

Memória e música nas tradições expressivas do Congado mineiro: reelaborações simbólicas sobre o passado colonial brasileiro

Rafael Antônio Motta Boeing¹
Regina Abreu²

Resumo

O presente artigo busca pensar a afrodescendência como lugar de enunciação de uma ancestralidade dotada de valor positivo a partir de uma reflexão sobre as imbricações entre construção de memórias e produção musical no contexto das tradições expressivas do Congado mineiro. Para tanto, debruçamo-nos sobre a narrativa do mito de origem do Congado e das práticas rituais que se executam com base nela, tal como se registrou e estudou em irmandades da região de Belo Horizonte (estado de Minas Gerais, Brasil). A partir dele, observamos as reelaborações simbólicas dos congadeiros a respeito de seus ancestrais, divindades e do sofrimento do “tempo do cativo”, atentando para a singularidade das suas concepções de tempo e interpretações sobre o passado colonial brasileiro.

Palavras-chave: Memória. Música. Ancestralidade. Tradição. Congado.

Abstract

This article seeks to think about afrodescendence as a place of enunciation of an ancestry endowed with positive value through a reflection about the interweaving between memory building and musical production in the context of the expressive traditions of Minas Gerais' Congado. In order to do so, we focus on the narrative of Congado's myth of origin, as well as the ritual practices based on it, which have been recorded and studied in communities of the region of Belo Horizonte (state of Minas Gerais, Brazil). Then, we observe the relations of the congadeiros with their ancestors, deities and the suffering of the "time of the captivity", paying attention to the singularity of their conceptions of time and interpretations on the Brazilian colonial past.

Keywords: Memory. Music. Ancestry. Tradition. Congado.

¹ Mestre em Comunicação Social. Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Memória Social / UNIRIO.
boeingrafael@gmail.com

² Doutora em Antropologia Social. Professora do Programa de Pós-Graduação em Memória Social / UNIRIO.
abreuregina@gmail.com

Introdução

As particularidades da formação histórica do Brasil levaram o país a ser reconhecido globalmente por uma ampla diversidade de manifestações culturais com forte herança de práticas, saberes e expressões trazidas de África. Muitas vezes, tais manifestações são apropriadas e promovidas pelo Estado como expressão da cultura nacional e/ou de identidades regionais. Uma delas é o Congado no estado de Minas Gerais. Desde, pelo menos, os anos 1990, as tradições expressivas do Congado mineiro vêm se tornando objeto de políticas culturais em várias esferas de governo, abordadas por meio das categorias da cultura popular de matriz africana, do patrimônio cultural de natureza imaterial, entre outras³. Apesar de sua objetificação (e, logo, de sua delimitação), essas tradições atualizam em si uma ilimitável carga de memórias referentes a um determinado trauma étnico-racial, não apenas marcante, mas fundante da sociedade e cultura brasileira – a experiência da escravidão africana. A abordagem dessas memórias através dos estudos de folclore e cultura popular e/ou dos processos de patrimonialização impõe, então, aos agentes responsáveis por estes, uma série de desafios, uma vez que implica diferentes níveis de relações de alteridade.

O conjunto de tradições expressivas agrupado genericamente em torno do termo “Congado”⁴ possui uma dinâmica extremamente híbrida e multifacetada. Herdeiros das

³ Apesar disso, cabe mencionar que, em 2009, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) emitiu parecer favorável à instrução do processo de registro das “Congadas de Minas” visando seu reconhecimento como Patrimônio Cultural do Brasil. Paralelamente, os setores de patrimônio dos mais variados municípios mineiros e o próprio Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA/MG) também vêm instruindo os seus próprios processos de registro de festas, irmandades e/ou reinados de Nossa Senhora do Rosário, guardas de Congo, Moçambique, Marujos, entre outros bens culturais associados aos africanos escravizados e seus descendentes em cada território. Embora o reconhecimento em esfera federal ainda não tenha se consolidado, é notável que muitos órgãos e entidades públicos dos municípios e do estado de Minas Gerais vêm incluindo as tradições do Congado não apenas em suas políticas de cultura, patrimônio ou mesmo turismo, mas também em suas peças publicitárias, associando-as com a própria identidade mineira.

⁴ A definição de Congado varia muito de acordo com o autor, a época ou a região em que o termo é utilizado. Por vezes, Congado é definido como a totalidade dos ritos de eleição, coroação e cortejo de reis negros. Em outros casos, é associado a apenas um dos grupos musicais que compõem esses ritos, as guardas de Congo. A partir de meados do século XX, na região de Belo Horizonte (estado de Minas Gerais, Brasil), tornou-se comum o uso do termo para se referir aos festejos de devoção negra – em honra a Nossa Senhora do Rosário e/ou outros santos católicos – conduzidos por grupos de percussão chamados de ternos, cortes ou guardas – sejam elas de

irmandades negras cristãs dos séculos XVIII e XIX – as quais mantinham a prática da eleição, coroação e cortejo de reis negros juntamente com a realização das festas de seus santos padroeiros –, os Congados dos séculos XX e XXI, de um modo geral, são frutos de processos de “deslocamento sógnico”, nos quais a devoção aos santos católicos foi adaptada por (e também adaptou) uma *gnosis* ritual africana em sua concepção, estruturação simbólica e visão de mundo (MARTINS, 1997, p. 31). Apesar de prestar culto a entidades reconhecidas e difundidas pela Igreja Católica (estando muitas vezes, inclusive, integradas ao calendário de festas das paróquias), essas tradições constituem uma alteridade cultural e religiosa para a vasta maioria de seu clero ou mesmo dos leigos, pois se fundamentam em uma cosmologia que não é, propriamente, europeia. Sendo assim, sua transmissão ao longo do tempo ocorreu de maneira não harmoniosa, mas constantemente estorvada pelas mais diversas formas de repressão, empreendidas por parte não apenas da própria Igreja, mas também do Estado colonial, imperial e republicano brasileiro.

Somente no último meio século é que instituições como os órgãos e autarquias de políticas culturais vêm reconhecendo as memórias coletivas dos Congados como testemunhos de uma história digna de ser documentada, pesquisada, transmitida, “patrimonializada”. Faz-se necessário considerar, porém, que essas memórias não podem ser lidas apenas nos termos dessas instituições, mas sim de acordo com as categorias próprias de grupos que são, ao mesmo tempo, culturalmente distintos e historicamente reprimidos, violentados, marginalizados, respeitando-se as suas singularidades. Uma delas se assenta justo na condição afrodescendente desses grupos, fruto de uma extensa e complexa história colonial – marcada pela escravidão, pelo racismo, pela hegemonia de um grupo étnico-racial sobre outros, mas também pela resistência, negociação, interpenetração, colaboração, dissimulação, etc. –, a qual vem sendo apropriada e reelaborada por sua produção cultural sob as mais diversas

Congo, Moçambique, Candombe, Marujos, Caboclos, Catopês ou Vilão –, reunidas em irmandades ou não, possuindo reinados ou não (LUCAS, 2002).

formas ao longo do tempo. Na produção cultural específica dos recriadores do Congado (genericamente identificados como “congadeiros”, mas que são precisamente reis e rainhas, mestres, capitães/ãs, caixeiros/as, dançantes, etc.), é notável, por exemplo, como a afrodescendência tem sido reelaborada no sentido de se afastar de estigmas para se tornar lugar de enunciação de uma ancestralidade (e, logo, de memórias e experiências singulares) dotada de valor positivo, seja pela riqueza de sua herança cultural, seja pela força de sua resistência sócio-política, conformando vias de acesso a identificações sociais e/ou étnico-raciais perante o Estado e a Igreja.

O presente artigo se debruça sobre estas (re) elaborações simbólicas⁵ específicas, buscando perceber, sobretudo, as relações de alteridade dos congadeiros com o passado colonial brasileiro – e, logo, com os seus ancestrais (nobres africanos escravizados), com suas divindades (de Zambi a Nossa Senhora do Rosário) e, sobretudo, com a experiência do trauma e do sofrimento (relacionada à escravidão, ao racismo e às tensões entre dominação e resistência) – tal como elas aparecem em narrativas e práticas do Congado hoje. Para tanto, buscamos apontar as imbricações entre a (re) construção de memórias e a (re) produção musical no contexto dessas tradições expressivas, revelando a singularidade das concepções de tempo e das interpretações sobre o passado que constituem e são constituídas pela fundamentação mítica e pela dinâmica ritual de seus festejos em devoção a santos católicos. A discussão se baseia em estudos previamente realizados sobre Congados da região de Belo

⁵ Utilizamos a expressão “reelaboração simbólica” para nos referir aos processos de apropriação, reinterpretação e transformação de bens simbólicos e/ou de seu capital, desenvolvidos no interior das tradições expressivas do Congado e/ou afro-brasileiras. Consideramo-la como um nível específico da reelaboração cultural constituinte dessas tradições, isto é, das inter-relações entre elementos culturais de diferentes grupos étnicos, ou sociais, com seus pontos de convivência e de convergência, que estruturam o complexo mítico-ritual em questão. Baseamos-nos em uma “teoria da produção simbólica”, para a qual o conceito de cultura se refere ao processo de produção de fenômenos significativos que, mediante a reelaboração simbólica das estruturas materiais, contribuem para a compreensão, reprodução e/ou transformação do sistema social e, ao mesmo tempo, são utilizados como instrumento de lutas pela hegemonia. Tal perspectiva impõe a necessidade da análise da organização material própria de cada processo produtivo e das condições sociais estabelecidas para o seu desenvolvimento como estrutura intermediária, isto é, de *mediação* entre as determinações gerais do sistema social e os produtos culturais.

