12] Idem (3-12). Cabe ressaltar que em nenhuma citação destes relatos aparece o nome de "Banda de Congos" ou denominações semelhantes. Por inferência, o autor conclui que são os antecessores dos grupos atuais.

Uma delas é a constante presença da casaca ou cassaca, ao lado de uma série de instrumentos também bastante característicos da região. Sobre a cassaca, o autor esclarece:

> "um instrumento idiófono, formado geralmente de um cilindro de madeira – numa de cujas extremidades se esculpe uma cabeça – escavado numa das faces, em que se prega uma lasca de bambu com talhos transversais, sobre os quais se atrita uma pequena vara ou haste de pau" (idem:14)

Os tambores em forma de barrica e a presença da *puíta* ou *cuíca* também são características instrumentais marcantes destas "Bandas de Congos".

Outro dado bastante marcante, num quadro comparativo, é a ausência das figuras de reis e rainhas, pelo menos no âmbito da descrição deste estudo.

Também são marcantes as transcrições e descrições de partes musicais encontradas, que nos chamaram a atenção por duas condições: a temática das partes cantadas e o fato de constarem de registro fonográfico publicado. Com relação à temática, nos chama a atenção a presença de versos referentes a atividades cotidianas, como a pesca e a lida do gado, além do tema do enlace amoroso, ao lado das costumeiras louvações aos santos. Com relação a esta temática do amor, consta a transcrição de uma que inclusive foi trazida para o universo da canção popular, a "Madalena, Madalena":

"Madalena, Madalena
Você vai me prender
Vou falar a todo mundo
Vou falar a todo mundo
Qu'eu só quero é você"
(idem:24)

Comentávamos anteriormente o fato de existir um registro fonográfico de alguns dos exemplos transcritos neste trabalho de Neves. Trata-se da gravação da Banda de Congos "Panela de Barro", primeiramente editada em LP da Série "Documento Sonoro do Folclore Brasileiro", série posteriormente recuperada e reproduzida em CD. A partir deste registro foram transcritas as seguintes toadas apresentadas neste volume dos *Cadernos de Folclore* : "Congo de Goiabeira",

"Dona Maria, s'eu Pidi Você me Dá", a já citada "Madalena, Madalena", "Meu São Benedito Que Veio de Lisboa" e "Adeus, Meu Pessoal" (Neves, 1980: 22-28).

O ENFOQUE DAS CIÊNCIAS SOCIAIS E AFINS

Neste tópico, foram analisadas as obras que se valem da metodologia das ciências sociais, da antropologia, da historiografia e mesmo da análise literária para o estudo das congadas.

Uma das primeiras iniciativas neste sentido é a "Introdução ao Estudo do Congado"(1974), em que um grupo multidisciplinar buscou estudar de forma sistemática os congados de seis cidades mineiras: Nova Lima, Sete Lagoas, Vespasiano, Contagem, Raposos e Sabará. Para tanto, foi empregado o método "survey", alegado como uma forma de compensar "as possíveis distorções da escolha intencional do universo a ser pesquisado" (idem:11).

Apesar desta expressa intenção de realizar uma pesquisa mais sociológica do congado mineiro, o estudo se vale de termos e alguns enfoques dos folcloristas, como a indicação de "sobrevivências" e a utilização de categorias de classificação tais como "danças dramáticas" e "autos populares", além da utilização da perspectiva evolutiva de desenvolvimento[13]. Neste sentido, aponta para uma origem, em Minas Gerais, na antiga capital, Vila Rica, indicando que "a irmandade do Rosário, em Ouro Preto, data de 1711" (idem:19).

Vale ressaltar que, apesar destas observações, que há uma constante preocupação em "não confundir folclore com simples tradição, tratando-o como matéria morta, voltada para o passado, numa atitude arcaizante como a das concepções imobilistas."(idem:10). A mudança é indicada como categoria fundamental dentro deste processo de transformações.

[13] ver o capítulo que se refere à "Reconstrução Histórica dos Congados", (13-19)

Portanto,

> "a cultura é assim, retomada, não apenas no sentido de inovar maneiras de pensar, sentir, crer e fazer, mas descrevendo um processo contínuo que envolve permanentemente processos de aquisição, desagregação, recombinação, readaptação, de forma agressiva ou acomodatícia, que por sua vez geram novos processos."
>
> (ibidem).

O estudo apresenta, com intuito ilustrativo, a estrutura organizacional e ritual da guarda do congo de Nossa Senhora do Rosário da cidade de Raposos. Dentre as várias especificidades apontadas, chama atenção a peculiaridade da presença de vários tipos de capitães, a saber: 1º e 2º Capitães Regentes, 1º e 2º Capitães Mestres, dois Capitães de Fundo, dois Capitães Fiscais, um Capitão Guarda-Bandeira e um Capitão Guarda-Coroa. As funções rituais e atribuições dentro da ordem hierárquica dos congados são detalhadamente descritas no estudo. Aliás, há uma presença recorrente de quadros que expõe a freqüência absoluta e relativa (por funções e posições hierárquicas) das entrevistas realizadas com os vários agentes da Festa e que são as principais fontes para o estabelecimento dessas descrições.

Encontramos uma das primeiras referências ao grupo de Contagem, aqui apenas citado como um grupo familiar extenso, sem uma denominação específica. Pela forma como aparece descrito o candombe e pelos ritmos "serra acima" e "serra abaixo" apontados como os dois toques executados pelo seu moçambique, concluímos que sejam os Arturos, grupo que receberá especial atenção dos pesquisadores e a que voltaremos a nos referir posteriormente neste tópico.

De forma geral, a estrutura processional e de pagamento de promessas e as etapas rituais (como a do levantamento do mastro) são descritas, apondo a várias destas partes as respectivas transcrições de cantos coletados, aqui registrados apenas em seu aspecto literário. As poucas transcrições musicais encontradas referem-se a três exemplos também de partes cantadas, uma delas a recorrente "Cálix Bento", presente em vários outros registros de pesquisa sobre congada e posteriormente incorporada ao acervo da música popular brasileira.

Aparecem transcritos alguns depoimentos de congadeiros, presentificando a fala dos agentes da Festa. Nestas falas encontramos alguns aspectos da estrutura mítica desta prática tradicional.

Esta “Introdução ao Estudo do Congado” traz também, como recurso de análise dos vínculos institucionais das festas dos congados, informações sobre a “Associação dos Congados de Nossa Senhora do Rosário do Estado de Minas Gerais”, incluindo a transcrição de seu estatuto, como forma de proporcionar uma visão mais abrangente de sua organização e estruturação.

Já o estudo de Brandão(1985) sobre a Congada e a Festa de Nossa Senhora do Rosário em Catalão, no sul de Goiás, traz importantes considerações sobre a ordem hierárquica e ritual local, indicando uma série de caminhos que podem ser traçados em outras situações de pesquisa sobre congadas.

Esta ordem hierárquica manifesta-se principalmente na estrutura organizacional da Festa e seus elementos constitutivos: Irmandade, Reinado, Congada e terno. Tal organização reflete-se num processo ritual bastante complexo, muito bem descrito pelo autor, em que uma dinâmica de escalas de atuação indicam migrações no exercício de controle da Festa através das várias esferas nela atuantes. Brandão conclui que há uma ordem de troca de serviços, relativos aos vários níveis de realização da Festa. Esta ordem de trocas manifesta-se mais claramente no que diz respeito aos dois modos opostos de participação: um festivo (relativo às condições e à promoção material da Festa – ligado aos brancos e ao poder oficial local) e outro religioso (relativo às questões de devoção e aos processos rituais – os pretos e brincadores em geral).

No seu estudo, BRANDÃO faz uma etnografia criteriosa desta congada goiana e uma análise apurada de sua relação com seu contexto social. Elas incluem a descrição do calendário da Festa (mais ou menos móvel, com 10/11 dias articulados em torno do dia 13 de outubro, supostamente o dia de Nossa Senhora do Rosário no calendário católico) com as respectivas etapas do procedimento ritual, a análise das relações rituais e os tipos de agentes, além de

um detalhamento da composição étnica, de parentesco e socio-econômica dos participantes do festejo[14].

Com relação às partes musicais, suas descrições são muito poucas, sendo inexistentes as transcrições de melodias ou toques de instrumentos. O que há, são os seguintes comentários sobre "O Canto dos Congos":

> "É conveniente explicar como são feitas as cantorias em um terno de congos de Catalão.
> Todo o terno dança e canta com o acompanhamento de caixas e tambores. A todo momento, são eles os que marcam o ritmo dos passos da dança. Fora o capitão e alguns suplentes, todos os soldados tocam uma caixa, um tambor maior, sustentado com um dos braços e tocado fortemente com a outra mão, ou um tambor menor, que pode chegar às dimensões de um pequeno instrumento retangular, semelhante a um tamborim mais pelas dimensões do que pela forma. Os soldados da "linha de frente" e os mais velhos e resistentes das colunas (em geral ocupando os seus primeiros lugares) tocam as caixas. Os soldados mais idosos e também os ainda rapazes ou meninos tocam tambores menores.
> Entre as duas colunas de soldados, atrás da "linha de frente", costumam colocar-se de três a cinco instrumentos com violões, violas e, pelo menos, uma sanfona. Não são propriamente soldados, muito embora, em alguns ternos, eles usem também a "vestimenta". Os instrumentos de corda não fazem mais do que acompanhar a linha melódica da "cantoria". O capitão "puxa a cantoria". Ele canta dois versos de uma estrofe, repetidas pelos congos a um de seus lados, enquanto os outros "malham" suas caixas e tambores. A mesma coisa é feita com as duas estrofes, invertidas as atuações dos soldados, segundo os seus lados. A maior parte das músicas são cantadas assim e não farei aqui a demonstração do procedimento, o que significa dizer que serão colocadas apenas as várias estrofes da "cantoria". Em alguns casos mais raros, o capitão canta um verso e os soldados repetem um mesmo refrão.
> Do ponto de vista temático, não será difícil observar que algumas estrofes fazem uma referência direta ao que o terno está realizando em um momento do ritual. Em outras ocasiões, os congos cantam músicas desligadas de um indicação direta da conduta, sendo algumas até mesmo jocosas. Isso acontece com maior freqüência quando marcham de uma casa para outra casa, durante suas visitas. Algumas estrofes fazem parte da tradição local. Outras recebem variações dos capitães. Outras podem ser totalmente produzidas por eles, até mesmo como um improviso, durante uma apresentação do terno. É, em parte, a isso que se referem os que apontam "ter repertório" como uma das maiores qualidades de um capitão."
> (idem, 102).

Nas páginas seguintes, o autor transcreve uma série de "letras" das cantorias dos congos de Catalão, em que a "referência direta ao que o terno está realizando em um momento do ritual" pode ser atestada pelos comentários apostos numa coluna ao lado dos textos dos cantos com uma breve descrição da situação ritual em que estes cantos acontecem como, por exemplo:

[14] Idem, respectivamente: 15; 23-30 e os cap. 3 (33-47) e cap. 4 (49-56).

“CANTORIA ....Já entreguei nossa coroa Agora vou me arretirá Vou levar nossa bandeira Para poder descançar. (idem:103).	SITUAÇÃO Depois de entregue a coroa aos festeiros, os ternos descem para a igreja do Rosário.”

O estudo traz ainda, 12 versões do mito da aparição de Nossa Senhora do Rosário[15], que, embora apresente variações, possui a estrutura básica de versões encontradas em outras regiões, ou seja:

1º. Acontece uma aparição da santa (numa gruta, deserto, na água, etc.)

2º. Grupos do poder oficial (clero, prefeito) tentam, sem sucesso retirar a santa do local onde foi encontrada ou mantê-la num local definido.

3º. Ternos de congo tentam, também, sem sucesso, a mesma empreitada

4º. O moçambique, várias vezes caracterizado como mais humilde pela indumentária e pelos instrumentos, consegue retirar a santa do local e fazê-la permanecer na capela.

5º. Isto explica por que os dois grupos têm que participar juntos do cortejo.

Como pudemos ver, o estudo é muito abrangente e detalhado do ponto de vista sociológico e antropológico, mas pouco se aprofunda na questão musical, apenas tangenciando sua articulação com a ordem ritual.

Igualmente detalhado e abrangente é o estudo sobre o Reinado de Nossa Senhora do Rosário na localidade de Jatobá, região hoje integrada ao município de Belo Horizonte (Martins, 1997).

Esta obra surge da solicitação por parte de João Lopes, capitão-mor desta Irmandade, de realizar o registro escrito de seus conhecimentos até então recebidos e transmitidos oralmente e de escrever a história do Rosário do Jatobá. Sua autora, a escritora Leda Maria Martins, vale-se então não só de depoimentos privilegiados deste capitão e de membros da comunidade, como de um

[15] Idem, pp. 83-88 e pp. 115-118.

levantamento histórico-documental para traçar o que ela denomina de “afrografias da memória”.

Nestas afrografias, além de todas essas fontes, que incluem transcrições musicais da pesquisadora Glaura Lucas, a que voltaremos a nos reportar posteriormente, Leda Martins utiliza também um instrumental teórico próprio das análises literárias e da semiótica. Igualmente literário e autoral é o estilo que ela imprime ao texto, como podemos ver neste trecho:

> “Queria eu desenhar uma melopéia que traduzisse na letra escrita (impossível desejo!) o fulgor da *performance* oral, os matizes de uma linguagem sinestésica que conjugasse as palavras, os gestos, a música e o encantamento imanentes na materialidade sígnica e significante dos cantares e festejos dos Congados; uma dicção que não elidisse o sujeito e o objeto, o sopro e o estilete, o ritmo e a cor.”
>
> (idem, 20).

Com estas ferramentas tanto teóricas quanto estilísticas, tornam-se bastante vivazes as narrativas e descrições que ora recriam a fala própria dos congadeiros da comunidade retratada, ora os caracterizam de forma bastante peculiar:

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

Dessa forma, são apresentadas também várias versões locais da aqui chamada “lenda fundacional” que constitui “um rico tecido textual de variações em torno de um mesmo tema” (idem:49), ou seja, a aparição de Nossa Senhora do Rosário. A nota característica aqui apontada fica por conta da narrativa da retirada da santa pelo tambor sagrado do candombe, uma forma cerimonial associada ao Reinado. Tal narrativa conta que Nossa Senhora foi definitivamente retirada das águas ou de outro local onde tenha sido encontrada originalmente, pelo tambor Santana do candombe, sobre o qual teria vindo sentada. Por isso, este tambor é considerado o “tamborete sagrado”. Esta narrativa está presente também nos

estudos realizados sobre o grupo dos Arturos, da cidade de Contagem, a que nos referiremos com mais detalhes posteriormente.

Com relação ao passado histórico do Reinado do Jatobá, baseada, como já dissemos, tanto em relatos de membros da comunidade como em registros documentais vários, a autora realizou uma exaustiva e detalhada reconstituição, que vai desde os inventários de escravos do século XVIII, registra as trocas de posições hierárquicas do Reinado nas últimas décadas do século XX até assumirem as configurações relatadas à época da publicação do livro (idem: 69-120).

No capítulo seguinte a esses relatos, iremos encontrar as transcrições musicais realizadas pela musicológa Glaura Lucas que apontam para algumas especificidades da música do congado e de seu registro. Comentaremos com mais detalhes posteriormente sua dissertação (Lucas, 1999) em que, além do grupo do Jatobá, ela estuda a música dos Arturos e aprofunda os registros e as observações aqui encontradas.

Com relação a estas observações, elas dizem respeito à necessidade de se complementar a notação habitual, atentando-se para as características sonoras registradas. Para isso, propõe a adoção de símbolos que reflitam condições de produção sonora vocal e instrumental própria da música estudada.

A condição das subdivisões rítmicas, oscilando em variações ternárias ou binárias, é apontada como característica marcante desta música.

São apresentadas transcrições dos ritmos de congo (marcha grave e dobrado) e moçambique (serra acima e serra abaixo) e de 15 cantos de ambos.

A descrição dos atos rituais que encontramos no capítulo 5 (Martins, op. cit.: 145-167), empresta, portanto, ao eixo narrativo o tom cíclico da própria estrutura que se narra. Desde a “Abertura do Reino”, “sempre na tarde do sábado de Aleluia, às 18 horas” até o seu fechamento no último domingo de outubro, também às 18 horas, somos levados através das “paisagens do sagrado” e por seus principais personagens.

Quando, no terceiro domingo de julho, realiza-se a cerimônia da Visita de Coroa, até o fim do dia todos os coroados serão visitados pelo cortejo.

> "A visita à coroa é sinal de respeito ao emblema e à pessoa que o porta. Visitar a coroa significa, ainda, venerar seus antigos portadores, as majestades antepassadas."

Dessa forma, fica enfatizada a importância espiritual, ritual e hierárquica dos coroados, reis e rainhas. As guardas executam seus ritmos e coreografias nos cortejos, mais movidos os congos, mais solene o moçambique, com suas gungas presas aos tornozelos. As descrições de vestuário e adereços são abundantes, valendo a pena transcrever a que se refere aos bastões sagrados:

> "O bastão, usado apenas pelos capitães de Moçambique e pelos reis congos, é signo de poder e comando. Preparado pelo capitão-mor, o bastão contém, em seu interior, ervas, contas e água do mar, sendo, ainda, consagrado no altar, durante uma cerimônia religiosa. Signo de força e sabedoria, representa o poder de seu portador, que deve guardá-lo e honrá-lo com propriedade."
>
> (idem:155).

A próxima efeméride relaciona-se à festa maior, a Festa do Reinado que

> "realizada na última semana de agosto, é o epicentro de todo o cerimonial litúrgico, exigindo dos membros da Irmandade dedicação e disposição absolutas na sua execução. Na penúltima sexta-feira do mês, inicia-se a novena de N. S. do Rosário na capela. Três dias depois, no domingo, levanta-se o Mastro do Aviso, cuja bandeira é trazida pelas guardas e cortejo da casa do rei congo. Às 18 horas, após a novena, ergue-se o mastro, numa das cerimônias mais importantes para os congadeiros."
>
> (idem:157).

Aliás, com relação ao mastro então erguido, a autora aponta que este tem funções de augurar, para aqueles que sabem decifrar seus sinais, as forças da Festa que se inicia.

As etapas do processo ritual são descritas com detalhes, até que se chega ao último domingo de outubro, em que o reino é fechado, novamente no horário ritual das 18 horas, encerrando um ciclo que retornará no ano seguinte.

Complementam as descrições, um acervo fotográfico que presentifica através de imagens as pessoas; os cenários; os instrumentos, vestimentas e adereços, e mesmo a momentos da memória histórica deste Reinado do Rosário no Jatobá.

Já nos referimos à importância da utilização do registro fotográfico como contribuição à construção da descrição etnográfica. Citamos uma publicação

voltada prioritariamente a este intuito, com um alentado registro fotográfico da comunidade dos Arturos, de Contagem (Pereira, Gomes e Pereira,1990).

Sobre esta comunidade, dois dos autores (Gomes e Pereira, 2000) realizaram um extenso estudo, partindo de um panorama histórico da escravidão no Brasil e principalmente em Minas Gerais, para traçar um perfil desta comunidade fundada na figura patriarcal de Arthur Camilo Silvério, que legou à sua descendência .o nome de "Arturos". O trabalho é fortemente articulado em torno da idéia da resistência, como forma de reação do negro às diversas formas de violência sofridas desde o tempo do sistema escravista. De acordo com esta premissa, as "Negras Raízes Mineiras" da comunidade se teceriam entre as frestas do ritos católicos, no resgate de uma ancestralidade afro-mineira:

> "A religião dos Arturos baseia-se na hagiologia católica, mas essa vinculação se estabelece de acordo com a tradição de resistência mítica do negro vista anteriormente. É a noção de pertencimento a uma ancestralidade resgatada que aflora nos cantos, nas rezas e nas danças dos Arturos. A vivência desse resgate gera uma visão própria de mundo que sustenta a estrutura familiar e religiosa da Comunidade."
>
> (Gomes e Pereira, 2000:152)

Dentro do calendário cíclico dos Arturos, este resgate se manifestaria "como fator de aliança e elemento agregador da Comunidade" nas festas, "tempo sagrado dos Arturos" (idem:215).

O 13 de maio; a Festa de Nossa Senhora do Rosário, em outubro e a festa de Folia de Reis do ciclo natalino seriam as chamadas "festas externas", manifestações para o público. Já "as comemorações internas se referem aos festejos familiares, ao Candombe, ao João do Mato e ao Batuque" (idem:216)

Observamos no relato de Gomes e Pereira, no que diz respeito ao ciclo do Rosário, a presença da narrativa mítica da aparição da Nossa Senhora. Porém aqui, uma versão aponta a precedência do candombe, ritual mais privativo da comunidade. Segundo esse relato, a santa teria sido retirada pelos negros e teria vindo sentada em dos tambores do candombe, o "santana". Por isso, seu rito começaria com um canto em que se louva o "tamborete sagrado".

Nos Arturos, as promessas também são fator fundamental dentro do rito religioso, inserindo o grupo como vetor de seu cumprimento para a comunidade de Contagem. As penitências são assumidas como compromisso de todos e pagá-las inclui procedimentos que vão do simples caminhar a sacrifícios mais duros, como fazer o trajeto de joelhos; mas que "ligam-se sempre ao movimento circular do penitente em volta de um templo" (idem:232).

Os autores fazem um levantamento detalhado da vida e dos rituais destas comunidade. No que diz respeito à Festa do Rosário, as duas "guardas", o congo e o moçambique têm funções bastante definidas:

> "A função das guardas se define através da lenda: o Congo puxa todos os dançantes, em movimento rápido, abrindo caminhos; o Moçambique é o responsável pela Senhora, representada pelos reis cujas coroas a guarda conduz."
>
> (idem:240)

O moçambique, com suas gungas, se distinguiria também pelo improviso, como expressão da religiosidade:

> "Como a guarda mais antiga, os moçambiqueiros são senhores da música secreta e mágica, cantando a memória de África e dos antepassados. Com a mesma força criativa com que fez seus tambores de inhame para tirar a Senhora das águas, o moçambique recria o canto, com improvisações que podem durar mais de uma hora..."
>
> (idem:242)

Trata-se, portanto, de um trabalho de fôlego, cujo pionerismo (sua primeira edição é de 1988) no estudo da comunidade em questão abriu caminhos para uma série de desdobramentos posteriores. A comunidade dos Arturos tem sido, desde então, muito estudada e visitada e hoje encontra-se bastante documentada – no próximo item discutiremos a detalhada pesquisa etnomusicológica de Lucas (1999) sobre este grupo – inclusive por gravações fonográficas[16].

A historiadora Marina Mello e Souza, em obra recentemente publicada (Souza, 2002), lança um enfoque sobre o processo histórico de constituição das festas de coroação de rei congo, "privilegiando a perspectiva do encontro de

[16] Conforme veremos no item que arrola as fontes fonográficas.

culturas diferentes que, em dado contexto de dominação social, produziu manifestações culturais mestiças." (idem:19-20).

Neste estudo detalhado e fartamente documentado, a autora mapeia os caminhos que o catolicismo português traçou, inclusive sua passagem por terras africanos (principalmente o chamado reino do Congo), com atenção a elementos que aparecem ao longo destes caminhos, como os encontros entre diferentes ritos, etnias, suas culturas, sistemas de símbolos religiosos e de poder. A articulação entre os diferentes grupos no contexto de dominação citado anteriormente é analisada do ponto de vista das várias negociações e do estabelecimento de práticas religiosas e de sociabilidade, incluindo aí a origem e o desenvolvimento histórico das irmandades leigas, e a principal daquelas que agrupou africanos e seus descendentes na América portuguesa, a de Nossa Senhora do Rosário.

A autora, inclusive, propõe uma explicação para a adoção de tal devoção específica:

> "Foram os dominicanos que promoveram, durante a Idade Média, a devoção a Nossa Senhora do Rosário e a recitação do terço. A intensa ação evangelizadora dessa ordem religiosa é tida por quase todos os autores que estudaram as irmandades do Rosário como fator de disseminação de tal invocação entre os africanos."
>
> (idem:160).

No desenrolar da análise histórica, mais do que buscar resquícios de elementos anteriores, possivelmente identificáveis como "sobrevivências" ou "reminiscências" , a pesquisadora procura entender como se dá o complexo processo de formação de uma tradição constituída a partir do encontro colonial:

> "A disseminação da eleição de reis negros por toda América pode ser melhor entendida se, ao invés de a tomarmos como sobrevivência de tradições africanas, ou como transplante de costumes criados na Península Ibérica, onde também existiram, tentarmos entender os processos históricos que constituíram tais costumes. É no contexto do encontro de culturas nas sociedades coloniais que devemos buscar as razões que levaram grupos de africanos, que criavam novas identidades, a escolherem reis, anualmente festejados com batuques, cortejos e dramatizações."
>
> (idem:208).

Aliás, como uma das primeiras referências desse processo em território hoje brasileiro, há o relato, datando de 1666, descrevendo uma festa de coroação de reis negros num domingo, 10 de setembro daquele ano, em Olinda, observada por Urbain Souchu de Rennefort (idem:206). Este relato está apontado no livro resenhado como o mais remoto localizado até a época de sua publicação.

No extenso texto, encontramos referências também às figuras históricas e igualmente simbólicas e míticas dos vários reis congos, com destaque para a Rainha Njinga, os quais a autora ressalta serem "exemplo de como eventos históricos podem ser congelados, mitificados, ritualizados e evocados na constituição de identidades." (idem:114).

Finalmente, destacamos um trecho que ilustra sinteticamente a visão da autora sobre a dinâmica da festa estudada e expressa a diversidade desta manifestação cultural, bem como a multiplicidade de processos de formação da mesma e de fenômenos semelhantes. Este enfoque possibilita e inspira um estudo que considere o levantamento de dados como a determinação de uma situação específica, dentro de um quadro em que se deve considerar não só a complexidade das origens históricas como a pluralidade dos desdobramentos vindouros. As generalizações, portanto, só são possíveis se houver dados suficientes para se estabelecer comparações, ao longo da distribuição temporal e espacial.

> "A coroação de rei congo e as festas que a celebravam eram manifestações complexas, não tinham sempre as mesmas formas e possuíam significados diversos, diferentemente decodificados pelos vários grupos sociais que delas tomavam conhecimento. Apesar de existirem em muitas regiões do Brasil e da freqüente antigüidade de sua formação, não foram uniformes os processos que levaram à sua constituição, nem tiveram uma origem comum e localizável, como os estudiosos de folclore gostam de especular... O enfoque aqui adotado considera as manifestações culturais como resultados temporários e em transformação constante de processos históricos e sociais, nos quais diferentes agentes determinam as formas segundo as quais os elementos culturais se combinam. Assim, são processos históricos, e não eventos particulares que levam à conformação de determinadas formas culturais."
>
> (idem:265 – 266)

OS ESTUDOS ETNOMUSICOLÓGICOS

Um dos primeiros trabalhos localizados em que identificamos as duas perspectivas de estudo etnomusicológico ou seja, a análise musicológica num contexto etnológico, é o de Zamith (1995).

