

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

RAIMUNDO NONATO CORDEIRO

**CONGOS DE MILAGRES:
MÚSICA, MOVIMENTO E CORPOREIDADE EM DEVOÇÃO À NOSSA SENHORA
DO ROSÁRIO**

Belo Horizonte

2014

RAIMUNDO NONATO CORDEIRO

**CONGOS DE MILAGRES:
MÚSICA, MOVIMENTO E CORPOREIDADE EM DEVOÇÃO À NOSSA SENHORA
DO ROSÁRIO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes.

Linha de Pesquisa: Teatro: teorias e práticas

Orientador: Maurilio Andrade Rocha

BELO HORIZONTE

2014

Cordeiro, Raimundo Nonato, 1963-
Congo de milagres [manuscrito] : música, movimento e corporeidade em devoção à Nossa Senhora do Rosário / Raimundo Nonato Cordeiro. – 2014.

224 f. : il. +1 DVD.

Orientador: Maurílio Andrade Rocha.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Belas Artes.

1. Congadas – Teses. 2. Etnocologia – Teses. 3. Danças folclóricas brasileiras – Teses. I. Rocha, Maurílio Andrade, 1963 -
II. Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.
III. Título.

CDD: 793.3181

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de tese do aluno **RAIMUNDO NONATO CORDEIRO** Número de Registro **2010753300**.

Título: " **CONGOS DE MILAGRES: MÚSICA, MOVIMENTO E CORPOREIDADE EM DEVOÇÃO À NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO**"



Prof. Dr. Maurilio Andrade Rocha – Orientador - EBA/UFMG



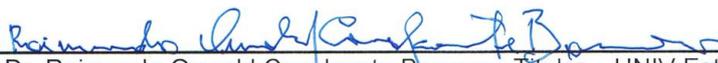
Prof. Dr. Davi de Oliveira Pinto - Titular – UFOP



Profa. Dra. Mariana de Lima e Muniz - Titular – EBA/UFMG



Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre - Titular – FALE/UFMG



Prof. Dr. Raimundo Oswald Cavalcante Barroso - Titular – UNIV. Estadual do Ceará

Belo Horizonte, 27 de Agosto de 2014

DEDICATÓRIA

A Reginalda, minha esposa, e Iago, meu filho, por ensinarem-me a ser esposo e pai; a meus familiares, que me nutriram de energia com seu apoio e amenizaram minha ausência no lar, fazendo-se mais presentes no dia a dia dos dois; e a todos os que tornam a vida humana mais rica com a exteriorização de suas expressões artísticas.

AGRADECIMENTOS

Numa caminhada, nunca estamos sozinhos. Assim, cumpre mencionar, mesmo com o risco de omissões, aqueles que auxiliaram, material, intelectual e espiritualmente, nesta peregrinação:

A Deus, por dar-me força, paciência, perseverança, coragem para enfrentar as dificuldades surgidas ao longo da realização deste trabalho, sobretudo o período de estágio doutoral, distante da família, e as incursões, na maioria das vezes, solitárias ao campo;

Ao prof. Danilo Pinho, do Curso de Licenciatura em Teatro do IFCE, que, mesmo diante de minhas hesitações, seguidas vezes incentivou-me a participar da seleção para uma vaga neste programa de doutorado;

Aos companheiros de turma, especialmente a profa. Lourdes Macena, aos profs. Costa Holanda e Sebastião de Paula, professores-artistas, responsáveis por significativa contribuição no âmbito do ensino das artes no Ceará, cujos comentários acerca de meu incipiente projeto de pesquisa culminaram no trabalho ora apresentado;

Ao meu orientador, prof. Dr. Maurílio Andrade Rocha, que abraçou meu projeto desde a seleção, vislumbrando sua potencial abordagem “etnocenomusicológica”, por seu jeito manso, sensato e perspicaz de colocar o trabalho na direção apropriada, estimulando e fazendo-me acreditar que seríamos capazes de chegar com a pesquisa a bom termo;

A profa. Dr. Mariana Muniz e ao prof. Dr. Marcos Alexandre, integrantes da banca de qualificação, que, com generosidade e lucidez, evidenciaram as fragilidades e potencialidades da pesquisa, concorrendo para que tivéssemos condições de produzir o texto final ora apresentado;

Ao prof. Gilberto Machado, do Curso de Licenciatura em Artes Visuais do IFCE, que, como coordenador operacional do DINTER (Doutorado Interinstitucional), sempre deu respostas rápidas e seguras às demandas que lhe solicitava;

Ao todos do IFCE que viabilizaram o afastamento das atividades docentes para o estágio doutoral em Belo Horizonte;

À CAPES, pela concessão de bolsa de estudo durante a permanência na capital mineira;

Aos funcionários da UFMG, que sempre me atenderam com presteza na Secretaria da Pós-Graduação da Escola de Belas Artes e nas várias unidades das

bibliotecas do *campus*, privilegiado espaço sem o qual muitas das obras a que tive acesso poderiam ter ficado à margem do trabalho;

Ao mestre Doca, aos integrantes dos Congos e ao povo de Milagres, de modo geral, pela generosidade na concessão de depoimentos, por consentirem minha permanência em seu meio nos momentos de festa e pela hospitalidade que foram tornando cada vez mais intensa em mim a sensação de “estar em casa”.

“De tudo ficaram três coisas...
A certeza de que estamos começando...
A certeza de que é preciso continuar...
A certeza de que podemos ser interrompidos antes de terminar...
Façamos da interrupção um novo caminho...
Da queda, um passo de dança...
Do medo, uma escada...
Do sonho uma ponte...
Da procura, um encontro!”

(Fernando Sabino)

RESUMO

Este trabalho busca produzir uma reflexão acerca dos Congos de Milagres, um folguedo do Cariri cearense realizado como forma de devoção à Nossa Senhora do Rosário. A pesquisa tem como principal objetivo analisar a *performance* dos brincantes para interpretar como música, movimento e corporeidade interagem dando forma à manifestação expressiva por meio da qual cumprem sua devoção. O método etnográfico foi o modelo de investigação adotado, sendo o trabalho de campo o instrumento predominante na coleta de dados. A fundamentação teórica foi buscada na etnocenologia, de onde foram empregados conceitos como *espetacularidade* e *corpo pensante*, pressupostos metodológicos, aplicáveis ao estudo da organização da ação e do espaço em função do olhar do outro, mediado por um corpo que produz e interpreta significados. Com base em indicações autóctones, é mostrado como se desenvolvem os passos da dança, proposta uma estruturação da *performance*, indicado como as experiências corporais são determinantes para a aquisição da habilidade de realizar a dança e evidenciada a motivação devocional que mantém viva a manifestação.

Palavras-chave: Congos de Milagres – Dança e música – Etnocenologia – Teatro.

ABSTRACT

This work intends to produce a reflection on the Congos de Milagres, a celebration from Ceará Cariri performed as a form of devotion to Our Lady of Rosary. The objective of this research is to analyze the performance of players to interpret music, motion and body interaction as a meaning of expressing their complete devotion. Ethnography was the model used for the research, being the fieldwork the predominant instrument for the data collection. The theoretical basis was the ethnoscenology, where concepts such as *spectacularity* and *thinking body*, methodological assumptions applicable to the study of the organization of action and space depending on the look of the other person mediated by a body that produces and interprets meanings were employed. Based on indications native, was shown how to the dance steps are developed, was presented a proposed structuring of performance, was indicated how bodily experiences are crucial to the acquisition of the ability to perform the dance and exhibited the devotional motivation that keeps alive the manifestation.

Keywords: Congos de Milagres – Dance and music – Ethnoscenology – Theater.