Horizonte⁶, capital do estado de Minas Gerais, e se debruça sobre questões como: Quais as memórias da ancestralidade do Congado? Quais as suas narrativas sobre a experiência do passado colonial? Como essas memórias e essas narrativas são articuladas especialmente no mito de origem do Congado e na música que se produz com base nele, reafirmando tradições e promovendo vias de acesso a identificações?

Algumas relações entre memória e música

As relações entre memória e música já foram exploradas por pesquisadores das mais diversas áreas. Da neurologia às ciências sociais, da etnomusicologia à psicanálise, inúmeras são as perspectivas sobre como esses campos de saber e fazer se entrecruzam, se confundem e se afetam mutuamente. Em seu artigo “A música e a prática da memória”, por exemplo, a etnomusicóloga Suzel Ana Reily reflete sobre algumas formas com que diferentes esferas da memória (pelo menos três) são mobilizadas pela prática musical: da memória biológica à memória contextual e à memória ancestral.

⁶ Nossas principais referências são algumas pesquisas sobre a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá, uma das mais antigas comunidades congadeiras da cidade de Belo Horizonte, com destaque para os trabalhos de Glaucia Lucas (2002) e de Leda Maria Martins (1997), nos campos da Etnomusicologia e dos Estudos Literários, respectivamente. Cabe observar que, no início da década de 1990, o terreno e demais bens dessa Irmandade foram objeto de tombamento em esfera municipal, tornando-se então um dos primeiros “monumentos negros” – no sentido utilizado por Ordep Serra (2005) – a ser reconhecido como patrimônio cultural em todo o estado de Minas Gerais. De acordo com Wanessa Lott e Tarcísio Botelho (2004), o reconhecimento teve uma significativa influência da articulação dos movimentos negros na capital mineira, bem como da realização do projeto “Tricentenário de Zumbi dos Palmares” pela Secretaria Municipal de Cultura, o qual resultou, em 1995, na promoção do primeiro Festival de Arte Negra (FAN) de Belo Horizonte. Nas palavras dos autores, o FAN buscou, na ocasião, “integrar de forma mais sistemática a comunidade negra nos discursos identitários construídos pela prefeitura” por meio de várias atividades culturais, entre elas, “a eleição de comunidades negras para se tornarem oficialmente Patrimônios Culturais do Município”. De acordo com o próprio processo de tombamento municipal, a patrimonialização da “comunidade banto-católica” se alicerçou então nos movimentos sociais que “passaram a reivindicar seu direito à memória e, conseqüentemente, o reconhecimento de marcos históricos que testemunham os *espaços de negrura*” (apud BOTELHO; LOTT, 2004, p. 9, grifo nosso). A partir da década de 2000, a patrimonialização de “espaços de negrura” associados a tradições do Congado se tornou mais recorrente na região de Belo Horizonte – utilizando-se, para isso, não apenas o instrumento do tombamento, mas também (e sobretudo) do registro de bens imateriais. Um dos casos mais relevantes dos últimos anos foi o registro da Comunidade Negra dos Arturos na esfera estadual, em 2015. Localizada no município de Contagem, integrante da região metropolitana, tal comunidade já foi pesquisada em diversos campos de estudos e também serve de referência para as discussões que trazemos nesse artigo, através principalmente dos trabalhos da já citada Glaucia Lucas (2002) e de Núbia Gomes e Edmilson Pereira (1988).

Em sua reflexão sobre a esfera da memória ancestral, a autora a relaciona com o conceito de memória social, tal como definido por Paul Connerton, enquanto imagens do passado que um determinado grupo social opta por preservar e que afetam diretamente a maneira como o presente é compreendido, tornando-se base para a consciência histórica e para a identificação coletiva dos que reconhecem partilhar desse passado. No âmbito dessa esfera, ela situa as práticas desenvolvidas pelos vários povos ao longo da história para a transmissão de suas narrativas constitutivas, indispensáveis para sua perpetuação enquanto “comunidades de memória”. A autora se refere às “tradições bárdicas”, por exemplo – isto é, às tradições de confrarias de músicos-poetas épicos existentes nas mais variadas regiões e épocas, dos bardos das Ilhas Britânicas até os *aedos* da Grécia e os *griots* do Mali –, reconhecendo nelas tanto o proveito de técnicas musicais para a rememoração de informações e experiências quanto a eficiência das performances musicais no seu compartilhamento. “Se, por um lado, a estrutura musical ajudava o bardo a preservar as hi/estórias, a sua estetização, na forma de cantos, aumentava as chances de os ouvintes prestarem atenção às performances” (REILY, 2014, p. 10).

De acordo com Reily, a atuação de bardos, aedos, *griots*, entre outros, possuía, então, a capacidade de promover um “entrenamento rítmico” dos seus ouvintes, isto é, uma condição psicobiológica que se instala pelo encobrimento do sujeito pela música, gerando-lhe um sentimento de bem-estar generalizado e sintonizando-o com um “outro”. Nesse “*tuning-in*”, geram-se sentimentos de empatia entre co-participantes e estimula-se a integração de cada sujeito à “comunidade de memória” associada ao universo musical em questão. Esses são os efeitos próprios a práticas rituais em geral, cuja eficácia reside precisamente no fato de se basear na execução de atos que habituam o corpo às recordações que o grupo quer preservar. Citando Paul Connerton, a autora sugere que “cada comunidade saberá que o passado pode

ser mantido na mente [de seus membros] através de uma memória habitual sedimentada no corpo” (REILY, 2014, p. 10).

A memória social que se inscreve nos corpos através de rituais é particularmente fértil para pensarmos não apenas nos discursos hegemônicos sobre o passado, que contribuem para a sustentação da ordem social vigente, mas também nos seus relatos alternativos, que os desafiam, gerando uma “contra-memória”. É o que ocorre quando “os grupos subalternos se engajam ativamente para reter algum controle sobre suas memórias corporais” através do canto, dos ritmos e da dança, “esferas particularmente eficazes para a socialização da contra-memória corporal” (REILY, 2014, p. 11). Observando o caso, por exemplo, dos inúmeros povos africanos brutalmente seqüestrados de suas terras para serem transformados em escravos no Brasil, a autora realça que:

estas memórias são frequentemente articuladas de forma ambígua, de modo a reduzir a vigilância das forças dominantes sobre as práticas. Desde os primeiros encontros entre europeus e africanos, desenvolveu-se a noção de que os negros pertenceriam a uma raça musical por natureza. No Brasil colonial, como nas Américas como um todo, os negros conseguiam, por vezes, mobilizar suas habilidades musicais como meio de conquistar espaço e reconhecimento social (REILY, 2014, p. 11).

Da historiografia à etnografia, muitos autores já reconheceram as tradições expressivas do Congado como exemplos dessas “formas ritualizadas de processos de incorporação de memórias sociais anti-hegemônicas” (REILY, 2014, p. 11). A própria Reily menciona, em seu trabalho, as irmandades negras do período colonial – nas quais as tradições em questão se formaram e consolidaram – como contextos de refúgio para africanos escravizados e/ou alforriados e, logo, de construção de novas memórias coletivas, de caráter racial, que não mais

se associava diretamente a uma ou outra etnia da África Centro-Occidental, mas também não se subordinava inteiramente ao poder europeu que lhes impunham tanto a condição de escravos ou forros, quanto as crenças, valores e práticas cristãs⁷. Em seus festejos em honra a Nossa Senhora do Rosário, São Benedito ou Santa Efigênia, os quais estavam normalmente centrados em ritos de eleição, coroação e cortejos de reis negros, as irmandades em questão produziam e afirmavam a sua contrapartida à memória do senhor branco.