Esta autora, realizou sua pesquisa, iniciada no ano de 1988, na cidade de Inhaúma, MG, centrando o foco em um grupo da localidade, o "Congado Guarda N. Sra. Do Rosário de Themístocles Pereira Leão", nome do fundador e principal líder (Capitão-Mor, Capitão-Regente) de congadas da região. Quanto ao calendário de realização dos festejos, Zamith nos informa que eles ocorrem "durante três dias, da noite de sábado à de segunda-feira anteriores a 7 de outubro, data oficial comemorativa do Santo Rosário de Maria" (idem: 207).

Outro dado que ajuda a compor um quadro comparativo dos congados e reinados em geral, é a constituição geral dos grupos locais, incluindo os cargos e funções:

> "O Congado de Inhaúma é constituído por, aproximadamente, trinta pessoas, que ocupam diferentes funções. Presidente da Guarda, Reis Congos, Reis Perpétuos, Reis Festeiros, Alferes-da-Bandeira, Guarda-Coroa, diferentes tipos de Capitães e 'dançantes', termo que é empregado tanto para o congadeiro que toca instrumento, quanto para o que canta ou dança. O grupo é constituído, basicamente, por homens, e as mulheres aparecem nas funções de Capitã-Mor, Rainhas e Juízas."
>
> (ibidem).

Também muito importantes como referência, inclusive, para análise do caso estudado em campo e relatado no próximo capítulo, são as considerações sobre os espaços da Festa e o deslocamento dos grupos entre estes espaços. Os principais deles são: a casa da Capitã-Mor, a do Presidente, a dos Reis Perpétuos e a dos Festeiros, além da capela construída pelos congadeiros. A ligação entre estes espaços é feita em forma de cortejos e, com relação a estes a autora salienta:

> "Achamos importante ressaltar a função dos cortejos como elemento de ligação entre estes espaços físicos acima mencionados. Esses cortejos não são simples andanças pelas ruas da cidade. Possuem itinerário definido, que obedece à estrutura seqüencial

> da festa e, além disso, seus componentes seguem uma disposição espacial pré-estabelecida, que se repete nos diversos deslocamentos."
>
> (idem:208).

Além do trajeto e da própria disposição em "fieiras", as duas colunas de componentes musicais, sendo uma de instrumentistas e outra da cantoria, a "música do Congado de Inhaúma" tem sua importância destacada neste estudo. Com este objetivo, a autora enfatiza a necessidade de obter o que ela denomina "dados cognitivos".

É feita, com esse intuito, uma descrição, do instrumental utilizado, que é composto basicamente por três caixas, podendo ou não haver pandeiros e instrumentos chamados "xiques-xiques" ("instrumento idiofone introduzido neste Congado em 1984, semelhante a uma lata baixa, possuindo, às vezes, duas alças" - *ibidem*). Com relação a estas caixas, é destacada uma relação de complementaridade e dobramento, em que "uma caixa precisa da outra para um resultado considerado por eles como satisfatório" (idem:209). Em seguida, são feitas análises e transcrições dos diferentes toques das congadas de Inhaúma: marchas nomeadas como "grave", "picada", "dobrada", "chitangonga", "compassada", "paraseira" e "de guerra".

De forma semelhante, são analisadas as partes vocais, portadoras de uma estrutura polifônica bastante desenvolvida.

Finalizando, podemos afirmar que este artigo é um dos primeiros estudos feitos sobre congadas e manifestações afins em que conste uma análise mais apurada dos elementos musicais e em que pese uma preocupação com metodologias de levantamento e tratamento de dados para se apurar uma visão "êmica" do grupo estudado.

Preocupação semelhante a que encontramos no trabalho de Arroyo (1999), com relação aos grupos do Congado da cidade de Uberlândia, localizada na região conhecida como "Triângulo Mineiro". Levantamento etnográfico realizado em dois cenários de prática musical (o da esfera dos grupos de congos e o do Conservatório Estadual de Música local), o objeto principal de estudo deste trabalho "refere-se ao desvelamento de representações sociais sobre fazeres musicais em cenários de ensino e aprendizagem de música, social e culturalmente

diferenciados." (p.23, grifos originais). Para realizar tais desvelamentos e sua conseqüente análise comparativa, a autora promove um denso estudo etnográfico sobre processos de ensino e aprendizagem em ambos os cenários. No caso do contexto congadeiro, este estudo envolve uma compreensão geral do que sejam as práticas musicais e rituais da congada local.

Para tanto, a autora inseriu-se entre os praticantes da Festa local, num processo de observação participante que resultou numa descrição etnográfica e etnomusicológica. Descrevendo com densidade momentos e encontros com atores locais, principalmente os dançantes de dois ternos dentre os treze locais: os grupos "Marinheiro de Nossa Senhora do Rosário" e "Marinheiro de São Benedito", chamados na fala êmica respectivamente por "*Marinheirinho*" e "*Marinheirão*".

Nos dias da Festa, há a presença de vários tipos de ternos ("*Moçambiques, Congos, Catupés, Marujos* e *Marinheiros*", conforme a autora, p. 79) num processo ritual também fundado no mito da aparição de Nossa Senhora. Os instrumentos utilizados são: "tambores ou caixas – *maracanãs, surdos, surdinhos e ripiliques* – e o chocalho. O *Sainha* é o único grupo a executar instrumentos melódico-harmônicos – violão e sanfona." (p. 80)

Quanto à épocas de realização destas festas, a autora afirma:

> "O período ritual do congado durava cerca de 40 dias. Começava na metade de setembro e findava na segunda semana de novembro, com dois dias de *Festa: domingo e segunda-feira*."
>
> (p. 84 – obs.: os itálicos desta citação e das anteriores são do original).

Este período divide-se entre uma fase inicial de novenas e as fases posteriores:

> "A partir da segunda quinzena de setembro, as noites quentes e secas da cidade de Uberlândia começavam a ganhar uma sonoridade que ia se adensando até o momento mais dramático do período ritual: os dois dias da *Festa*. Eram os *ternos de congo, de moçambique, de marinheiro, de catupé e de marujos* iniciando o período *das campanhas* marcadas por caminhadas dos grupos pela cidade, cada qual fazendo seu próprio trajeto. Iam *cantando, batendo* suas *caixas,* tocando *chocalhos e patangongas, sanfonas e violões* em visitas a casas de devotos que abrigavam a imagem dos santos Nossa Senhora do Rosário e São Benedito e onde também eram realizados *leilões*, cuja renda era utilizada na realização da *Festa*."
>
> (idem:87)

O trabalho tem uma série de detalhamentos descritivos, que vão dos vários termos locais e seus significados para os diversos elementos da Festa aos momentos, rituais ou não, desta celebração de catolicismo afro-mineiro.

Um destes termos – "batido" – refere-se às articulações rítmicas criando identidades de sons organizados de forma reconhecível pelos congadeiros "segundo quatro estilos ou quatro *batidos diferentes* utilizados pelos dois *Marinheiros: marcha, rojão, congo e prorrobó*." (idem: 128).

Outro aspecto musicológico muito bem descrito e analisado neste trabalho, é o do processo de criação e incorporação de novos elementos (principalmente os cantos) no repertório tradicional destas congadas. Esta análise aponta para uma demonstração mais concreta da dinâmica de transformações tantas vezes apontada como presente nas manifestações do chamado "folclore" ou da "cultura popular".

Outra dimensão bastante relevante nessa dinâmica e que se encontra fortemente contemplada na tese de Margarete Arroyo, é aquela que enfoca o ensino e aprendizagem, foco central do trabalho. Com relação a isso, a autora enfatiza:

> "*Aprender* e como aprender a *música nova* e os *batidos* trazem implícita uma das mensagens do ritual: a construção de identidade cultural. Essas situações e processos têm um papel que transcende a aquisição de competência técnico-musical. Eles participam ativamente da reprodução e atualização das mensagens rituais, do que confere sentido a esta prática cultural e à existência de um grupo de pessoas. Aprender *os batidos* significa mais do que adquirir competência técnico-musical; significa aprender a ser *congadeiro*, pois no mito de origem os *batidos* desempenham um papel central na identidade congadeira. É a partir destas articulações que interpreto as situações e processos de ensino e aprendizagem musical como situações culturais, situações enredadas por uma teia de significados.
> As situações e processos de ensino e aprendizagem descritos refletem dimensões significativas do contexto ritual. Como no ritual e na produção musical local, a forma cíclica é ressaltada também no ensino e aprendizagem de música: *congadeiros* são inseridos no mundo do *congado; estes mesmos congadeiros,* quando homens e mulheres crescidos, levam seus filhos e filhas para saírem no *terno*. A expectativa da continuidade cria esta forma cíclica."
>
> (idem: 196).

Portanto, além de descrever com densidade o fazer musical e o processo ritual da Festa de congadas de Uberlândia, este trabalho também perscruta o aprendizado do congado como aquisição de identidade étnica e cultural.

Outra obra fundamental no campo dos estudos sobre congadas, é o trabalho de Lucas (1999) sobre Reinados da Região metropolitana de Belo Horizonte, o da comunidade dos Arturos, em Contagem, e a do Jatobá, ambas fartamente estudadas em obras citadas anteriormente. Trabalho etnomusicológico realizado com apuro no registro dos elementos musicais e de sua análise, também efetua uma apurada e cuidadosa correlação entre estes elementos e outros dados oriundos da observação etnológica dos grupos estudados, atentando para a relação dinâmica entre eles.

Neste sentido, a autora afirma:

> "Assim, esta pesquisa etnomusicológica buscou perceber a música que preenche e conduz os rituais do Reinado de Nossa Senhora do Rosário como um dos códigos que traduzem simbolicamente aspectos da visão de mundo daqueles que a vivenciam, e como um meio no qual significados são gerados e transformados."
>
> (idem:06)

Um desses códigos, bastante patente nas festas de congada, neste texto conceitua-se como "paisagem sonora", um conjunto geral dos estímulos sonoros, produzidos com intenção musical ou não (como exemplos, a autora recorda o espocar dos foguetes e do chiado das gungas dos moçambiqueiros em trânsito) porém que "desempenham um papel singular no processo de construção e sacralização do ambiente para a realização adequada dos rituais, delimitando e redefinindo tempos e espaços."(idem:77)

Neste espaço sonoro sagrado, portanto, faz parte do preceito musical tocar simultaneamente, porém sem haver intercâmbios de andamentos, frases e ritmos entre as diferentes guardas.

Apesar desta destacada importância da música e dos sons e de sua presença constante em todas as suas etapas do ritual do Congado, a autora ressalta que seu registro têm sido, de certa forma, negligenciado.

Com relação à sua presença na literatura que aborda o Congado, afirma Lucas que:

> "a música, no entanto, não tem merecido o mesmo grau de importância que outros elementos expressivos e simbólicos do Congado... Assim, a música do Congado, parceira indissociável do canto e da dança, surge na bibliografia geral normalmente como coadjuvante, veiculadora de textos e propulsora de movimentos corporais, e não em pé de igualdade, com sua própria dimensão expressiva."
>
> (idem:38)

E, além disso, faz questão de ressaltar as limitações que o sistema de notação musical tradicional possui e impõe, como ferramenta de representação dos fenômenos sonoros, tanto no sentido de um enfoque marcado pela prevalência de determinados aspectos destes fenômenos:

> "As transcrições musicais, quando presentes, privilegiam as melodias, não só por 'transportarem' os versos, mas também por representarem o parâmetro musical que mais ocupou o primeiro plano perceptivo da música ocidental, cujas concepções estéticas e teóricas nortearam o desenvolvimento do sistema de notação usado. A linguagem dos instrumentos, quando mencionada, foi normalmente tratada de forma superficial e generalizada, passando muitas vezes despercebida, embora grite sua riqueza e diversidade."
>
> (idem:39)

Quanto por sua imprecisão no registro de características muito peculiares do sistema musical estudado:

> "Uma outra questão decorre do ajuste de alturas e esquemas rítmicos do Congado ao sistema europeu de notação, em função da maneira particular com que esse sistema divide o contínuo temporal e o contínuo das freqüências sonoras. Essa questão apresenta implicações diferentes no âmbito das freqüências e no dos padrões rítmicos."
>
> (idem:119)

Principalmente com relação à questão rítmica, a autora esmiuça as especificidades da música do Congado dos Arturos e do Jatobá, valendo-se inclusive de recursos tecnológicos de programas específicos para análise em computador. Esta análise demonstrou matematicamente as variações das relações de duração nas execuções de instrumentos de percussão (caixas), que já eram suspeitas a partir da escuta das amostras. A partir deste estudo, a pesquisadora pode concluir:

> "De fato, as investigações nos trechos selecionados apontam desvios de duração entre os fenômenos sonoros executados e os transcritos, conforme havia sido percebido auditivamente. Além disso, algumas células rítmicas recorrentes apresentam uma margem de variabilidade em suas durações internas, quando examinadas em contextos musicais semelhantes."
>
> (idem:136)

Esta variabilidade manifesta-se principalmente em termos de uma oscilação, no nível da subdivisão das pulsações, entre padrões binários e ternários (ou de relações próximas a estes padrões). A flexibilidade entre um padrão e outro, portanto, seria a fonte mais básica das características gerais do "balanço" ou, como prefere a autora, da "ginga" congadeira.

Como vemos, este trabalho é fonte, não só de referências sobre a música dos grupos estudados mas de procedimentos metodológicos bastante refinados para o estudo etnomusicológico, tanto da música dos congados quanto de outras manifestações afro-brasileiras.

FONTES FONOGRÁFICAS

Localizamos, durante o levantamento para a realização desta pesquisa, algumas fontes fonográficas (basicamente CD's) que contêm registros de congadas de diversas regiões do país.

Acreditando não ser pertinente, nos contornos dessa dissertação, uma análise musicológica mais detalhada desse material (o que demandaria um esforço em definir uma metodologia específica para esta análise), limitamo-nos a arrolar estas fontes com alguns comentários gerais sobre o conteúdo. Gostaríamos de reiterar a impressão, agora gerada pela escuta desses registros, da diversidade de formas musicais presente no universo das congadas em território brasileiro.

- “Congado Mineiro”, Coleção Itaú Cultural 1; Documentos Sonoros Brasileiros. Acervo Cachuera!

(23 faixas com registros de *vissungos, candombes, congos, maçambiques, marinheiros, vilões*, etc.; de várias cidades de MG).

- “Batuques do Sudeste”, Coleção Itaú Cultural 2; Documentos Sonoros Brasileiros. Acervo Cachuera!

(faixas 14-18: *candombe*s de MG; faixas 22 e 23: *Ticumbi* de Conceição da Barra/ ES)

- “Segredos do Sul”, Coleção Itaú Cultural 3; Documentos Sonoros Brasileiros. Acervo Cachuera!

(faixas 11 e12 referentes a *maçambiques* de Osório/ RS; faixas 18 – 20, *catumbi* de Itapocu/ SC)

- “Grupo Folclórico Xambá” – vol. 1 – Dança de Congo; Discos Chororó

(grupo tradicional da cidade de São Sebastião do Paraíso, região de Passos/ MG) (16 faixas apresentadas com indicação de autores).

- “Tambor Grande” - Fundação Belgo-Mineira/Governo do Estado de MG

(Faixas 1-12: *Candombe*; faixas13-18: Guarda de São José; faixas 19-23: Guarda de São Jorge e Nossa Senhora do Rosário; faixas 24- 32: Guarda de Congo Feminina de Nossa Senhora do Rosário.)

- “Documento Sonoro do Folclore Brasileiro, vol. I”. Instituto Itaú Cultural/ Atração Fonográfica/ FUNARTE.

(faixas 07 – 10: *Congos de Saiote*/ RN).

- “Documento Sonoro do Folclore Brasileiro, vol. III”. Instituto Itaú Cultural/ Atração Fonográfica/ FUNARTE.

(faixas 05 – 08: *Ticumbi*/ ES; faixas 14 – 18: *Banda de Congos* “Panela de Barro”/ ES).

- “Documento Sonoro do Folclore Brasileiro, vol. VII”. Instituto Itaú Cultural/ Atração Fonográfica/ FUNARTE.

(faixas 01 – 03: *Congos*/ PB).

- “música popular do centro-oeste/sudeste, 2. Discos Marcus Pereira.

(faixa 05: Companhia de *Moçambique* Divinópolis/ MG; faixa 06: *Congadas*/ Terno Verde de Atibaia/ SP).

- “Os Negros do Rosário”. Lapa Discos.

(14 faixas com moçambiques, catupés e vilões das guardas da cidade de Oliveira/MG).

CAPÍTULO II

A CONGADA EM PASSOS - MG

A "ALEGRE DESORDEM DE DANÇANTES"

A cidade de Passos localiza-se na região sudoeste do estado de MG, próxima à represa de Furnas, a 345 km da capital do estado, Belo Horizonte e a 400 km da capital de São Paulo, e próxima à divisa com este estado (conforme podemos ver na figura 1 do apêndice). Com uma população de aproximadamente 100 mil habitantes, sua história remonta aos séculos XVIII e XIX, sendo que neste foi alçada à condição de Arraial do Senhor dos Passos, em 1831. Ainda neste ano, foi realizado um censo que indicou que "havia em Passos nessa época 1792 pessoas, das quais 1183 eram livres e 609 eram escravas." (segundo Grilo, 1990) (para imagens da Passos antiga, ver figuras 2 e 3).

A vida econômica de Passos, desde então, tem estado tradicionalmente ligada à pecuária de corte e de leite. Porém, têm surgido algumas alternativas de desenvolvimento local:

> "O município é destaque nacional como a maior bacia leiteira de leite B, produtor expressivo de açúcar (duas usinas açucareiras) grande produtor de suínos criados em granjas e frigoríficos de frango com abate diário de cerca de 90 mil aves, revelando-se assim com um enorme potencial econômico, industrial de negócios.
> Outro destaque, mas na área regional, é a indústria de confecção, a qual fica concentrada na arrojada e moderna avenida Comendador Francisco Avelino Maia."[17]

Some-se a estes setores econômicos uma tendência recente nos lugares pródigos em acidentes geográficos privilegiados, a do recém-surgido ecoturismo e teremos um perfil das principais atividades produtivas de Passos.

Esta cidade tem uma relevância bastante acentuada na minha história de vida e no meu imaginário. Basta dizer que tal história de vida nem existiria se não

[17] Texto extraído do "Novo Mapa de Passos – ano 2000 – Versão Millennium"

fosse um cidadão passense, nascido lá em 1923 que veio, anos depois, a ser meu pai.

Família de muitos mineiros deixa nosso imaginário repleto de referências locais: ditos, expressões, cantos, sons de viola e sanfona que aparecem de repente no ouvido, interno ou externo, deixando uma sensação de que sempre moraram lá.

Repetidas vezes retornei a Passos, na qualidade de visitante assíduo nas férias, que no meu tempo de estudante duravam, no verão, praticamente três meses. Somados ao julho de inverno, resultava em praticamente um quadrimestre. Ou seja, durante meus tempos de infância e adolescência, eu praticamente morava lá durante um terço do ano.

Região, como já disse, farta em belezas naturais (principalmente cachoeiras), estes tempos foram de clube, fazendas, brincadeiras de rua e, já mais moço, saídas noturnas para programas que fazem parte da juventude da maioria dos rapazes de uma certa classe média no Brasil.

Nesta fase, era patente, nos círculos que eu freqüentava, uma certa atitude de ironia e desdém com os bairros periféricos da cidade e seus moradores. Durante este tempo, muito pouco eu vi ou ouvi falar das manifestações da chamada "cultura popular" em Passos.

As idéias de estudar, conhecer melhor esta cultura em geral se intensificam após a graduação em Música Popular, anos depois. Então, vem a lembrança da região e de possíveis festas de congada e afins. Tentativas de "engatar" uma pós-graduação, mais ou menos ao mesmo tempo, começam a se articular. Pergunto para as pessoas, na cidade, sobre tais festas, ninguém sabe dizer. Um argumento que sempre aparece é de que antes havia muitas congadas, que eram bem feitas, mas agora...

“De primeiro...” dizem, eram muito melhor. Mas agora, só cachaça, só bagunça. Até a música, contam, “está perdendo...”.

Numa prosaica ida a uma agência bancária, deparo-me com um cartaz, destes que se vê bastante pelas cidades do interior: “Tradicional Festa do Reinado

e Cavalhada. De 25/12/94 a 01/01/95" (a figura 4 do apêndice é um cartaz da Festa de outro ano).

Fico um pouco aturdido: afinal, não haviam dito que não existia?

Pelo cartaz, tenho a impressão de que, não só existe, como resiste com um alentado volume de atividades.

Não sei quando foi que ouvi do Paulo Dias um relato de situação semelhante, a respeito de sua experiência de pesquisa sobre o jongo do Vale do Paraíba. A verdade é que a identificação foi imediata. Posteriormente encontrei neste texto um retrato, de forma muito clara, desta experiência de campo:

> "No ano de 1993, fui a Cunha pela época de São Pedro à procura do jongo, que só conhecia por escritos de folcloristas como Alceu Maynard de Araújo. Inexperiente que era, dirigi-me a um museu municipal, onde fui informado que a dança não mais existia na cidade. Diante da minha insistência, o responsável pelo lugar disse que sim, havia um bando de 'cachaceiros', mas que faziam era um 'barulho', não mais o 'verdadeiro' jongo. Inspirado pela palavra *cachaceiros,* entrei no boteco mais antigo que encontrei, nas proximidades do mercado municipal, e aí comentou-se sobre a realização de um jongo naquela mesma noite na Várzea do Gouveia. A função durou até quase o amanhecer, e deixou-me perplexo pela multidão de participantes, pelo grande número de jongueiros que improvisavam seus pontos na roda e, também, pelo hermetismo de suas cantorias...Um jongo em plena vitalidade, negado aos visitantes pelas vias oficiais de informação, sendo seus protagonistas reduzidos a 'cachaceiros'! Bebida havia, claro, como em toda festa que se preze. E mais quilômetros de poesia e séculos de história na boca daqueles matutos."
>
> (Dias, 2001:885)

Evidentemente, em Passos, deparamo-nos com uma situação diferente da estudada pelo pesquisador, seu trabalho enfoca principalmente os chamados "batuques" herdados das danças de terreiro dos escravos negros, a que se imputam restrições moralistas por setores das sociedades locais, clero, etc. Aqui, no interior mineiro, a oficialidade até certo ponto aceita e tenta "disciplinar" a Festa, embora haja tensões entre todas as esferas envolvidas: padres, representantes de entidades, imprensa, etc. Quando posteriormente relatarmos os episódios relativos à cavalhada local, estas tensões ficarão fortemente exemplificadas.

No campo da observação pessoal, ficou patente a relação de menosprezo e ocultação das manifestações afro-mineiras locais por alguns integrantes da classe média do lugar. Além de uma atitude de desdém, a zombaria também era uma

constante. Iria eu amarrar as latinhas no pé? “Quer dizer, Jorge, que pra te encontrar agora, só indo no São Benedito!” Por que não me ocupava com coisa mais útil? De novo, a cachaça, a arruaça (que, como veremos, originava-se de outros setores, que não os dançantes da congada). Mais uma vez, encontramos nos comentários de Paulo Dias explicações bastante bem articuladas para estas posturas:

> “Perseguindo outros batuques do Sudeste, aquele modelo de aproximação passava a exibir algumas constâncias: ou as manifestações que eu buscava eram absolutamente desconhecidas, não só dos organismos públicos de cultura quanto da própria população das cidades ou então esforços eram feitos em me dissuadir da empreitada, sob a alegação de que o grupo que eu procurava se encontrava à mercê do alcoolismo. Percebi mais tarde que a intenção era escamotear, esconder dos visitantes as tradições musicais e coreográficas da população negras da cidade que transitam fora da esfera do socialmente aceito – samba, pagode – ou daquilo que conta eventualmente com o beneplácito da Igreja católica – congadas, folias. Interessa, pois, às classes médias brancas católicas (e, atualmente, também às evangélicas) do interior, em nome da boa imagem de suas cidades, que os batuques permaneçam enguetados nos morros, nas baixadas e periferias favelizadas, longe dos olhos e ouvidos dos forasteiros.”
>
> (idem)

Da mesma forma, pudemos perceber em relação às congadas que, apesar de ser uma festa de devoção, nem sempre ocorre a aprovação eclesiástica, como se pode depreender destas falas de dois participantes da Festa, um deles o respeitável Capitão-Mor Geral e da Coroa de Santa Efigênia, Paschoal de Paula Amparado, o outro, Saulo, dançante de seu terno :

> “Saulo - Aqui, por parte do São Benedito, da igreja do São Benedito. O padre assumiu a Festa como da igreja.
> Entr. - Mas lá na Paróquia do São Benedito.
> Saulo - É, do São Benedito. Agora, já o padre da Penha já... enche um pouco o saco, essa é que é.... Então, sempre a Festa do dia do São Benedito aqui sempre dá muito mais gente que a Festa da Penha.
> Paschoal - O povo quer o apoio, ué. Chegar, tomar porta na cara, você fica sem graça.”[18]

Por conta destes processos, foi uma tarefa razoavelmente difícil conseguir informações iniciais. Coisas simples como, por exemplo, descobrir que em Passos as Festas realizam-se entre os dias do Natal e do Ano Novo, tornaram-se um pouco custosas.

[18] Capitão Paschoal de Paula Amparado e Saulo, entrevista concedida em 31/dez./1996

Mas, voltando ao cartaz afixado na parede, percebo que já estamos no meio do período e me informo que o negócio é ir para a Igreja do São Benedito (ver figuras 5 e 6).

A Igreja de São Benedito fica um pouco longe do centro da cidade, embora não esteja na faixa mais periférica desta, já que a cidade cresceu. Este centro é marcado, como em várias cidades do interior, por uma Igreja Matriz e sua respectiva praça. O bairro do São Benedito estrutura-se em torno da igreja de mesmo nome, defronte a qual também há uma praça. Bairro de gente pobre, as festas e eventos que lá ocorrem não são muito visitadas pelos freqüentadores da Praça e da Igreja da Matriz.