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1 Mapa do Reino do Congo.....	61
Fig. 2 Mapa da atual divisão política da África.....	61
Fig. 3 Transcrição musical – Versão original: <i>Adeus, povo do Rusaro</i>	110
Fig. 4 Transcrição musical – Versão modificada: <i>Adeus, povo de Milagres</i>	111
Fig. 5 <i>Souvenir</i> dos Congos de Milagres.....	118
Fig. 6 CD dos Congos mostrado por Cícera Figueiredo.....	119
Fig. 7 Transcrição musical – <i>Pretinho de Congo, para onde vai?</i>	127
Fig. 8 Mestre Doca como Espantão.....	136
Fig. 9 Seu Doca com Mestre.....	137
Fig. 10 Seu Elias como Contramestre.....	137
Fig. 11 Dona Francisca e Cícera como Embaixadoras.....	138
Fig. 12 Banda cabaçal no cortejo.....	139
Fig. 13 Seu João de Matos como violonista.....	140
Fig. 14 Transcrição musical – <i>Música do Espantão</i>	141
Fig. 15 Transcrição musical – <i>Pretinho de Congo</i>	145
Fig. 16 Transcrição musical – <i>Reis de Congo anda em pelejar</i>	145
Fig. 17 Transcrição musical – <i>Boa noite, Senhora Santana</i>	146
Fig. 18 Transcrição musical – <i>No Rosário construíram uma igreja</i>	147
Fig. 19 Transcrição musical – <i>Arreda, deixa passar</i>	148
Fig. 20 Transcrição musical – <i>Ê, meu Rei de Congo</i>	148
Fig. 21 Transcrição musical – <i>Sentinela, encruza as armas</i>	149
Fig. 22 Transcrição musical – <i>O cruzeiro do Pilar caiu</i>	150
Fig. 23 Transcrição musical – <i>A Ingazeira do Norte</i>	151
Fig. 24 Transcrição musical – <i>Eu canto peça</i>	152
Fig. 25 Transcrição musical – <i>Meu Deus, que luz é aquela?!</i>	153
Fig. 26 Transcrição musical – <i>Entremos, entremos</i>	154
Fig. 27 Transcrição musical – <i>Viva Maria!, mãe singular</i>	156
Fig. 28 Transcrição musical – <i>Lá no céu apareceu</i>	157
Fig. 29 Transcrição musical – <i>A igreja é casa santa</i>	158
Fig. 30 Transcrição musical – <i>Adeus, povo do Rosário</i>	160
Fig. 31 Transcrição musical – <i>Meus senhores, até pro ano que vem</i>	161

Fig. 32 Transcrição musical – <i>Padrão de acompanhamento rítmico do zabumba para a dança de frente</i>	163
Fig. 33 Transcrição musical – <i>Padrão de acompanhamento rítmico do zabumba para a dança de lado</i>	164
Fig. 34 Transcrição musical – <i>Padrão de acompanhamento rítmico do zabumba para Sentinela, encruza as armas</i>	164
Fig. 35 Transcrição musical – <i>Pretinho de Congo</i>	164
Fig. 36 Transcrição musical – <i>Padrão de acompanhamento rítmico do zabumba para a tesoura</i>	165
Fig. 37 Transcrição musical – <i>Ginga, ginga, Rei de Congo</i>	174
Fig. 38 Crianças trocando espadas nos Congos de Milagres.....	194
Fig. 39 Criança tocando tambor no Congado dos Arturos.....	194

LISTA DE ABREVIATURAS

CAPES – COORDENAÇÃO DE APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE NÍVEL SUPERIOR

DINTER – DOUTORADO INTERINSTITUCIONAL

IFCE – INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO CIÊNCIA E TECNOLOGIA DO CEARÁ

GPTEC – GRUPO DE PROJEÇÃO FOLCLÓRICA DA ESCOLA TÉCNICA FEDERAL DO CEARÁ

UECE – UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ

UFBA – UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

UFC – UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ

UFMG – UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

SOAF – SOCIEDADE DE ASSISTÊNCIA À CRIANÇA

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1.1 Problema.....	17
1.2 Objetivos	18
1.3 Por que os Congos de Milagres?.....	19
1.4 Estrutura da tese.....	23
1 EM BUSCA DE UMA ABORDAGEM ETNOCENOLÓGICA	27
1.1 A construção do campo.....	28
1.2 Espetacularidade	32
1.3 Corpo pensante.....	37
1.3.1 Interação pensamento-corporeidade: indissociação mente-corpo.....	40
1.4 Metodologia.....	53
2 CONGADO: UMA VIAGEM QUE COMEÇA NA ÁFRICA	58
2.1 Hegemonia do reino do Congo na África.....	58
2.2 Estrutura político-administrativa do reino	62
2.3 Mudanças ocorridas no reino do Congo com a chegadas dos portugueses	66
2.4 Uma concepção africana do catolicismo e sua influência nos ritos de entronização.....	75
3 LITERATURA SOBRE O CONGADO	88
3.1 No Brasil.....	91
3.2 No Ceará.....	101
3.2.1 Literatura acadêmica sobre os Congos de Milagres.....	104
4 OS CONGOS DE MILAGRES	108
4.1 Trabalho de campo	128
4.2 Descrição da performance	135
5 ANÁLISE DOS DADOS E APRESENTAÇÃO DOS RESULTADOS	162
5.1 Passos da dança.....	162
5.2 Estruturação da performance.....	167
5.3 Como o brincante pensa com o corpo.....	182
5.4 Mito fundador e fé.....	186
CONSIDERAÇÕES FINAIS	195
REFERÊNCIAS	200
ENTREVISTAS	207

APÊNDICE A.....	208
APÊNDICE B.....	211
APÊNDICE C.....	224

Introdução

Uma pesquisa é geralmente motivada pela curiosidade de alguém em certa área de seu interesse, despertada pela atuação num determinado campo, ligado ao histórico de vida particular, no âmbito da qual surgem questionamentos que, de alguma forma, preocupam e por cujos esclarecimentos a mente, curiosa, anseia. Outras vezes, ela é causada pelo interesse do autor em participar de concursos, buscar ascensão acadêmica, transformá-la em publicação ou outros interesses deste gênero. Mas acredito que os dois aspectos, em alguns casos a ênfase inclinando-se mais para um ou outro lado, estão presentes no impulso de toda investigação, como é o caso da presente pesquisa envolvendo os Congos de Milagres, um folguedo popular¹ da região do Cariri, no interior do Ceará.

A escolha deste tema foi decidida por passos, os quais foram se tornando menos hesitantes à medida que a busca pelo objeto da pesquisa mergulhava mais profundamente na sondagem de minhas potencialidades e limites no tocante à abordagem do assunto escolhido. Tal caminhada iniciou-se com a possibilidade de concorrer para uma vaga no doutorado em Artes da UFMG.

O surgimento desta possibilidade deu-se com a aprovação, pela CAPES, do projeto DINTER, celebrado entre UFMG e IFCE, aprovado em 2010, que tendo como uma das linhas de pesquisa 'Artes Cênicas: Teorias e Práticas'. Diante disto, abandonando um projeto de doutorado na área de educação musical, em fase de construção, e passando à elaboração de outro que fosse pertinente à linha de pesquisa acima referida, adentrei-me no universo das manifestações populares de caráter cênico, algo mais próximo de minha atividade profissional.

O trabalho que venho desenvolvendo como professor de música e, sobretudo, como responsável pela direção musical do Grupo Mira Ira², atividades

¹ *Folguedo*, como dicionarizado por Cascudo (2000, p. 241), é “manifestação folclórica que reúne as seguintes características: 1) Letras (quadras, sextilhas, oitavas ou outros tipos de versos); 2) Música (melodia e instrumentos musicais que sustentam o ritmo); 3) Coreografia (movimentação dos participantes em fila, fila dupla, roda, roda concêntrica ou outras formações); 4) Temática (enredo da representação teatral)

² O Grupo Mira Ira é um Laboratório de Práticas Culturais Tradicionais e “vem, desde 1982, trabalhando em prol da difusão e dinamização da cultura popular brasileira, principalmente no

desenvolvidas no IFCE, tem proporcionado uma aproximação às tradições populares, uma vez que as *performances*³ do grupo são baseadas em pesquisas que buscam conhecer nas comunidades seus fundamentos e seu próprio ‘saber fazer’⁴. A escolha pelo folguedo está ligada a esta experiência.

Como recorte do vasto universo do folguedo, elegi o ‘congo’, como é conhecida, no Nordeste, certa manifestação popular formada a partir de traços culturais de origem africana e portuguesa matizados, no Brasil, pela população afrodescendente, que está ligada à devoção à Nossa Senhora do Rosário. Presente em vários estados brasileiros, recebendo denominações variadas, tais como reinado de Congo, reis de Congo, congado, congada, pode também ser devotada a outros santos católicos, dentre os quais São Benedito e Santa Ifigênia, tem históricas ligações com as irmandades religiosas formadas por negros, com a coroação de reis negros e com a reatualização de embaixadas e danças guerreiras que aludem ao

que diz respeito aos usos e costumes do povo cearense”. Disponível em: <http://www.ifce.edu.br/miraira/Miraira.html>. Acesso em: 09 mar. 2013.