Embora não haja documentação precisa sobre os sons musicais utilizados nestes cortejos, é bastante provável que tenham sido formas que favoreciam a participação, envolvendo padrões cíclicos, estruturas antifônicas e polirritmia, posto que estes elementos são comuns na música da África Negra contemporânea e nas tradições afro-brasileiras. Estas formas musicais são particularmente eficazes em promover o treinamento rítmico. Logo, não surpreende constatar que, nas comunidades afrodescendentes por todo o Brasil e mesmo nas Américas de modo geral, a experiência do treinamento durante performances de música e dança atrelou-se à africanidade, tornando-se, assim, um *veículo para a vivência da negritude e da comunhão com os ancestrais* (REILY, 2014, p. 11, grifo nosso).

Essa contra-memória do reinado negro, no entanto, não pôde ser transmitida através das gerações sem enfrentar as mais variadas formas de repressão. Ainda que muitos senhores

⁷ Para Frei Francisco Van Der Poel, as irmandades do “Rosário dos homens pretos” se caracterizaram como espaços aonde negros livres e cativos, na “união da irmandade”, conseguiam conservar a sua “identidade negra”, expressa tanto pelos reinados, quanto pela “música africana com seus ritmos e instrumentos próprios” (POEL, 1981, p. 133-134). Com base em narrativas coletadas em comunidades afrodescendentes do Vale do Jequitinhonha, o clérigo folclorista sugere que a figura de Nossa Senhora garantiu a formação, manutenção e afirmação da identidade dos negros em sociedades escravistas e/ou racistas, uma vez que, nos mitos de origem de suas irmandades, ela aparece como uma santa que “aceita o negro como ele é”, sobretudo no que se refere a suas práticas rituais e musicais, a suas formas de culto/devoção e de canto/dança. Desse modo, a Irmandade do Rosário se tornou, nas palavras de Van Der Poel, “o único lugar onde o negro pode ser negro com seus tambores e reis” dentro da Igreja Católica (POEL, 1981, p. 188). Em nossas palavras, diríamos que se tornou um lugar fértil para a transmissão das contra-memórias afrodescendentes por meio das narrativas implícitas ou subjacentes aos cantos, ritmos e danças das tradições congadeiras.

brancos fossem “permissivos” e até “benevolentes” com as celebrações das irmandades negras, haviam limites bem estabelecidos para que elas ocorressem, a fim de que se mantivesse o devido controle sobre qualquer expressão potencialmente subversiva. Desse modo, várias informações e experiências dessa memória, sobretudo as que se referem às relações sociais dentro da ordem escravocrata, não foram transmitidos de forma explícita ou consciente, mas estão implícitos, ocultos, em sutilezas e minúcias dos versos, dos toques, e das narrativas recriadas hoje pelos congadeiros, tal como nos sugerem os trabalhos da etnomusicóloga Glaura Lucas, por exemplo.

Glaura Lucas é hoje uma das principais referências nas pesquisas sobre a musicalidade do Congado. Sua pesquisa sobre duas irmandades da região de Belo Horizonte nos apontam íntimas relações entre a dinâmica de suas tradições musicais e a atualização de uma memória cultural própria dos que sofreram (e, de certo modo, ainda sofrem) os perversos efeitos do sistema escravista no Brasil. Para a autora, essas tradições são frutos de um processo de imposição cultural que foi respondido pelos africanos e seus descendentes com uma variedade de reelaborações simbólicas⁸. Nesse movimento, produziram-se um conjunto de reinterpretações sutis que traduziram “a compreensão de uma outra cultura dentro de categorias familiares ao seu próprio universo cultural” (LUCAS, 2000, p. 3), reinventando o catolicismo à luz de um sistema de crenças e cosmovisão associado, sobretudo, às culturas da

⁸ Tais reelaborações foram amplamente abordadas em diversas obras acadêmicas sobre o Congado. Discussão pioneira sobre o assunto se encontra no livro *Negras raízes mineiras: os Arturos*, de Núbia Gomes e Edmilson Pereira, que reflete sobre a reelaboração cultural própria das tradições do Congado a partir de um estudo de caso na comunidade quilombola dos Arturos, em Contagem/MG. Para o autor, os vários processos de reelaboração cultural desencadeados a partir das relações estabelecidas pelo sistema escravista (e pós) geraram “culturas afrodescendentes permeadas por interinfluências e situadas num contexto caracterizado por linhas de repressão e de negociação entre os grupos sociais” (PEREIRA, 2005, p. 268). Esses processos são caracterizados tanto pela manutenção de fronteiras de autonomia dos diferentes eventos culturais, quanto pela interpenetração dos eventos, em tensão e disputa, entre si, logo inviabilizam qualquer delimitação de um estado de pureza desta ou daquela cultura, assim como não permitem sua redução a um modelo de sincretismo que dilui os conflitos por meio da ideia de uma fusão espontânea e pacífica de diferentes sistemas culturais. “Levar em conta que a convivência e a convergência são processos simultâneos é uma condição essencial para compreendermos os caminhos da reelaboração ou da readaptação das culturas africanas no Brasil” (PEREIRA, 2005, p. 269).

África Centro-Occidental, ou mais especificamente, dos povos *bantos*⁹, tais como os bacongós, ambundos, ovimbundos, etc. Essa presença africana se manifesta “na forma de devoção, nas estruturas rituais, nos elementos simbólicos, em atitudes e comportamentos, na música e na dança” (LUCAS, 2000, p. 4).

Desse modo, nos variados momentos e situações rituais dessas tradições, reconhecemos tipos e níveis diferentes de sincretismo religioso e cultural. A aplicação da ideia de sincretismo a essa experiência, porém, merece ser usada com o devido cuidado. Não cabe pensar o sincretismo como “mistura confusa de elementos diferentes”, ou como “aglomerado indigesto” de ritos e mitos de variadas origens¹⁰. Para Ordep Serra, deve-se entendê-lo como “todo processo de estruturação de um campo simbólico-religioso ‘interculturalmente’ constituído, correlacionando modelos míticos e litúrgicos ou gerando novos paradigmas dessa ordem que assinalem expressamente outros” (SERRA apud FERRETTI, 2001, p. 22-23). Para Anaíza Henry, por sua vez, o sincretismo “não é uma degeneração ou deturpação de qualquer tradição pura e, sim, um fenômeno profundo, (...) fundamental, no sentido filosófico do termo” (HENRY apud PEREIRA, 2005, p. 442). Em seus estudos sobre o Tambor de Mina em São Luís do Maranhão, na medida em que enfoca a força simbólica de seus rituais, marcados pela criatividade e resistência, Sergio Ferretti

⁹ *Banto* é o nome atribuído genericamente, pelos ocidentais, ao conjunto de povos africanos falantes de línguas que têm uma origem comum. O termo foi criado por W. H. Bleek em 1860 ao estudar um grupo de cerca de 2.000 línguas africanas, identificando nelas diversas semelhanças morfológicas. Com o tempo, a denominação se estendeu e abarca, hoje, praticamente todos os grupos étnicos da África Centro-Occidental, Oriental e Austral, em função não apenas de suas línguas, mas também de seus modos de vida, determinados por práticas afins. Entre esses grupos, os bacongós e ambundos – ocupantes da região dos rios Congo e Cuanza, respectivamente – foram os que influíram mais diretamente na formação dos Congados, ou Reinados, no Brasil (LOPES, 2006).

¹⁰ De acordo com Sérgio Ferretti, foi a partir do século XVII que a noção de sincretismo adquiriu tal caráter negativo, uma vez que veio a ser usada para caracterizar a “reconciliação ilegítima de pontos de vista teológicos opostos, ou heresia contra a verdadeira religião” (FERRETTI, 2001, p. 14). O estigma do conceito foi reproduzido ao longo de boa parte da trajetória dos estudos antropológicos sobre as religiões afro-brasileiras, de Nina Rodrigues até Roger Bastide e Pierre Verger, uma vez que ele foi pensado como sinônimo de aculturação ou desintegração das tradições africanas, efeito das imposições de políticas colonialistas e/ou racistas, e o seu uso como chave de leitura foi acusado de “ideológico”, pois reforçava tal domínio ao invés de enfatizar a resistência dos grupos subalternizados – que poderia ser revelada, por exemplo, pela observação da “pureza” dos ritos iorubanos do Candomblé, entre outros. Mais recentemente, porém, os autores do campo em questão vêm reconhecendo que o conceito remete a uma discussão mais ampla sobre o pensamento brasileiro relacionado ao negro e à sua cultura e, logo, não cabe apenas suprimi-lo do vocabulário acadêmico – é preciso repensá-lo.

reconhece que o seu caráter sincrético não se limita à dimensão da mistura ou junção, mas aparece com, pelo menos, outros três sentidos: como convergência ou adaptação, como paralelismo ou justaposição, e mesmo como separação ou não-sincretismo.