Chegando ao São Benedito, uma enxurrada de sons e imagens me atinge: grupos trajados com roupas de cores vibrantes (muitas cores!) circulam a praça, tocando sons igualmente vibrantes nas sanfonas, tambores, pandeiros. Cruzam-se com grupos semelhantes e com outros, trajados de branco, com curiosos saiotes rendados e latas presas aos pés, de onde, por vezes emana um chocalhar estridente e marcado. Param e cantam, como quem reza, para um mastro que tem, no alto, imagens pintadas de santos. Gente falando, o som dos alto-falantes, espocar de fogos, apitos; uma mulher subindo a escada do adro da igreja, de joelhos e com uma criança no colo. O grupo dos músicos a circunda e alguns membros a ajudam: a paisagem sonora é confusa e tão repleta de estímulos quanto a visual.

Os grupos giram em torno da praça, em torno da igreja, os sons giram e dão até uma certa vertigem, a objetividade científica cai no chão e a perco no meio dos cortejos. Disparo a máquina fotográfica que nem louco, gente de vermelho, gente de verde, bumbos, caixas, pandeiros, uma barraquinha vendendo espetinhos, outra, pastel. No alto falante uma voz: “...para receber os diplomas pela participação na Festa. Vamos aplaudir, gente!”

E eu que fico sem entender nada. O que é aquela movimentação toda, quem são aquelas pessoas, que sons são aqueles?

E, principalmente, como é que a cidade (ou melhor, a parte dela que eu freqüento) consegue fazer de conta que aquilo não existe?

(ver figuras de 6 a 10)

A "ORDEM DA FESTA E DA CONGADA"

> "É uma coisa muito bonita. Pra quem sabe observar. Pra quem sabe entender aquilo. Por que ver a Festa, todo mundo vê, mas entender, ninguém, né? É uma coisa muito importante."
>
> D.ª Geralda, esposa do capitão de maçambique da coroa de Nossa Senhora do Rosário.

Se pudéssemos resumir o que acontece em Passos durante as Festas de Congada em poucas palavras diríamos: "é um cortejo real". Durante oito dias, Reis e Rainhas perpétuos (os "coroados") e os "de promessa" deslocam-se em devota labuta por trajetos intricados entre casas e igrejas. As igrejas são basicamente duas: a do São Benedito, de que falamos anteriormente e a da Penha (ver figura 11). As casas são principalmente as dos capitães de ternos e dos reis citados anteriormente.

No entanto, como não é possível resumir numa expressão tudo o que ocorre (principalmente se incluirmos a música que entrelaça cada etapa ritual nesse trajeto), nos parágrafos subseqüentes vamos nos dedicar à tarefa de detalhar cada etapa destes cortejos, suas músicas e as pessoas que os realizam.

Começando pelas pessoas, uma daquelas com quem tive contato mais próximo foi Seu Feliciano Batista da Silva, capitão do maçambique da Coroa de Nossa Senhora do Rosário. Na Festa de 96/97, ele estava sendo homenageado, juntamente com um outro capitão, este de congo (Seu Paschoal de Paula Amparado), por serem os capitães de idade mais avançada ("os mais antigos", na expressão da região). A foto de ambos estava no cartaz da Festa, afixado em vários pontos da cidade (ver figuras 4 e 12). Fui encontrar referências sobre os dois, a partir de uma parente distante, que me levou às casas deles.

Nessa ocasião, estive mais com o Seu Paschoal e seu terno, encontro que relatarei mais tarde. Quanto a Seu Feliciano, fiz-lhe uma rápida visita tendo, então, registrado o endereço de sua casa.

Tenho me referido a algumas impressões muito fortes que ficam marcadas a partir de certas falas, comentários e observações que se repetem com muita freqüência. Tais registros não têm um caráter fortuito, pelo contrário. Referem-se a detalhes que, analisados com cuidado (e em ocasiões adequadas) podem revelar concepções, valores, visões de mundo, etc.

No caso destes contatos, chamou-me atenção a pergunta recorrente sobre minhas intenções ao querer conhecer os fundamentos da congada. Estaria eu querendo montar um terno?

Seu Feliciano também me perguntou isso, quando voltei para um levantamento mais apurado e fui procurá-lo. Nessa ocasião, já na Festa de 2000/01, encontro o mestre maçambiqueiro meio desanimado, com alguns problemas de saúde que dificultam sua participação na longa jornada dos cortejos da congada. Problemas que ele chama “umas macacoas”, como me dirá mais tarde.

Mas então, neste encontro, que inicia-se, como é de se esperar, com um certo distanciamento, mais uma impressão destas que citei se apresenta: conversando com Seu Feliciano, manifesto minha intenção de conhecer as congadas e o maçambique, mas me parece que quando digo que gostaria de entender a Festa, a expressão e a atitude do capitão mudam: ele afirma, com uma expressão firme, então, que se eu quiser entender tenho que sair com eles, com o terno, pelas ruas.

Obviamente, aceito a proposta.

EXPLICAÇÃO LOCAL: O MITO DE ORIGEM

"...Uma pequena poesia da festa do Natal.

Então, a festa do natal foi começada pelo um preto velho cativo. Era um preto velho cativo que o sinhô judiava dele. Então, quando era mais na tarde, na noite, ele tinha devoção com Santo Antônio e ele saía pra fazer aquelas oração dele, os preto mais novo ia sondar. Então, lá naquela árvore onde ele ia, lá, com a devoção, clareava, o anjo ajudava ele, clareava lá no pé da árvore.

Então, os preto mais novo voltava pra contar pro sinhô que ele 'tava saindo da senzala, por que os novo gostava de ver o sinhô bater nele. Aí, o sinhô zangou com ele: "não, eu 'tou falando, eu 'tou sabendo que você 'tá saindo da senzala, mas aquilo lá é assombração, eu vou chamar os padre pra benzer lá, mas é bom por que você não sai mais da senzala. Então, o sinhô foi lá na cidade, conversou com o padre pra vim, tirar Nª. Sª. do Rosário, pra... tirar Nª. Sª. do Rosário tinha que benzer.

Aí, o padre foi, ah, primeiro o sinhô deu um dinheiro pro padre pro padre falar pro preto que lá era assombrado. Então, o padre e também combinou com o sinhô e pegou esse dinheiro do sinhô, pra assombrar o preto. Então, o padre foi e celebrou a missa, que é essa reza das 6 horas, que ficou até hoje. Foi às 6 horas da tarde, quando o padre celebrou a missa.

Então, o padre foi, chamou Nª. Sª. do Rosário pra levar ela pra igreja. Ela foi, veio na porta, que o padre daquele tempo era padre de boa via... boa vida, como eles fala, que os padre hoje não têm aquela força... que os padre de antigamente conversava com os anjo, hoje não tem mais aquela força.

Então o padre chamou Nª. Sª. do Rosário pra levar ela pra igreja. Ela foi, veio na porta da loca onde 'tava o padre, falou pro padre: muito bom daquele jeito, aquela oração que ele fez, 'tá bem, mas pra tirar ela dali precisava de ele rezar muitos dias. É novena. Nove dias.

Então, o padre não entendeu aquele muito dia o que que era. Tornou voltar, ela foi explicou pra ele que tinha que fazer uma novena de nove dias pra ela conseguir sair dali. Então, o padre foi, fez aquela novena de nove dia e chamou ela outra vez, ela veio, falou com ele que 'tá muito bem, aquilo, a novena dele, 'tá certo, mas, pra tirar ela dali precisava dum terno de fandango, que é o congo hoje. Hoje é fandango. Então, mas, naquele tempo era fandango mas não era com fita, era com tira de papel, era com folha verde, de chapéu de palha rasgado, era fandango que hoje.

Então, foi na cidade um homem, trouxe o terno de congo. Trouxe um terno de congo, bateu ele na porta da loca, bateu, rodeou, fez meia-lua. Chamou Nª. Sª. do Rosário, ela veio até na porta e falou: 'tava muito bem aquilo ali mas, pra tirar ela dali precisava de um terno do fardamento dela por que o terno de congo é comum, é toda cor. É toda cor terno de congo, por que é enfeite. O terno de congo é pra enfeite da festa.

Agora, o maçambique, a cor do maçambique é a cor mais severa. É branco, azul ou cor de rosa, o maçambique. É a cor do céu, cor de Nossa Senhora. Mas então hoje, já não 'tá assim mais não por que o povo já não 'tá mais levando aquilo em sério, já põe cor do maçambique de qualquer cor, já põe mini-saia, já não é assim, o terno de maçambique é igual Nª. Sª. do Rosário, a saia é comprida, é de fardamento, é tudo. Mas hoje não 'tá mais assim.

Então, aí... aí veio o preto, o capitão de congo, deixou o segundo lá fazendo guarda e voltou na cidade trouxe um terno de maçambique com oito pessoas, com saia, com fita, mas aquelas cor séria. É azul ou branco ou cor de rosa. Aí, foi, bateu, veio, bateu o maçambique e o congo deu meia-lua.

Então, maçambique é atrás, acompanhando. Quando passou o maçambique lá, Nª. Sª. do Rosário saiu de dentro. Quer dizer que o congo... o congo é enfeite. Mas o dono da festa é o maçambique, seja aqui, seja ali, seja acolá. Mas, é tanto que o congo não tem direito de entrar na igreja, é o maçambique. Agora, aqui na nossa

cidade já entra por que... teve uma diferença dos dois padre então lá em cima, no São Benedito o padre deixou o congo entrar na igreja. Então, deixou que entra. Mas, nas outra igreja, nas outras cidade o congo não entra na igreja, não. Então, é isso aí, que oportunidade é isso daí". [19]

No capítulo anterior, relatamos algumas versões de narrativas semelhantes, encontradas em congados mineiros, goianos e de outros estados. Reproduzi aqui a fala completa de Seu Feliciano, como forma de registrar uma versão local, que aparece nos depoimentos de vários participantes da Festa, às vezes com algumas variações. Por exemplo, Seu Paschoal, quando conversamos, contou que a Santa era encontrada em cima de um morro, não em uma gruta.

No entanto, o que é comum, é a utilização desta narrativa mítico-religiosa como explicação e referência para as prescrições rituais da congada, como nestas falas do capitão-mor da Coroa de Santa Efigênia e do Saulo, integrante do seu terno:

"Paschoal – A dona da Festa é a Senhora do Rosário. Tem uma irmandade que criou. As outra é uma irmandade que eles criaram: "vamos por santo fulano". Quem apareceu primeiro foi Nossa Senhora do Rosário. A primeira bandeira que levanta é a dela.

Saulo – ... Então, cada um tem seu estilo de jeito de levar seu rei. Mas todo rei tem que ser levado com um terno de moçambique junto. Não se leva um rei na igreja sem um terno de moçambique.
Paschoal – É claro, foi ele que tirou Nossa Senhora do Rosário. Enquanto não formou o terno de maçambique ela não quis sair. Então agora ficou, o rei colocado tem que ter um terno de maçambique, faz a tirada, ele é que leva. Igual a santa, nós levou, ela voltou, pôs o maçambique ela foi, ficou na igreja. Quer dizer que ela gostou mais do terno de maçambique.
Saulo – O moçambique e o congo é tipo de dois ternos diferentes que se unem na mesma festa. Não se faz nenhum trabalho numa festa de congo, de congada, sem o moçambique. De todo jeito, pra todos os efeitos, vai levar um terno de congo, que vai levar seu rei, o moçambique tem que ir. Tem um terno de congo leva o reinado, que é a bandeirada e o outro leva o rei.."[20]

[19] Feliciano Batista da Silva, entrevista concedida em 23/dez./2000
[20] Paschoal de Paula Amparado e Saulo, entrevista concedida em 31/dez./1996

Para entendermos melhor a concretização desses preceitos, vamos acompanhar a trajetória de um destes ternos, o maçambique de Seu Feliciano, desde os chamados “ensaios” que antecedem os dias específicos da Festa.

Nos dias 24 e 25 de dezembro, saímos para a coleta prévia de esmolas, período que Seu Feliciano chama de “os ensaios”. Durante estes ensaios, além da função de recolhimento de dízimos para a igreja (uma pequena parte desse dinheiro é utilizada para despesas do terno), também é o momento de articular o “maçambique”, conferir quem vai participar e como vai fazê-lo. Nosso grupo (figura 13) tem poucos componentes: um deles, o Adílson, cuja fidelidade ao terno é atestada pela sua declaração de que participa do terno há 20 anos, também é quem fabrica as gungas. Adílson, homem de poucas palavras, me explica que para uma melhor sonoridade, o que vai dentro destas gungas são chumbos, chumbos de pesca. O que está cada vez mais difícil de achar, segundo ele, são as latinhas, daquele tipo que se via bastante há uns anos atrás contendo massa de tomate. Opinião de quem sabe o que está falando, pois além de maçambiqueiro de longa data e fazedor de gungas, Adílson é folheiro (faz tachos, bules e também os conserta) e recolhe latas que vende para a reciclagem. Hoje, este problema de falta de material para as gungas não afeta muito pois o terno está pequeno e elas chegam para todo mundo.

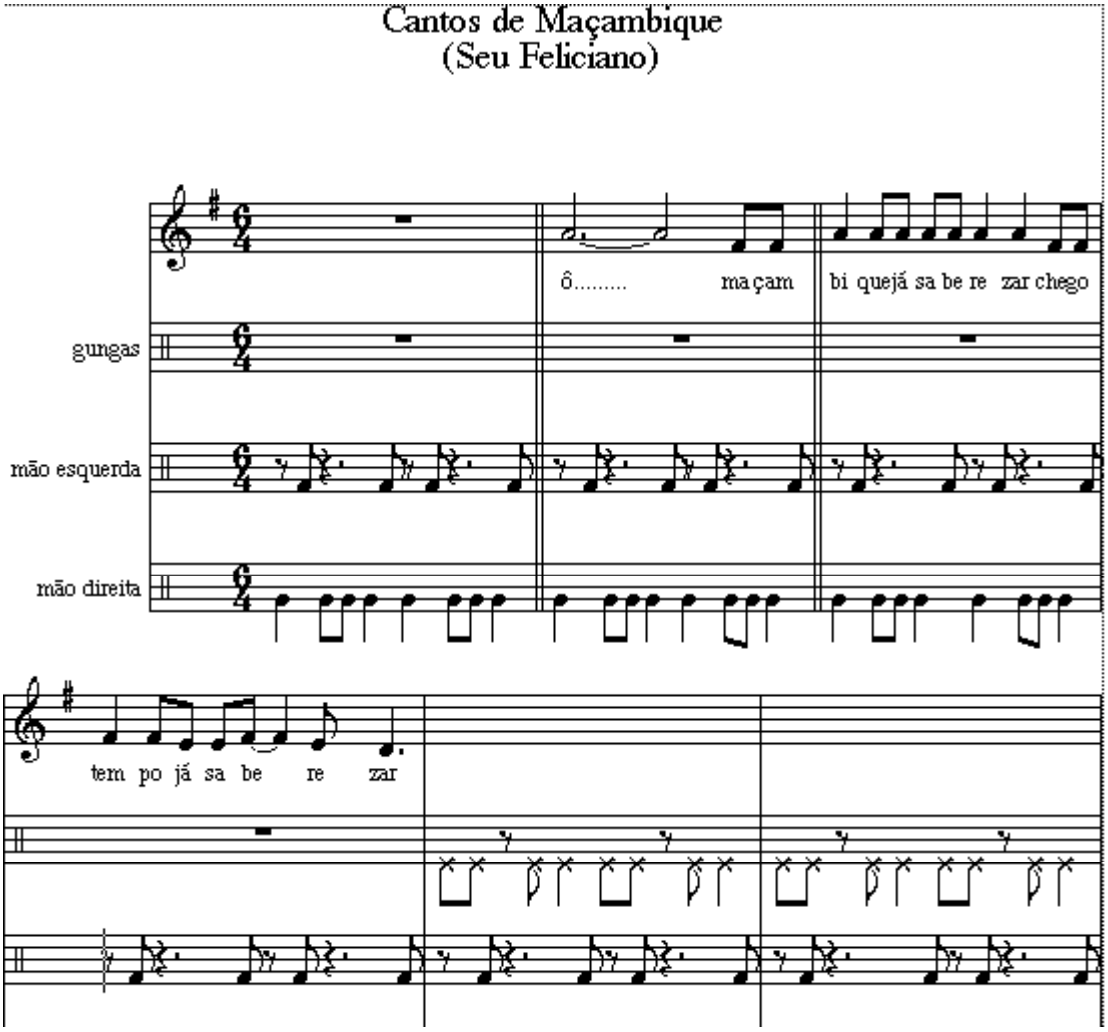
Antes de falar quem somos estes componentes, convém descrever um pouco melhor as gungas: como já disse anteriormente, esses instrumentos são feitos de latinhas de ferro com chumbo dentro, dispostas cuidadosamente ao longo de uma correia de couro que se afivela nos tornozelos. A quantidade de correias fica a critério do dançante: tem gente que gosta de menos, tem gente que gosta de mais gungas (normalmente estas pessoas são as que têm mais disposição em batê-las) (figura 14). O relativo desconforto das muitas correias compensa pela sonoridade mais forte e mais marcada.

Falando novamente no Adílson, que usa três fileiras até já quase no joelho, sua experiência no maçambique (que já deve ter passado por muitos machucados nas canelas) e seu esmero o levam a colocar uma espécie de perneira de couro para melhor poder acomodar tantas gungas.

Seu Feliciano guarda as gungas (e os outros materiais necessários para o maçambique) num quarto nos fundos de sua casa (figura 15), que cumpre várias funções: de depósito a local para início dos ensaios; de território sagrado a espaço para encontro e preparação. Lá, de onde sairemos com o terno, ele pacientemente distribui, ajuda a colocar e confere a sonoridades das gungas de cada integrante. Os outros integrantes mais fixos do terno são o Paulo Roberto, sobrinho de Seu Feliciano, menino de 14 anos neste natal do ano de 2000, que está aprendendo a ser caixeiro, além do Pedro, considerado um bom "bandeireiro".
Ali mesmo, nesse quarto, iniciamos os primeiros movimentos musicais, batendo as caixas e as gungas.

O ritmo, de certa forma, é o mesmo durante todas as etapas do processo, com a presença constante das caixas executando uma célula rítmica básica, bastante recorrente, mantida durante trajetos longos, e acompanhando os cantos, quando estes ocorrem nos momentos devidos. As gungas, então, são batidas principalmente ao fim das frases cantadas e mesmo por iniciativas isoladas e espontâneas dos dançantes, principalmente em lugares onde haja algum procedimento mais específico se realizando (entrada na igreja, chegada na casa de um rei, etc.). A liderança do capitão também se expressa no batido das gungas, quando ele as agita, o terno todo acompanha o movimento e ocorre uma grande massa sonora muito ritmada.

Podemos ver como se dá a relação entre caixas, gungas e voz, através da transcrição de um exemplo gravado no espaço de louvação e ensaio na casa do capitão, entoando o seguinte canto:



"Ôô, maçambique já sabe rezar, chegou tempo, já sabe rezar
Ô, já sabe rezar, Padre Nosso, Ave Maria, maçambique já sabe rezar
Chegou tempo, já sabe rezar
Ô, já sabe rezar pro Santo Rosário, já tem que rezar,
Padre Nosso, Ave Maria, maçambique já tem que rezar
Ô, já tem que rezar, Padre Nosso, Ave Maria, maçambique, já tem que rezar.
Ô, quem que me ensinou, maçambique, quem que me ensinou
Santo no céu, foi que me ensinou
Foi que me ensinou, lá no céu , santo me ensinou
Minha gunga de Nosso Senhor, lá no céu, que o santo me ensinou
Que o maçambique já tem que rezar, Padre Nosso, Ave Maria
Ô,ô já tem que rezar, Padre Nosso, Ave Maria, lá no céu, já tem que rezar
Maçambique sempre é do Rosário, lá no céu, sempre é do Rosário
Maçambique já sabe rezar, Padre nosso, salve Maria."

As caixas são tambores razoavelmente graves, chamadas por este nome, indistintamente de seu tamanho. No terno, utilizávamos três, sendo duas delas do mesmo formato e tamanhos diferentes (a maior pode ser vista na figura 16 do

apêndice). Estas tinham, como se pode ver, um sistema de cordas para regular a tensão da pele. Seu Feliciano gostava de afiná-las de modo que o couro ficasse um pouco frouxo, até por que, segundo ele, com a chuva a madeira incha e estica a pele que, se estiver muito tensa, pode rasgar. E nessa época espera-se um bocado de chuva. Além disso, dessa forma, com a pele mais frouxa, a caixa tem uma sonoridade que parece agradar o mestre capitão, pelo fato de deixar algumas notas mais soltas, com mais sustentação, prolongando-se entre um toque e outro. Talvez seja melhor dizer: "entre uma pancada e outra dos gambitos", que é como a fala mineira e maçambiqueira refere-se aos ataques e às baquetas que os realizam. Quanto a esses "gambitos", Seu Feliciano usa e nos ensina a usá-los em número de dois. Um deles, o que efetua a maior parte das "pancadas" bem no meio do couro, é tocado pela maior parte das pessoas com a mão direita, que chamaremos de "mão dominante", conforme referido no estudo de Lucas (1999).. O outro, vai apoiado no aro, realizando alguns "repiques" dos toques. O Adílson, que tem um estilo todo pessoal, faz esses repiques com a mão, na pele de resposta. Aliás, convém ressaltar que desse estilo, faz parte a utilização constante de uma caixa diferente, com afinação por tarraxas, com um corpo metálico de mais ou menos 20 centímetros de espessura.

Durante os vários percursos que realizamos nos dias da Festa, a célula rítmica básica das caixas do maçambique mantinha-se praticamente idêntica o tempo todo (as variações sutis percebidas serão devidamente analisadas no capítulo seguinte). Não presenciei nem tampouco ouvi referências a variações devidas a etapas rituais ou diferentes tarefas cumpridas pelos ternos, como veremos que ocorre com os congos. Essa atuação dos caixeiros conta com a aprovação explícita de seu capitão:

> Perg. - E é esse batido o tempo inteiro?
> Seu Feliciano - "É, tempo inteiro. Esse aí, esse batido é o natural. Pode bater de outro jeito e coisa, mas o batido do maçambique de quando começou é esse natural."

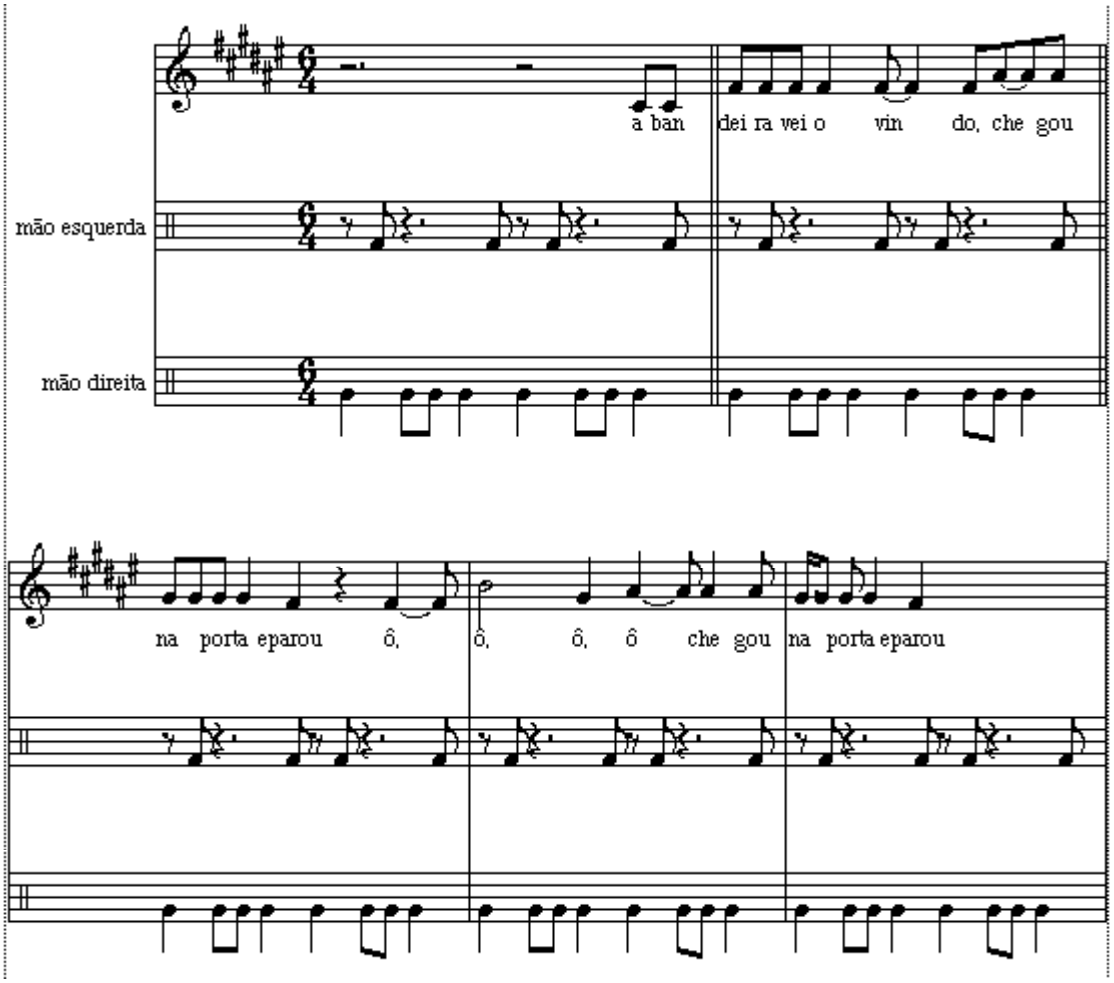
No maçambique, a grande gama de variações fica por conta dos cantos, que, assim como nos congos, têm funções bastante definidas dentro da estrutura ritual expressa nas etapas do processo ao longo dos dias da Festa.

Perg. – Cada parte da Festa ou do dia tem uma música diferente, não tem?
Seu Feliciano. – Tem. Tem, como mesmo na hora de... tem a rainha que é de promessa, então a música de levar rainha na igreja é outra música, é diferente, é uma música mais séria que elas entende, aí é música mais séria por que já chega na igreja – "minha rainha, onde vai uma hora dessa. Vamos na igreja cumprir promessa."
Mas aí tem muita coisa por que a gente, conforme 'tá bem ensaiado, a cabeça 'tá assim limpa pra isso, recordando, mas aí a gente não 'tando ensaiando muitas coisas a gente perde, 'tá sem assunto. Os outros ano, eu tenho mais assunto, por que eu começo no ensaio, tem mais gente e tem mais descanso. Agora 'tá assim meio apertado por que eu penso, eu espero uma turma hoje pra dar um ensaio, não 'parece. Às vezes tem dia que a gente para – como agora – 'tou saindo, mas 'tá apertado, por que a gente sai na rua não tem um pra descansar e na rua tem que descansar a cabeça um pouco pra poder reforçar. Então, como ontem mesmo eu saí, tive que cantar aquele tempo todo.'