³ Utilizo o termo na acepção empregada pela etnologia, que entende a *performance* como o exercício de atuar, a atuação, o desempenho que constitui a forma de uma manifestação cultural lúdica. De origem francesa [do *fr. ant. parfoumer*: cumprir, acabar, e do *fr. atual former*: formar, dar forma a, criar], foi, contudo, a partir da língua inglesa que a palavra se difundiu pelo mundo ocidental, quando, nos anos de 1930 e 1940, foi assimilada ao vocabulário da dramaturgia, espalhando-se nos Estados Unidos. Para etnólogos como Abrams, Ben Amos, Dundee, Lomax, a *performance* é sempre constitutiva da forma. Tal conceito tornou-se uma noção central no estudo da comunicação oral, o que explica seu emprego pela linguística, a partir dos anos de 1950, especialmente nos Estados Unidos. Para Zumthor (2007, p. 31), “performance implica competência. [...] aparece como um *savoir-faire* [saber-fazer]. Na performance, eu diria, que ela é um saber-ser. É um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta, um *Dasein* [um ‘ser-aí’ ou um ‘ser-aí-no-mundo’] comportando coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo.” Doravante, no texto desta tese, *performance* envolve a presença física de pessoas cujo comportamento, treinado ou especializado, permite que elas demonstrem certa habilidade frente a uma audiência, instaurando uma interação social entre eles – *performer[s]* e audiência. (Cf. também verbete “performance”, Grande Dicionário Houaiss Beta da Língua Portuguesa. Disponível em: <http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=performance>. Acesso em: 29 ago. 2014).

⁴ Emprego este termo com sentido de algo ligado à habilidade motora necessária para executar alguma tarefa incorporada mediante a experiência cultural. A pedagogia tem refletido, nas últimas décadas, em torno do *saber* e do *fazer*, atribuindo ao primeiro, *grosso modo*, o conhecimento, a teoria, e, ao segundo, o aspecto prático, a execução de uma atividade mediante movimento corporal. Também no âmbito das relações de trabalho, o saber-fazer envolve a motricidade. Para Gondim & Cols (2003), o saber ser está relacionado com características pessoais que contribuem para a qualidade das interações humanas no trabalho e a formação de atitudes de autodesenvolvimento. O saber fazer se refere às habilidades motoras e ao conhecimento necessário para o trabalho. O saber agir se aproxima da noção de competência, ou seja, capacidade de mobilizar conhecimentos, habilidades e atitudes para o trabalho. Cf. “O saber ser, o saber fazer e o saber agir”. Disponível em: http://www.ufrgs.br/e-psico/etica/temas_atuais/recrutamento-e-selecao-saberes.html. Acesso em: 29 mai. 2013.

longínquo passado das relações do Reino do Congo com o Reino de Portugal, iniciadas no século XV.

1.1 Problema

Na tradição investigativa do teatro clássico ocidental, manifestações populares de inegável caráter cênico não vêm sendo devidamente consideradas enquanto práticas culturais possuidoras de qualidades expressivas que ajudem a entender os mais diversos comportamentos humanos presentes numa situação social de revivescência de personagens e fatos ancestrais. Mesmo sendo estas práticas culturais dotadas de texto verbalizado por pessoas que interpretem personagens, de cenário, de música, de espectadores não têm despertado, de forma ampla, os estudos acadêmicos no âmbito desta tradição. A etnocenologia surgiu como uma proposta de estudo das diversas práticas culturais excluídas, recorrendo aos próprios praticantes e aos conceitos formulados na cultura em que são produzidas, na busca do entendimento da expressividade humana em suas variadas formas. Abre-se, aqui, a possibilidade de abrigar a diversidade de manifestações espetaculares humanas, das quais os folguedos populares são apenas um exemplo.

Por reunir características tão diversas, o congo, enquanto folguedo, ou seja, por seus aspectos coreográficos, musicais, rituais, temáticos, estéticos, lúdicos, simbólicos, históricos, plásticos, entre outros, constitui-se uma manifestação que envolve elementos condizentes a uma abordagem à luz da etnocenologia. Naturalmente, a indumentária, os demais objetos cênicos, a constituição do espaço, o tempo instaurado pela festa, constituem, todos eles, aspectos intimamente associados que concorrem para a realização global desta forma de devoção. Contudo, dada à amplitude desta pletera de elementos, um recorte deve ser realizado para orientar a observação, entrando os demais elementos para ajudar na busca de respostas à inquietação na qual os elementos eleitos estão envolvidos. Deste modo, formulo o seguinte questionamento, para cuja resposta a etnocenologia

certamente deve contribuir: Como música, movimento e corporeidade⁵ interagem para produzir a *performance* devocional dos Congos de Milagres à Nossa Senhora do Rosário?

1.2 Objetivos

Pretendo, com este estudo, realizar uma análise da *performance* dos Congos de Milagres (CE), buscando compreender a interação operada entre música, movimento e corporeidade presente na manifestação expressiva mediante a qual os brincantes evidenciam sua devoção à Nossa Senhora do Rosário. Para tanto, buscarei informar-me como esta manifestação é realizada em outros estados do Brasil, identificando similitudes e diferenças; recorrerei ao trabalho de campo como elemento privilegiado para imergir no ambiente cultural onde a manifestação é realizada e buscar seus fundamentos; e apoiar-me-ei nos pressupostos metodológicos da etnocenologia como instrumentos teóricos por meio dos quais possa chegar a conclusões aceitáveis.

O objetivo primordial deste trabalho é analisar a *performance* dos Congos de Milagres para explicar como música, movimento e corporeidade interagem dando forma à expressão por meio da qual os brincantes manifestam publicamente sua devoção à Nossa Senhora do Rosário.

Para a consecução desta meta, elegi as seguintes etapas: (1) realizar uma revisão bibliográfica acerca do congado para identificar as características presentes em várias manifestações do folguedo do congo espalhadas pelo Brasil; (2) compreender os pressupostos metodológicos da etnocenologia que guiarão o

⁵ Utilizo o termo *corporeidade* para me referir à capacidade que cada pessoa tem, proporcionada, indissociavelmente, por sua natureza biológica e sua necessidade cultural, de sentir e valer-se de seu próprio corpo para manifestar-se em e interagir com seu meio humano e o mundo à sua volta; é imanente às sensações e ações corporais que permitem ao indivíduo situar-se e efetivar-se nos diversos domínios do seu viver (trabalho, lazer, religião, relações sociais). Inspiro-me nas proposições de Merleau-Ponty (2011) acerca de uma articulação entre as estruturas físicas de nossa dotação biológica e as estruturas construídas com base em nossas experiências vividas, articulação operada pelo corpo em sua totalidade. Nesta perspectiva, o comportamento é uma das modalidades da corporeidade.

processo de análise; (3) efetuar trabalho de campo no qual possa entrevistar informantes e filmar as performances; (4) descrever a *performance*; (5) analisá-la.

1.3 Por que os Congos de Milagres?

O final de 1991 foi o marco inicial de uma nova experiência de trabalho. Com meu ingresso na então Escola Técnica Federal do Ceará, passei a desempenhar a função de professor de teclado eletrônico e sanfoneiro do grupo de projeção folclórica da instituição, na época, denominado GPTEC⁶, atribuições especificadas no edital do concurso. O exercício desta última função proporcionou-me uma vivência até então rara⁷: executar música direcionada para as manifestações coreográficas e cênicas da cultura popular recriadas pelo grupo.

Percebi, então, que tocar para esse fim requeria do executante a habilidade de lidar com situações que eu não vivenciava quando tocava em bares, bailes, *shows*, gravações. O músico devia estar atento às evoluções coreográficas, ao tempo dos dançarinos, ao caráter expressivo da dança, e a atenção era ainda mais exigida quando a música integrava os autos populares, “forma teatral de enredo popular, com melodias cantadas, tratando de assunto religioso ou profano [...]”⁸, nos quais uma narrativa é representada mediante a justaposição ou sobreposição de música, dança e entremezes. Em tal situação, o músico deve conhecer a sequência da narrativa, os personagens que entram em cena, a música que os acompanha, os momentos em que é interrompida para a realização dos entremezes. Portanto, uma postura musical introspectiva, onde o executante esteja imerso na realização musical, pode comprometer o desenrolar narrativo do auto.

Outra experiência relevante dentro do GPTEC foi a oportunidade de exercer a atividade de arranjador e compositor, uma vez que as músicas tinham

⁶ Grupo de Projeção Folclórica da Escola Técnica Federal do Ceará.

⁷ Digo “rara” porque, anteriormente, tivera a oportunidade acompanhar, certa feita, o boi de Pedro Boca Rica, famoso topador de boi cearense, artesão e manipulador de bonecos de mamulengo, bem como participara da montagem e temporada da peça *Papai de leite mador*, baseado em texto de Eugène Labiche, sob a direção de André Ligeon, apresentada em Fortaleza e algumas cidades do interior do Ceará.

⁸ CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 9 ed. São Paulo: Global, 2000.

finalidades coreográficas e cênicas. Deste modo, novos elementos passaram a orientar o processo de criação: ritmos específicos da cultura popular, ausentes da grande mídia da música; caráter expressivo da dança ou da ação cênica; utilização de instrumentos próprios de certas manifestações musicais e coreográficas populares; características do personagem para o qual a música é criada. Este trabalho foi realizado de forma intensamente experimental e autodidata, o que me despertou a curiosidade para entender como isto acontecia no âmbito dos verdadeiros portadores deste conhecimento – os artistas executantes das manifestações populares.