Podemos dizer que existe *convergência* entre ideias africanas e de outras religiões, sobre a concepção de Deus ou sobre o conceito de reencarnação; que existe *paralelismo* nas relações entre orixás e santos católicos; que existe *mistura* na observação de certos rituais pelo povo-de-santo, como o batismo e a missa de sétimo dia, e que existe *separação* em rituais específicos de terreiros (...), que são diferentes dos rituais de outras religiões. Nem todas estas dimensões ou sentidos de sincretismo estão sempre presentes, sendo necessário identificá-los em cada circunstância (FERRETTI, 1995, p. 91).

Desse modo, esse autor evidencia o quanto a multiplicidade do real não permite uma aplicação única e generalizada do conceito, mas demanda a observação atenta e pormenorizada dos elementos de mediação dos sistemas religiosos em cada circunstância. Ele propõe, assim, que sincretismo seja tratado como um fenômeno plural, com variantes de acordo com o contexto estudado, salientando que “as diferentes realidades sociais apontam para tipos específicos de sincretismo” (PEREIRA, 2005, p. 442).

Para a realidade específica do Congado, avaliamos não ser frutífero utilizar o conceito sob a perspectiva da dialética, enquanto relação de afirmação e negação produtora de uma síntese. Mais do que uma contradição entre pólos heterogêneos e sua superação, a experiência sincrética congadeira nos aponta um paradoxo, isto é, a justaposição desses pólos opostos em irresoluta tensão e mútua-afetação – o acolhimento da antítese sem uma síntese¹¹. Edmilson

¹¹ Talvez seja válido dizer que a dinâmica do paradoxo e da justaposição (no lugar da dialética e da contradição) é adequada para pensar não apenas as tradições expressivas do Congado, mas a cultura brasileira de um modo geral. O “mesticismo”, tão evocado para caracterizar o processo de formação desta sociedade, não se constituiu

Pereira caracteriza o tecido cultural do Congado, formado por diversos matizes, como um “sistema cujo estado de tensão exemplifica um modo particular de equilíbrio” (PEREIRA, 2005, p. 439). Concebendo o sincretismo não como um produto, mas como um processo, através do qual os sistemas religiosos se inter-relacionam, o autor indica a noção de *mediação* como a sua mola-mestra, uma vez que “cria condições para não polarizarmos a definição do termo e para não forçarmos a adequação da realidade ao conceito” (PEREIRA, 2005, p. 445).

Em seu livro *Afrografias da memória*, fruto de uma ampla pesquisa sobre o Reinado¹² da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá, em Belo Horizonte, a poeta, ensaísta e rainha¹³ Leda Maria Martins propõe que essa tradição sincrética específica seja pensada pelo viés da noção de *contigüidade*. Para a autora, a noção de contigüidade nos permite vislumbrar, dentro do universo mítico-ritual do Congado, a predominância não de uma operação de analogia totêmica (tal como se identifica no Candomblé) ou de fusão sistêmica (tal como se reconhece na Umbanda), mas sim de

um deslocamento sógnico que possibilitaria traduzir, no caso religioso, a devoção de determinados santos católicos por meio de uma *gnosis* ritual acentuadamente africana em sua concepção, em sua forma de organização e

se não como uma agregação de polaridades opostas, geradora de uma linguagem, cultura e pensamento singular. Tal dinâmica fica bastante evidente na arte barroca brasileira, por exemplo, identificada pela psicanalista Denise Maurano não como uma acumulação de elementos díspares (tal como ocorreu entre os europeus), mas como a combinação deles feita de maneira tensa. Podemos reconhecer essa combinação em diversos níveis na arquitetura, escultura e pintura de algumas igrejas mineiras, como a Igreja de Santa Efigênia dos Homens Pretos de Ouro Preto, em que se observa claramente a tensão histórica entre motivos da teocracia latina e emblemas da teologia autóctone das culturas negro-africanas (MAURANO, 2011, p. 95).

¹² Cabe observar que muitos agentes relacionados ao complexo religioso-cultural em questão têm preferência por utilizar o termo “Reinado”, ao invés de “Congado”, para sua auto-identificação. Não há, porém, um consenso sobre os significados de cada um desses termos. Para a etnomusicóloga Glaucia Lucas, o termo “Reinado” não se aplica a todos os casos. Enquanto “Congado” se tornou um termo bastante abrangente, que designa toda festa religiosa negra com a participação de guardas de Congo, Moçambique, Marujos, etc., “Reinado” se refere a um contexto que inclui não apenas as guardas, mas também a “presença de uma corte real simbolizando os santos homenageados – Rei de São Benedito, Rainha de Santa Efigênia – e também os reinos africanos – Rei Congo e Rainha Conga – esses últimos representando, igualmente, Nossa Senhora do Rosário” (LUCAS, 2000, p. 5).

¹³ Além de pesquisadora, Leda Martins herdou a coroa de Nossa Senhora das Mercês de sua mãe no Reinado do Jatobá, em Belo Horizonte, e sucede-a hoje como Rainha. Paralelamente, ela é professora associada da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) dentro do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (Pós-Lit), vinculado à Faculdade de Letras (FALE).

estruturação simbólicas e na própria visão de mundo que nos apresenta (MARTINS, 1997, p. 31).

O processo de deslocamento sógnico em questão nos remete diretamente ao nível de relações de alteridade que discutimos nesse artigo, relativo às interações dos congadeiros com seus ancestrais e divindades, e, logo, inevitavelmente, com o sofrimento do “tempo do cativeiro”. De certo modo, a rememoração da experiência traumática não se dissocia da vivência da devoção congadeira, mas se torna, inclusive, um requisito para que o sagrado seja plenamente instaurado durante os festejos em honra a Nossa Senhora do Rosário e outras entidades. No entanto, essa evocação não ocorre sob a forma de um recalçamento do horror que o sistema escravista gerou entre milhões de africanos e afrodescendentes por todo o continente americano, mas sim de um acolhimento e reapropriação. Assim como as irmandades negras do período colonial enfrentaram as imposições culturais dos senhores, padres e/ou algozes brancos através de desvios criativos – inventando, por meio deles, uma espiritualidade católica negro-africana –, os Congados de hoje atualizam a memória ancestral sobre a barbárie desse período histórico por meio de recursos expressivos que, ao invés de confrontá-la diretamente, objetivamente, é permeada por ela e a reelabora subjetivamente, poeticamente, em direção à sua sublimação.

O mito da aparição de Nossa Senhora do Rosário

Para muitos autores, o deslocamento sógnico da devoção a santos católicos próprio dos Congados está fortemente baseado no culto aos ancestrais. Em sua performance ritual, os congadeiros atualizam um saber filosófico para o qual a vida de cada indivíduo é uma extensão da vida dos antepassados, bem como uma preparação para que ela continue em seus descendentes. O indivíduo é então percebido como “expressão de um cruzamento triádico”

entre as “existências sensíveis” (divindades, espíritos, ancestrais), o “grupo social” e a “série cultural”, não havendo, assim, separação entre a história individual e a memória ancestral (MARTINS, 1997, p. p. 36-37). Sendo assim, os congadeiros não se reconhecem dissociados de seus ancestrais, mas encontram na devoção aos santos católicos uma maneira de estar sempre atualizando o seu vínculo com esses habitantes do tempo passado que possuem interferência direta nos acontecimentos do presente.

Reconhecemos então uma “filosofia telúrica africana”, que está densamente baseada na noção de *ancestralidade*. Nas palavras de Laura Padilha, a ancestralidade

constitui a essência de uma visão que os teóricos das culturas africanas chamam de visão negra-africana do mundo. Tal força faz com que os vivos, os mortos, o natural e o sobrenatural, os elementos cósmicos e os sociais interajam, formando os elos de uma mesma e indissolúvel cadeia significativa (PADILHA apud MARTINS, 2002, p. 83-84).

Uma das formas desse vínculo pode ser percebido justo nas inúmeras referências ao “tempo do cativo” que aparecem constantemente nas narrativas míticas e nas práticas rituais do Congado. Para Glaucia Lucas, “a permanência de um sentimento em torno do culto aos ancestrais mantém vivos e bastante presentes fragmentos da história da escravidão transmitidos pela memória cultural, e o sofrimento pelos antepassados que viveram em cativo” (LUCAS, 2000, p. 4).