Ao fim desta fala, podemos perceber o quanto é importante não só a memória, como a capacidade de improvisação, de elaborar alguns "pontos" como resposta a certas situações que acontecem na rua ou nos diversos locais que o terno percorre e que estejam fora das situações rituais habituais. Seu Feliciano se ressente da falta de gente para acompanhá-lo, o que causaria sua falta de "assunto". Mas reparem que, após um dia inteiro de cantoria, o mestre não reclama de cansaço vocal mas sim de que "na rua tem que descansar a cabeça um pouco pra poder reforçar". Reforço para adequar os cantos já sabidos a cada momento de louvação aos santos e criar outros, de repente, se necessário.

Nas saídas com o maçambique de Seu Feliciano, então, presenciamos basicamente esses dois tipos de situações da relação entre música e etapas do cortejo: momentos mais constantes, de situações previstas ou previsíveis (saída do terno, beijação das bandeiras, etc.) e acontecimentos surgidos no decorrer do trajeto e que pedem algum comentário ou resposta, efetuados pelos "pontos cantados".

Passemos, portanto, a relatar e descrever alguns desses momentos em que a música ilustra, dialoga e cria respostas para as situações de devoção aos santos deste catolicismo afro-mineiro. Comecemos pelas etapas mais recorrentes, como os cantos para pedir licença, chamar na porta da casa e se despedir. Seu Feliciano, tendo sido solicitado que fizesse como se estivéssemos chegando na casa de uma pessoa, cantou este trecho:



“A Bandeira veio vindo, chegou na porta e parou
Ôô, ôô, chegou na porta e parou
‘Tá pedindo uma esmola, que Jesus Cristo mandou
Ôô, ôô, que Jesus Cristo mandou
A Bandeira do Rosário chegou na porta e parou
Ôô, ôô, chegou na porta e parou
‘Tá pedindo uma esmola, que Jesus Cristo mandou
Ôô, ôô, que Jesus mandou
A devota da Bandeira, minha bandeira vai se embora
Ôô, ôô, minha Bandeira vai se embora
Vocês fica aí com Deus, a Virgem Nossa Senhora
Ôô, ôô, a Virgem Nossa Senhora.”

Perg. - Essa que eles tocaram e o senhor cantou é uma cantoria de chegar na casa da pessoa...
Seu Feliciano - “E a despedida. Por que, é dizer que a gente canta pedindo e depois canta agradecendo aquilo que ganhou.”
Perg. - E tem alguma outra entre essa duas?
Seu Feliciano - “Não, essa aí agora só se for outra coisa que aparecer, então a gente canta por outro jeito, mas agora por enquanto não tem.”
Perg. - Inventa na hora ali, né?
Seu Feliciano - “É. Conforme canta consoante as coisa que é.”

Perg. - Mas ontem quando a gente ‘tava chegando tinha uma de recolher também?
Seu Feliciano - “Tem. Tem, aquela tem. Aquela lá... Aquela, da moda o outro, totalmente é aquela que vem recolhendo a santa, que ‘tá na rua, vem recolhendo. Por que ela que sai dando guia, ela que vem recolhendo.”

“Ôô, vamo arrecolher, festa já acabou, vamo arrecolher
O maçambique, vamo arrecolher
Dia já acabou, vamo arrecolher
Ôô, vamo arrecolher, dia já acabou, vamo arrecolher
Ôô,ôô, dia já acabou, vamos arrecolher
Santa Maria, Santa Maria é dia de hoje
Vamo arrecolher, festa já acabou
Vamo arrecolher, gunga de Deus
Vamo arrecolher
Ôô, vamo arrecolher, gunga de Deus
Vamo arrecolher
Santa Maria, Santa Maria, é gunga de Deus
Vamo arrecolher, vira que mexe, vamo arrecolher”.

Nesta situação, em que o terno chega na porta de uma casa, normalmente o que ocorre (quando há receptividade) é que as pessoas, atraídas pela música, cheguem até a porta e recebam a bandeira. Algumas a levam para dentro da casa, outros apenas a beijam ali mesmo, benzem-se e oferecem uma contribuição em dinheiro. Seu Feliciano já tem, de memória, um roteiro das casas onde esta receptividade reside. Em vários comentários, dele e de outros congadeiros, atestamos que esse roteiro quase nunca inclui o centro da cidade.

Os exemplos acima ilustram bem as etapas rituais mais familiares aos devotos e dançantes. No entanto, situações podem ocorrer no “trecho” que exijam uma resposta ou um comentário por parte do dançante. Não documentei Seu Feliciano em nenhum momento destes, mas me recordo muito bem de duas situações, uma delas, em um botequim em frente do qual paramos para tocar e ele cantou os temas habituais de chegada e pedido de esmola para a santa. O tempo passando e nada acontece, o capitão improvisa um ponto em que diz “quem trabalha quer ganhar” como provocação ao dono do bar. Num outro momento, um problema surgido com relação a um dançante que comprometeu-se

a sair no seu terno e acabou saindo no outro maçambique da cidade inspirou Seu Feliciano a cantar um ponto na casa do Rei Perpétuo em que dizia “o que é meu ninguém tira”. Infelizmente, nestas situações a dinâmica do trabalho de campo me obrigava a cumprir outra função que não permitia a gravação, por isso não consegui registrar estes momentos senão que de memória.

Mas há ainda outras etapas rituais que precisam ser expostas. No dia 26 de dezembro, iniciou-se o ciclo dos Reinados. No primeiro deles, o de Nossa Senhora do Rosário, homenageia-se o Rei Perpétuo, Senhor José Bento de Oliveira (figuras 17 e 18). Nesse dia, o terno de maçambique de Seu Feliciano cumpriu uma função importante, no acompanhamento do Rei até a igreja da Penha (figura 19). Durante este trajeto, o terno incorporou-se a um cortejo juntamente com vários outros, “puxando o coroado” de casa até a igreja e de volta para casa. Cada terno desses traz uma série de rainhas e princesas de promessa. Ou seja, pessoas que se valem do período da Festa para o cumprimento de suas promessas, como paga por alguma graça alcançada.

Porém, antes de descrevermos esta parte do ritual, retornaremos um pouco para mostrarmos também uma etapa em que os fundamentos sagrados da Festa são lançados, simbólica e fisicamente, em forma de mastros e bandeiras.

A ORDEM DO SAGRADO E DA PENITÊNCIA: A “LEVANTAÇÃO DAS BANDEIRAS” E A “PUXAÇÃO” DAS RAINHAS E REIS

> “Muda. Hoje muda. Hoje, a música de hoje é diferente. Hoje é na levantação das bandeira, amanhã já é puxação de rei. Cada dia é dia dum santo. Agora, cada dia aqueles que têm aquela orientação, cada dia canta pra aquele santo daquele dia da Festa.”
>
> Seu Feliciano Batista da Silva

.

O ciclo das congadas, que se inicia em outubro – mês da comemoração do dia consagrado a Nossa Senhora do Rosário – intensifica-se, realmente, a partir do mês de dezembro, quando os ternos começam sua movimentação e

preparação para os dias da Festa do Reinado e Cavalhada ou que são de 25 de dezembro ao 1º de janeiro próximo.

Dentro de cada uma dessas etapas rituais, os ternos de congo e maçambique cumprem funções primordiais, articulando os diversos roteiros de translado dos "coroados" (os portadores de títulos reais e nobiliárquicos dentro da estrutura da Festa) e dos reis e rainhas "de promessa" (que durante o período da Festa realizam o pagamento de promessas empenhadas anteriormente).

Antes disso, cabe ressaltar ainda duas situações rituais de extrema importância no desenrolar da Festa e dentro das quais a atuação dos ternos também é fundamental: trata-se da cavalhada e do levantamento e da descida dos mastros com as bandeiras.

No primeiro dia da Festa, 25 de dezembro, é realizado o levantamento dos mastros, com as bandeiras. (ver figuras 20 e 21). Juntamente com esta cerimônia, tem se tentado realizar uma cavalhada, em forma de cortejo eqüestre, cujo trajeto está relacionado com a busca das bandeiras e visitas aos Reis, Capitães, Mordãos e outros membros do Reinado. Relatarei com mais detalhes, posteriormente, o processo que testemunhei com relação à (re)implantação desta tradição e os conflitos gerados por isso.

Por ora, gostaria de destacar a importância devocional, a beleza e a vitalidade da "levantação das bandeiras". Antes de chegarem ao santuário da Penha, trazidas pelos cavaleiros, as bandeiras passam por uma etapa de "beijação", que ocorre no logradouro chamado por ambos os nomes de "Barrinha" ou "Praia". Trata-se de uma baixada, na confluência de dois morros (a cidade é cortada por vários deles, o que torna o acompanhamento dos ternos ainda mais penoso) à beira do principal riacho da cidade, conhecido como "córgo" (na figura 22 podemos ver uma das figuras centrais da Festa neste local: o Rei Congo, Seu Chico Benedito). Ali, faz-se uma parada geral (inclusive da música dos ternos) e os principais titulares de cargos do Reinado se postam com as bandeiras, para que estas sejam beijadas.

Dali, subimos para a Igreja da Penha e lá procede-se à primeira "levantação de bandeiras". Neste momento a música e a movimentação tornam-se muito mais

efusivas. Os bastões, que capitães e reis trazem sempre consigo (reparem na maioria das fotos), neste momento tornam-se mais ainda revestidos de seu significado religioso e revigoram-se como elo de ligação com o sagrado: o contato com os mastros das bandeiras, reforça e renova suas capacidades de benzer e proteger contra malefícios. A imagem em que as mãos se unem e se misturam, no mutirão para erguer os mastros e no afã de tocá-los com os bastões sintetiza esse momento em que são lançados os fundamentos sagrados da Festa (figura 23).

Agora é hora de subir para o São Benedito e lá repetir o gesto. E continuar a Festa.

Para cada um dos dias subseqüentes, de 26 a 31, é atribuído um reinado diferente. Para cada deles há um santo, um rei e uma rainha e demais membros das ordens reais: dia 26 é o Reinado de Nossa Senhora do Rosário; 27, o de São Domingos; 28, São José; 29 é o de São Benedito; 30 está relacionado a Santa Efigênia e 31 é o Reinado do Menino Jesus. Todos estes Reinados têm suas coroas e estas seus Capitães de Congo.

Vamos nos ater a dois destes capitães e seus ternos, para melhor entendermos a dinâmica do pagamento de promessas durante a Festa: o já várias vezes citado capitão da Coroa de Santa Efigênia (e Capitão-mor Geral), Seu Paschoal; e o Capitão da Coroa de São Domingos, Francisco Franco da Silva, o Chicão, que comanda o terno dos marinheiros, com suas “fardas” características (figura 6).

As formas de pagamento de promessa são muitas, como veremos nos trechos transcritos a seguir. Em geral, têm em comum a necessidade de que um terno acompanhe a ida à igreja e a de um donativo que seja oferecido à esta paróquia. As explicações dos congadeiros são bastante esclarecedoras e mostram que uma grande quantidade de rainhas “puxadas” e esmolas coletadas são motivo de satisfação:

> Paschoal. – Aqui, ó, primeiro dia de reinado aqui no São Benedito, cheguei ficar satisfeito com a renda que meu terno levou.
> Saulo – 97 rainhas.
> Perg. – 97! Mas aí, como é, cada rainha dá uma contribuição? Faz uma promessa, a pessoa faz promessa para alcançar uma graça, é isso? Aí, ela alcança e sai...

Saulo – Dá a contribuição. Não importa. Às vezes você dá um centavo, quanto... você dá o você quiser.
Perg. – De acordo com o que a pessoa puder...
Saulo – De acordo com seu coração, sua fé. Ou de acordo com o que você prometeu ao santo. Inclusive, o terno não tem nada a ver com a contribuição. É de acordo com sua consciência.

Saulo – Aí, estas pessoas que faz promessa, às vezes faz promessa de dançar um ano, ou um dia do ano, agora tem pessoas que faz promessa de dançar três dias no ano, 6 dias no ano, que é os dias da Festa toda, às vezes 2, 3, 4 até 5 anos, às vezes até mais. Nessa Festa... as promessas que as pessoas faz. A pessoa que vai fazer a promessa é que estabelece a penitência.
Aí depende a penitência que a pessoa quer. A pessoa mesmo é que promete pro santo aquela penitência. Geralmente, o terno... o terno simplesmente ajuda a aquela pessoa a cumprir.
Vamos supor, se a promessa é do terno levar ela na igreja, o terno pega e leva na igreja. Leva e traz. Quem vai cumprir a promessa é a pessoa. O terno simplesmente faz a parte dele.

Saulo - Um dia só, nosso, do São Benedito, do terno daqui do Seu Paschoal, cobriu os três dias de Festa da Penha. Em retorno financeiro. Na arrecadação da esmola. Deu muito mais, só o nosso terno cobriu os três dias da igreja da Penha.
Só do nosso terno, só o terno do Seu Paschoal aqui. Um dia. Foi o dia de São Benedito, cobriu os três de Festa da Penha.

Saulo – O dia de Santa Ifigênia, o terno daqui tem que partir em dois. Um é pra trazer o coroado, o rei, e o outro, a outra parte, pra entregar o coroado e as rainhas. Por que senão, nós vamos ficar a noite inteira pra entregar. Mais de cem pessoas, cem rainhas. O ano passado, dia de São Benedito foi 126 rainhas que nós trouxemos pro São Benedito. De Santa Ifigênia foi 93. o ano passado deu muita gente.
Então, geralmente, você pode olhar a Festa, você pode ver a Festa toda, geralmente o terno que chega na igreja mais tarde e o que chega com mais rainha é o nosso, é o terno do Seu Paschoal. É o terno que chega com mais rainha. É que mais puxa. Por que geralmente é um terno... muita gente vem chamar nós. Domingo, eu não saí pra nada, domingo. Fiquei só por conta de anotar endereço.
Paschoal – Tem que pegar os endereço senão a gente esquece.
Saulo. – Foi 97. Tudo anotado. Pra não deixar nenhuma pra trás. Você não pode deixar. Fora, assim, você às vez, você vai passando na rua, às vez tinha alguma rainha esperando outro terno, mas o terno não chegou, aí às vez ela chama a gente. Acontece. Tinha dois no Casarão que era pro outro terno buscar e aí não foi lá buscar. Nós ia passando, aí chamou nós.
Tem muitos lugar na cidade que muitos terno não gosta de ir.

Saulo –Aquelas que às vezes mora muito longe, as rainhas que mora muito longe, lá não dá pra buscar que é longe, quer por que quer que a gente vai buscar, a gente fala: “lá não dá pra buscar por que é longe, mas você vem, troca aqui, aí a gente aqui te leva lá e traz aqui de volta”. Conforme que você ‘tá cumprindo sua promessa de

outra forma. O importante é levar na igreja. Senão não tem como o terno ir em casa, a pessoa mora lá pro trevo afora, sair daqui pra ir lá buscar uma pessoa. Então a pessoa vem pra cá, ela troca aqui. E daqui ela vai pra igreja.

Saulo – Inclusive, essa aqui mesma, ó, nós fomos levar de rainha ontem. Essa senhora aqui ontem, a gente levou ela de rainha, ontem na igreja. Inclusive a promessa dela era do terno de congo levar ela junto com o terno de moçambique. Como o terno de moçambique não tinha jeito de levar ela, então a gente fizemos o seguinte: o terno de congo levou ela e o moçambique trouxe ela. De forma que a promessa dela foi cumprida da mesma forma.
Paschoal – A mulher é de Mato Grosso.
Saulo – Ela é de Mato Grosso do Sul.
Paschoal – Ela fez uma promessa, ficou satisfeita.
D.ª Fia (esposa do Seu Paschoal)– Ela veio cumprir promessa, diz que gostou muito dos congadeiro, que eles tem um moral muito bonito. Não tem cachaça, não tem nada.
Paschoal – Tem que respeitar, uai. Se beber, pra mim eu tiro do terno.
D.ª Fia – Eu também não gosto.

No que diz respeito às diversas formas de cumprir promessa, pudemos observar pessoalmente a uma grande gama de variedade sob muitos aspectos, desde a adoção de penitências mais duras (como a desta mulher que dramaticamente sobe as escadas do adro da igreja, de joelhos e com uma criança no colo, fotografada em 31/dez./1994 – figura 8) até a senhora caprichosamente paramentada, que declarou sair em todas as Festas, já há mais de 30 anos (figura 24).

Importante que agora nos esforcemos para descrever a forma como os ternos realizam suas obrigações processuais, principalmente as que dizem respeito à música.

"ORAÇÕES CANTADAS"

Perg. – Mas aí a pessoa procura o senhor um pouco antes, a pessoa quer ser rainha, ela vem e fala...
Paschoal – Passa de casa em casa.
Perg. – No caso das 97, vocês passaram na casa de...
Saulo – Vai lá buscar e levar.
Perg. – e tem uma... toca uma música diferente na hora que chega na casa?
Paschoal – Tocando, batendo, cantando...
Perg.- E pra cada situação tem uma música?

Saulo – Depende do ritmo que ‘tiver tocando.
Perg. – Não tem nada assim, na hora que chega, toca uma coisa, na igreja...
Saulo – Não. Se ‘tiver tocando baião, pra entregar, se ‘tiver... o terno, nós vai tocando baião, chegou pra entregar as rainha, continua tocando baião. Se for uma marcha, continua tocando a marcha. Se for uma música mais quente, continua tocando aquela música.
Perg. – Como é que é, você já falou aí três ritmos.
Saulo – Tem baião, marcha, tem o baile. Tem muito estilo. Um ritmo mais corrido.
Paschoal – Na porta da igreja, não pode bater baile. Coisa mais sossegada, calma. Nós tem que respeitar.
Saulo – É como se fosse quase uma oração cantada, né, você tiver cantando, você ‘tá rezando mas ‘tá cantando com o instrumento.

No dia 27 de dezembro de 2000, ao subir em direção à igreja da Penha, à tarde (por volta de umas 16h), encontrei, numa rua próxima, duas meninas com roupas de princesa (basicamente, uma capa de tecido brilhante e uma espécie de diadema na cabeça). Adriana, a mãe delas, espera em frente de uma casa com suas duas filhas para o cumprimento de uma promessa feita para o restabelecimento da saúde da mais nova. Esta, chamada Tatiana, cuidadosamente trajada de azul, aguarda junto com sua irmã, Daniela, de manto e tiara rosa, pela chegada do terno que virá buscá-las. Adriana me informa que a promessa foi de sair os seis dias, mas como perderam o dia de ontem, elas completarão a penitência o ano que vem. A família mora “na roça”, a uma meia hora de Passos e veio para cá especialmente para o cumprimento do prometido ao santo. Aliás, prometido que nem foi feito por nenhuma delas. A simpática mãe de família fazendeira me conta que foi um empregado, “um camarada da fazenda”, que, num momento de problemas sérios de saúde prometeu ao santo que as meninas sairiam “nos congos”. E promessa é dívida!

E dividida. Dividida com o terno, que lá vem para cumprir a sua parte. O terno, em questão, é o do marinheiro, com seus capitães, Chicão e Vermelho. Eles “apontam” lá do alto da rua, contornando uma pracinha. Vêm descendo a rua tocando uma marcha e cantando:

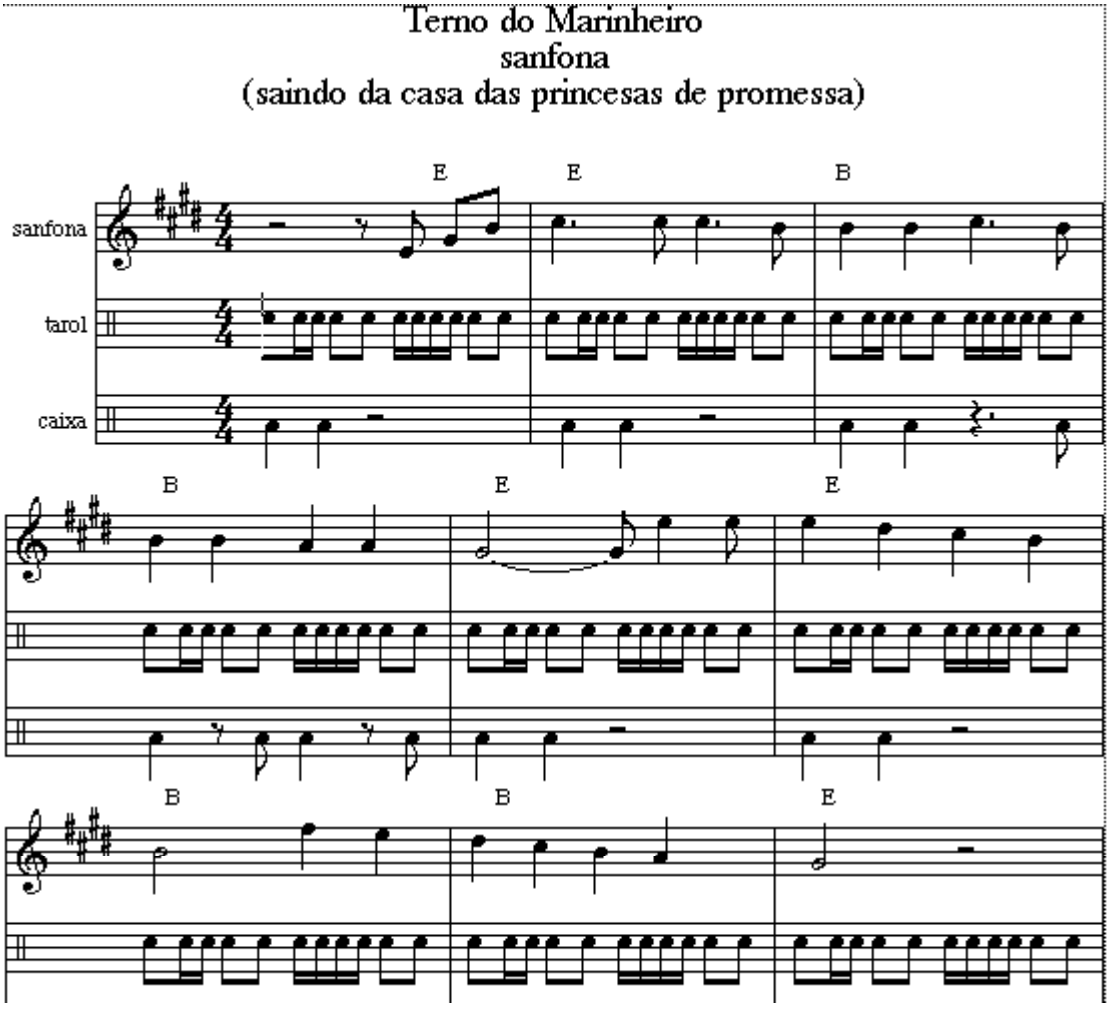
A qualidade da gravação deste trecho transcrito não permitia uma boa inteligibilidade do texto (as caixas encobriam a voz). A forma mais próxima a que cheguei, pela escuta foi esta:

> "Meu coroado já 'tá de fora
> Vamos lá nessa hora"

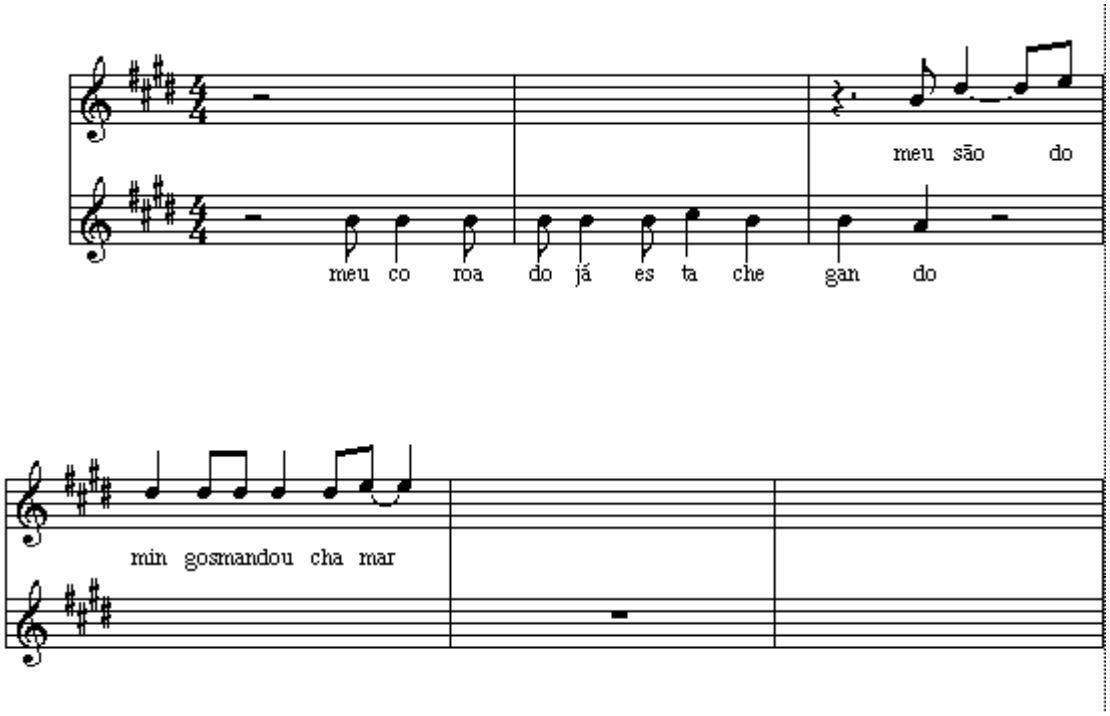
Nesse momento, as princesas já estão na soleira da porta, em posição mais solene para serem recebidas pelo terno, que não para de tocar e cantar. O terno chega até onde elas estão e chama a atenção o esmero do fardamento deste grupo: calças e camisas brancas, na cintura uma faixa vermelha com um cordão pendurado do lado direito, chapéus fartamente carregados de enfeites coloridos. A música não para, enquanto as meninas são incorporadas ao terno. Sombrinhas são abertas para cobri-las, como parte da indumentária de princesa. Uma delas vai com a mãe. Para acompanhar a outra, uma senhora do terno, vestida com o mesmo fardamento, em versão feminina.

O terno faz a meia-lua (ver ilustração na página 97) na frente da casa e, agora em sentido contrário, sobe a rua em direção à igreja.

