

A música no contexto congadeiro

Luis Ricardo Silva Queiroz¹

O Congado é uma das mais fortes e importantes manifestações da cultura afro-brasileira em Minas Gerais, mesclando tradições africanas com elementos de bailados e representações populares luso-espanholas e indígenas. Essa manifestação é caracterizada, na sua performance, por danças dramáticas ou folguedos acompanhados de expressões musicais, ricas em variações sonoras, ritmos e melodias, que apresentam particularidades de acordo com o grupo e a região. O Congado se caracteriza como uma festa de devoção, um ritual sagrado que, segundo Lucas (2002), pode ser identificado como uma expressão da religiosidade negra, que sobreviveu ao processo de imposição cultural, presente no sistema escravista brasileiro, através da reinterpretação e reelaboração de valores alheios à concepção de mundo dos negros.

Discutir a música no contexto congadeiro é uma tarefa complexa e ampla, pois assume uma conotação distinta do estudo da música do Congado. Ao ampliarmos a discussão para música no contexto congadeiro, estamos pensando em abordar e entender diferentes manifestações musicais que permeiam os festejos, seja no contexto do ritual, seja no ônibus indo de um lugar para outro, nos intervalos dos desfiles ou, até mesmo, antes e depois de realizar o cortejo pelas ruas. Assim, a música do Congado tem o seu uso e função durante o ritual, do ponto de vista “ideal”², voltado essencialmente para a religião, ou seja, a contemplação do sagrado. No entanto, as músicas particulares do Congado, aquelas que são utilizadas durante o ritual para devoção de Nossa Senhora do Rosário, São Benedito e Divino Espírito Santo, sempre estão rodeadas, de certa forma, por outras expressões musicais “profanas” que, no dia-a-dia dos congadeiros, são importantes e

¹ Doutorando em Etnomusicologia pelo PPGMUS-UFBA.

² O termo “ideal” é utilizado para caracterizar o que, na definição dos membros do grupo, deveria ser a realidade na prática do festejo, ou seja, o que, dentro do conceito estabelecido pela cultura, seria a forma ideal de acontecer.

têm usos e funções, por vezes distintos das músicas “tradicionais”, mas não menos importantes para os integrantes do Congado.

Tomando essa perspectiva como eixo norteador de nossas reflexões nesse estudo, abordaremos as relações das músicas do Congado com a demais músicas presentes no cotidiano do contexto congadeiro, buscando sobretudo perceber como essas práticas musicais distintas se relacionam e, de certa forma, se transformam, a partir do momento em que são colocadas dentro de um mesmo grupo de pessoas. Desse modo, buscaremos nesse trabalho inicialmente, pensar os diferentes usos e funções das músicas “tradicionais” do Congado, comparando-os, nessa mesma abordagem, às demais músicas praticadas e apreciadas pelos congadeiros em outros contextos, fora do ritual. Em seguida buscaremos analisar questões relacionadas à preservação e mudança das tradições musicais dentro dos grupos de Congado e mais especificamente dos Catopês³ de Montes Claros - MG. Na última parte, discutiremos dificuldades encontradas para coletar e analisar as músicas congadeiras no trabalho de campo.

Partindo de estudos bibliográficos em etnomusicologia e dados empíricos coletados na cidade de Montes Claros, junto aos grupos de Catopês, nossas considerações, apresentadas nessa abordagem, não têm a pretensão de fazer generalizações e se colocar como verdade definitiva. Buscam sim, com base em nossas constatações, realizadas até o dado momento, iniciar análises e reflexões sobre o fenômeno musical no contexto congadeiro da referida cidade.

Usos e funções da música no contexto congadeiro

Segundo Merriam (1964), os usos e funções da música representam um dos mais importantes problemas na etnomusicologia. Para

³ O Congado em Minas Gerais é constituído por sete grupos, também chamado de guardas. São eles: o Candombe, o Congo, o Moçambique, o Vilão, os Catopês, os Marujos, e os Caboclos. Em Montes Claros, essa manifestação é constituída pelas três últimas guardas citadas acima. O Catopê pode ser considerado uma das guardas com maiores influências africanas, utilizando em sua música somente instrumentos de percussão e apresentando particularidades rítmicas que o diferem das demais guardas.

o autor, no estudo do comportamento humano, nós buscamos não somente fatos descritivos sobre música, mas o significado que ela tem e exerce nas pessoas. Para Nettl (1983), todas as pessoas usam música para fazer certas coisas e pensam que a música é capaz de fazer alguma coisa por elas.