Pelos motivos expostos, o auto popular ou folguedo pareceu-me o objeto que me aproximaria de uma abordagem cênica. Assim, pensei, inicialmente, no Congo Real de Aquiraz.

Aquiraz, município do Ceará, localizado na costa leste do litoral do estado, situado a 27 km da capital Fortaleza, integrando sua região metropolitana, possui um grupo de congo que viveu o auge de sua atividade na década de 1960 e já estava desativado quando Pingo de Fortaleza⁹, compositor, cantor, produtor cultural e pesquisador das manifestações da cultura cearense, localizou dois de seus ex-brincantes – o mestre e o rei – por ocasião do mapeamento cultural daquela cidade que o pesquisador realizou em 2004. Motivados pelo incentivo e apoio do grupo de trabalho responsável pelo mapeamento, mestre e rei, com a arregimentação de novos brincantes, tornaram possível a revitalização desta manifestação. No final de 2004, foi realizada a reapresentação do auto. Este trabalho teve ainda como fruto a gravação de um CD, *Congo Real de Aquiraz*, contendo, na íntegra, o enredo concernente à encenação. Ao ouvir o disco e ler o encarte, que continha o texto das canções e dos diálogos, projetei na manifestação o potencial necessário para alimentar uma investigação que se inscrevesse no âmbito do interesse acadêmico teatral.

Foi seguindo este percurso que o Congo de Aquiraz, pelas características acima apresentadas, constituiu o tema que forneceu o impulso inicial para o

⁹ Pingo de Fortaleza, encarte do CD *Congo Real de Aquiraz* (2009).

desenvolvimento desta pesquisa, cujo curso seria desviado de leste a sul para mais de uma centena de quilômetros, Ceará adentro.

A partir da elaboração do projeto, busquei obter informações iniciais que me possibilitassem estabelecer contato com brincantes do Congo de Aquiraz. Imaginei que o Pingo de Fortaleza, que coordenou o mapeamento do qual decorreu a reativação do grupo, poderia munir-me de informações que permitissem esta aproximação. Após conseguir o número de seu celular, liguei e conversei com ele acerca do projeto de pesquisa. O cantor e compositor, que eu já conhecia desde os tempos em que cursava licenciatura em Música na UECE (Universidade Estadual do Ceará), tendo-o acompanhado em *shows*, tocando sanfona, colocou-se à disposição para ajudar. Informou que o grupo estava encontrando dificuldade para manter-se ativo. Tal fato constituiu uma circunstância potencialmente comprometidora da viabilidade da pesquisa, algo que ficou evidenciado na primeira disciplina do curso.

A disciplina introdutória do doutorado foi “Tópicos Especiais em Artes: Seminário de Pesquisa em Artes I”, ocorrida em outubro de 2010, que ficou aos cuidados dos professores doutores Maurílio Andrade Rocha e Fernando Antonio Mencarelli. Como metodologia, propuseram que cada aluno apresentasse seu projeto conforme um calendário estabelecido no primeiro dia de aula. Para assistir a esta exposição, deveria ser convidado um pesquisador que gozasse de reconhecimento acadêmico na área do projeto apresentado, para, junto com os demais alunos e os próprios professores da disciplina, tecer observações, fazer questionamentos e oferecer contribuições ao projeto.

O professor doutor Oswald Barroso, professor da UECE, destacado pesquisador da cultura popular, cujo trabalho de mestrado versou sobre os Reis de Congo e o de doutorado sobre os Reisados de Caretas e Bois, foi o convidado que apresentou contribuições ao meu projeto. O prof. Oswald iniciou sua fala afirmando só ter assistido ao Congo Real de Aquiraz uma vez, razão pela qual não o conhecia muito bem. Além disto, tinha ouvido o CD gravado por iniciativa do Pingo de Fortaleza ¹⁰. O pesquisador prosseguiu com uma observação mais geral, expressando seu posicionamento segundo o qual as manifestações mais

¹⁰ Ao qual me referi anteriormente.

apropriadas para uma investigação são aquelas que se encontram no vigor de sua existência. Para ele, esse vigor é decorrente de fatores como a participação da juventude no brinquedo, a atualização nele operada, que faz com que os acontecimentos daquele meio social repercutam na representação, influenciando a vida social e sendo influenciada por ela. Em suma, a manifestação só consegue manter vitalidade na medida em que desempenha uma função, conta com a participação do povo, desperta o interesse e o sentimento de pertença, de identidade da comunidade na qual está inserida. Em sua opinião, dentre as manifestações assemelhadas com o Congo, as que se encontram com bastante vigor atualmente, no Ceará, são os Reisados de Congo, presentes na Região do Cariri. Os congos ficaram mais reservados, tendo progressivamente diminuído em quantidade e quase desaparecido totalmente, sendo o de Milagres e o de Aquiraz os únicos dos quais ele sabe da existência. Enquanto o de Aquiraz enfrentava dificuldades para manter-se em atividade, o de Milagres mantinha-se ativo por mais de duzentos anos.

Alguns alunos também se manifestaram na mesma direção, reconhecendo a maior relevância do congo de Milagres como objeto de estudo e acrescentando sugestões acerca de como enfrentar os obstáculos surgidos com a mudança do *locus* da pesquisa. O fato de o congo de Aquiraz ter-se extinguido e retornado à atividade pela ação de estímulos externos ao seu ambiente cultural já havia despertado suspeitas quanto à sua relevância enquanto objeto de pesquisa.

Os professores Maurilio e Mencarelli já haviam percebido essa fragilidade do objeto de pesquisa, o que expressaram ao tecerem suas considerações acerca do meu projeto. Esta convergência de opiniões fizeram-me reterritorializar meu objeto de estudo, ainda que isto implicasse uma série de dificuldades operacionais e logísticas.

Ao assumir o congo de Milagres como tema de investigação, deparei inicialmente com escassez de fontes. O que conhecia a seu respeito era fruto da leitura do Capítulo II, intitulado “Os Congos”, do livro *Reis de Congo*, de Oswald Barroso. Uma vez decidido o assunto da pesquisa, empreendi buscas que não se revelaram quantitativamente promissoras. Consegui o artigo “Os Congos de Milagres:

Festa afro no Cariri cearense”, escrito por Cícera Nunes, no qual tomei conhecimento de sua tese de doutorado. Após várias tentativas frustradas para conseguir essa tese, a professora Lourdes Macena, com quem trabalho no Grupo Mira Ira, do IFCE, conseguiu-a para mim.

O Congo de Milagres, ao que tudo indica, é o último remanescente dos congados cearenses dos quais se tem registro no século XIX e início do século XX, merecendo um estudo que vise a ampliar a perspectiva proporcionada pelos poucos trabalhos existentes acerca do tema e que expanda, mediante uma abordagem etnocenológica, o conhecimento dos folguedos do Ceará, cuja produção acadêmica tem se caracterizado por um enfoque mais frequentemente sociológico, antropológico, pedagógico.

1.4 Estrutura da tese

No capítulo 1, apresento os pressupostos teóricos e metodológicos que orientam a pesquisa. Com base em conceitos propostos por teóricos da etnocenologia, disciplina que possui uma história recente no campo dos estudos acadêmicos relativos às artes cênicas, busquei uma compreensão da manifestação expressiva realizada pelos Congos de Milagres (CE). Ao assumir uma abordagem mais étnica, a etnocenologia ampliou fronteiras, abrigando manifestações expressivas que estão fora do escopo dos estudos do teatro ocidental padrão. Tomei, deste campo de investigação, os conceitos de “espetacularidade” e “corpo pensante”, que serão usados como conceitos operacionais na análise dos Congos de Milagres. Deste modo, procurei produzir uma reflexão acerca destes conceitos. No que tange ao aspecto metodológico, a etnocenologia, do mesmo modo que as etnociências em geral, adotou o método etnográfico como metodologia de trabalho. Assim, a pesquisa de campo foi o procedimento investigativo usado como forma de obter dados de primeira mão, pois não consegui reunir um corpo considerável de trabalhos realizados acerca do objeto de estudo aqui abordado.

No capítulo 2, exponho fatos históricos ocorridos na África quinhentista, quando dos contatos entre africanos do Reino do Congo e navegantes portugueses,

os quais acarretaram mudanças nas concepções autóctones em vários aspectos de sua cultura. Não obstante imprecisões históricas que tornam nebulosas as tentativas de delimitar a área sob o domínio do Reino do Congo, fontes históricas apontam sua hegemonia na África subsaariana e o impacto ali produzido com a chegada dos portugueses, cujos modelos culturais e simbólicos levaram os povos do Congo a adaptações em seu sistema social, econômico e religioso. Particularmente, no domínio da religião, o catolicismo difundido pelos missionários portugueses interagiu com o sistema cosmogônico congolês levando os habitantes do Congo a adotar uma forma particular de catolicismo. Manifestações do congado, espalhadas pelo Brasil em suas mais diversas modalidades, ainda reproduzem reflexos daqueles tempos imemoriais.