A partir desse momento, o canto cessa e podemos até ouvir mais destacada, a sanfona conduzindo o cortejo. Os sanfoneiros são presença constante na maioria dos ternos. Na próxima página, estão grafadas as frases melódicas (“mão direita”) do sanfoneiro do terno do Marinheiro. Para uma representação um pouco melhor da riqueza musical destes instrumentistas da Congada passense, há também um registro gráfico das frases rítmico-harmônicas (“mão esquerda”) que o sanfoneiro do terno do Paschoal executa, na página 105.



O caminho, curto se comparado a outros, leva-nos rapidamente à igreja. Ao chegarmos à praça da igreja da Penha, podemos ouvir o terno entoando o tema que se segue:



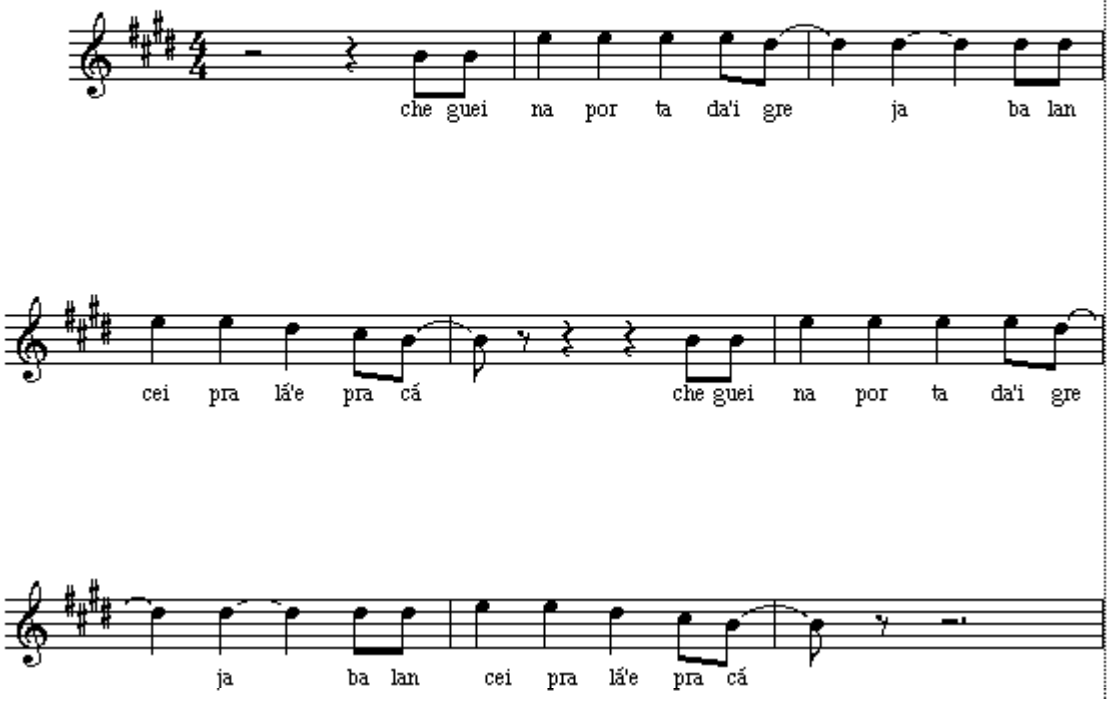
"Meu coroado já está chegando (Canta o Capitão)
Meu São Domingos mandou chamar" (resposta do terno)

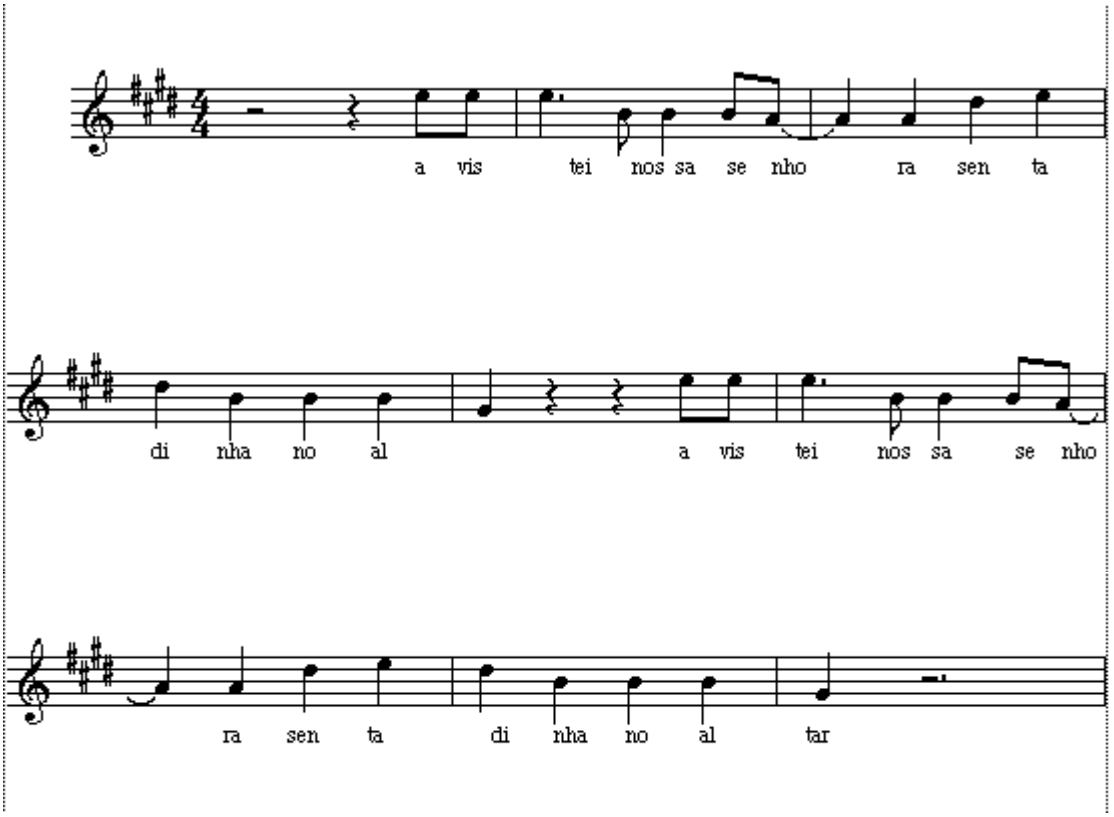
O terno, então, cantando e tocando este misto de anúncio da chegada das princesas e louvação ao santo do dia, atravessa a praça, sobe a longa e larga escadaria da Igreja, com seus capitães erguendo os bastões e "puxando" o canto em terças, a que o grupo responde num uníssono consistente.

Ao entrar no interior da Igreja, o terno continua seu trajeto pelo corredor central enquanto a mãe e suas filhas encaminham-se para a mesa à direita, para entregar a um dos dois mesários a devida contribuição monetária como mais uma das obrigações relativas ao cumprimento da promessa.

Nesse momento, dois novos elementos incorporam-se à paisagem sonora: a pausa das caixas da frente do terno e o pequeno sino que um dos mesários toca. O terno vai até o fim do corredor, bem em frente ao altar, onde faz a meia-lua e inverte o sentido da rota. Quando começam a retornar, o canto muda para :

Terno do Marinheiro
"Cheguei na Porta da Igreja"
(buscando princesa de promessa)

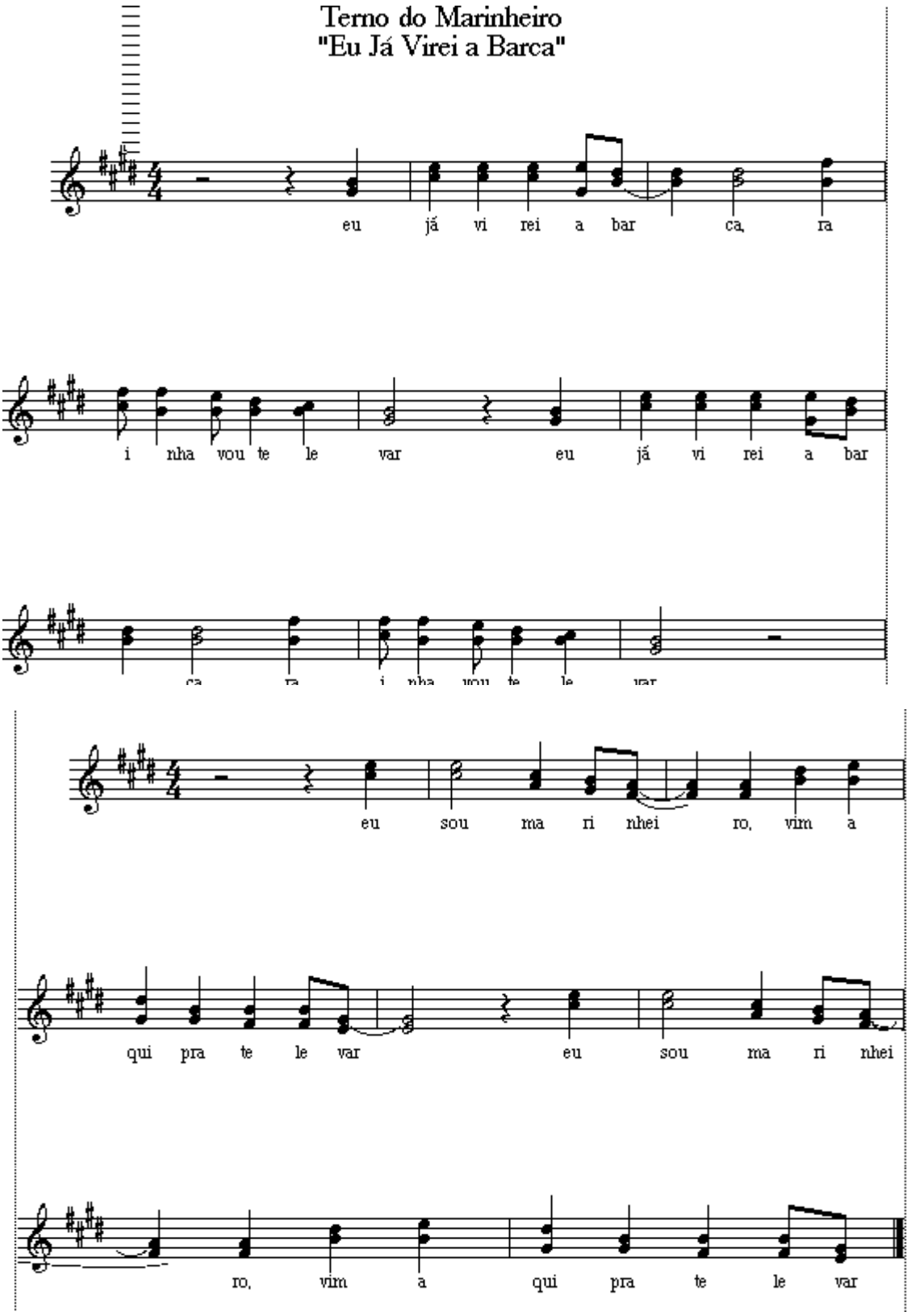




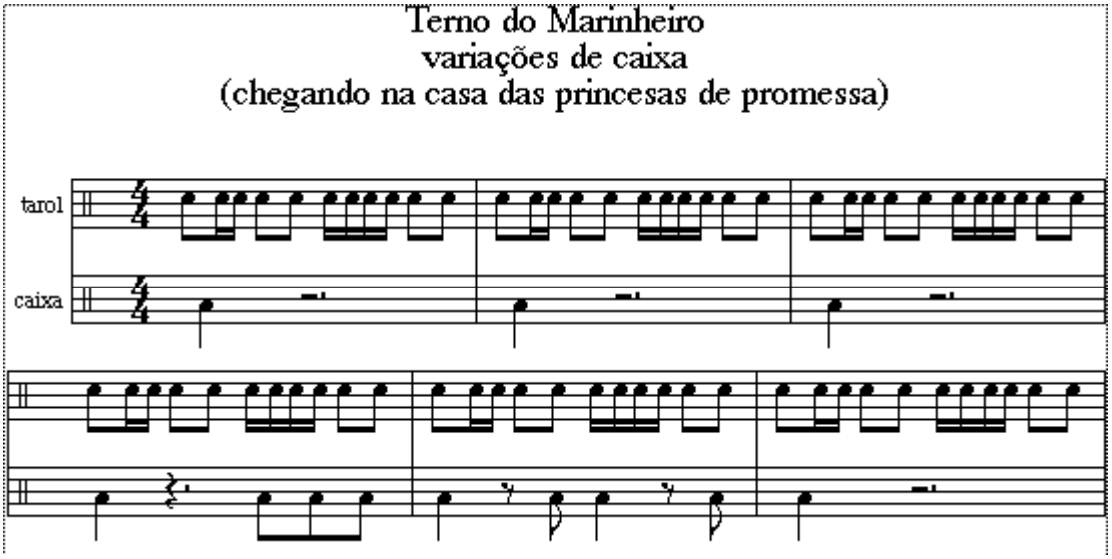
"Cheguei na porta da igreja
Balancei pra lá e pra cá
Cheguei na porta da igreja
Balancei pra lá e pra cá
Avistei Nossa Senhora
Sentadinha no altar"

Continuando sem o toque dos caixeiros, o terno chega até a porta da igreja, onde as princesas novamente se incorporam a ele. Ao sair, o canto já passa a ser outro:

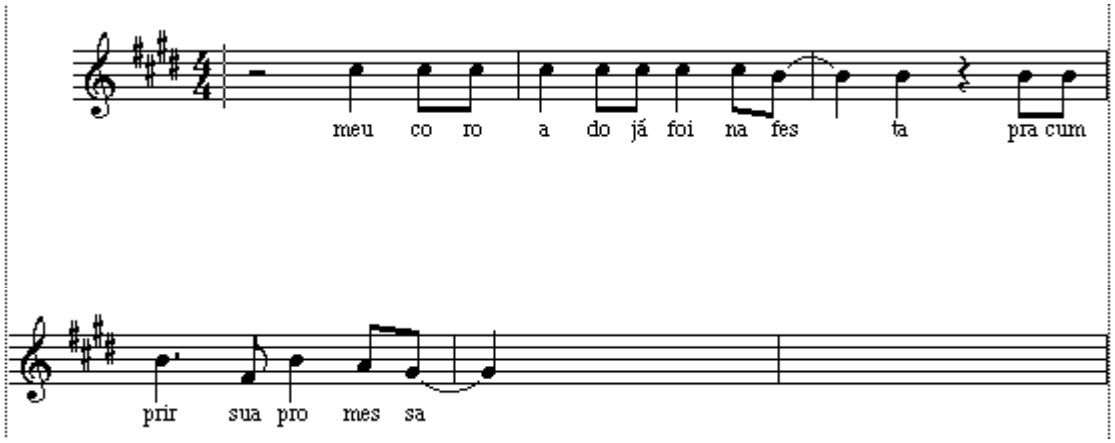
"Eu já virei a barca
Rainha vou te levar
Eu já virei a barca
Rainha vou te levar
Eu sou marinheiro
Vim aqui pra te levar
Eu sou marinheiro
Vim aqui pra te levar"



Descem a rua e agora vão enfrentar um razoável trecho de volta até a casa das princesas. Durante o caminho, o terno volta à sua execução mais instrumental, em que se destacam algumas variações das caixas, principalmente quando se entra na rua da casa, conforme a transcrição a seguir:



Ao chegar mais perto da casa, o capitão Chicão puxa um canto, a que o terno responde, e desta forma vão cantando repetidas vezes:



"Meu coroado já foi na festa
pra cumprir sua promessa"

À porta da casa, o terno entrega as princesas, as sombrinhas são fechadas, as meninas tiram o manto e, enquanto elas entram para dentro da casa, o apito do capitão indica ao terno uma parada. Cumprida esta etapa, é hora de uma pausa.

"ATÉ PARA O ANO, SE DEUS QUISER!"

No dia 1º de janeiro, após seis dias de "puxação de rainha", já vem se aproximando a hora de encerrar as atividades do ciclo, agradecer aos santos, se despedir e saudar o ano que já vem vindo. Os ternos, desde cedo, já iniciam sua movimentação em direção. Hoje, novamente, irão à casa do Rei Congo, Seu Chico Benedito.

Cada terno sai da casa de seu capitão, realizando, então, uma trama complexa de trajetos e de execuções musicais. Novamente, para que não nos percamos nessa urdidora, seguiremos pelo fio condutor de um terno, desta vez o terno de congo da Coroa do Menino Jesus, cujo capitão é Gerônimo dos Santos.

Chegar na casa de Seu Gerônimo não é difícil. As primeiras indicações me levam até as imediações dela e lá ele é pessoa muito conhecida. Sua fama de benzedor eficaz e a pujança de seu terno são características marcantes, que dificilmente o fariam passar desapercebido.

No contato pessoal, Seu Gerônimo é uma figura ainda mais impressionante. Já havia reparado anteriormente, em Festas de outros anos, na forte expressão de devoção deste capitão durante os cortejos. (figuras 25 e 26). Nesse período que antecede a Festa de 2000/01, tive a oportunidade de conhecê-lo pessoalmente. Um senhor de declarados 68 anos então, de modos um pouco duros, que diferem da extremada cordialidade do povo de congada. Nem por isso deixa de ser muito prolixo em termos dos assuntos que envolvem esta festa e sua devoção. Na sala de sua casa, em cujas paredes há uma série de imagens –fotos antigas, efígies de pretos velhos e as muitas figuras cristãs: retrato de Cristo, a Santa Ceia e uma destacado quadro com a imagem de São Jorge, envolto num longo rosário – ele pontifica sobre os vários assuntos da congada. Um defensor ferrenho da fidelidade à tradição, Seu Gerônimo consegue congregar vários membros da sua família em seu terno. Estes membros, em torno de mais ou menos 20 pessoas, todos homens, de várias idades, estão reunidos na sala da casa de Seu Gerônimo, um pouco antes do capitão surgir de lá de dentro. Quando este aparece, o terno se apronta e a sanfona acerta os primeiros acordes, logo o mestre começa a cantar:

"Nós vamos, Deus pai
Deus na frente, pai na guia
Preto velho de Aruanda
Ele é nossa companhia"

Saem, então, da casa, tocando e cantando como em responsos, alternando entre o capitão e a resposta em coro do terno. Tocam, além da sanfona, reco-reco, pandeiro, tarol e aqueles grandes tambores aqui chamados de "caixas". Aliás, as caixas desse terno chamam a atenção pelo tamanho (ver a figura anterior, 26), não de todas, já que há algumas menores para os congadeiros mais jovens irem aprendendo suas funções musicais e rituais. Chamam a atenção também pela beleza da cor azul em contraste com os uniformes deste terno, que alternam, às vezes nas saídas durante o mesmo, entre as cores vermelha e rosa. Porém, diferentemente de Seu Paschoal, o capitão Gerônimo mantém sempre fixas estas cores características de seu terno.

O grupo passa um certo tempo em frente da casa, fazendo algumas evoluções na rua, as duas fileiras realizando a inversão de sentido também através de uma característico movimento de meia-lua:

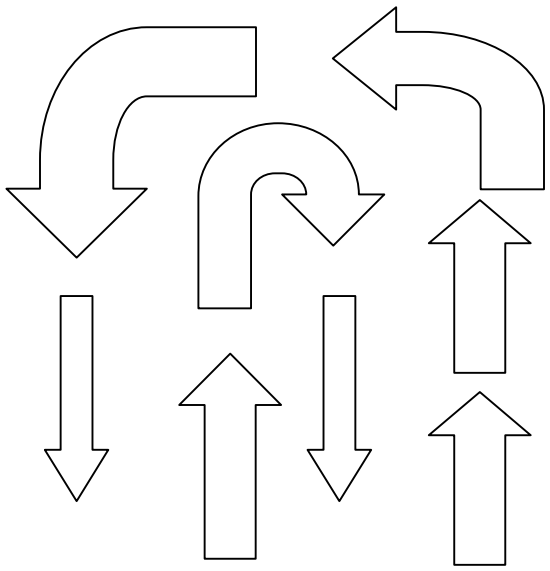


Ilustração 1:
O movimento básico de meia-lua.

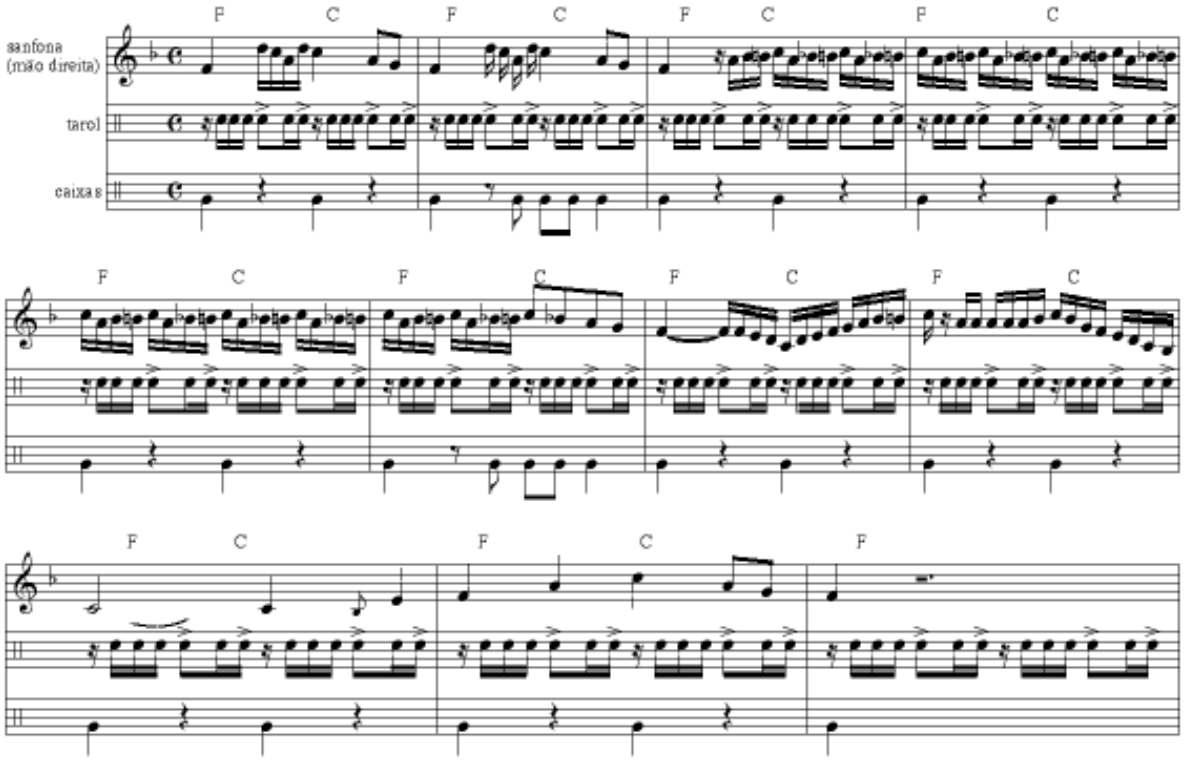
Após estes movimentos, é hora do grupo partir. O apito do capitão comanda uma pausa após a qual inicia-se um novo tema:

"Eu vou passear, eu vou passear
Meu São Benedito mandou chamar"

Hoje os ternos não "puxam" nenhuma rainha ou princesa de promessa, a função destes grupos é escoltar os reis e rainhas da Festa, os "coroados".

Fazemos, então, um longo trajeto até a casa do Rei Congo, Seu Chico Benedito. Durante este trajeto o terno do Gerônimo vai executando um tema instrumental (próxima página).

Terno do Gerônimo
Instrumental ("giro")



Chegando na casa do Rei, mais uma vez o apito sinaliza a interrupção da música. O terno para, depois de fazer uma meia-lua, alinhando-se no sentido do comprimento da rua, os dançantes que estão na frente próximos à porta da casa. Dessa porta, sai a bandeirada, grupo de meninas encarregadas de portar as várias bandeiras. Estas, levam as de São Domingos e do Menino Jesus. Nesse momento, já está postado em frente um outro terno, o do Tijolinho, apelido do capitão Benedito de Souza. Os ternos estão dispostos então, frontalmente, em relativo silêncio (os cantos e instrumentos estão parados, mas há um certo burburinho em que podemos ouvir as expressões e o sotaque locais: o "r" típico do interior dos estados do sudeste e a elisão das sílabas finais das palavras, tão característica do estado de Minas Gerais). Entre ambos os ternos encontram-se as meninas da bandeirada.

Nesse momento, ocorre uma movimentação curiosa: o terno do Tijolinho, que está de certa forma na "contramão" dos outros dois grupos, manobra em direção ao final do cortejo (atrás do terno do Gerônimo) e se coloca nessa posição de retaguarda da fileira.

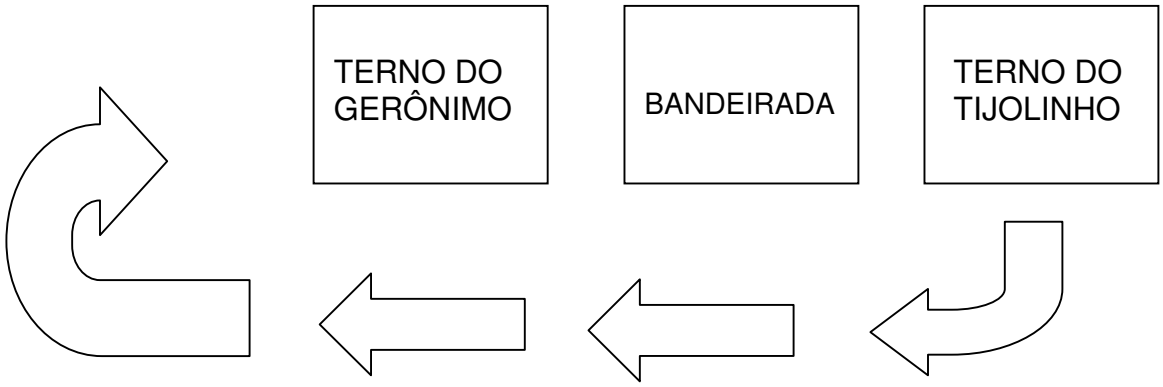


Ilustração 2: movimentação dos ternos em frente a casa do Rei Congo.

Até aí, nada de extraordinário. O que gostaríamos de destacar é a forma como o terno perfaz musicalmente este traslado. A impressão que se tem é de que é como se o terno fosse movido por sua própria música.

A execução musical parece que move o grupo em direção à posição adequada. Esta sensação enfatiza-se pelo intensificação da performance musical geral assim que o grupo chega nesta posição.