Com efeito, ao estudarmos e analisarmos a música no contexto congadeiro, necessitamos buscar uma compreensão maior desse fenômeno, não só como uma manifestação artística, voltada exclusivamente para esse fim, mas, principalmente, como um conjunto complexo de significados que se correlacionam e dão sentido à performance musical.

Merriam (1964), afirma que existe uma diferença entre “usos” e “funções” da música e que essa diferença é significativa. Assim, buscaremos delimitar essa distinção para que seja possível fazer uma análise mais acurada das funções da música dentro dos grupos de Congado de Montes Claros. Para Merriam, “uso” diz respeito à situação na qual a música é empregada na ação humana, e “função” às razões para seu emprego, ou seja, ao amplo propósito que ela serve. Segundo o autor, observando o uso da música (em seu próprio contexto), é possível aumentar diretamente o conhecimento “real” de uma manifestação. Entretanto, avaliar suas funções pode propiciar uma compreensão profunda do significado do fenômeno estudado.

Dessa forma, acreditamos que somente seja possível entender a função da música no Congado a partir da visão dos próprios integrantes que compõe esse contexto, uma visãoêmica, que propiciará ao pesquisador perceber e analisar a prática musical por uma perspectiva ética, mais real e adequada às particularidades do Congado. Um “estudo significativo de música, dança, ou teatro não pode ser isolado de seu contexto sócio-cultural e da escala de valores nele incluída.”⁴ (Hood, 1971: 10). Desse modo, usaremos dados empíricos coletados junto aos grupos de Congado, especificamente de Catopês de Montes Claros, para refletirmos sobre como a música é usada e qual o seu significado para os congadeiros daquela região.

⁴ “...significant study of music or dance or theater cannot be isolated from its socio-cultural context and scale of values it implies.”

Percebemos que, do ponto de vista “ideal”, segundo os próprios integrantes do Congado, a música tem, essencialmente, uma função religiosa, onde é usada como principal veículo entre o devoto (o congadeiro) e a divindade (Divino Espírito Santo, Nossa Senhora do Rosário e São Benedito). Percebemos, no entanto, que associado a essa função principal existem outras funções, que poderíamos chamar de secundárias, que acontecem naturalmente como consequência da primeira. Seriam elas: contribuição para a continuidade e estabilidade da cultura, contribuição para a integração da sociedade, prazer estético, dentre outras, tomando como base as dez funções da música apontadas por Merriam (1964)⁵. Em análise a essas dez funções, acreditamos que elas praticamente se interagem dentro do ritual congadeiro. Portanto, a nossa delimitação busca apontar àquelas mais específicas e não reduzir a pluralidade de significados encontrados dentro desse contexto.

Dentre as dez funções apontadas acima nos chama a atenção, especificamente no contexto congadeiro, a função de entretenimento, que ocupa, juntamente com a religiosa, lugar de destaque. Nos parece claro, em observação empírica do ritual, que se para os integrantes de idade mais avançada a religião é o foco principal da música, mesmo que o fato de “brincar” - como eles próprios dizem - sempre esteja presente, para as crianças e os mais jovens, a função de entretenimento é a mais significativa, tendo em vista que as suas concepções e crenças religiosas ainda estão em processo de formação. Assim, tocar as caixas, dançar e cantar é, principalmente, um meio de brincar e se divertir, antes de assumir outros significados.

Se ao analisarmos as músicas que compõem o festejo ritualístico do Congado, percebemos a função de entretenimento como uma das principais, podemos afirmar que em análise às outras músicas - como principalmente pagodes e forrós que são escutadas e executadas pelos congadeiros não só fora do contexto do ritual mas até mesmo nos

⁵ As dez funções da música apontadas por Merriam são: prazer estético; expressão emocional; entretenimento; comunicação; representação simbólica; reação física; conformidade para normas sociais; validação de instituições sociais e rituais religiosos; contribuição para a continuidade e estabilidade da cultura; contribuição para a integração da sociedade.

intervalos e dispersões do festejo - percebemos que elas se apresentam como fator fundamental para o divertimento e para a socialização dos integrantes dos grupos. Os congadeiros têm, nesses momentos, horas de lazer e integração através de músicas que não pertencem ao mundo “sagrado” do Congado, mas que fazem parte do seu mundo cotidiano, “profano”, e que por isso lhes têm significado e importância, lhes propiciando prazer e satisfação em momentos peculiares, que só acontecem na época do festejo.