O capítulo 3 traz revisão acerca da literatura concernente ao universo do congado, mostrando a grande variedade de formas culturais mediante as quais os congadeiros expressam sua devoção a santos católicos, entre os quais São Benedito, Santa Efigênia e, predominantemente, Nossa Senhora do Rosário são os mais cultuados. Em determinadas comunidades, a devoção está ligada a algum acontecimento excepcional de seu passado recente ou imemorial cujo benéfico e inexplicável desfecho é atribuído à intervenção milagrosa do santo. Como forma de agradecimento, são realizadas *performances* envolvendo cantos, danças, dramatizações, indumentárias, simbolismos e comportamentos específicos. Aqui entrou a contribuição de obras que tratam do congado em vários estados do Brasil e aquelas que estão mais diretamente ligadas ao estado que é o *locus* da pesquisa, o Ceará. Do material coligido, apoiei-me nos trabalhos de Lucas (1999; 2005), Martins (1997), Gomes & Pereira (2000), dentre outros, para tratar do congado mineiro; Benjamin (1977), para os Congos da Paraíba; Fernandes (1977) para as Congadas paranaenses; Macedo (1972) e Carmo e Mendonça (2008), para as Congadas do Catalão – GO; Marques (2009) e Gustavo Barroso (1949) para os congos cearenses, excetuando-se os de Milagres, que abordarei mais adiante; e em outras obras que se relacionam com o universo do congado, mas trazem outras denominações, a exemplo de Moçambique (RIBEIRO, 1959) e Ticumbi (NEVES, 1976).

Para abordar especificamente os Congos de Milagres, recorri aos trabalhos de Barroso (1996), que, em seu estudo acerca dos Reis de Congos,

dedicou um capítulo ao folguedo milagrense; de Albuquerque (2007), que abordou a paisagem sonora dos Congos de Milagres em seu trabalho de conclusão do Curso de Bacharelado em Ciências Sociais da Universidade Estadual do Ceará (UECE); e de Nunes (2010), cuja tese de doutorado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira da Universidade Federal do Ceará (UFC), versou sobre o folguedo milagrense como potencial gerador de conhecimento acerca da cultura de base africana a ser inserido nos sistemas educacionais do Cariri.

O capítulo 4 refere-se ao objeto do presente estudo – os Congos de Milagres. Exponho aqui o conhecimento obtido no campo, fruto das viagens que empreendi a Milagres com o objetivo de participar dos momentos festivos alusivos à padroeira da localidade de Rosário, distrito de Milagres (CE) – Nossa Senhora do Rosário. O encerramento da festa, que ocorre no primeiro ou segundo domingo de outubro, é o momento chave para a observação do acontecimento espetacular do qual os Congos tomam parte, expressando sua devoção à Nossa Senhora por meio de sua dança, seu canto, sua indumentária viva e reluzentemente colorida, sua corporeidade plasticamente em movimento. Trago aspectos que objetivam fornecer ao leitor uma noção do folguedo milagrense, tais como a seleção de mestre Doca no registro de Mestre da Cultura do estado do Ceará e os benefícios disto decorrentes, o grau de reconhecimento do grupo entre os municípios, o apoio de instituições públicas e culturais locais, a devoção do grupo à Nossa Senhora do Rosário e sua ligação com matriz africana. Arrolo algumas situações vivenciadas no campo para dar uma ideia da natureza das dificuldades enfrentadas e do conhecimento obtido, e enumero as sucessivas visitas realizadas e seus respectivos períodos. Além disto, compartilho relatos referentes à minha permanência na comunidade quilombola dos Arturos, em Contagem (MG), em outubro de 2013, na Festa de Nossa Senhora do Rosário. Tal experiência decorreu de uma recomendação da banca de qualificação, que julgou a vivência enriquecedora para fornecer ao pesquisador elementos que lhe possibilitassem estabelecer um diálogo entre as duas expressões devocionais. Concluindo este capítulo, apresento uma descrição da *performance* dos Congos de Milagres, tomando como referência a apresentação de outubro de 2012, quando foi feito um registro mais completo que na viagem do ano anterior. Temos aqui, ainda,

uma descrição da dança, transcrição do texto das canções e um registro da melodia em notação musical ocidental.

No capítulo 5, apresento uma análise dos passos da dança, uma vez que parto de indicações que mestre Doca me deu ao assistir aos vídeos que lhe mostrei, e, tomando tais indicações como ponto de partida, tento agrupar suas características coreográficas e musicais e identificar as peças em que tais passos ocorrem. Exponho uma proposta de estruturação da *performance* baseada em momentos que se distinguem por características relativas à atividade corporal, localização espaço-temporal, características musicais, natureza do texto das canções e níveis de experiência devocional. Procuo mostrar como, mediante a experiência corporal, se dá a transmissão e aquisição do conhecimento que consolida a habilidade do brincante, ou seja, que o corpo é o que permite ao indivíduo o desabrochar contínuo do conhecimento que vai transmutando um sentido biológico num sentido simbólico. Por fim, detive-me na questão do mito fundador e da fé. É a fé que anima os devotos a expressarem sua veneração, a despeito das dificuldades e dos esforços envolvidos na realização da *performance*. Embora eles saibam que são alvos de atenção do público presente à festa, é para os santos homenageados que se enfeitam e se apresentam da forma mais digna, apropriada, zelosa e respeitosa que podem.

1 Em busca de uma abordagem etnocenológica

Durante os estudos que realizei com vistas à seleção para este doutorado, deparei com o termo “etnocenologia”, mas não tive minha atenção atraída pelo étimo *etno*, embora talvez devesse tê-lo. Digo isto porque, tendo cursado Mestrado em Música na UFBA e optado por Etnomusicologia como área de concentração, quem sabe devesse ter identificado alguma correlação entre os dois termos, ou seja, que, em certa medida, etnocenologia estivesse para o estudo das artes cênicas como etnomusicologia para o das artes musicais.

Se esta última, ao longo de pouco mais de um século de existência da etnomusicologia moderna, tem sido definida pelos que a ela se dedicam sob vários aspectos como (1) a concentração na música *folk*, na música chamada “primitiva”, na música não ocidental, na música fora da cultura própria do investigador, nas músicas de tradição oral, no que concerne a seu objeto de estudo; (2) como o estudo comparativo das culturas e sistemas musicais, a análise abrangente da música e dos sistemas musicais de uma sociedade, o estudo antropológico da música, o estudo das músicas que estejam fora da música erudita ocidental, no que concerne ao tipo de atividade; (3) como a busca por universais musicais, a descrição dos fatores que geram o padrão de som produzido por um único compositor ou uma dada sociedade, o estabelecimento de leis que regem o desenvolvimento e a mudança musical, no que concerne aos objetivos finais (NETLL, 2005); de forma correspondente, a etnocenologia talvez devesse propor para si definições semelhantes, como (1) a concentração no teatro *folk*, nas formas “primitivas” e não ocidentais de representação, nas manifestações cênicas fora da cultura própria do investigador, no teatro de tradição oral, no que concerne ao seu objeto de estudo; (2) como o estudo comparativo das culturas e dos sistemas performáticos, a análise abrangente dos sistemas performáticos de uma sociedade, o estudo antropológico do teatro, o estudo das manifestações cênicas que estejam fora do teatro clássico ocidental, no que concerne ao tipo de atividade; (3) como a busca por universais teatrais, a descrição dos fatores que geram o padrão da *performance* cênica num ator ou numa dada sociedade, o estabelecimento de leis que regem a relação ator-espectador na realização teatral, no que concerne aos objetivos finais.

Na arguição oral do projeto, a última fase da seleção, fui interrogado acerca de meu conhecimento em relação à etnocenologia e não pude ir mais adiante do que mencionar o contato superficial que tivera nas leituras preparatórias com vista à aprovação. Transposta esta fase, as leituras se intensificaram como proposta de orientação, e esta perspectiva foi sendo assumida como a mais apropriada para dar conta do estudo dos Congos de Milagres.

1.1 A construção do campo

As ideias que culminaram na proposição do conceito de etnocenologia surgiram em 1995, na França, de um grupo de pesquisadores que buscavam estudar as manifestações espetaculares das mais variadas culturas sob uma perspectiva analítica específico-cultural, contrapondo-se à abordagem eurocêntrica decorrente do teatro clássico ocidental. Integravam o grupo André-Marcel d'Ans, Jean Duvignaud, Françoise Grund, Chérif Khzanadar e Jean-Marie Pradier. Foi Pradier que propôs o termo pelo qual passaria a ser conhecida a nova proposta metodológica – Etnocenologia.