Isto fica bastante evidente naquele que costuma ser reconhecido como o mito de origem do Congado em várias irmandades da região de Belo Horizonte: a história da aparição de Nossa Senhora do Rosário para os negros em um tempo e espaço identificável com o Brasil colonial. Essa história é, tal como outros mitos de origem, fundante dos principais elementos da ritualística congadeira, e vem sendo (re) contada por anciãos (e registrada por

estudiosos) em diversas partes do estado de Minas Gerais, sofrendo variações de acordo com o contexto. Apenas na Irmandade de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá, a pesquisadora Leda Martins identificou diferentes versões do mito, mas todas possuindo em comum o enredo do aparecimento de uma imagem de Nossa Senhora do Rosário nas águas do mar para um negro escravizado. Várias tentativas foram feitas pelo senhorio branco, com bandas de música, para levá-la consigo e colocá-la em um altar ricamente ornamentado, para seu próprio culto. A imagem, no entanto, voltava para o mar toda vez que isso era feito. Somente os ritmos, danças e cantos de Congo e de Moçambique, obtiveram sucesso em trazer a imagem definitivamente para a terra, onde então recebeu um tambor como altar. Uma das versões transcritas pela pesquisadora em seu livro é a contada por sua própria mãe, a Sra. Alzira Martins, então Rainha de Nossa Senhora das Mercês:

Primeiro foi a guarda de Congo, enfeitou-se bem e foi dançar para ela, mas ela não saiu da água. Ela achou muito bonito mas ela não saiu. Então os escravo [sic] mais velho ajuntou todos os escravo, velho e novo, preparou uma guarda de Moçambique e foi dançar pra ela. Era a mesma gente, as caixa [sic] era as mesma, mas o canto e a dança era diferente. Quando eles dançaram pra ela, no jeito diferente que tem o Moçambique de dançar, ela olhou muito pra eles. Eles foram entrando no mar, cantando pra ela, levando o bastão perto dela. Eles cantavam assim:

Ô, vem Maria

Já com Deus,

Vem Maria

E foi chegando, foi chegando com o bastão perto dela, assim, e ela segurou no bastão; quando ela segurou no bastão, eles cantou [sic] pra ela:

Ô, vamos Maria,

Já Com Deus,

Vamos Maria

Ela segurando naquele bastão, eles conseguiu puxar ela pra fora do mar, forraram então um dos tambor [sic] com um pano branco que eles carregava no ombro e ela sentou em cima daquele tambor, em cima do tambor Nossa Senhora do Rosário está sentada (MARTINS, 1997, p. 52-53).

Para Leda Martins, em todas as suas versões, o mito se desenvolve em torno de três elementos básicos: (1) a descrição de uma situação de opressão vivida pelo negro escravo; (2) a reversão simbólica dessa situação com a retirada da santa das águas por meio dos tambores; e (3) a instituição de uma hierarquia – a do Reinado – fundada pela estrutura mítica.

Os dois elementos iniciais produzem um movimento que coloca em oposição, de um lado, o olhar branco que coisifica o sujeito negro e, de outro, o sujeito negro como agente de sua rehumanização, invertendo, no contexto da hagiologia religiosa, as posições entre senhores e escravos. Para Marina de Mello e Souza,

Enviada de Deus, a santa só aderiu integralmente aos negros, que foram, portanto, os escolhidos para disseminar a sua palavra. Nessa lenda, evocada como explicação do culto à Virgem e dos atos do ritual, os negros se colocam como os verdadeiros difusores dos ensinamentos da fé cristã, escolhidos por sua pobreza, expressa nos pés descalços, nas roupas velhas, nos instrumentos feitos de árvores ocadas e peles esticadas de animais, de cabaças, sementes e paus dentados; (...) por sua espontaneidade, que

transparecia quando tocavam ritmos só seus, dançavam conforme suas tradições e cantavam suas línguas (SOUZA, 2002, p. 310).

Evidentemente, a palavra a ser disseminada pelos negros não é a mesma que a dos brancos. O texto católico é “inseminado agora por uma linguagem autóctone e diversa da ocidental; uma linguagem que realiza e pulsa na conjugação do som dos *tambores*, do canto e da dança, que interagem na articulação da fala e da voz de timbres africanos” (MARTINS, 1997, p. 56, grifo nosso). Uma evidência disso é o fato de Nossa Senhora do Rosário ter sido resgatada justamente pelos tambores, os quais “já eram revestidos de significado mágico para os negros africanos, quando associados a cultos que, por exemplo, funcionavam como meios de comunicação (...) com os antepassados” (LUCAS, 2002, p. 61). Desse modo, o tambor é um dos principais elementos da reversão simbólica operada pelos negros escravizados diante da situação de opressão à qual foram submetidos pelos dominadores brancos – qual seja, a da imposição não apenas de uma condição social injusta (a de escravos), mas também de uma religiosidade que não a sua (a católica). No passado, foi por meio do tambor que, ao invés de aceitarem passivamente as novas crenças, valores e doutrinas, aqueles sujeitos incorporaram-nas ativamente à sua própria cosmologia, apropriando-se delas de tal maneira que a principal santa da nova religião – a Santa Maria, invocada como Nossa Senhora do Rosário – deixou de ser “dos brancos” para ser “dos negros”¹⁴. No presente, esse instrumento ancestral sagrado

¹⁴ É curioso observar que muitas versões do mito – coletadas não apenas na região de Belo Horizonte, mas também em outras partes de Minas Gerais – apresentam os tambores e seus ritmos em oposição a instrumentos e/ou grupos musicais comumente associados a uma matriz européia, a exemplo dos instrumentos de sopro e/ou das “bandas de música”. Em geral, essas narrativas mencionam, em primeiro lugar, as tentativas frustradas de bandas com flautas, violões e/ou sanfonas retirarem Nossa Senhora do seu local da aparição, para somente depois relatarem o sucesso dos africanos, ou afrodescendentes, em cortejar Santa Maria com seus tambores. Alguns narradores acrescentam, ainda, a reflexão de que, diante de todos aqueles instrumentos e ritmos que lhe foram apresentados, Nossa Senhora escolheu e adotou o tambor (POEL, 1981; GOMES & PEREIRA, 1988; MARTINS, 1997; LUCAS, 2002; SILVA, 2010).

promove o fortalecimento de comunidades em torno de uma tradição religiosa afro-brasileira, que é também uma resistência sócio-política negra¹⁵.

Em outro movimento, produzido pelo elemento final do mito, ocorre, nas palavras de Leda Martins, a instituição “de uma estrutura de poder interna que reorganiza as relações tribais negras e as posições estratégicas aí imbricadas” (MARTINS, 1997, p. 57). Para Glaucia Lucas, esse movimento estabelece uma hierarquia entre os grupos rituais do Reinado que aparece não apenas na função desempenhada por cada um, mas nos seus próprios comportamentos musicais. A título de exemplo, a autora cita outra versão do mito registrada no Jatobá, narrada pelo Sr. João Lopes, então Capitão-Mor da Irmandade:

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

¹⁵ O caráter sagrado do tambor expresso pelo mito de origem se reflete hoje nos ritos festivos de várias comunidades congadeiras, uma vez que os instrumentos musicais são, em geral, todos consagrados a Nossa Senhora do Rosário e, logo, pertencem à santa, ao seu culto e devoção, não podendo ser utilizados em outras situações que não a própria festa religiosa. De maneira análoga, os cantos para a santa devem ser executados dentro dos ritmos próprios de tambor – não será adequado recorrer a cantos que não respeitem a sua musicalidade (POEL, 1981; MARTINS, 1997; LUCAS, 2002).

que passasse o trono das coroa simbolizando a coroa de Nossa Senhora do Rosário [...] (LUCAS, 2000, p. 7)

Cumprindo a estrutura mítica, os festejos em devoção a Nossa Senhora do Rosário realizados no Jatobá e em várias outras irmandades de Belo Horizonte são constituídos por momentos rituais bastante definidos, entre os quais cabe separar pelo menos duas situações: aquelas relacionadas com os Candombes, de caráter essencialmente interno, e aquelas conduzidas pelos Congos e Moçambiques, de caráter predominantemente externo.

Os rituais do Candombe, em geral liderados por capitães de Congo e de Moçambique “que se reúnem especialmente para bater os tambores sagrados” (LUCAS, 2000, p. 7), ficam quase sempre restritos aos domínios da irmandade, reservando-se a ambientes fechados. Paralelamente, a música do Candombe apresenta um único padrão rítmico, executada sem repiques, e com quantidade fixa e reduzida diversidade de instrumentos.

Os rituais de Congo e de Moçambique, por sua vez, quase sempre ocorrem na própria rua, ao ar livre, estando abertos à interação de quaisquer pessoas, congadeiras ou não. Um dos principais momentos das festas é o cortejo, ou procissão, em que as guardas de Congo e Moçambique percorrem as ruas do bairro conduzindo seus reis e rainhas e as imagens dos santos de devoção. As guardas de Congo são as que “abrem os caminhos” – aquelas que seguem à frente das demais guardas, marchando com agilidade, sob ritmos acelerados, e evocando os jovens negros que, no tempo mítico, elevaram Nossa Senhora das águas do mar com suas batidas alegres. Possuem inúmeros padrões rítmicos, executados com muitos e longos repiques, com quantidade variável e grande diversidade de instrumentos – tambores, pandeiros, chocalhos, reco-recos e, às vezes, violões e sanfonas. As guardas de Moçambique são as que “guardam as coroas” – aquelas que se mantêm próximas de reis e rainhas, caminhando vagarosamente, sob ritmos lentos, remetendo aos “pretos velhos” que, com suas batidas solenes, trouxeram Nossa Senhora até a terra firme, onde então ela sentou no tambor.