Preservação e mudança: o diálogo entre manifestações musicais tradicionais do Congado e a modernidade

Quando se fala de grupos de Congado ou qualquer outra manifestação étnica brasileira, que não seja de origem européia, o senso comum, na maioria das vezes, faz com que as pessoas logo associem as práticas artísticas culturais desses grupos com as chamadas manifestações “folclóricas”, vistas como “tradicionais”, do povo, de menor prestígio diante de aspectos culturais eruditos, mas que merecem ser preservadas. E como preservá-las? Esta é uma pergunta que, no âmbito geral, ainda não foi muito bem respondida nos campos sociológico, antropológico, educacional e, no que se refere às questões musicais, nem no campo etnomusicológico.

Em concordância com Quintero-Rivera (2000), entendemos a pesquisa “folclórica” no sentido de promover elementos para a construção de uma expressão na esfera do “erudito/culto”, e não a partir de uma preocupação inicial com a preservação. No entanto, percebendo a relevância das músicas para as tradições folclóricas e, conseqüentemente, para sua compreensão enquanto expressão social, sentimos a necessidade de preservá-las. Aí nos parece claro que o primeiro passo é aceitar que estas músicas são ricas de valores “tradicionais” dos grupos de Congado, com fortes características da história desses grupos, mas que são produzidas hoje e, portanto, não podem ser excluídas da modernização. Sendo assim, para nossas reflexões, buscaremos pensar tradição em um sentido mais amplo, tomando

como base o pensamento de Aguessy⁶, citado por Pereira e Gomes (2000), onde a tradição é entendida como um processo dialético, no qual as interlocuções entre preservação e mudança são requisitos básicos para a existência da própria tradição, não podendo esta ser a repetição das mesmas seqüências ou a tradução de um estado imóvel da cultura que se transmite de uma geração para outra. “A actividade e a mudança estão na base do conceito de tradição.”⁷

Percebemos que a visão, às vezes limitada, de “preservar”, não pode limitar a prática do Congado a uma manifestação “tradicional” – no conceito popularmente utilizado para esta palavra – que não deva e não possa sofrer influências e transformações do mundo “moderno” e assim se transformar. Devemos pensar em preservação, entendendo que as transformações musicais e culturais contemporâneas dialogam com as manifestações e os valores etnomusicais peculiares ao contexto do Congado. Portanto, esse diálogo pode ser a base para a própria sobrevivência – preservação – desses grupos, pois é através dele que as práticas do passado fazem sentido na atualidade. Esta reflexão surge da ansiedade em entender: como os grupos de Congado mantêm suas particularidades musicais frente às transformações e como essas transformações mudam as suas particularidades. Questionamentos que “são projeções compreensíveis de nossa angústia de não compreendermos a permanência do que muda e a mudança do que permanece.” (Pereira e Gomes, 2000: 44).

Segundo a etnomusicóloga Elizabeth Travassos, “a música folclórica pertence a um mundo extinto e não pode reviver nas sociedades modernas senão artificialmente.” (Travassos, 2000: 92). Então, preservar essas músicas não significa revivê-las como passado, mas sim, vivê-las no presente, que tem o ontem como um alicerce para a construção do hoje. É importante perceber as relações musicais dos grupos de Congado numa perspectiva que transcende o contexto de seus festejos. Em concordância com Gomes (2000), afirmamos que não podemos pensar a relação musical do Congado como uma mani-

⁶ Honorat Aguessy, *Visões e percepções tradicionais*, In: *Introdução à cultura africana*. Lisboa: Edições 70, 1980.

⁷ *Ibidem*, p. 105.

festação puramente “folclórica conformada apenas por tradições e crenças”⁵ transpostas em suas músicas (Gomes, 2000: 96). Temos, sim, que pensar essa relação musical em um sentido interior e, sobretudo, exterior à prática dos seus integrantes enquanto congadeiros, não pensando, dessa forma, essa manifestação dentro do festejo – que atualmente acontece somente uma vez por ano – isolada daqueles que a celebram, desprovida de outros significados nas relações com o cotidiano dos festeiros.