Como é comum ao surgimento dos campos do conhecimento humano, um dos primeiros esforços decorrentes da proposição de uma nova área gira em torno de questões relativas à origem, estrutura e validade do conhecimento, aos métodos adequados à natureza da investigação, à delimitação do campo, para citar algumas das preocupações. Assim, o que mostra a breve história da etnocenologia é que suas perspectivas de desenvolvimento não têm ainda ultrapassado o terreno da discussão epistemológica (MANDRESSI, 1999, p. 13). Desde que foi proposto em 1995, o conceito, que inicialmente fora denominado “etnoteatrologia”, baseando-se no fato de que o campo da etnomusicologia já se encontrava bem definido e enraizado, recebeu a designação com a qual se consolidaria, “etnocenologia”, na tentativa de desvinculá-la dos estudos concernentes ao teatro clássico ocidental, suscitando grande interesse e provocando muitas interpretações diferentes (KHAZNADAR, 1999). O que buscarei aqui é trazer alguns dos fundamentos e orientação da disciplina e avaliar a medida em que serão úteis para a compreensão dos Congos de Milagres.

Em qualquer campo do saber acadêmico, seus fundamentos teóricos, metodológicos e práticos encontram-se quantitativa e qualitativamente reunidos em publicações que, ao mesmo tempo em que difundem o conhecimento da área, promovem seu perene questionamento, adequação e posterior avanço. No caso da etnocenologia, a produção bibliográfica ainda parece ser um tanto quanto embrionária do ponto de vista histórico, se comparada, por exemplo, à etnomusicologia e à etnografia. A primeira publicação nacional sobre o tema foi *Etnocenologia, textos selecionados*, organizada por Greiner e Bião, que reúne comunicações apresentadas em Colóquios e Seminários “organizados na França (1995), no México (1996) e no Brasil (1997), para discutir os fundamentos e as aplicações desta nova teoria”. (GREINER; BIÃO, 1999, p. 6). A obra auxiliou-me a me adentrar no universo da pesquisa etnocenológica, proporcionando o conhecimento do que os autores têm estudado, de como têm desenvolvido suas pesquisas e da natureza dos estudos propostos.

A primeira parte da obra consta de textos em que se discutem conceitos fundamentais do campo. Entre os autores dos artigos estão três dos cinco membros criadores do conceito de “etnocenologia” em 1995, em Paris: Jean-Marie Pradier, Jean Duvignaud e Chérif Khaznadar. Os escritos da tríade têm em comum o caráter didático, procurando dar a conhecer ao leitor os elementos que embasam a recente proposta. Alguns destes conceitos serão abordados mais adiante e servirão de elementos norteadores para a abordagem que pretendo fazer dos Congos de Milagres.

A segunda parte possui um caráter mais operacional, trazendo “análises e experimentações acerca das complexas relações entre corpus teórico e gestualidades, a partir de diferentes culturas e propostas estético/filosóficas” (*Id., ibid.*, p. 6), abrangendo produções culturais tão diversas como culinária, danças, rituais e festas populares. Embora cada pesquisa tenha suas idiossincrasias, é possível que os percalços sofridos e as soluções dadas pelos pesquisadores para os impasses auxiliem outros confrades em semelhante situação.

A terceira parte inclui “estudos acerca do teatro, dos diálogos culturais, de algumas tradições e da possibilidade de emergência de novas experimentações”,

sendo este estudo do teatro e das teatralidades o campo no qual a etnocenologia tem avançado com mais vigor. (*Id., ibid.*, p. 6). Encontram-se nesta parte, trabalhos que abordam, por exemplo, a apropriação pelo teatro clássico ocidental de elementos estéticos e técnicos extraocidentais (Rafael Mandressi¹¹); a pesquisa de expressões cênicas tradicionais, buscadas como as fontes originais do teatro e, ao mesmo tempo, como elemento capaz de trazer renovação a este exaurido teatro (Oswald Barroso¹²); e a criação e realização de espetáculos teatrais em espaços da cidade, cotidianos, povoados, não convencionalmente teatrais, produzindo intervenções urbanas (André Carreira¹³).

A proposição de um campo do saber humano cuja denominação possui o étimo inicial *ethno* revela certas implicações. Trata-se de um radical que redimensiona o significado da palavra à qual se junta, associando-a a um grupo social e cultural, ou seja, remetendo à noção de etnia, raça¹⁴. Pradier (1999, p. 7) refere-se à aparição tardia do termo “etnocenologia” em relação ao termo “etnobotânica”, criado um século antes. Cita, ainda, uma seção do fichário organizado por George Peter Murdock que recebe o título de *Human Relation Area Files*, a qual contém uma quantidade expressiva de disciplinas clássicas redimensionadas pelo étimo *ethno*, o que relaciona a natureza do objeto de estudo dessas disciplinas a aspectos culturais de certa etnia. Mas nenhuma delas aborda as diversas práticas humanas que ligam o simbólico ao corpo.

Numa exposição um tanto quanto semelhante, Bruno Nettl (2005, p. 3) apresenta o desenrolar das reflexões teóricas e atividades práticas que desembocaram na criação do conceito de “etnomusicologia”. Comunica que, durante anos, encontrou-se em situações em que alguma pessoa, tendo referências acerca de sua atividade, perguntava: “Você é um etnomusicólogo?”. Como resposta, Nettl aventura-se a imaginar o que o inquisidor pensaria acerca do que faz um

¹¹ La emergencia de lo nuevo: etnoescenología y contactos culturales.

¹² A cena tradicional e a renovação do teatro.

¹³ Risco físico: a abordagem teatral da silhueta urbana e a preparação do ator.

¹⁴ **Etn(o)**-. [Do gr. *éthnos*, *eous-ous*] *El. Comp.* = ‘raça’, ‘nação’, ‘povo’; *etnologia*, *etnogenia*, *etnia*. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da Língua Portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 733.

etnomusicólogo, caso a interrogação fosse formulada nas décadas de 1950, 1960, 1970, 1980, 1990, já que, ao longo destes anos, a disciplina passou por mudanças no tocante ao tipo de música na qual se concentrava e ao tipo de atividade em que se envolvia.

Confidencia o autor que sempre achou difícil dar uma resposta precisa, concisa e facilmente inteligível a semelhante pergunta. Esclarece que, nos cento e vinte anos de existência da etnomusicologia moderna,

desde as obras pioneiras tais como as de Ellis (1885), Baker (1882) e Stumpf (1886), atitudes e orientações têm mudado muito, assim como o nome, de algo muito brevemente chamado *Musicologia* (nos anos 1880) para “musicologia comparada” (por volta de 1950), depois para “etnomusicologia” (de 1950 até cerca de 1956), rapidamente para “etnomusicologia” (a remoção do hífen foi realmente um movimento ideológico tentando sinalizar uma independência disciplinar), com sugestões tais como “musicologia cultural” (Kerman 1985) e “sócio-musicologia” (Feld 1984) tendo sido propostas¹⁵. (*Id.*, *ibid.*, p. 3)

Deste modo, conclui, as mudanças de nome andaram em paralelo com a orientação intelectual e as ênfases. Penso que algo semelhante parece ocorrer no caso da etnocenologia.

Como a remoção do hífen no caso da etnomusicologia, o termo proposto por Pradier confere à disciplina certa margem de independência em relação aos estudos do teatro clássico ocidental. Ao reivindicar uma abordagem étnica, a etnocenologia amplia-se para além das fronteiras delimitadas pelas formas teatrais do ocidente, desenvolvidas a partir de uma concepção europeia, abrangendo como objeto de estudo, por exemplo, formas teatrais não ocidentais, ritos e cerimoniais diversos, danças *folk*, de rua, circo. Para o estudo destas manifestações apoia-se, então, nas práticas e conceitos específicos das culturas e civilizações que as produzem.

Dada a diversidade das manifestações humanas abrigadas em sua área de interesse, a etnocenologia necessita buscar em vários campos do conhecimento

¹⁵ since pioneer works such as those of Ellis (1885), Baker (1882), and Stumpf (1886), attitudes and orientations have changed greatly, and so has the name, from something very briefly called *Musikologie* (in the 1880s), to “comparative musicology” (through about 1950), then to “etho-musicology” (1950–ca.1956), quickly to “ethnomusicology” (removing the hyphen actually was an ideological move trying to signal disciplinary independence), with suggestions such as “cultural musicology” (Kerman 1985) and “socio-musicology” (Feld 1984) occasionally thrown.

os aportes teóricos que auxiliem no entendimento destas manifestações. Por este motivo, “do ponto de vista metodológico, [ela] mapeia relações inter-teóricas entre diferentes universos de conhecimento como os da Antropologia, das Ciências Cognitivas, da Estética, da Filosofia” (GREINER; BIÃO, 1999, p. 6), da Sociologia, da Etnomusicologia, da História, dentre outros. Sem essa cooperação disciplinar não é possível dar conta da tamanha abrangência de sua área de atuação.