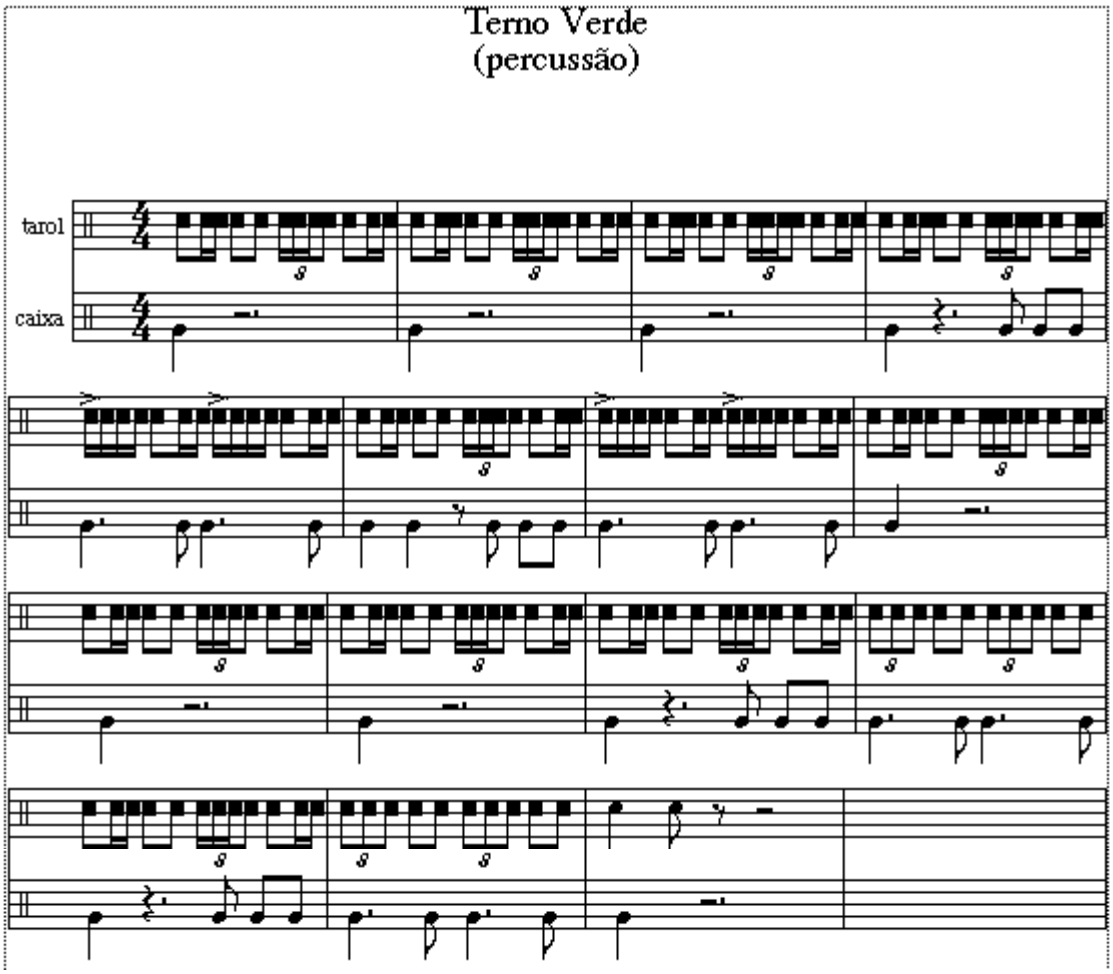
Uma vez encadeado o pequeno cortejo, com a incorporação dos Reis à retaguarda, o conjunto de devotos e dançantes parte, com os dois grupos tocando músicas completamente diferentes um do outro. Aliás, faz parte da habilidade do terno não se perder e "entrar na música do outro". Cortejos formados por meia dúzia de congos e mais dois maçambiques, passando e tocando em fila com ritmos, temas instrumentais, cantos e andamentos e tempos completamente diferente; podem ser vistos e ouvidos durante as festas de congada em Passos.

Porém, neste momento o séquito ainda está bem menor do que isso.

E diminui momentaneamente mais um pouco, já que o terno do Tijolinho se separa e o do Gerônimo se encarrega de ir buscar o Rei de São Benedito. Na porta da casa deste rei, um terno de fardamento verde canta chamando os coroados:

"Vamos embora"

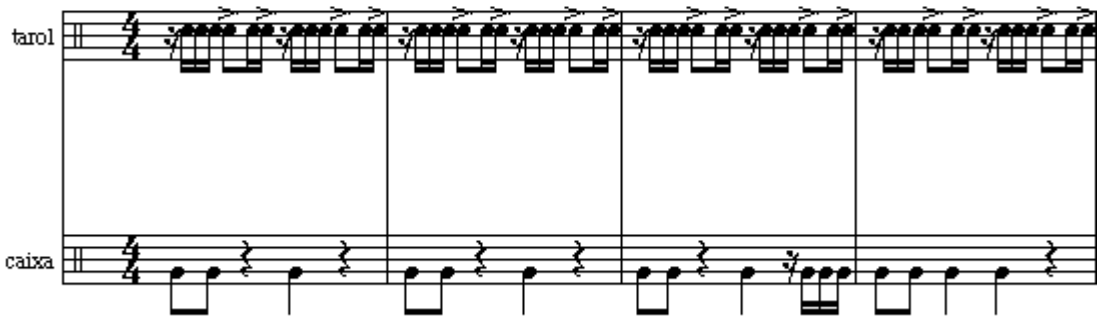
Este terno, cuja instrumentação está reduzida às caixas da guia e a um tarol, tem uma forma interessante de realizar o repicado desses instrumentos, tercinando o tarol, como se pode ver na transcrição da próxima página:



Perguntado, o capitão deste terno referiu-se ao ritmo como uma marcha, sem diferença das marchas habituais.

Quem se referiu ao ritmo que estava sendo executado com um termo não convencional na congada (pelo menos um ainda não ouvido anteriormente por mim) foi um integrante do terno do Gerônimo, que me chamou atenção para o que ele denominou “pancada e meia”, marcado pela acentuada célula da caixa:

Pancada e meia



Bem, mas de volta à casa do Rei Perpétuo, Seu Zé Bento, onde o terno do Tijolinho aguardava, juntamo-nos a ele e agora são três ternos que formam o cortejo.

De repente, olhando para o alto de uma rua transversal, vê-se que lá vem um préstito semelhante ao que acompanhamos. De longe, ainda não conseguimos distinguir os sons, mas vemos que é composto por uma outra bandeirada e por um terno, o do Seu Toinho da Cidoca, que é o único em que constatamos a presença de dançantes do sexo feminino. Elas e os outros integrantes do terno vêm cantando e tocando:

> "A bandeira vai, vai, vai,
> Por que é que não vai a bandeira"

A massa sonora que se forma, então, é bem densa: os sons dos quatro ternos tocando independentemente, escoltando os reis e duas bandeiradas. Quando chegam na praça da igreja, espocam os rojões e os ternos inflamam-se nas suas performances musicais: é hora de descer as bandeiras.

Seu Gerônimo, dançando com fervor, puxa seu terno:

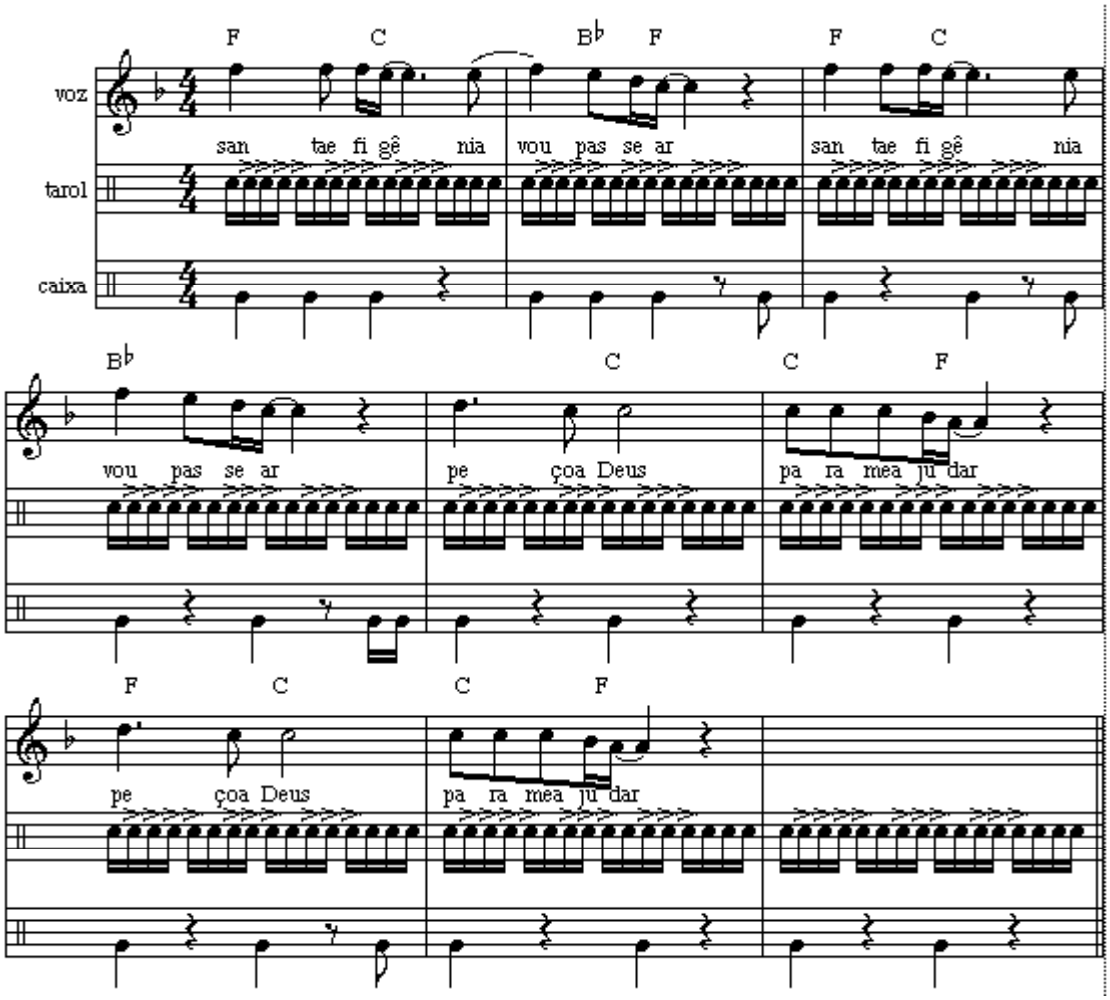
> "Olha o rei!"

Enquanto isso, os Reis perfilam-se rentes à escadaria da igreja. Os ternos agora circulam em trono aos mastros:

"São Benedito aqui chegou
E chegou foi devagar
Pra descer sua bandeira
A festa do ano vai acabar"
(Tijolinho)

"Oi, a festa está terminando
O meu Santo Antônio está chamando"
(Terno Verde)

Quando contornam o mastro, a música torna-se cada vez mais quente e o clima geral também vai num crescendo de devoção e energia. É quando surge o terno do Paschoal:



“S
S
P
P

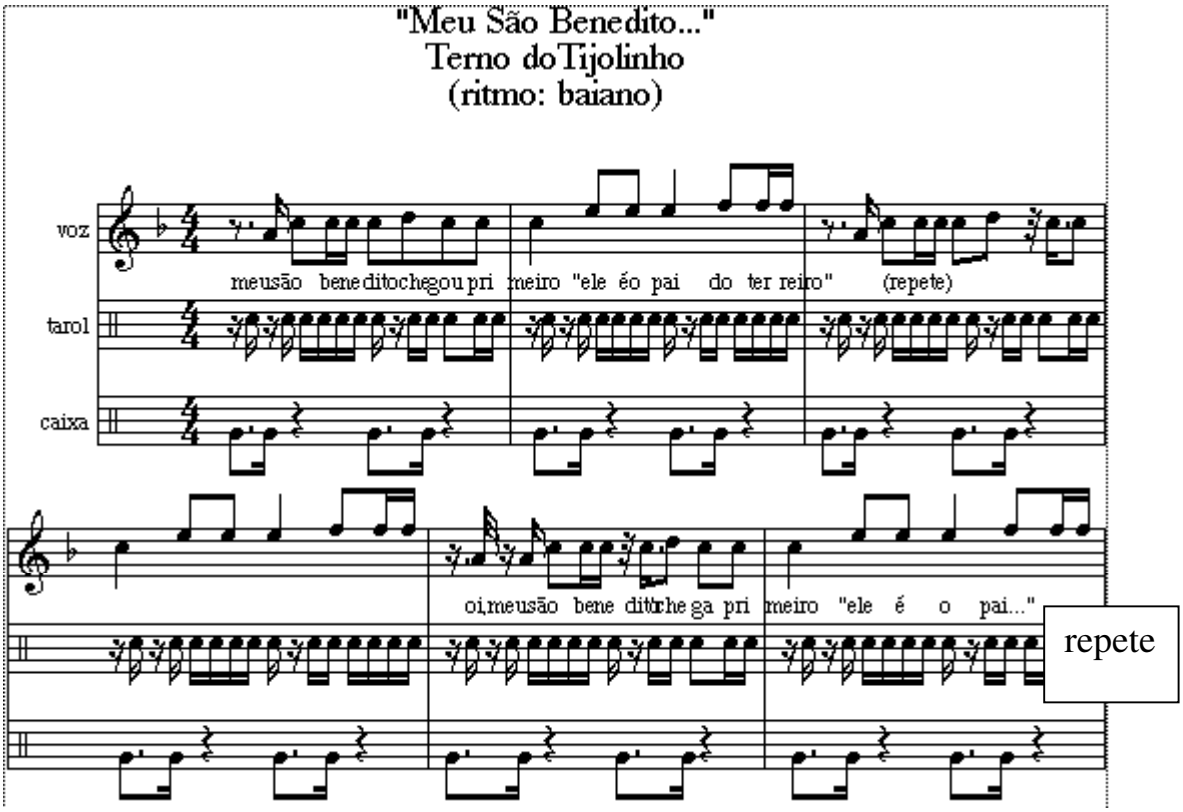
ião faria jus à riqueza
rítmica e à sua execução.
algumas frases que o
sanfon amento harmônico do
instrum

O terno do Paschoal já é famoso por este momento, que ocorre todos os anos, no dia 1º, nas duas igrejas. Subindo ou descendo ladeiras, o terno entra na praça fazendo os seus peculiares “rolamentos”, que consistem em várias acrobacias, envolvendo as pesadas caixas, inclusive. Nas figuras 27 e 28, podemos ver algumas delas, obtidas em anos diferentes da Festa. Os caixeiros rolam por cima das caixas, arrastam-se no chão tocando, rolam com as pernas entrelaçadas ou seja, uma série de peripécias que fascinam o público e são aguardadas com grande expectativa.

Após esta entusiasmada demonstração pública de fé, os mastros são tirados e as bandeiras são descidas. Na Penha.

Vamos subir para o São Benedito.

O trajeto é, como sempre, penoso: longo e permeado pelas subidas e descidas das ruas que se traçaram sobre os morros da paisagem local. Para que as pernas não fraquejem, o alento vem da música dos ternos, que não para nem por um minuto durante o caminho que vai da Igreja da Penha à do São Benedito. Nesta última, há uma praça defronte à fachada da igreja, com suas escadas laterais. Praça e escadas estão repletas de gente que quer ver e rezar. Na praça ainda há algumas barracas de alimentos (espetinhos, pastéis, etc.). Na rua que fica entre a praça e a fachada, o movimento dos ternos é incessante e intensamente agitado: passando para lá e para cá, por vezes dirigindo-se às bandeiras nos mastros, com seus santos; os capitães, os dançantes, caixeiros, todo o terno enfim canta seus cantos de despedida e anúncio de um novo ano, um novo ciclo que vem surgindo:



"(capitães):Meu São Benedito chegou primeiro
(terno): Ele é o pai do terreiro..."

O terno do Tijolinho vem chegando e o ritmo que estão tocando pode ser identificado como um “baiano”, apesar das poucas verbalizações dos congadeiros sobre esta questão. Na maioria das vezes em que são indagados sobre o que está sendo tocado, referem-se ao ritmo como “uma marcha”, com um certo tom de surpresa e estranheza na resposta.

À paisagem sonora incorporam-se os sons intermitentes do apito do Lucão, comandante da cavalhada, abrindo caminho entre o povo para os ternos e as falas que vêm do alto-falante:

- “Vamos aplaudir, gente, o terno de congo da coroa de São Domingos...”

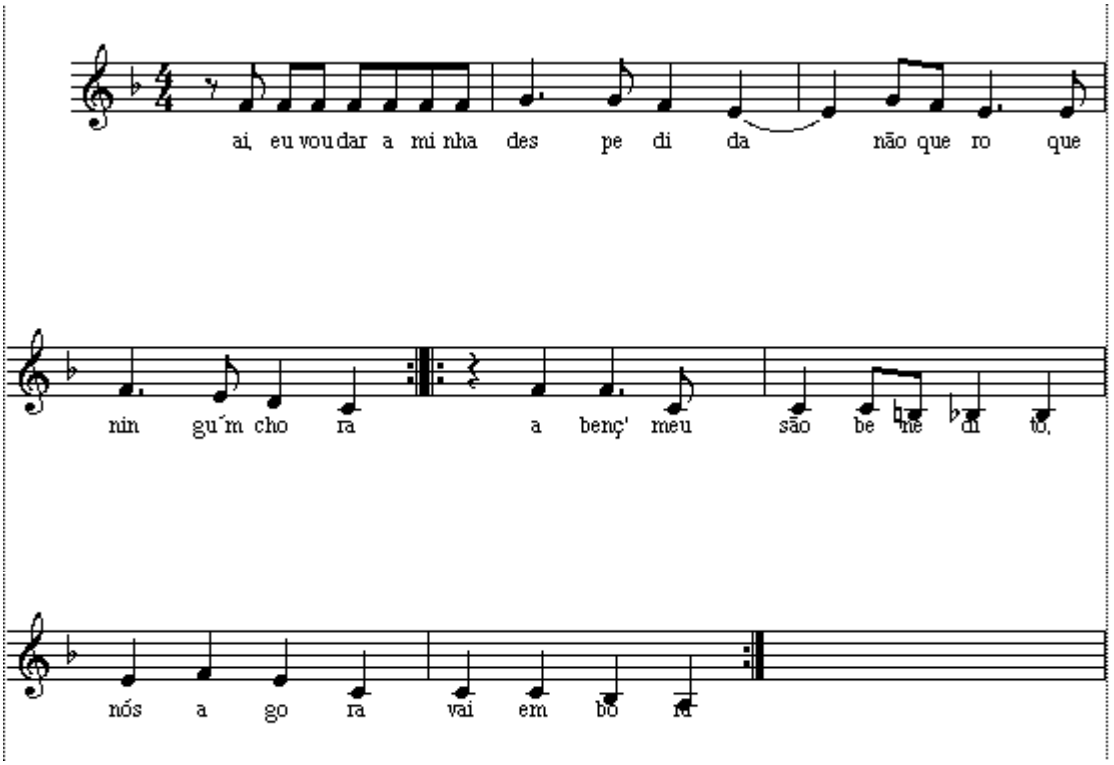
Comandando a distribuição de diplomas e troféus pela participação na Festa, homenageando os participantes mais importantes e os mais “antigos”, comentando a ordem e a disciplina que caracterizaram a Festa deste ano, as falas amplificadas representam o poder oficial (igreja, associação de folclore, etc.), registrando a ambigüidade de sua inserção na Festa e criando um hiato na execução musical. Essa ambigüidade deve-se à relação tensa estabelecida pelo choque entre pontos de vista de membros de classes sociais diferentes sobre o que sejam tradição, autenticidade, folclore e outros conceitos ligados às concepções estabelecidas sobre a Festa. As falas de alto-falante, transcritas a seguir, ilustram bem as posições institucionalizadas. Ambas foram obtidas nesse momento da descida dos mastros (1º de janeiro de 2001), sendo a primeira do Padre do São Benedito e a outra de um representante da APDF [21], Prof. Norival:

> “.. Então a cavalhada... estão todos de parabéns! É assim que nós queremos que o nosso folclore, a nossa cultura, a nossa tradição... ocorra na paz, tirando toda a violência e agressão, para que a paz aconteça.”

> “...Portanto, mantenham por aí, assim que houver... que descermos as bandeiras, que houver a beijação, nós vamos chamando de um a um os capitães para receber o troféu. ´Tá certo, pessoal? Portanto, daqui a pouquinho, Prof. Eurípedes ´tá terminando uma entrevista para a EPTV e ele já volta a comandar essa cerimônia.”

Assim que acabam esses comunicados, os ternos retomam as louvações, das quais é um exemplo esta empolgante execução do capitão Gerônimo:

[21] Sobre esta entidade (Associação Passense de Defesa do Folclore), veremos no item seguinte como ela insere-se neste quadro complexo de relações.



Outros ternos também estão dançando e cantando com fervor suas despedidas e pedidos aos santos por proteção durante o ano.

As vozes e os toques intercalam-se, misturam-se, já não se sabe onde começa uma música e termina outra.

Ao som dessa efusiva musicalidade, os mastros são descidos e as bandeiras são baixadas. Ao fim da “ranca” das bandeiras, a sensação de finalização de um ciclo mesclada ao cansaço físico dos vários dias de atividade trazem uma forte impressão de completitude para mim.

Vendo os ternos afastarem-se com os reis, levando-os de volta para casa, penso que esta é uma percepção geral, de todos que participaram integralmente da Festa.

TENTANDO IMPOR A ORDEM

Nos itens anteriores, referi-me esporadicamente às tentativas locais de realização de uma cavalhada em associação com os festejos do Reinado. Argumentava-se que tal manifestação seria uma das "mais tradicionais do nosso folclore", tendo como referência a existência anterior das cavalhadas nas festas do ciclo natalino em Passos (ver figura 29).

Eu não saberia precisar quando esta tentativa de "resgate" das tradições passou a se intensificar. Quando iniciei meus estudos no local, no período de 94/95, muitas das pessoas com quem eu tentava me informar sobre as congadas comentavam sobre os tumultos que tal iniciativa vinha provocando. As possíveis origens para esse tumulto eram várias, mas a sensação de desrespeito e insegurança era a mesma em quase todos os dançantes que levavam a Festa com seriedade e devoção.

Contavam que muita gente que nada tinha a ver com as congadas, atraída pelo desfile eqüestre e motivadas por uma outra leitura do clima de festividade e celebração, promoviam arruaças estimuladas pela ingestão de bebidas alcoólicas e perigosamente movidas a cavalo.

Em dezembro de 1998, os jornais locais registravam os incidentes ocorridos:

> "PASSOS – Os tumultos registrados na Cavalhada do último dia 25 repercutiram negativamente entre a população e autoridades ligadas ao setor cultural. A opinião da maioria é de que a organização da festa deve ser reformulada para evitar o risco de sua extinção do calendário cultural do município.
>
> O presidente da Associação Nacional Protetora dos Animais (Apas), José dos Reis Bernardes, insiste na intenção de extinguir a festa. Ele deve entrar hoje com uma representação no Ministério Público, porque não conseguiu reunir ontem todos os boletins de ocorrência da Polícia Militar registrados durante a Cavalhada.
>
> José Bernardes acha que não há mais condições de continuação da festa. No documento que vai entregar hoje ao promotor Paulo Márcio da Silva, ele pede o cancelamento da festa. Se isso não for obtido, solicita ao menos a mudança de local da Cavalhada ou ainda que alguém venha a ser responsabilizado caso ocorram problemas nos próximos anos.
>
> O promotor vai aguardar os argumentos de José Bernardes antes de se manifestar, mas esclareceu que o Judiciário tem mecanismo para cancelar a Cavalhada.
>
> Ele vai analisar também o manifesto apresentado ontem pela APDF (*leia texto abaixo)*
>
> **Opiniões diferentes**
>
> A secretária de Educação, Cultura, Esporte e Lazer, Cida Bueno, esclareceu que a prefeitura não participou da organização da festa, mas apenas deu apoio à

APDF. 'Foi um horror. Alguns rapazes beberam, jogaram copos, machucaram animais, colocaram em risco adultos e crianças', disse.

Apesar de a Cavalhada ter atingido um nível de insegurança muito grande, ela acha que a festa não deve ser extinta, conforme propôs o presidente da Apas.

Para evitar tumultos, ela lançou a idéia de que a Secel, por meio do Departamento de Cultura e com o Conselho do Patrimônio Artístico e Cultural, assumam a organização não só da Cavalhada, mas de todos os eventos folclórico-religiosos desta época do ano.

Cida Bueno acha ainda que não se deve cobrar a taxa de inscrição para a festa, menores não devem participar e seguranças particulares devem ser contratados, pois a PM sozinha não consegue controlar o tumulto.

O presidente do Conselho do Patrimônio Histórico e Cultural, Geraldo Torres, acredita que a organização está sendo malfeita, colocando em risco a continuidade do evento. Para ele, no entanto, uma manifestação folclórica tão antiga deveria ser preservada.

Sobre a proposta de Cida, ele disse que tem dúvidas se a questão folclórico-religiosa é de competência do conselho. 'Teríamos que reunir os conselheiros para analisar nossa participação', comentou.

O primeiro presidente da APDF, o chefe da Administração Regional, Márcio Maia, também defende a continuidade da Cavalhada e se solidarizou com Eurípedes Gaspar de Almeida, que foi responsabilizado pelos tumultos. Para ele, os culpados são aqueles que desvirtuam o sentindo (*sic*) da festa e promovem algazarras.

Para resolver o problema, ele defende a união da prefeitura, entidades culturais, APDF, Apas, sindicato rural e Polícia Militar, para que se encontrem fórmulas de evitar tumultos nos próximos anos.

O tenente Gilson de Oliveira Wenceslau, da Polícia Militar, acha que está provado que a praça do bairro São Benedito não é o local mais apropriado à concentração final da Cavalhada.

Além do local, ele acha que o horário de realização deve ser revisto. "É difícil evitar que as pessoas bebam durante o Natal', comentou. A solução que ele aponta é a realização da festa somente no período da manhã."

(AUTORIDADES DE PASSOS PODEM REVER CAVALHADA, Folha da Manhã, Passos, 29/dez./1998 – página 5 – Geral)

Ao mesmo tempo, registravam também o procedimento que o linguajar popular chama "jogo de empurra", em que as "autoridades ligadas ao setor cultural" ou não tentavam imputar umas às outras a responsabilidade pelos ocorridos:

"PASSOS – O Presidente da APDF (Associação Passense de Defesa do Folclore), Eurípedes Gaspar de Almeida, entregou um documento ontem ao promotor Paulo Márcio da Silva no qual pretende esclarecer as causas dos tumultos registrados durante a cavalhada.