Acreditamos que uma manifestação que reduza os seus significados para si mesma acaba, de certa forma, se desvinculando das relações sociais significativas na vida dos seus participantes, gerando desinteresse dos seus integrantes para com a própria manifestação.

Segundo Nettl (1983), uma grande parte da literatura etnomusicológica está interessada em saber como acontecem as mudanças musicais e no que elas implicam. Porém, se percebe também entre estudiosos da área a defesa da preservação da “tradição”. Para Nettl, quando se trata de mudança em música, pode ser consideradas duas formas de abordagem, a musicológica histórica e a etnomusicológica. Na concepção do autor, se é que é possível fazer uma distinção entre o interesse da musicologia histórica e da etnomusicologia, podemos dizer que a musicologia histórica deseja saber o que aconteceu, enquanto a etnomusicologia se preocupa com o que acontece.

Para Carvalho (1995), os estudos musicológicos e etnomusicológicos raramente têm abordado os dilemas da sensibilidade musical frente a tantas e tão freqüentes inovações tecnológicas que afetam diretamente o lugar da música para o indivíduo e para a sociedade nos dias atuais. Quando se trata, então, das típicas “manifestações folclóricas”, as mudanças e inovações são tidas como um “monstro” que veio para destruir os valores que, do exterior para o interior, lhes são atribuídos como essenciais. Percebemos que para sobreviver contemporaneamente é necessário, para qualquer grupo e/ou prática social, aceitar as mudanças e conviver com elas. Mas acreditamos, em concordância com Krenak (1996), que aceitar as inovações e a

modernidade como fatores essenciais para o desenvolvimento da cultura e dos seus valores étnicos, não pode implicar de forma alguma a sua transformação para uma outra forma de conceber e expressar suas manifestações etnoculturais e, mais especificamente, etnomusicais.

Temos a consciência de que a mudança musical é inevitável e, de certa forma, necessária para manifestações musicais vivas, como as abordadas nos estudos etnomusicológicos - que nesse estudo específico se limita ao Congado. Nesse sentido, lidar com o estudo de mudança musical é tarefa complexa, pois acreditamos, em concordância com Nettl (1983), que em um mundo que está constantemente mudando, se torna um problema pegar o sentido de organização de pedaços e peças em um sistema musical que carrega mudanças.

Coleta e análise das músicas congadeiras no trabalho de campo: um desafio etnomusicológico

Os nossos estudos relacionados às músicas do Congado se mantiveram, até essa fase de nossas investigações, direcionados para busca de esclarecimentos sobre os conceitos e comportamentos dos integrantes frente a essas músicas. Temos nos guiado epistemologicamente no modelo tripartite de Merriam. Percebemos que nos falta agora buscar maiores esclarecimentos e registros sobre o som musical que, juntamente com o conceito e o comportamento, completaria o modelo estabelecido pelo referido autor para estudo da música na, e/ou como, cultura. No entanto, para realizarmos análises posteriores, relacionadas ao som musical, necessitaremos iniciar um processo de coleta, registro e análise dessas músicas, o que representa sempre um desafio para os etnomusicólogos.

Na busca de uma compreensão sobre os ritmos dos grupos de Congado realizamos uma inserção no contexto de um grupo de Catopês de Montes Claros, o terno de Nossa Senhora do Rosário do mestre João Farias, objetivando assimilar aspectos rítmicos característicos daquele grupo. O mestre permitiu que tocássemos “caixa”⁸

⁸ A “caixa” é considerada pelo Mestre João Farias como sendo o mais importante instrumento do terno de Catopês.

juntamente com os demais integrantes durante os ensaios e cortejos pela cidade, o que nos proporcionou um conhecimento significativo de elementos rítmicos e de formas de se tocar caixa nos grupos de Congado.

Após esse entendimento inicial, que ainda é restrito como amostragem de um universo amplo - o do Congado - estamos diante de outra dificuldade que o registro musical/gráfico nos apresenta: como expor, através de transcrições, dados que permitam uma compreensão sobre tais ritmos? Nos parece que o fato de executar a música é um processo significativo porém não suficiente para proporcionar ao etnomusicólogo uma transcrição e uma análise com a coerência devida que a área exige. Assim, concordamos com Kerman (1987) ao afirmar, como base no pensamento de Merriam⁹, que “tocar música não-ocidental – assim como tocar música ocidental – não leva necessariamente a compreendê-la (...). Entretanto, a participação dá ao etnomusicólogo pelo menos uma medida dessa experiência prática que lhe permite” e segundo Kerman “lhe exige realizar um trabalho que pode ser qualificado de crítico”. (Kerman, 1987: 232-33).