1.2 Espetacularidade

Um das noções para a qual tive minha atenção despertada logo que iniciei estudos referentes à etnocenologia foi a de *espetacular*. Afinal, no campo da arte, o acontecimento espetacular, o espetáculo, é o ponto culminante de todo o esforço artístico, momento de socialização do resultado decorrente de todo um trabalho de preparação. Mas, em etnocenologia, este conceito vai mais além.

Em toda sociedade, há eventos sociais mediante os quais se busca a publicitação de realizações ou ocorrências importantes nas mais variadas instâncias da estrutura social. Desde comemorações internacionais, passando por celebrações de caráter nacional, até festejos de característica mais privada, como cerimônia de colação de grau, aniversário de membros da família, casamento, ou mesmo acontecimentos em que estão envolvidos sentimentos graves, como os velórios e sepultamentos, os exemplos são, possivelmente, inumeráveis.

Todos estes acontecimentos têm uma função para cujo desempenho utiliza-se um meio específico. Uma data comemorativa internacional como o *dia da mulher* tem, dentre seus objetivos, o ideal de difundir as lutas femininas pela igualdade de direitos entre os gêneros e, para isto, dispõe-se de eventos públicos que buscam expandir seus princípios e conquistar o apoio da sociedade; as festividades de 7 de setembro buscam lembrar aos brasileiros a independência do país e despertar seu sentimento de patriotismo recorrendo a desfiles militares e escolares; os cerimoniais funerários intencionam prestar as últimas homenagens ao falecido, evidenciando sua importância e encomendando a alma para o mundo espiritual, por meio de rituais religiosos, pelo menos em algumas culturas.

Atividades deste tipo estão presentes nas mais variadas categorias da cultura: educação, organização social, estrutura política, sistema de crenças, controle do poder, para citar algumas. Para exemplificar uma dessas atividades, referentes ao campo da religião, recorro a Herskovits (1969, p. 157):

Qualquer que seja o termo empregado, faz sempre parte do sistema religioso total de um povo uma série inteira de instrumentos, através dos quais se moldam as forças do universo com o fim de conseguir a realização dos anseios humanos. Esses instrumentos, chamados *rituais*, podem agrupar-se sob a palavra *cerimonialismo*.

Deste modo, prossegue o autor, os métodos ritualísticos atuam como meio pelos quais os homens procuram mobilizar a força das divindades, nas quais sua religião assenta, para atingir objetivos específicos, dentre os quais posso apontar, como exemplo, a obtenção de farta colheita, saúde, prosperidade, fecundidade, paz, bom lugar para a alma após a morte.

Assim, toda cultura tem ritos tanto religiosos como seculares. Para tomar outro exemplo, saindo do domínio religioso, menciono a situação criada pela visita diplomática de um chefe de estado a outro. Há todo um planejamento de ambas as partes, com as equipes envolvidas na preparação inteirando-se das condutas apropriadas em ambas as culturas, desde o pronome de tratamento adequado ao chefe visitante e ao anfitrião, o trajeto que devem fazer antes de se encontrarem e cumprimentarem, o momento em que vão pousar para fotos, e assim por diante, até o momento em que a visita é encerrada. Isto é diariamente veiculado pela televisão.

Os exemplos poderiam estender-se à exaustão e poderão ser observados mais adiante, neste trabalho, quando fizer referência às embaixadas realizadas por ocasião do contato dos navegantes portugueses com as autoridades do reino do Congo no século XV.

Voltando à questão da etnocologia, pode ter sido, razoavelmente, a observação destes fenômenos que levou Pradier e seu grupo a interrogarem-se acerca dos motivos da ausência e a propor uma disciplina à luz da qual pudessem estudar tais fenômenos levando em conta sua natureza cênica. Como questiona o pensador (PRADIER, 1999, p. 7):

Por que, então, esta tão prolongada ausência de uma disciplina que poderia ter valido, mesmo sob a forma mais etnocêntrica, para reagrupar num termo

genérico, e não normativo, o que o gênio da humanidade inventou para celebrar os deuses e a natureza, chorar os mortos, glorificar os vivos, dar prazer, provocar angústias ou admiração, convencer, seduzir, festejar o amor, aplacar instâncias invisíveis, solenizar os reencontros, rir, zombar, recitar, curar e que têm todas uma característica comum: de associar estreitamente o corpo e o espírito num acontecimento social espetacular?

Esclarece, ainda, que *espetacular*, na sua acepção, refere-se a “uma forma de ser, de se comportar, de se movimentar, de agir no espaço, de se emocionar, de falar, de cantar e de se enfeitar, que se distingue das ações banais do cotidiano”. (*Id., ibid.*, p. 7)

Entendendo a centralidade do conceito de fenômeno “espetacular” para a etnocologia e percebendo a inexistência de uma forma dicionarizada de sua substantivação – *espetacularidade*, Bião (2009) incluiu o termo no conjunto de 18 expressões em língua portuguesa que propôs com o objetivo de contribuir com a construção de um léxico para a disciplina. Conforme explica, “em algumas interações humanas [...], percebe-se a organização de ações¹⁶ e do espaço em função de atrair-se e prender-se a atenção e o olhar de parte das pessoas envolvidas”. (p. 35). Estas interações ocorrem em momentos mais excepcionais que aqueles da vida prosaica e cotidiana, havendo uma distinção, metaforicamente falando, entre atores e espectadores, ou seja, entre aqueles aos quais compete um papel mais ativo, acional, e outros aos quais cumpre uma participação menor, às vezes, apenas observando, aplaudindo, sentando-se, levantando-se ou praticando outras ações típicas.

Um elemento presente na noção de espetacular e, por conseguinte, “espetacularidade”, referido anteriormente, é a alusão ao seu caráter extracotidiano. Este caráter também se encontra na utilização que Herskovits faz da concepção de “drama” na antropologia. Para ele, “o drama, nas sociedades ágrafas, afirma uma das mais profundas sanções da forma de vida”. (1969, p. 231). Embora estas formas de expressão dramática dos povos ágrafos possam se

¹⁶ Certamente a produção sonora pode ser incluída nesse conjunto de ações organizadas, já que o som é moldado com o objetivo de “atrair e prender a atenção e o olhar” dos envolvidos, de modo a construir uma paisagem sonora específica para aquele momento social, desse modo integrando as percepções visual, auditiva e espacial.

integrar com outros aspectos da vida, diferenciam-se claramente da marcha ordinária da mesma. Constituem algo especial, preparado de antemão, que geralmente exige a acumulação de provisões e emblemas cerimoniais. Podem, às vezes, dar o alívio da comédia ou introduzir o motivo da tragédia. A representação significa um corte na rotina habitual. (HERSKOVITS, 1969, p. 233-234)

Este corte na rotina habitual, ou seja, a natureza extracotidiana de certos acontecimentos da vida, é um recurso usado na etnocenologia para tentar estabelecer, tanto quanto possível, uma fronteira entre espetacularidade e *teatralidade*.

Tanto na vida habitual quanto nos momentos mais pontuais aos quais me venho referindo, as pessoas agem conforme a situação. No primeiro caso, devido à reiteração diária ou frequente de atividades, circunstâncias, ambientes, finalidades, as ações tendem a se tornar mais “automatizadas”, espontâneas, naturais, menos “autopolicadas”. No segundo, por constituírem ocasiões esporádicas, especiais, às quais se atribui maior importância, geralmente muito mais públicas, o comportamento adotado pelos indivíduos é muito mais calculado, avaliado, “policado”, de modo a evitar conduta inapropriada que o exponha de forma socialmente negativa. Na essência do comportamento humano condicionado por ambos os casos, estão os elementos que permitem estabelecer a diferença entre estas duas noções básicas no âmbito da etnocenologia.

A teatralidade seria manifestada no jogo cotidiano dos papéis sociais e, conforme propõe Hall¹⁷, “pertenceria, sobretudo, ao domínio dos ritos de interação de ordem íntima e pessoal (BIÃO, 2009, p. 158). Toda expressão decorre da experiência; “não há expressão sem experiência, nem há experiência sem expressão”, segundo pensamento de Monclar Valverde (*Id., ibid.*, p. 126). Considerando estas duas proposições, suponho ser possível perceber a relação intrínseca concebida entre ‘expressão’ e ‘experiência’. O que é expresso por um indivíduo é recebido por outro na medida mesma de sua experiência de receptor. Se entendi corretamente, é a esta relação a que Bião se refere quando diz: “É aí que reside o fundamento essencial e existencial da teatralidade. Teatralidade entendida

¹⁷ HALL, E. T. *La dimension cachée*. Paris; Seuil, 1971.

como condição organizadora do espaço, em função do olhar, que se constitui no sentido reflexo”. (*Id., ibid.*, p. 126).