Possuem dois padrões rítmicos, executados com poucos e curtos repiques, e quantidade variável, porém reduzida diversidade de instrumentos – em geral apenas o tambor, o patangome e a gunga.

Essa breve descrição da ritualística congadeira já nos permite reconhecer o quanto as performances musicais de seus vários momentos e grupos estão diretamente associadas a uma fundamentação mítica e, por conseguinte, a uma memória da escravidão. Para Glaura Lucas, a hierarquia estabelecida entre Congo, Moçambique e Candombe “representa uma direção a uma maior força ritual”, indicada pelo comportamento rítmico de cada grupo, através, por exemplo, de seus níveis de variação. Desse modo, o Congo, uma vez que chegou antes de todos diante da santa, mas não conseguiu retirá-la das águas, possui uma “maior liberdade em relação às obrigações rituais”, sendo-lhe permitida uma maior frequência de repiques. Por outro lado, o Moçambique e o Candombe, na medida em que vieram por último para assentar e conduzir a santa em seu tambor, eles adquirem maior responsabilidade diante do culto não apenas à divindade, mas aos ancestrais e, logo, diante das matrizes africanas da tradição, evidenciada por seu menor grau de flexibilidade (LUCAS, 2000, p. 14-15). Na leitura de Suzel Reily,

Glaura Lucas (2005) afirma que as variações sutis nos padrões rítmicos utilizado nas performances dos congadeiros em Contagem (MG) constituem códigos secretos conhecidos apenas pelos membros dos congados. Esta “linguagem de tambores”, diz Lucas, é um legado do período da escravidão, quando sistemas ocultos de comunicação foram desenvolvidos para proteger os conhecimentos mais valorizados dos antepassados. Embora o significado específico de cada motivo rítmico possa ter sido esquecido, os toques guardam a memória das relações sociais da ordem escravocrata nas minas de

ouro da América Portuguesa e das formas de resistência a elas desenvolvidas pelos negros (REILY, 2014, p. 12).

A história da aparição de Nossa Senhora do Rosário para os negros nos permite observar que a música religiosa, ou sagrada, do Congado possui toda uma fundamentação mítica, cuja narrativa funciona como um discurso para ordenação e estruturação das práticas rituais nos festejos. Os ritos executados pelos músicos das guardas, por sua vez, adquirem um propósito de (re) atualização da memória ancestral, o qual só poderá ser alcançado por meio do cumprimento das regras estabelecidas pelo mito. Desse modo, o mito de origem do Congado não apenas ordena e estrutura as festas, definindo posições e funções de seus recriadores, mas também promove uma ressignificação do passado traumático da escravidão negra, uma vez que se refere a um evento transformador da imagem e valor dos africanos e seus descendentes no Brasil¹⁶.

Dimensão mítica da memória

Em seu estudo sobre os “Aspectos míticos da memória”, Jean-Pierre Vernant discute algumas concepções, sentidos e/ou práticas da memória identificáveis em meio à produção artística e filosófica da Grécia Antiga, agrupando-as em pelo menos três formas, conforme a dimensão de temporalidade que predominasse no pensamento expresso em cada obra ou documento: uma dimensão mítica, uma dimensão cíclica e uma dimensão linear.

¹⁶ Para a etnomusicóloga Genevieve Dempsey, os congadeiros se utilizam da narrativa mítica não apenas para explicar as origens das irmandades, guardas e reinados e a sua dinâmica ritual, mas também para comunicar sua visão sobre este complexo religioso-cultural. Sendo assim, o mito funciona como um mecanismo de rememoração histórica que implica não apenas em interpretações sobre o passado colonial, mas também na construção de um presente alternativo. Nas suas palavras: “Our Lady’s apparition is not merely about the genesis of a musico-religious tradition; the myth also adumbrates the ongoing processes of remembrance and resistance of a black Catholic community” (DEMPSEY, 2017, p. 8). Uma vez que associa os corpos negros ao êxito, favor e graça divinas, operando um movimento de inversão da ordem social escravista e/ou racista, o mito estabelece as condições de possibilidades necessárias ao desenvolvimento de um *habitus* de orgulho negro.

Embora não consideremos pertinente identificar as complexas e múltiplas tradições do Congado com uma única e genérica dimensão de temporalidade, reconhecemos que os apontamentos de Vernant a respeito de uma dimensão mítica do passado, da lembrança e do esquecimento podem ser bastante úteis para a compreensão das práticas rituais congadeiras em sua interface com a memória e a música.

De acordo com o autor, *Mnemosyne*, divindade grega da memória, costuma ser tratada como a criadora da linguagem, que se manifesta por meio das vozes dos poetas. Em sua genealogia, a divindade é gerada em meio a Cronos (Tempo) e *Oceano* (Indeterminação), seus “irmãos”, e de sua união com *Zeus* (Deus dos Deuses) surgem todas as *Musas* (Criação), entre elas *Erato* (Poesia Lírica), *Polímnia* (Poesia ou Música Sacra) e *Euterpe* (Música das Flautas). Desse modo, ela preside a função poética exercida pelos *aedos*, por exemplo. “Possuído pelas musas, o poeta é intérprete de *Mnemosyne*” (VERNANT, 1990, p. 137).

A poesia da Grécia Antiga se constitui, assim, como uma das formas típicas da possessão divina, e os *aedos*, por sua vez, são aqueles que gozam de um dom divinatório. Diferente do oráculo e dos profetas, porém, eles não têm a função de antecipar o futuro, mas sim de presentificar o passado.

(...) ao contrário do adivinho que deve quase sempre responder às preocupações referentes ao futuro, a atividade do poeta orienta-se quase exclusivamente para o passado. Não o seu passado individual, e também nem o passado em geral como se se tratasse de um quadro vazio, independentemente dos acontecimentos que nele se desenrolam, mas o “*tempo antigo*”, com o seu conteúdo e as suas qualidades próprias: a idade heróica ou, para além disso, a idade primordial, o tempo original (VERNANT, 1990, p. 138, grifo nosso).

Nessa perspectiva mítica, o passado aparece, então, como uma “dimensão do além”, cujos acontecimentos não se estendem por uma duração homogênea, a ser narrada por meio de uma cronologia, mas se subordinam a relações de filiação, a serem narradas por genealogias, nas quais cada geração tem a sua própria duração, fluxo, orientação (VERNANT, 1990, p. 142). A memória, por sua vez, não tem uma profundidade, própria de um tempo linear, mas sim uma densidade, acessada por meio da possessão. Sob essa concepção, o esquecimento é positivado no que se refere à própria vida terrena, mortal (presente ou passada), uma vez que ele é reconhecido como condição indispensável para a presentificação do passado mítico, da vida dos deuses e dos heróis.

Regidos por *Mnemosyne*, os *aedos* têm o poder de “estar presente no passado”, como se fossem transportados “ao coração dos acontecimentos antigos, em seu tempo”, e desse lugar pudessem narrá-los “na mesma ordem em que se sucedem a partir de sua origem” (VERNANT, 1990, p. 138). Desse modo, a relação que estabelecem com o passado não o apresenta como antecedente do presente, mas como sua fonte; não busca situar os acontecimentos em um quadro temporal, mas acessar a “realidade primordial da qual saiu o cosmo e que permite compreender o devir em seu conjunto” (VERNANT, 1990, p. 141).

Essa gênese do mundo, cujo decurso narram as Musas, comporta o que vem antes e depois, mas não se estende por uma duração homogênea, por um tempo único. Ritmando esse passado, não há uma cronologia, mas genealogias. (...) O passado estratifica-se em uma sucessão de “raças”. Essas raças formam o “tempo antigo”, mas não deixam ainda de existir e, para algumas, de ter muito mais realidade que a vida presente e a raça atual dos seres humanos (VERNANT, 1990, p. 142).

Nas relações com o passado estabelecidas pela ritualística congadeira identificamos diversos aspectos em comum com a concepção de tempo descrita por Vernant. De maneira análoga, o “tempo do cativo” rememorado pelas narrativas, versos e ritmos do Congado não é percebido como “antecedente do presente”, mas sim como “realidade primordial”. Sua rememoração presentifica esse passado e revela algo do mistério de uma origem, a qual constitui, fundamenta e orienta a performance dos congadeiros em seu devir. Desse modo, não se pode dizer que “a evocação do ‘passado’ faz reviver o que não mais existe e nos dá uma ilusão de existência” (VERNANT, 1990, p. 143). Pelo contrário, o “tempo do cativo” (e, logo, dos ancestrais que o sofreram) não deixa de existir, mas continua agindo sobre a realidade atual, sendo periodicamente tornado visível, ou sensível, por meio dos gestos, cantos e toques rituais, que o inscrevem nos corpos, vozes e materiais do *performer*, permitindo-lhe sair “do nosso universo humano, para descobrir, por trás dele, outras regiões do ser, outros níveis cósmicos, normalmente inacessíveis” (VERNANT, 1990, p. 143).