No documento, a APDF afirma que a Polícia Militar e Apas (Associação Nacional Protetora dos Animais) não teriam cumprido os compromissos acertados em reuniões que antecederam o evento.

...

Teria ficado acertado que uma patrulha abriria o cortejo da Cavalhada, e que um microônibus com policiais seguiria atrás.

A APDF afirma ainda que a Apas se comprometeu a arrumar seguranças a cavalo e a pé e outros necessários para ajudar, bem como um caminhão para apreensão dos animais, além de laçadores, como ocorreu em outros anos. De acordo com Eurípedes, tanto a PM como a Apas descumpriram o acertado.

....

Outros lados

O presidente da Apas, José dos Reis Bernardes, e o tenente Gilson de Oliveira Wenceslau negaram que tenha havido os compromissos declarados por Eurípedes no documento.

José Bernardes disse que a Apas não tem condições de apreender animais e que o serviço cabe à prefeitura. O tenente Wenceslau afirmou que o único compromisso assumido pela PM era apenas o policiamento nas proximidades da praça do São Benedito."

(APDF AFIRMA QUE A PM E A APAS NÃO CUMPRIRAM COMPROMISSOS, idem)

Um ano depois, o mesmo jornal estampava a preocupação com a realização do evento:

"PASSOS – A 164ª Festa do Reinado será iniciada hoje em Passos com a tradicional Cavalhada, e as manifestações folclóricas prosseguem até o dia 6 de janeiro de 2000. Desde a semana passada, o evento tem sido alvo de críticas devido aos tumultos e incidentes ocorridos nos anos anteriores. Em 98, cinco pessoas, incluindo uma criança, ficaram feridas na praça Cônego José Timóteo (do São Benedito).

Este ano, a APDF (Associação Passense de Defesa do Folclore) está organizando todo o evento, com o apoio das polícias Civil e Militar, da Secel (Secretaria de Educação, Cultura, Esporte e Lazer) e Sociedade Protetora de Animais.

Para evitar incidentes, a Associação providenciou algumas precauções. Foram inscritos 60 cavaleiros, que foram obrigados a assinar um termo de responsabilidade. Ao assinar o documento, eles se comprometem a não tomar bebidas alcoólicas e a não usar esporas, rosetas, chicotes e nem maltratar os cavalos.

Para integrar a caminhada, o cavaleiro também deve estar uniformizado com crachá e o animal, com inscrição no peitoral, para facilitar a identificação dos inscritos.

O termo ainda dispõe que se o participante não obedecer às normas durante o percurso da Cavalhada, seu animal será apreendido pela Sociedade Protetora dos Animais e responderá às conseqüências penais, civis e administrativas pelas autoridades competentes.

...

A maior preocupação do Presidente da APDF, Eurípedes Gaspar de Almeida, é com os chamados "penetras" que, segundo ele, não estão inscritos e acabam tumultuando o evento.

Na semana passada, o promotor de Justiça Paulo Márcio da Silva ameaçou extinguir a Cavalhada no município em 2000, caso ocorram incidentes graves como em 98. O promotor afirmou que, durante o tumulto do evento, houve crimes contra animais e contra a segurança da população."

(VIANNEY, K. Polêmica, Cavalhada acontece hoje. Folha da Manhã, Passos, 25/dez./1999 – página 5 – Geral)

Gostaria de justificar a inclusão de tantas e tão alentadas citações que se referem a esta questão. Tentei reduzir seu tamanho, no entanto me pareceram tão ricamente ilustrativas da magnitude dos incidentes e de sua repercussão, bem como do jogo de interesses dos vários setores envolvidos, que acabei as mantendo quase na íntegra. Reparem bem que, em nenhum momento, constam declarações ou opiniões das lideranças tradicionais da Festa – os Capitães de Ternos, os Reis, etc.

Como podemos ver, são artigos bastante comprometidos com visões institucionais, seja a própria da imprensa, seja a dos órgãos chamados a se posicionarem sobre o assunto. No entanto, fica patente a forma como o controle externo à comunidade impõe uma dinâmica de evento ao que anteriormente tinha características de festa em que as regras e preceitos se fundam através de práticas comunitárias ao longo do tempo. Ao intervir na estrutura da Festa, a APDF "inchou" a cavalhada e acabou precisando de forte regulamentação e policiamento para evitar os tumultos.

Também na visão dos congadeiros, o problema principal seria devido ao fato da Festa estar saindo da esfera dos devotos para o comando da associação encarregada da "proteção ao folclore". Alguns deles apontavam como causa para as desordens a cobrança de ingressos para participação na cavalhada. Disso, decorreria a possibilidade de acesso a pessoas que não eram do meio ("se você cobra, entra qualquer um – que nem estádio de futebol", foi a concisa explicação, cuja autoria não consigo precisar).

Estas inovações da cavalhada vinham juntamente com outras, igualmente questionadas pelos congadeiros mais antigos.

O impressionante capitão Gerônimo, que dissera que a cavalhada era realizada em louvor a "ele" (apontado uma imagem de São Jorge na parede de sua sala) reclamava também da mudança dos dias da Festa. Segundo este congadeiro bastante ortodoxo, esta deveria se realizar entre os dias 26 e 29, com um descanso no 30 para arrumar os instrumentos e voltar em 31 para anunciar o ano que vem chegando. Os santos homenageados então seriam: São Domingos, Santa Efigênia, São Benedito e Nossa Senhora do Rosário.

Seu Feliciano também se ressentia do aumento de dias, argumentando que isso criava problemas para ele no recolhimento de esmolas para a Santa.

As tentativas de aumentar mais ainda o calendário (com festas em 13 de maio e comemorativas a Zumbi) eram rechaçadas com o argumento de que não se podia sair com o terno fora da época prescrita.

Que inovações acabam se incorporando aos processos tradicionais, uma vez que os fenômenos culturais não são estáticos, já é corrente. Aqui, procuramos relatar alguns fatos que mostram esse processo ocorrendo em cenários de prática devocional e musical. Resta avaliar qual o impacto das "novidades" sobre os procedimentos já instalados e sobre a comunidade que os pratica.

Quando a cavalhada finalmente foi disciplinada, isso se deveu a uma forte ação policial, com a cooperação da Polícia Militar de Belo Horizonte, que enviou um destacamento de cavalaria para acompanhar a comitiva. O Comandante da Cavalhada, Vicente José Pedro, o Lucão, um simpático senhor negro, de quase dois metros de altura, manifestou agrado pelo tratamento respeitoso que os policiais lhe dirigiram. Diferentemente de anos anteriores, ele contava, em que ao admoestar os baderneiros fora chamado de "palhaço", "macaco", sua posição de comandante era considerada e seu apito (um dos elementos da "paisagem sonora" local) "abria os caminhos" devidamente. Lucão contara que, antes, a baderna era tanta que até chegaram a colocar um caminhão distribuindo chope, em plena Festa de Nossa Senhora do Rosário. Não se trata de adotarmos uma postura moralista, porém podemos imaginar a atitude de desrespeito que um quadro como este suscita, praticada por aquele tipo de jovens interioranos, a quem se costuma alcunhar como "agroboys". A regulamentação exigindo que se comprometam por escrito "a não tomar bebidas alcoólicas e a não usar esporas, rosetas, chicotes e nem maltratar os cavalos" ajuda a tornar o quadro mais concreto.

No esquema traçado anteriormente por Paulo Dias, dos conflitos entre as classes sociais refletidos no tratamento de suas produções culturais, esta situação local sem dúvida agrega-se como o exemplo infeliz de uma das formas mais violentas de falta de respeito e preconceito já vistas

No período de 2000/01, quando observei mais detalhadamente as Festas do reinado, a cavalhada estava, então, tendo esta maior efetividade em termos de rigor e controle oficial. A presença da cavalaria e um esquema de apreensão de animais conseguiram minimizar as ocorrências de distúrbios. Da mesma forma que o testemunho do Lucão retrata uma cavalhada mais regrada, pudemos reconhecer esta "disciplina" ao acompanhar a devida homenagem que o cortejo prestou ao Seu Feliciano, na porta de sua casa,. O capitão, ao perceber a chegada do cortejo, postou-se na calçada, bastão ao ombro, enquanto o Lucão comandava o movimento de meia-lua como uma das formas de homenagem que é função da cavalhada realizar. Atentos a toda movimentação e também de certa forma participando das evoluções, os policiais a cavalo vigiavam, controlavam o trânsito e zelavam pelo bom andamento da "tradição".

No entanto, até onde pudemos observar, no âmbito das etapas rituais mais arraigadas a ingerência nos preceitos não é aceita nesse catolicismo construído às margens e nas frestas do poder eclesiástico. Ou, pelo menos, é negociado dentro dos princípios que regem a liturgia congadeira. Os ternos até aceitaram, por exemplo, a incorporação do dia 25 no calendário do Reinado. Porém, saem nesse dia sem os fardamentos característicos, que usam nos outros dias.

A indagação que nos fazemos, então, é a seguinte: no campo da música, quais são as modificações que as inovações (propostas e impostas) e mesmo as mudanças sociais e históricas trariam?

Pergunta complexa, tentaremos responder a parte dela, que seja, através da comparação entre manifestações musicais e rituais de congadas, tendo por base dois casos observados diretamente: os dois maçambiques de Passos, e a comparação entre os quadros gerais das congadas nesta cidade e na vizinha São Sebastião do Paraíso.

CAPÍTULO III

ALGUNS DADOS COMPARATIVOS: DOIS MAÇAMBIQUES E DUAS CONGADAS

Durante a realização do trabalho de campo, algumas características musicais e socio-rituais apresentaram-se como percepções de dados significativos para uma análise comparativa. São elas: as sutis variações rítmicas entre as músicas dos dois ternos de maçambique da cidade onde realizei a maior parte das observações de campo (Passos) e as diferenças observadas entre as ordens rituais desta cidade e sua vizinha São Sebastião do Paraíso, onde as congadas ocorrem em forma de desfile organizado e concurso. Com relação a decorrências musicais destas maneiras de organizar as festas, pouco podemos afirmar – por não contarmos com registros históricos (principalmente sonoros) que sirvam de referência – a não ser sobre as características que pudemos observar *in loco.*

No entanto, elas nos apontam alguns caminhos para um possível levantamento sistemático sobre a incorporação de inovações nas esferas da estrutura e dos discursos tradicionais e habituais sobre as congadas.

Sobre estes, convém ressaltar que há uma série de visões de mundo e concepções sobre o que seja folclore, cultura popular, tradição, autenticidade, etc., a permeá-los.

Poderíamos, então, reconhecer inicialmente três grandes blocos agrupados de acordo com posicionamento de seus portadores em relação às manifestações em questão:

1º. Os agentes diretos das manifestações – seus realizadores em geral e os que a eles associam-se para realizarem-nas: no caso das congadas os dançantes, pagadores de promessa, pessoas que auxiliam nas tarefas de cozinhar, preparar roupas, etc.

2º. Os representantes de instâncias oficiais, instituições em geral, clero, poderes públicos, etc.; com diferentes graus de atuação, comprometimento e influência na realização das festas.

3º. Apreciadores, pesquisadores em geral, profissionais das áreas de artes, agentes mobilizados em torno da idéia de conhecer, registrar e preservar a cultura popular.

A cada um destes grupos poderíamos associar algumas recorrências presentes nas verbalizações e outras formas de discurso sobre as manifestações culturais e artísticas de tradição oral. Apresentamos, a seguir, alguns exemplos, incluindo os que pudemos extrair também das falas e escritos obtidos durante o trabalho de campo e que estão devidamente documentados nos capítulos anteriores. Relacionamos, respectivamente a cada grupo anteriormente citado acima:

1º. Um forte comprometimento com a tradição, com as formas estabelecidas de realização em geral (como podemos constatar pelas falas transcritas no cap. II). As inovações são incorporadas de acordo com as prescrições locais, cuja diversidade, entre a de outras características, compõe o capítulo I (no caso do congado de Uberlândia – Arroyo, 1999 – há uma série de descrições sobre como as novas composições são incorporadas. A explicação mítico-sagrada permeia todas estas prescrições.

2º. Manifestam opiniões de acordo com interesses variados em torno da sua associação à festa (como podemos ver no capítulo anterior, nos itens que se referem à cavalhada). Há uma insistente recorrência na afirmação de "descaracterização" das festas e na desautorização de seus agentes diretos (ver nos mesmos itens os relatos de Dias, 2001).

3º. Baseando-nos em observações pessoais não sistemáticas, aventamos que os comentários desse grupo manifestam uma espécie de hibridismo entre os dois anteriores: exteriorizam um grande respeito pela produção e concepções do primeiro grupo porém, de forma semelhante ao segundo, manifestam uma constante preocupação com as descaracterizações e perdas de identidade e autenticidade das festas.

A delonga nesses comentários deve-se à preocupação de que o tema que iremos tratar a seguir possa ser enfocado através destas concepções acima expostas, principalmente a última delas, já que não faço parte de nenhum dos dois primeiros grupos relacionados.

Além disso, serve como uma tomada de cautela para que a minha própria redação exponha minhas posições de forma clara e uma solicitação de que o leitor me acompanhe e auxilie na crítica às mesmas.

Estas posições procuram mesclar uma postura de consideração dos saberes locais com uma avaliação do impacto das transformações sobre as formas de atuação em geral dos realizadores das manifestações. Por um lado sabemos do grau de modificações que agentes externos podem e procuram promover, mesmo que debaixo de um discurso de preservação. Por outro, há que considerar que, a par dos conhecimentos tradicionais, os agentes diretos possuem saberes e mesmo alguns poderes que os permitem "negociar" dentro dos espaços colocados a cada transformação. No mínimo, podem movimentar-se taticamente, considerando essas práticas como *táticas*, conforme exposto por Certeau, (2000: 100 – 101):

> "... chamo de *tática a ação* calculada que é determinada pela ausência de um próprio. Então nenhuma delimitação de fora lhe fornece a condição de autonomia. A tática não tem por lugar senão o do outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha. ....
> ...Tem que utilizar, vigilante, as falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do poder proprietário. Aí vai caçar. Cria ali surpresas. Consegue estar onde ninguém onde ninguém espera. É astúcia.
> Em suma, a tática é a arte do fraco."

Portanto, se adotássemos um roteiro para os próximos itens deste capítulo, que se referem à exposição e discussões sobre a incorporações de inovações nos terrenos da Festa sagrada da congada; ele seria pautado pela pergunta: como são as táticas adotadas pelos agentes diretos das congadas, frente às inovações surgidas (e mesmo as promovidas por eles)? No que se refere aos elementos musicais, estão questão se converteria na verificação de como tais elementos traduzem e expressam simbolicamente as táticas citadas.

DOIS MAÇAMBIQUES

No capítulo anterior, ao descrever as Congadas em Passos, expus a importância ritual da conjunção entre os ternos de congo e de maçambique para a realização da Festa.

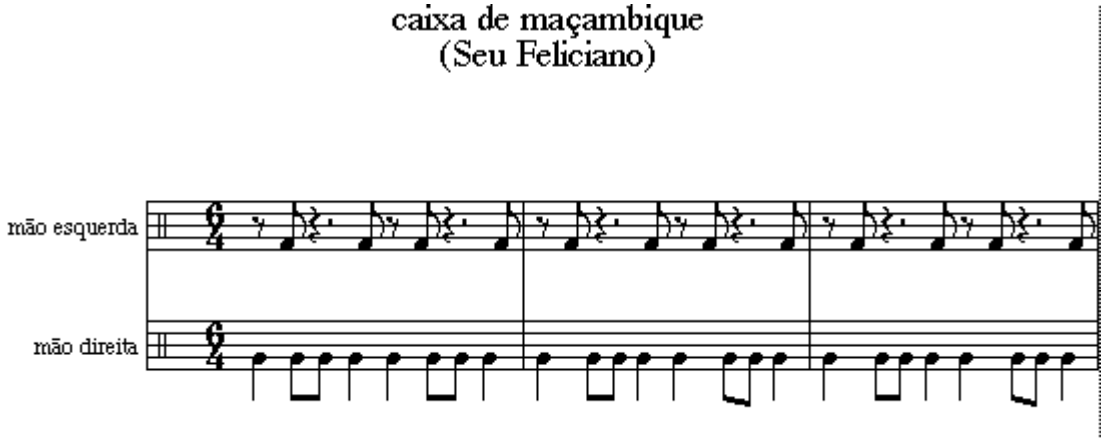
Ao fazê-lo, detive-me principalmente na experiência de campo obtida na companhia de seu Feliciano Batista da Silva. Os motivos para tanto foram, então, devidamente expostos.

Com relação ao outro terno de maçambique da cidade, cujo capitão é o Aparício, se por um lado não tive oportunidade de ter um contato maior com ele (pois dentro da exígua faixa de tempo em que ocorrem as Festas e do grande número de elementos a serem estudados várias escolhas têm que ser feitas) por outro, as muitas semelhanças entre seu modo de conduzir o terno o de Seu Feliciano indicam uma relação muito grande entre ambos os grupos . Digo isso baseando-me na observação direta durante os cortejos e nas próprias declarações de ambos os capitães sobre a ascendência do mais velho (Seu Feliciano) sobre o segundo. Tendo sido, por muito tempo, membro do terno do Seu Feliciano, o Aparício teria aprendido ali os fundamentos para montar um grupo sob seu comando, o que fez alguns anos depois.

Com relação a estes fundamentos, gostaria de comentar uma questão musical, que me chamou a atenção durante o trabalho de campo, principalmente nos vários momentos em que os dois ternos de maçambique

postavam-se lado a lado, executando cada qual suas músicas. Refiro-me a uma sutil diferença musical entre as execuções rítmicas de cada grupo, mais especificamente no que diz respeito às acentuações das caixas e das gungas.

A execução entendida como a correta pelo Mestre mais velho é a seguinte, detalhando primeiro as caixas:



Com relação a estas conclusões sobre a concepção dele para com a tais prescrições musicais, gostaria de reforçá-las relatando algumas experiências de campo que permitiram chegar a elas:

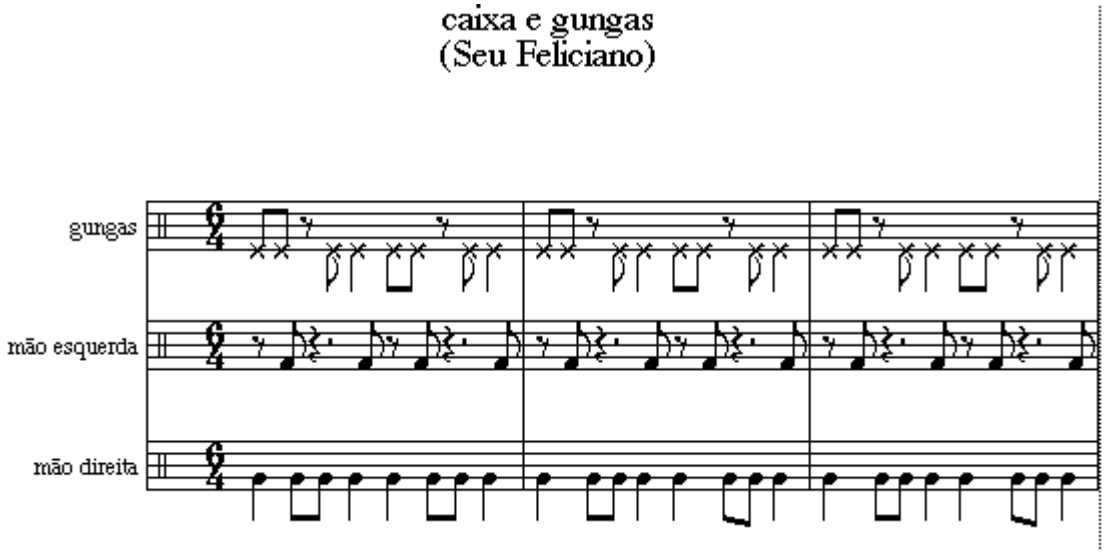
* Durante as primeiras saídas com o capitão para os chamados "ensaios" anteriores à Festa, ele estava fortemente imbuído da intenção de "levantar o terno", para o que pacientemente nos instruiu, principalmente em relação às partes rítmicas.

* Nestas saídas, ele insistia muito em corrigir-nos, e tenho registros dele fazendo-o com seu sobrinho, o garoto Paulo Roberto.

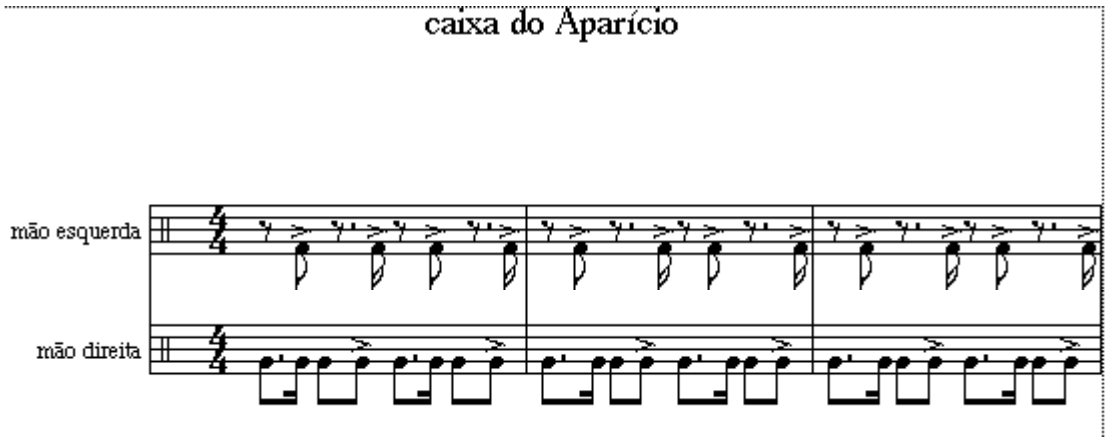
* Numa das sessões de gravação e sua casa, a amostra foi submetida à sua aprovação e o mestre, após ouvi-la mudou sua opinião emitida anteriormente. Perguntado, então, se havia ficado correta, expressou-se efusivamente, dizendo:

“Ficou, ficou. O batido dos caixeiro acertou. Eu gostei. Eu gostei, é.”

Para registrar as gungas, instrumento cuja musicalidade torna difícil a escrita, optamos por grafá-las enfatizando seus acentos através das pausas que recortam seus ataques, para melhor tentar conseguir escrever seu “balanço” característico:



Já com relação ao terno do Aparício, minha percepção me indicava uma sutil diferenciação da estrutura básica do ritmo das caixas. Julgava ser mais binarizado que o do mestre mais antigo e mais próximo da seguinte acentuação:



Para que não ficasse uma afirmação apenas baseada em minha percepção pessoal, convidei alguns colegas instrumentistas, especialistas em percussão e rítmica. Estas transcrições foram realizadas baseadas nesta colaboração, principalmente na do percussionista Roberto Angerosa, músico bastante atuante e bacharel em Música pela ECA - USP. Convém ressaltar novamente que as grafias que optamos por adotar são simplificações para efeito de registro. No trato com o material coletado, ficávamos várias vezes em dúvida entre as fórmulas binárias e ternárias de compasso, concluindo que a realidade rítmica seria mais refletida por uma situação intermediária entre elas. A partir de nossa percepção, buscamos indicar uma tendência maior à ternarização (Feliciano) ou à binarização (Aparício) presentes nas execuções dos maçambiqueiros passenses. O trabalho de Lucas (1999), conforme comentamos anteriormente, detalhou a investigação desta ambigüidade entre as subdivisões rítmicas ternárias e binárias. Para o estudo do maçambique passense, a partir de repetidas escutas do material gravado e da execução das frases rítmicas das amostras, procuramos retratar da melhor forma possível nossa percepção sobre elas. E é a partir desta percepção que afirmamos haver um deslocamento em direção à subdivisão binária na forma como o “discípulo” (Aparício) reinterpreta a herança musical do “mestre” (Seu Feliciano) ,

Portanto, a conclusão a que podemos chegar é de que, durante os processos permeados pelo modo oral de transmissão, as percepções envolvidas podem provocar alterações musicais (entre outras). Em Passos, no que se refere ao quadro dos ternos de maçambique locais, pudemos identificá-las na acentuação rítmica dos "batidos" das caixas, entre dois grupos com relação de derivação um do outro.

Estas transformações provavelmente dão-se em vários elementos da estruturas das festas e manifestações em geral. Seu estudo é complexo e é preciso estar atento para evitarmos as conclusões apressadas, que tanto criticamos nos estudos dos folcloristas, por exemplo.

Vejamos então, a seguir, um caso em que estas inovações se mostram mais conspícuas, incluindo grandes ingerências na esfera de atuação dos agentes diretos do festejo.

AS CONGADAS EM PASSOS E EM PARAÍSO

Na região de Passos, há várias cidades onde se realizam festas de congada, nesse período entre natal e o dia de Reis. Uma delas é São Sebastião do Paraíso.

Sobre esta cidade constam as seguintes informações oficiais:

> "Estratégicamente localizada entre as regiões do médio Rio Grande e Alta Mogiana e no Centro dos maiores mercados consumidores do país, São Sebastião do Paraíso se consolida como um dos pólos de desenvolvimento de Minas Gerais. Com cerca de 60 mil habitantes, o município sofre efeitos positivos de um trabalho que busca desenvolver suas potencialidades naturais.
> Na área industrial, Paraíso quer aproveitar sua condição de maior pólo mineiro de curtumes para fomentar a indústria calçadista. O setor médico- hospitalar também floresce, e está sendo planejado um novo e moderno parque industrial.
> Em paralelo, a agricultura - tradicional locomotiva da economia municipal, especialmente com o café e a estrutura da 2ª maior cooperativa do país no setor, a Cooparaiso, também intensifica a exploração do filão agro-industrial. Além da qualidade da indústria de laticínios, novos negócios estão nascendo a partir da fruticultura.
> O comércio e o setor prestador de serviços também buscam a competitividade e polarizam em dezenas de atividades. A cidade sedia importantes órgãos federais e estaduais, e é referência regional na área hospitalar."[22]

São Sebastião do Paraíso localiza-se a 52 km de Passos.

Distância maior separa as formas de realização da Festa de Congadas nestas duas cidades vizinhas, que polarizam o desenvolvimento regional local.