Conclusão

A partir das reflexões apontadas nesse estudo, buscamos compreender a música no contexto congadeiro de forma singular, mas, partindo de uma pluralidade de conceitos e debates acerca das dificuldades que se encontram no campo etnomusicológico e que o pesquisador necessita lidar da forma mais apurada e objetiva.

Com base em fundamentações teóricas estabelecidas a partir de uma literatura em etnomusicologia, objetivamos compreender e problematizar dados empíricos coletados junto aos grupos de Congado, especificamente os ternos de Catopês da cidade de Montes Claros. Dessa forma, propomos nessa discussão, refletir sobre questões que se apresentam como problemáticas para o etnomusicólogo e que se mostram presentes no estudo dos grupos de Congado.

⁹ Alan P. Merriam, “Ethnomusicology Revisited” *Ethnomusicology* 13 (may) 213-29.

Podemos concluir que, para delimitar e estabelecer qual seria a função principal da música no Congado, o que a primeira vista parece claro como sendo religiosa, depende do ponto de vistaêmico de cada integrante, variando de acordo com a faixa etária e com os demais valores culturais estabelecidos pelos outros contextos em que os congadeiros se inserem. Assim, não podemos pensar em uma função, mas sim, em funções da música dentro do Congado, sendo necessária a compreensão de que, de certa forma, distintas funções se misturam e se completam na prática musical congadeira.

Da mesma forma, ao se discutir questões relacionadas à preservação e mudança dentro dos grupos, percebemos que o diálogo com a modernidade tem atuado como um fator necessário para que a tradição se mantenha viva e em constante reatualização - fato estabelecido através dos rituais durante os festejos - e não como uma coisa estática que não pode ser mudada, para que se mantenha importante na perspectiva de *outsiders* desse contexto.

Finalmente, no trabalho de coleta e registro das músicas, dentro do contexto congadeiro, o pesquisador se depara com dificuldades para transcrever e interpretar a execução musical, ficando claro que o simples fato de assimilar elementos da performance musical não proporciona, necessariamente, o entendimento devido das músicas congadeiras.

Assim, é fundamental afirmar que o estudo da música no contexto congadeiro precisa ser realizado com coerência e compromisso. Acreditamos que, para se chegar a um entendimento inequívoco dessa manifestação musical, é necessário preparo e empenho do etnomusicólogo, que precisa tomar como base um campo plural e interdisciplinar de conhecimento para que possa entender e estudar o seu campo peculiar de trabalho.

Referências bibliográficas

Carvalho, José Jorge de. 1995. *Hacia una etnografía de la sensibilidad musical contemporánea*. Brasília: Universidade de Brasília.

- Gomes, René Lommez. 2000. Negras tradições em chão católico: a condição dos homens pretos e a religiosidade popular nas Minas do século XIII. *Musica hoje - revista de pesquisa musical da UFMG*. Belo Horizonte, n.º 7, pp.94-190.
- Hood, Mantle. 1971. *The ethnomusicologist*. Nova York: Mc Graw-Hill.
- Kerman, Joseph. 1987. *Musicologia. Opus 86*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes.
- Krenak, Ailton. 1996. A educação indígena: as relações entre cultura e identidade. In: Dayrell, Juarez (org.). *Múltiplos olhares sobre educação e cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, pp.92 -95.
- Merriam, Alan P. 1964. *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press.
- Nettl, Bruno. 1983. *The study of ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*. Illinois: University of Illinois Press.
- Pereira, Edimilson de Almeida e Núbia Pereira de M. Gomes. 2000. Inumeráveis cabeças: tradições afro-brasileiras e horizontes da contemporaneidade. In: Fonseca, Maria Nazaré Soares. *Brasil afro-brasileiro*. Belo Horizonte: AutênticaGomes, . p. 41-59.
- Quintero-Rivera, Mareia. 2000. *A cor e o som da nação: a idéia de mestiçagem na crítica musical do Caribe Hispânico e do Brasil (1928-1948)*. São Paulo: Annablume/FAPESP.
- Travassos, Elizabeth. 1997. *Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: Funarte; Jorge Zahar Editor.