Qual é então a função da memória? Não reconstrói o tempo: não o anula tampouco. Ao fazer cair a barreira que separa o presente do passado, lança uma ponte entre o mundo dos vivos e o do além ao qual retorna tudo o que deixou a luz do sol (VERNANT, 1990, p. 143).

Papel ritual da música

Transmitido de geração em geração por meio de repertórios orais e corporais, naquilo que Leda Martins chama de “oralitura da memória” (1997) – os traços mnemônicos inscritos na grafia do corpo em movimento e da vocalidade –, a experiência do passado colonial é presentificada nas tradições expressivas dos Congados por meio do uso da palavra cantada, que ressoa como

efeito de uma linguagem pulsional do corpo, inscrevendo o sujeito emissor num determinado circuito de expressão, potência e poder. Como sopro, hálito, dicção e acontecimento, a palavra proferida grafa-se na performance do corpo, lugar da sabedoria. Por isso, a palavra, índice do saber, não se petrifica num depósito ou arquivo imóvel, mas é concebida cineticamente (MARTINS, 2002, p. 86).

A palavra cantada recria a força vital da comunidade na medida em que mantêm o vínculo entre passado e presente, fazendo a mediação entre esses dois tempos, que são também dois mundos – o dos ancestrais e o dos viventes. Desse modo, a musicalidade da fala se torna fundamental “no processo de construção e sacralização do ambiente para a realização adequada dos rituais, delimitando e redefinindo tempos e espaços”, justamente por seu “poder de criar um outro mundo de tempo virtual”.

Todas as etapas dos rituais são permeadas pela música. Como em rituais religiosos africanos, música e dança são essenciais à condução dos rituais, indispensáveis à experiência religiosa. Todos os momentos são, pois, preenchidos pelas vozes e pelos instrumentos, segundo a ordem própria das construções musicais do Congado (LUCAS, 2002, p. 74).

Nas sociedades *bantos* de um modo geral, a oralidade era o principal meio de transmissão de todo o conhecimento, fosse histórico, religioso ou mítico. Daí a importância de figuras como os narradores/cantadores, especialistas da palavra proferida, responsáveis pela narração de mitos fundadores, dos feitos dos antepassados, das transformações dos reinos. Por meio de sua voz, aliada a instrumentos e gestos, reestabeleciam a ponte entre o mundo dos

viventes e dos ancestrais, santos e divindades, executando uma função ao mesmo tempo social e espiritual. Se, por um lado, contribuíam para a manutenção da ordem, regras e funcionamento da comunidade, por meio da educação das novas gerações dentro de seu modo de vida (os saberes, os costumes, as tradições), por outro também, dentro do contexto dos rituais, somavam na intermediação com o “outro mundo”.

Como afirma, Hourantier, ‘na África tudo começa e tudo termina pela palavra e tudo dela procede’, e é pela palavra ritual que se fertiliza o ciclo vital fenomenológico, consenso dinâmico entre o humano e o divino, os ancestrais, os vivos, os infantes e os que ainda vão nascer, num circuito integrado de complementaridade que assegura o próprio equilíbrio cósmico e telúrico (MARTINS, 1997, p. 149).

Nos Congados de Minas Gerais, herdeiros das nações *bantos* e, logo, de uma cultura essencialmente oral, a situação não é muito diferente. Nos festejos em honra a Nossa Senhora do Rosário, é a palavra falada, cantada, dançada que produz a eficácia dos ritos, justo por ter sido legada pelos ancestrais, sendo retomada a cada ciclo ao longo de gerações e gerações. A palavra ritual é, assim, investida de uma força (re) criadora, exclusiva dela – o que ela instaura, somente ela pode desfazer, e vice-versa. Ela adquire assim uma ressonância singular,

inscrevendo o sujeito que a manifesta ou a quem se dirige em um ciclo de expressão e de poder. No circuito da tradição, que guarda a palavra ancestral, e no da transmissão, que a reatualiza e movimenta no presente, a palavra é sopro, hálito, dicção, acontecimento e *performance*, índice de sabedoria. Esse saber torna-se acontecimento não porque se cristalizou nos arquivos da

memória, mas, principalmente, por ser reeditado na *performance* do cantador/narrador e na resposta coletiva (MARTINS, 1997, p. 146).

De acordo com Leda Martins, uma das singularidades da palavra dentro dos Congados é a de que ela demanda propriedade em sua execução e, logo, responsabilidade do narrador/cantador (em geral, os capitães das guardas) para que seu uso esteja adequado ao momento em questão. Assim, há cantos específicos para cada situação ritual: cantos de estrada, cantos para puxar bandeira, cantos para levantar mastro, cantos para saudar, cumprimentar, invocar, cantos para atravessar portas e encruzilhadas, etc. “Em cada situação, o capitão deve saber (...) o que cantar, em que circunstâncias se produz a eficácia do canto, a vibração da voz e os movimentos gestuais necessários para a produção de sentido” (MARTINS, 1997, p. 147). É por meio desta combinação entre palavra, momento e lugar (juntamente com as pessoas, ações e objetos que o constituem) que se institui então a liturgia própria de um Reinado, isto é, “o conjunto de procedimentos verbais ou não verbais destinados a fazer aparecerem os princípios simbólicos do grupo, aquilo que os gregos acabaram chamando de verdade (*aléthea*)” (SODRÉ apud MARTINS, 1997, p. 150).

Atualmente, um dos ritos mais emblemáticos dos festejos congadeiros no que se refere a essa combinação entre palavra, momento e lugar é o chamado Lamento Negro. Trata-se de um prenúncio à celebração da Missa Conga, formado por uma sequência de versos que é cantada em solo pelo capitão de uma guarda de Moçambique em frente à igreja católica local. Com as portas da igreja fechadas diante de si, o capitão entoia a seguinte narrativa:

Eu vou contar-lhes uma história, peço preste atenção
É uma história muito antiga do tempo da escravidão.
Foi no dia treze de maio a assembléia trabalhou
Olha negro era cativo e a princesa libertou.

Olha negro era cativo e agora virou senhor
Foi no tempo da escravidão era branco que mandava
Quando branco ia pra missa, oi era negro que levava
Quando branco ia pra missa, oi era negro que levava
Branco entrava pra igreja e negro cá fora ficava
Branco entrava pra igreja e negro cá fora ficava
E se negro reclamasse, de chiquirá ele apanhava
E se negro reclamasse, de chiquirá ele apanhava
Negro fazia as orações quando na senzala ele chegava
Ele fazia as orações e pra Zambi ele entregava
Que dó, que dó, Jesus Cristo está no céu, amparando essas almas desses
negros sofredor (RUBIÃO, 2011, p. 8).

Na bibliografia acadêmica sobre o Congado, ainda não encontramos muitos estudos que analisem detidamente esses versos, talvez pelo fato de se tratar de uma expressão relativamente recente dentro do sistema cultural-religioso em questão. De todo modo, parece-nos relevante trazê-lo para a discussão sobre as correlações entre a dimensão mítica da memória e o papel ritual da música no Congado, sobretudo porque a presentificação da experiência do passado colonial por meio da palavra cantada ocorre, nesse caso, em um contexto de sincretismo bastante “moderno”.

O Lamento Negro está diretamente associado à Missa Conga e, logo, seus versos foram compostos com o intuito específico de integrar a sua estrutura ritual, na segunda metade do século XX. De acordo com Edmilson Pereira (que se baseia em fontes escritas e orais), a Missa Conga foi criada em fins da década de 1960 por meio da atuação conjunta de congadeiros, folcloristas e sacerdotes reunidos em torno da Federação dos Congados de Nossa Senhora do Rosário de Minas Gerais: o Sr. Edson Tomaz dos Santos (capitão de

Moçambique), o Sr. Gentil Lúcio de Jesus (capitão de Congo), o Sr. Valdemiro Gomes de Almeida (presidente da Federação), o Prof. Romeu Sabará, o Pe. Nereu de Castro, etc.. Para o autor, a criação da Missa Conga esteve relacionada aos desdobramentos do Concílio Vaticano II e de outros acontecimentos históricos que estimularam setores do clero a promover o diálogo entre a Igreja e os setores populares latino-americanos, constituindo-se, assim, como um “sincretismo de cima para baixo”, colocado a serviço dos grupos privilegiados. Com a sua repetição através do tempo, porém, a cerimônia se legitimou como um dos ápices das festas em homenagem a Nossa Senhora do Rosário e demais santos de devoção congadeira, ganhando o *status* de tradição¹⁷. As singularidades de cada momento de recriação dessa tradição, por sua vez, contêm em si um potencial de que a dinâmica do sincretismo em questão seja modificada ou invertida, uma vez que diversas partes de sua estrutura constituem terreno fértil para a reelaboração das narrativas oficiais católicas e atualização da memória ancestral congadeira. O Lamento Negro é um dessas partes.