Embora menor em tamanho e população, Paraíso (como é chamada) orgulha-se, em geral, das Congadas ali realizadas entre os dias 26 e 30 de dezembro de cada ano. As diferenças principais, mais do que às datas, dizem

[22] HISTÓRICO. Site da Prefeitura de São Sebastião do Paraíso. Disponível em <http://www.paraiso.mg.gov.br>. Acesso em 20 jan. 2003

respeito à forma como elas se repetem, pelo menos desde a década de 60, como vemos nestas referências a elas em “As congadas no Brasil” :

> “Em 30 de abril de 1960, a Página Folclore de **A Gazeta** levou ao conhecimento de seus leitores artigo de Maria Nazareth Leal, datado do mês anterior, contando que São Sebastião do Paraíso, Sul de Minas, a exemplo de inúmeras outras cidades brasileiras, também tinha a festa ‘dos Congados’, que sempre ‘fora realizada por ocasião do Natal, nos dias 26, 27 e 28, e ultimamente no dia de S. Domingos, que é dia 29. Os outros três dias são respectivamente dedicados a São Benedito, Santa Ifigênia e Nossa Senhora do Rosário.’ Em 1960, pelo menos, as Congadas dessa cidade representaram no dia 2 de janeiro, participando de concurso local destinado a premiar o melhor grupo”.
>
> (Rabaçal, 1976:35).

Portanto, a situação presenciada no ano de 2000 e mesmo registrada em jornais de datas anteriores, repete-se já há pelo menos mais de quatro decênios.

Os concursos de congada em São Sebastião do Paraíso realizam-se através de um desfile por uma das ruas do Centro da Cidade (uma das que circunscrevem a Praça da Matriz local), ao longo da qual são montadas arquibancadas para acomodar o público. Ao final deste percurso, perfazendo o equivalente a um longo quarteirão, instala-se uma “comissão julgadora”, com membros da comissão organizadora das congadas, representantes da prefeitura e o reis e a rainhas. Os membros dessa comissão julgadora têm atribuições específicas, julgando quesitos como “vestimenta”, “música” e “dança/evolução”. Após os dias de desfile (em que os ternos saem todos, alternando os horários para evitar que alguns sejam favorecidos com os melhores períodos), a decisão destes juízes será divulgada, premiando o melhor terno de congo e o de moçambique, que receberão, inclusive, prêmios em dinheiro.

Com relação a esta questão monetária, os 11 ternos de congo e os 7 de moçambique recebem uma verba da comissão para saírem anualmente. O envolvimento de entidades oficiais e comerciais é bem intenso: é preciso pagar a sonorização e o telão instalado próximo à cabine da comissão julgadora. O locutor oficial, usando uma impostação de voz e linguagem usual de rádio e de rodeios do interior, faz inserções publicitárias de casas comerciais locais. Aliás, uma rádio local transmite e comenta os desfiles, enquanto um trailer comporta uma pequena

ilha de edição da afiliada local de uma rede de televisão, que transmite trechos do desfile.

Podemos ver, portanto, que há uma forte incorporação de elementos da esfera do espetáculo, dos eventos, envolvidos na realização da Festa das Congadas, em São Sebastião do Paraíso.

Alguns fatos chamaram-me a atenção, na breve estada nesta cidade, indicativos de alterações na estrutura ritual da Festa. Os ternos cumprem a função, nas tardes dos dias de desfile, de ir até a Igreja Matriz da cidade homenagear o Rei Perpétuo. Num dos dias em fui até a cidade, havia um representante da Comissão Organizadora das Congadas 2000 (o seu 1º Tesoureiro) tomando notas, registrando os ternos que iam lá realmente cumprir a obrigação.

Perguntado sobre o motivo deste controle, ele me relatou que aquilo contava pontos para a premiação, que não fosse feito assim os ternos se descuidavam da tradição da Festa e iam só à noite no desfile.

Com relação às práticas musicais e àquelas relativas à dinâmica de realização da Festa, não consegui acesso a materiais de Festas anteriores (e nem era esse o objetivo do trabalho). No entanto, algumas características sugerem fortemente terem surgido como adaptações ao modo local das Congadas. Ou melhor dizendo, pela inovações introduzidas ao longo do processo de implantação da congada como desfile, em Paraíso.

Desde a necessidade de utilização de microfones, principalmente para os capitães puxadores da cantoria e para a sanfona (e uma conseqüente valorização dos grupos que conseguem fazê-lo com eficácia) até a adoção de manobras de movimentação para passar diversas vezes na frente da comissão julgadora durante o desfile, várias são as ações que sugerem adaptações à nova realidade (nem tão nova, como já vimos, porém diferenciada da ordem de ritual religioso apenas).

Para exemplificarmos estes processos, tomaremos o Ternos dos Angolas, cujo capitão é Fernando Gonçalves (ver figura 30) como paradigma de algumas práticas locais.

Os ternos todos, tanto moçambiques quanto os de congo entram pela avenida tocando e cantando num andamento bem movido, já estimulando a dança. Ao chegarem defronte a comissão julgadora, trocam de forma musical e passam a entoar, mais lentamente, louvações aos santos, aos reis e à comissão julgadora (às vezes designando-os nominalmente, um por um). Após estas etapa, o apito do capitão chama um ritmo mais rápido, semelhante ao primeiro (com diferenças das caixas, como veremos nas transcrições em seguida) e o terno se desloca para ir embora. Como a distância entre o ponto frontal à comissão julgadora e o fim da rua é muito curta, sobraria pouco espaço e consequentemente pouco tempo para o terno exibir suas qualidades neste momento. É aí que eles começam a realizar manobras de ida e volta, como se dessem marcha à ré e voltassem repetidas vezes, executando músicas e dançando com mais intensidade. Ao final de algumas dessas manobras de vai e vem, o terno realmente se afasta e encerra seu desfile.

O terno dos Angolas tem uma boa organização e estrutura, com aproximadamente quarenta participantes. Seu capitão tem uma familiaridade com a dinâmica do espetáculo, tanto que no desfile de 28 de dezembro, que presenciei, ele foi o único a entrar com microfone desde o início do desfile, logo na entrada da rua, o que causou notável impacto e empolgou a platéia. O capitão Fernando é portador de um discurso fortemente tradicionalista e seu terno é considerado um dos mais "autênticos". As palavras do locutor e apresentador do desfile traduziam esta opinião, referindo-se a este terno assim: "é a tradição, é o verdadeiro congado" e "é a verdadeira festa folclórica, que somente o Angola sabe apresentar".

Neste desfile, o capitão liderou ainda mais algumas ações que intensificaram o caráter de espetáculo de sua apresentação. Começando por uma seleção cuidadosa de temas para serem cantados na entrada, gerando a variedade às vezes tão necessária para manter a atenção dos espectadores. Nisso ele foi ajudado pelo locutor, que a cada espaço entre um canto e outro pedia efusivamente os aplausos da platéia.

Ao chegar defronte a comissão que ia julgar seu terno, o capitão comandou o grupo para todos (menos os instrumentistas) se deitassem no chão. Segundo depoimento dele, o motivo desta e de outros traços característicos do terno é relembrar o sofrimento dos escravos:

> "Então, na nossa dança é um pouco diferente, que nós dança... gosta de dançar assim naquele trajetório dos escravo, é descalço, umas roupas assim simples, que naquela época cada um vestia o que podia. Então, a dança é mais ou meno assim. E na hora, a dança nossa é um pouco de origem... por que os escravo, quando na hora assim dum recreio, aquelas pessoas mais maldoso, na hora da comida punha eles no chão, assim, fazia gaiofada, fazia eles rolar, fazia divertindo. Então nós herdou aquilo, então a nossa dança é mais ou menos essa imitação." (Capitão Fernando Antônio Gonçalves, do Terno dos Angolas. Em 22 dezembro/2000).

Ao fim do desfile, o terno infunde mais uma vez o público ao executar sua peculiar "Vamos Quebrar Tudo", com danças prenhes de energia e movimentos de grande agilidade.

Ao final de sua apresentação, fica-se com a sensação de havermos presenciado, em termos muito concretos, alguns exemplos de como as inovações se articulam com o discurso da (e mesmo a busca sincera pela sua manutenção) tradição.

O capitão Fernando, ferrenho defensor da tradição e da necessidade de se manter viva a memória do sofrimento dos escravos através dos Congos, negocia com as pressões que a forma do concurso traz para que suas práticas se "modernizem". E, ao se adaptar à esta forma, o faz com grande eficiência. Dentro de um universo mais "espetacular", suas "táticas" atingem plenamente os objetivos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na Introdução deste trabalho, referimo-nos à música como elemento articulador das várias dimensões que compõem a Festa.

Hipótese a ser testada durante os percursos de pesquisa, esta proposição pode agora, após a redação que deles resulta, ser finalmente posta à prova para trazermos à tona sua validade ou não.

Durante esses vários percursos citados, por muitos momentos duvidei da validade desta afirmação, motivado pela observação da prevalência das partes rituais no contexto da Festa. Nestes momentos, no meu entender, a música não se mostrava devidamente prescritiva para que pudesse ser considerada um "elemento articulador". Observávamos que havia uma íntima relação entre os elementos musicais (principalmente os ligados aos cantos) e as etapas rituais, porém, como os primeiros eram bem mais sujeitos a variáveis que os últimos, julgávamos haver grande fragilidade na afirmação de ser a música o elemento articulador.

Após o mergulho necessário para o aprofundamento da descrição e das análises, e também após a tomada de consciência sobre dois aspectos fundamentais para a argumentação, passo a afirmar com mais segurança que a música é o grande elemento articulador das várias dimensões da congada, em Passos.

Os aspectos a que me refiro no parágrafo acima são: um entendimento do conceito de elemento articulador mais voltado para seu sentido de promotor da coordenação entre partes que se movimentam e uma melhor compreensão da forma como "a música é parte da real construção e interpretação das relações e processos sociais e conceituais", de acordo com a proposta de Antropologia Musical de Seeger (1987), que expusemos na Introdução.

Com relação ao primeiro aspecto, convém reforçar que a maioria das acepções da palavra "articular" refere-se à junção entre partes, de modo a estabelecer uma totalidade. Exceto naqueles sentidos que se referem aos artigos (também em suas várias acepções) e à expressão e emissão fonéticas, articular

quase sempre significa reunir, agrupar e, em sua utilização na mecânica é a "união de duas ou mais peças de um mecanismo de modo que realizem movimentos coordenados"[23]. Tomada como metáfora dos vários movimentos (e não apenas no sentido físico) realizados durante as etapas rituais da congada em Passos, a articulação mostra-se fortemente como uma função realizada pelos elementos musicais.

Tendo como as "peças" deste "mecanismo" os ternos, os outros participantes (pagadores de promessa, público, etc.); os locais, sagrados ou não, onde se realizam essas etapas; a própria ligação com o sagrado e suas manifestações; fica claro que a música liga, une, permite os movimentos e adapta-se aos que surgem fora do previsto.

Tocando para movimentar um grupo, tocando e cantando para que outros integrem-se a esse grupo, criando o elo com a santa, lançando-lhe pela voz a palavra cantada, como se quisesse atingir sua bandeira da mesma forma que o bastão toca o mastro sagrado: em todos estes exemplos a música é a "dobradiça", a ligadura que costura partes tornando-as um todo.

Essa palavra se entoa em "orações cantadas": rezas em forma de canções, herdadas pela tradição ou incorporadas de outras; criadas para aquele ano e, quem sabe, para também um dia se tornarem tradição; improvisadas nos momentos oportunos.

Por isso, se a Antropologia Musical está posta como um estudo da sociedade desde o ponto de vista da performance musical, pedindo uma metodologia etnomusicológica que seja "mais do que simplesmente a aplicação de métodos e enfoques antropológicos à música" (Seeger, 19897: xiii) este seria o momento para aplicarmos uma análise da totalidade ritual enfatizando este enfoque.

Para que possamos enfocar "a vida social como performance", é importante lembrarmos que, no nosso recorte, o que chamamos de vida social refere-se justamente a uma vivência coletiva do sagrado, na esfera da Festa do Reinado e

[23] Conforme acepção do *Novo Dicionário da Língua Portuguesa.* HOLANDA FERREIRA, Aurélio Buarque de. Rio de Janeiro: Nova Fronteira,1986.

das Congadas. E, neste sentido, ela é amplamente estruturada como uma performance de louvação musical.

Qualquer uma de suas etapas é realizada como uma inserção ou execução de uma parte numa imensa performance cênica, coreográfica e musical, de fundo devocional: incorporar-se a um terno como penitente, ser um dos membros deste terno, ser escoltado pelo grupo em seus deslocamentos, etc. Há um momento certo e uma música específica e se a performance é imensa, é por que em determinados momentos ela ocorre simultaneamente em vários pontos do espaço físico da cidade.

Faz sentido pensá-la assim e, portanto, como uma exibição dedicada a espectadores privilegiados, que podem assistir a este espetáculo como um todo, por sua posição distinguida e elevada: os santos da Festa. No capítulo anterior, vimos como a Festa, em Passos, estrutura-se desta forma: performance voltada para os principais da Festa, para incorporação de penitentes e louvação de santos católicos. O público pode até fruir do espetáculo mas não é esse o objetivo primordial. Não se dança para as arquibancadas, não se canta para a comissão julgadora: os ternos o fazem para Nossa Senhora do Rosário, São Benedito, São Domingos e seus reis e rainhas.

Um elemento primordial nesta estrutura é o próprio mito fundante (a aparição de Nossa Senhora) e seus vários desdobramentos rituais. Suas prescrições orientam a performance: o congo vai na frente, maçambique atrás; não se busca rei ou rainha sem que os dois ternos estejam juntos: a santa assim o quis na sua primeira aparição e continua querendo a cada ano. Não que as coisas não mudem, pela interpretação do Seu Feliciano, só o maçambique poderia entrar na igreja, porém já houve uma alteração nesta ordem:

> "Agora, aqui na nossa cidade já entra por que... teve uma diferença dos dois padre então lá em cima, no São Benedito o padre deixou o congo entrar na igreja. Então, deixou que entra. Mas, nas outra igreja, nas outras cidade o congo não entra na igreja, não."[24]

[24] Feliciano Batista da Silva, entrevista concedida em 23/dez./2000

A música segue prescrições semelhantes, porém não tão explícitas no mito. Da mesma forma, as transformações musicais ocorrem, muitas vezes de maneira sutil, de difícil percepção, como mostramos também no capítulo anterior.

No entanto, a cada ano a santa continua querendo que os ternos para ela toquem, é preciso cantar para São Benedito, pedir proteção tocando para Santa Efigênia. “Na porta da igreja, não pode bater baile. Coisa mais sossegada, calma. Nós tem que respeitar”, reforça Seu Paschoal. Os congadeiros seguem interpretando os desígnios de Nossa Senhora, para satisfazerem-na, também musicalmente.

Concluindo, se a Antropologia Musical de Seeger nos indica observar “de que forma as performances musicais criam vários aspectos da cultura e da vida social”, poderíamos acrescentar, para o caso do objeto de estudo deste trabalho, a necessidade de examinar como as performances musicais criam e articulam estes vários aspectos.

Ao longo das observações de campo, da tomada de consciência promovida pelo processo de transformá-las em descrições pudemos chegar, então, à conclusão de que, primeiramente, é quase impossível separar uma coisa da outra. Se, como dissemos, analisarmos a Festa do Reinado e da Congada como uma imensa performance de louvação ao sagrado, ritual e apresentação artística estão intimamente ligados. Diferentemente de algumas missas em que, atualmente, a música preenche espaços em que o ritual se torna dilatado temporalmente (como aquele em que os fiéis comungam) ou cumprem outras funções acessórias, na congada a dança e a música fazem parte da estrutura do ritual.

A música, além disso, cumpre a real função de ser a grande articuladora (ou articulação) entre as diversas partes desta estrutura: promove a ligação com o sagrado, cantando para os santos; estabelece os tempos e andamentos dos passos do grupo (subindo longas ladeiras, chegando em locais de destaque, incorporando participantes ocasionais, subindo e descendo bandeiras); reforça o sentido de ligação entre os membros assíduos pela execução coletiva de música; entre outras incumbências. Como a de encerrar a Festa, pedindo pela continuidade do ciclo.

Então, sendo assim:

> “Ai, eu vou dar a minha despedida
> Não quero que ninguém chora
>
> Ai, eu vou dar a minha despedida
> Não quero que ninguém chora
>
> A benção, meu São Benedito
> Nós agora vai embora
>
> A benção, meu São Benedito
> Nós agora vai embora”

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Mário de
1982 *Danças Dramáticas do Brasil,* 2º tomo, Belo Horizonte, Itatiaia.

ARAÚJO, Alceu Maynard
1959 *A Congada Nasceu em Roncesvales* São Paulo: Separata da Revista do Arquivo Municipal, nº CLXIII.

ARAÚJO, Alceu Maynard
s/d *Poranduba Paulista – tomo I: Festas*. São Paulo: Edição comemorativa do XXV aniversário da Esc. de Sociologia e Política de São Paulo.

ARROYO, Margarete.
1999 *Representações sociais sobre práticas de ensino e aprendizagem musical: um estudo etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes de música.* Porto Alegre: CPG-Música, UFRGS (tese de doutorado)

BRANDÃO, Carlos Rodrigues
1985 *A Festa do Santo de Preto* Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore; Goiânia: Universidade Federal de Goiás

CARLINI, Álvaro
1993 *Cachimbo e Maracá: o Catimbó da Missão (1938)* São Paulo: Centro Cultural São Paulo

CASCUDO, Luís da Câmara
1988 *Dicionário do Folclore Brasileiro* São Paulo, Ed. Itatiaia Ltda./Ed. da Universidade de São Paulo.

CERTEAU, Michel de
2000 A Invenção do Cotidiano

Petrópolis, Editora Vozes.

COPPOS, Odette
1971 *Congadas (Folclore).* Rio de Janeiro: Editora Pongetti.

DAMANTE, Hélio
1980 *Folclore Brasileiro. São Paulo.*
Rio de Janeiro: FUNARTE.

DIAS, Paulo
2001 *A* Outra *Festa Negra,*
In Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa, volume I / István Jancsó, Iris Kantor (orgs.)
São Paulo, Hucitec/Edusp/Fapesp/ Imprensa Oficial do Estado.

FERNANDES, José Loureiro
1977 *Congadas Paranaenses*
Rio de Janeiro, MEC, Depto. de Assuntos Culturais, Fundação Nacional de Arte - FUNARTE, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro.

GEERTZ, Clifford
1989 *A Interpretação das Culturas*
Rio de Janeiro, LTC – Livros Técnicos e Científicos Editora S.A.

GEERTZ, Clifford
1989 *Works and Lives: the anthropologist as author.*
Stanford, Stanford University Press
In Cadernos de Campo – Revista dos Alunos de Pós-Graduação em Antropologia Social da USP.
São Paulo, 1998. Tradução de Fraya Frehse.

GIRARDELLI, Élsie da Costa
1981 *Ternos de Congos: Atibaia.*
Rio de Janeiro, MEC-SEC-FUNARTE: Instituto Nacional do Folclore

GOMES, Núbia Pereira de Magalhães e PEREIRA, Edimilson de Almeida
2000 *Negras Raízes Mineiras: Os Arturos*
Belo Horizonte, Mazza Edições.

GRILO, Antonio Theodoro
1990 *História Social de Passos. Caderno 1*
Passos, Prefeitura Municipal de Passos. Edição didática.

IKEDA, Alberto T.
1997 *Catálogo da exposição- Brasil sons e instrumentos populares*
São Paulo, Instituto Cultural Itaú.

1974 *Introdução ao estudo do congado*
Belo Horizonte, Universidade Católica de Minas Gerais

LUCAS, Glaura
1999 *Os Sons do Rosário – Um Estudo Etnomusicológico do Congado Mineiro – Arturos e Jatobá*
São Paulo, Escola de Comunicação e Artes da USP (dissertação de Mestrado)

MARTINS, Leda Maria
1997 *Afrografias da Memória: O reinado do Rosário no Jatobá*
São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições.

MARTINS, Saul
1982 *Folclore brasileiro: Minas Gerais*
Rio de Janeiro, MEC-SEC: FUNARTE, Instituto Nacional do Folclore; Belo Horizonte, UFMG.

MERRIAM, Alan P.
1964 *The Anthropoplogy of Music*
Washington: Northwestern University Press.

NEVES, Guilherme dos Santos
1976 *Ticumbi.*
Rio de Janeiro, MEC/FUNARTE.

NEVES, Guilherme dos Santos
1978 *Folclore Brasileiro – Espírito Santo.*
Rio de Janeiro, MEC/FUNARTE.

NEVES, Guilherme dos Santos
1980 *Bandas de Congos.*
Rio de Janeiro, MEC/FUNARTE.

NOVAES, Sylvia Caiuby
1998 O Uso da Imagem na Antropologia
In SAMAIN, Etienne – "O Fotográfico"
São Paulo, Hucitec, CNPq (pp. 113-119).

PEREIRA, Marcelo, GOMES, Núbia P. M. e PEREIRA, Edimilson de A.
1990 *Arturos. Olhos do Rosário*
Belo Horizonte: Mazza Edições.

RABAÇAL, Alfredo João
1976 *As Congadas no Brasil.*
São Paulo, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia,
Conselho Estadual de Cultura.(Col. Folclore, n.º 5).

RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges
1959 *A Dança do Moçambique.*
São Paulo: Ricordi Brasileira.

RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges
1959 *Um Grupo de Moçambique de Aparecida do Norte.*
São Paulo: separata da Revista do Arquivo Municipal, nº CLXIV

RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges
1960 *O Baile dos Congos*. *In* Estudos e Ensaios Folclóricos em Homenagem a Renato Almeida.
Rio de Janeiro, Ministério das Relações Exteriores – Seção de Publicações (pp. 639-691).

SEEGER, Anthony
1987 *Why Suyá Sing. A musical anthropology of an Amazonian people*
Cambridge: Cambridge University Press.

SILVA, Vagner Gonçalves da
2000 *O Antropólogo e sua Magia*
São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo.

SOUZA, Marina de Mello e
2002 *Reis negros no Brasil escravista: história da festa de coroação de Rei Congo*
Belo Horizonte, Editora UFMG.

ZAMITH, Rosa Maria Barbosa
1995 *Aspectos Internos do Fazer Musical num Congado de Minas Gerais*
São Paulo: ECA USP: Revista Música, pp.203-227.

Apêndice

Referências Visuais das Congadas

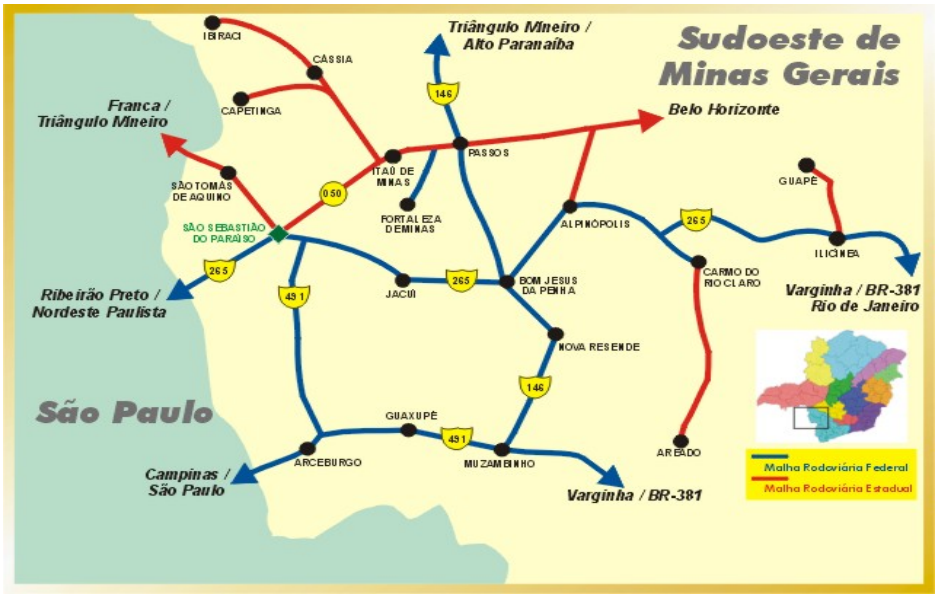
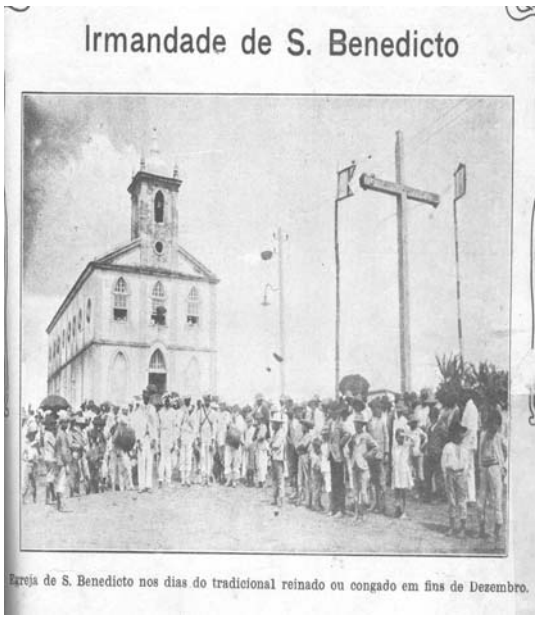


Figura 1: mapa da região

Congado: Festas tradicionaes que se realizam todos os annos por occasião do NATAL.

Figura 2: foto do "Álbum de Passos", 1935



Rainha de S. Benedicto nos dias do tradicional reinado ou congado em fins de Dezembro.

Figura 3: congadas em Passos em 1920

Acima, fig. 6: Terno do Marinheiro no São Benedito.

À esq. Fig. 4: Cartaz da Festa.

Figura 5: o terno do Maírte no São Benedito

Figura 7: Terno do Tijolinho, na Penha

Fig. 8: pagando promessa

Fig. 9:Terno de maçambique do Aparício

Fig. 10: O terno do Tijolinho, no São Benedito.

Fig.11: rainha e terno na porta da igreja da Penha.

Fig. 12: Os dois capitães, Feliciano (esq.) e Paschoal (dir.).

fig.13: O terno de maçambique: Seu Feliciano(esq.), Adílson, (centro) e Paulo Roberto.

Fig 14, abaixo: As gungas.

Fig.16: caixa de maçambique.

fig.15 : Seu Feliciano, capitão do maçambique.

Figs. 17, 18 e 19: Preparação e saída da casa do Rei Perpétuo.

fig.20: "Beijação" das bandeiras.(abaixo, fig.21: Bandeiras)

Fig.22: Reis na Igreja do São Benedito.

Fig. 23: Levantamento do mastro

Fig.24: Rainha de Promessa.

Fig.25 e 26 (dir., abaxo): Terno do Gerônimo.

Fig.27 e 28: Rolamento do Terno do Paschoal.

Fig.29: As cavalhadas ("Álbum de Passos, 1935").

Fig. 30: As Congadas em Paraíso (à esq., o Capitão Fernando).