Em breve análise do rito, a historiadora Fernanda Rubião Pires sugere que a narrativa do Lamento Negro nos permite compreender “o que os congadeiros consideram seu passado, que valor lhe atribuem e a relação que mantêm com esse mesmo passado” (RUBIÃO, 2011, p. 8). A etnomusicóloga Genevieve Dempsey, por sua vez, comparando os versos em questão com o mito de origem do Congado, levanta as seguintes questões:

how do they think that their ancestors asserted control over their bodies and minds in the context of slavery, and how can black agency and autonomy be mobilized today despite pervasive racial discrimination and impoverishment? In representing autonomy and justice in myth and song, practitioners come to instantiate social and

¹⁷ “A confirmação do ritual se dá através da legitimação dos seus significados e dos agentes que o articulam, forjando-se dentro das relações histórico-sociais estabelecidas em um território propício para o enraizamento do referido ritual. A partir disso, configura-se a lógica de uma tradição inventada que, passo a passo, adquire o *status* de tradição, a partir da qual os devotos do Congado e os representantes da Igreja extraem justificativas para as suas ações sociais” (PEREIRA, 2005, p. 468).

intellectual mobility outside of these expressive spheres (...) how these entities signify the possibility of being otherwise, of being different from what dominators dictated in the past and from what the nation-state continues to demand and stipulate of minority groups today (DEMPSEY, 2017, p. 3).

Em nossa leitura, diríamos que os versos do Lamento Negro, ainda que sejam frutos de um “sincretismo de cima para baixo”, tal como aponta Edmilson Pereira, se somam às narrativas do mito de origem do Congado e aos ritmos do Candombe, Congo e Moçambique como reelaborações simbólicas sobre as imposições culturais do sistema hegemônico nas quais o “tempo do cativo” não é rememorado como “antecedente do presente”, mas sim como “realidade primordial”, que age sobre a realidade atual na medida em que é periodicamente evocado pela palavra cantada, falada, performada.

Conclusão

Transladado para Brasil, o culto aos ancestrais bantos foi substituído pela devoção aos santos católicos, mas permaneceram atitudes mentais, formas de comportamento e tendências sentimentais próprias àquela espiritualidade. Nos cantos, ritmos e danças que louvam Nossa Senhora do Rosário e demais entidades, honram-se também os antepassados trazidos de África como cativos, justo na medida em que essas performances são ainda compostas por diversos elementos herdados deles. Os tambores, por exemplo, são sagrados não apenas porque resgataram Nossa Senhora do Rosário na beira do mar, mas também porque já eram usados pelos antepassados de além-mar. Essa permanência é tão intensa que os “fragmentos da história da escravidão” são transformados na própria fundamentação mítica da organização ritual dos congadeiros.

No âmbito da performance, em seu aparato – cantos, danças, figurinos, adereços, objetos cerimoniais, cenários, cortejos e festejos –, e em sua cosmovisão filosófica e religiosa, reorganizam-se os repertórios textuais, históricos, sensoriais, orgânicos e conceituais da longínqua África, as partituras dos seus saberes e conhecimentos, o corpo alterno das identidades recriadas, as lembranças e as reminiscências, o *corpus*, enfim, da memória que cliva e atravessa os vazios e hiatos resultantes das diásporas (MARTINS, 2002, p. 83).

Essas observações nos permitem perceber o quanto a experiência religiosa congadeira e, portanto, afro-brasileira da atualidade se apresenta como resistência sócio-política desde a época colonial até hoje, uma vez que promove vias de acesso a identificações sociais e étnico-raciais que superam estigmas impostos pela cultura hegemônica, positivando a ancestralidade de povos que foram brutalmente retirados de seu continente e trazidos para o Brasil na condição de escravizados, reprimidos, subalternizados. Na atualização de seu mito de origem pelos ritos de seus festejos de devoção negra, os congadeiros afirmam a sua “verdade” sobre o mundo em geral e sobre o passado colonial brasileiro em específico, a qual constitui e é constituída por reelaborações simbólicas específicas a respeito da escravidão, do racismo e das desigualdades sofridas pelos seus nesta terra. A (re) produção musical das guardas de Congo e Moçambique, por exemplo, serve, então, à (re) construção de uma memória ancestral, que se refere a um tempo mítico, sagrado, divino, e que nos apresenta um passado totalmente distinto do que foi narrado pela historiografia, mas dotado de uma “verdade” – e de um potencial – tão ou mais relevante quanto as demais.

Referências

ABREU, Regina. “Memória Social: itinerários Poético-Conceituais”. *Revista Morpheus*, v. 9, n.15, 2016.

BOTELHO, Tarcísio; LOTT, Wanessa P. “O Patrimônio Cultural na cidade de Belo Horizonte: o caso da ‘Irmandade de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá’ e do ‘Terreiro de Candomblé Ilê Wopo Olojukan’”. *XVIII Reunião Anual da ANPOCS*. Caxambu, outubro de 2004.

CANCLINI, Néstor G. *As Culturas Populares no Capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

DEMPSEY, Genevieve E. “The Acoustics of Justice: Music and Myth in Afro-Brazilian Congado”. *Yale Journal of Music & Religion*, vol. 3, n. 2, article 1, 2017.

FERRETTI, Sérgio Figueiredo. *Repensando o sincretismo: Estudo sobre a Casa das Minas*. São Paulo: Editora da USP; São Luís: FAPEMA, 1995.

_____. “Sincretismo religioso e resistência cultural”. *Horizonte Antropológicos*, ano 4, n. 8, p. 182-198. Porto Alegre, junho de 1998.

_____. “Notas sobre o sincretismo religioso no Brasil: modelos, limitações e possibilidades”. *Tempo*, vol. 6, n. 11, p. 13-26. Niterói, julho de 2001.

GIBRAN, E.; MOYSÉS, J. (org.). *Percursos do sagrado: Irmandades do Rosário de Belo Horizonte e Entorno*. Belo Horizonte, Canal C, 2014.

GOMES, Núbia Pereira de Magalhães.; PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Negras raízes mineiras: os Arturos*. Juiz de Fora: Ministério da Cultura / EDUFJF, 1988.

KISHIMOTO, Alexandre; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo A. F. (org.). *O Reinado da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá*. São Paulo: Cachuera!, 2015.

LOPES, Nei. *Bantos, malês e identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

LUCAS, Glauro. *Música religiosa dos negros do Rosário na América portuguesa*. Anais do IV Encontro de Musicologia Histórica: Música religiosa na América Portuguesa. Juiz de Fora, 2000.

_____. *Os sons do rosário: o congado mineiro dos Arturos e Jatobá*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

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

_____. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (org.). *Performance, exílio, fronteiras*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Pós-Lit, Faculdade de Letras/UFMG, 2002.

MAURANO, Denise. *Torções: a psicanálise, o barroco e o Brasil*. PR/Editora CRV. 2011.

MONTEIRO, Livia Nascimento. “A origem mítica das festas de Congada e as memórias da escravidão no tempo presente em Minas Gerais”. *Revista OQ*, v. 3, n. 3, 2016.

PEREIRA, Edmilson de Almeida. *Os tambores estão frios: herança cultural e sincretismo religioso no ritual do Candombe*. Juiz de Fora: Funalfa Edições; Belo Horizonte: Mazza Edições, 2005.

POEL, Francisco van der. *O rosário dos homens pretos*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1981.

POLLAK, M. Memória e identidade social. *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

REILY, Suzel A.. “A música e a prática da memória – uma abordagem etnomusicológica”. *Música e Cultura*, v. 9, p.1, 2014.

_____. “O Congado não é escola de samba”: a performance e o lúdico no afro-catolicismo mineiro. *Música popular em revista*, v. 2, p. 135-152, 2016.

RUBIÃO, Fernanda Pires. “Memórias da África, do cativo e as lutas políticas no congado e no jongo”. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*. São Paulo, julho 2011.

SERRA, Ordep. Monumentos negros: uma experiência. *Afro-asia*, n. 33, p.167-205, 2005.

SILVA, Rubens Alves da. *Negros católicos ou catolicismo negro?: um estudo sobre a construção da identidade negra no congado mineiro*. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

SILVA, Renata Nogueira. “A festa da Congada: a tradição ressignificada”. *Anais da 26ª Reunião Brasileira de Antropologia*, Porto Seguro, 2008, p. 1-13.

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

VERNANT, J-P.. Aspectos míticos da memória. In: *Mito e pensamento entre os gregos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.