Esta ênfase no sentido visual está presente na própria etimologia da palavra ‘teatro’. Atentando para sua procedência, “do latim *theatrum*, do grego *theatron* (lugar arrumado em função do olhar), do grego *theastai* (olhar)” (*id., ibid.*, p. 154), é claramente perceptível a predominância que seu significado atribui à visão. No léxico para etnocenologia proposto por Bião, ele atesta que, “de fato, toda interação humana ocorre porque seus participantes organizam suas ações e se situam no espaço em função do olhar do outro”, ou seja, isto está presente tanto no conceito de *teatralidade* quanto no de *espetacularidade*. Sendo assim, outros aspectos podem contribuir para tornar mais claras as especificidades destes objetos teóricos.

A relação metafórica¹⁸ “ator/espectador” é outro elemento útil para acentuar estas diferenciações conceituais. Como expõe Bião (2009, p. 35), na *teatralidade*,

todas as pessoas envolvidas agem, simultaneamente, como atores e espectadores da interação (aqui utilizo esses vocábulos do mundo do teatro certamente – e apenas – como metáfora). A consciência reflexiva de que cada um aí presente age e reage em função do outro pode existir de modo claro ou difuso ou obscuro, mas nunca de modo explicitamente compactuado – ou convencionalmente explicitado o tempo todo. [...] [Na *espetacularidade*,] de modo – em geral – menos banal e cotidiano que no caso da *teatralidade*, podemos perceber uma distinção entre (mais uma vez, de modo metafórico) atores e espectadores. Aqui e agora, a consciência reflexiva sobre essa distinção é maior e – geralmente – mais visível e clara.

Esta consciência ou não que o indivíduo tem de seu papel de “ator” ou “espectador” tem, obviamente, implicações na maneira como conduzem suas ações no âmbito das interações sociais.

O modo de apropriação do corpo constitui mais um aspecto que serve para delinear a gradual distinção etnocenológica entre *teatralidade* e *espetacularidade*. Na *teatralidade*, as técnicas corporais são banais e cotidianas. Na *espetacularidade*, em razão de um grau bem maior de especialização, as técnicas

¹⁸ Bião enfatiza a natureza “metafórica” do uso dos vocábulos “ator” e “espectador”, próprios do mundo do teatro, para estender seu emprego para além das fronteiras das manifestações teatrais clássicas.

corporais são extracotidianas, exigindo um treinamento específico, que distingue o comportamento dos iniciados, dos esportistas, dos artistas de modo geral, quando no exercício de sua atividade, do comportamento habitual das pessoas em suas interações sociais cotidianas. Como se vê, a distinção é flexível e situacional. O próprio Bião pondera que “uma vez essas técnicas [extracotidianas] banalizadas (o que ocorre muito com as novas modas de vestimentas, esportivas e de cuidados do corpo), penetram o mundo cotidiano e transformam-se em técnicas corporais da teatralidade.” (BIÃO, 2009, p. 164). Contudo, não habitamos um mundo em que a comunidade de pessoas à nossa volta esteja a maior parte do tempo cantando, dançando, tocando algum instrumento, dramatizando, fazendo acrobacias ou vestidas de forma não usual. E quando, porventura, deparamos com alguém que esteja assim procedendo, é porque certamente ela quer atrair nossa atenção mediante uma presença corporal extraordinária.

Acredito que o conjunto de elementos aqui apresentados fornece um quadro de referência confiável por meio do qual os conceitos de *teatralidade* e *espetacularidade* possam contribuir para o estudo dos folguedos populares, como é o caso dos Congos de Milagres, tema desta pesquisa.

1.3 Corpo pensante

Outra noção para a qual tive a atenção atraída durante os estudos iniciais referentes à etnocenologia foi a de *corpo pensante*. Buscarei apresentar aqui reflexões e proposições visando a reunir elementos que permitam um entendimento do sentido em que a expressão é usado na disciplina.

As concepções a respeito do corpo humano mudaram ao longo do tempo, condicionando o modo por meio do qual os indivíduos viveriam sua corporeidade. Sem remontar muito ao passado histórico da humanidade, tomando como exemplo apenas alguns períodos, cito a Idade Média. Para os medievos, o entendimento do corpo era fortemente influenciado pelas doutrinas religiosas católicas. Nesta visão, o corpo trazia em sua essência carnal o germe dos desejos e prazeres que o afastavam do Deus Criador. No próprio mito fundador da humanidade estaria

envolvida a coabitação carnal entre Adão e Eva, levando-os à expulsão do paraíso e, de forma ampla, à ligação da sexualidade ao pecado.

Por outro lado, paradoxalmente, o corpo também seria o instrumento por meio do qual se poderia obter a aproximação a Deus. O controle e a renúncia aos prazeres da carne, a penitência, a instituição da confissão dos pecados aos padres constituíam práticas que efetivariam o exercício da legítima vocação humana para a santidade, que manteriam a pureza do corpo. O corpo é o invólucro do espírito, tendo o próprio Deus vivo encarnando-se num corpo humano, no qual, por meio do batismo, passa a habitar o Espírito Santo¹⁹. Deste modo, as conceituações referentes ao corpo, para os indivíduos da Idade Média, eram fortemente influenciadas pelo poder que a igreja católica exercia na sociedade, ditando as condutas corporais que tornariam o corpo santificado, na medida em que fosse usado para cumprir os ensinamentos cristãos, ou profanado, quando visasse à satisfação dos prazeres carnis, como a lascívia, a luxúria, a gula, ou, ainda, quando fosse objeto de vaidade, para citar alguns dos comportamentos censurados.

“Essa é a concepção mais antiga e difundida do corpo”, conforme Abbagnano (2007, p. 211), aquela “que o considera o instrumento da alma”. Deste modo, prossegue o autor, enquanto instrumento, pode ser enaltecido, exaltado, valorizado, quando desempenha eficazmente a função que lhe é imanente, ou denegrado, desprestigiado, desvalorizado, quando não o consegue ou “por implicar limites e condições”. (*Id.*, p. 211)

Com as transformações sociais ocorridas na Idade Moderna, as concepções referentes ao corpo também se modificaram. Com o advento da Revolução Industrial e da Revolução Francesa, a Igreja Católica tem seu poder arrefecido, passando a influência do pensamento de seus teóricos e filósofos a ser superada pelo pensamento dos filósofos e cientistas humanistas do Iluminismo. As verdades deixaram de ser buscadas como expressão da vontade de Deus para ser

¹⁹ Para ter uma visão das concepções referentes ao corpo na Idade Média, confira o artigo de Sheila Rigante Romero intitulado ‘O corpo e a renúncia aos prazeres da carne na Idade Média Cristã nos Concílios Ibéricos dos séculos V-VI e do século XIII d.C.’. In.: *Revista Espaço Acadêmico*, n. 86, jul. 2008. Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/086/86romero.htm>>. Acesso em: 04 mar. 2013.

validadas por meio da comprovação científica. Mandressi (1999, p. 15) refere-se a René Descartes como o grande precursor do dualismo moderno, dualismo que envolve o conceito ‘corpo-mente’.

Na Idade Moderna, o corpo humano passa a ser mais intensamente estudado do ponto de vista de seu mecanicismo anatômico, uma perspectiva alimentada pelas práticas de dissecação. Mandressi (*Id.*, p. 15) afirma que Descartes foi um entusiasta da dissecação como um meio de conhecimento do corpo humano e que aspectos centrais de seu sistema filosófico nutriram-se deste conhecimento. Supõe o autor que a teoria cartesiana do animal-máquina, exposta na quinta parte do *Discurso do método*, provenha daí. Segundo esta teoria, os animais são completamente autômatos, mas não têm alma, portanto não pensam²⁰. Possivelmente para evitar problemas com o Tribunal da Inquisição, Descartes defende que o corpo humano pode ser descrito como uma máquina, desde que seja tratado independentemente de sua união com a alma.

Quando Descartes formula o postulado metodológico de sua filosofia – *cogito ergo sum*²¹, “exprime a auto-evidência existencial do sujeito pensante, isto é, a certeza que o sujeito pensante tem de sua existência enquanto tal”. (ABBAGNANO, 2007, p. 148). Assim, o ‘sujeito pensante’ está consciente de si, uma ideia usada por Campanella, contemporâneo de Descartes, para “demonstrar a prioridade de uma ‘noção inata de si’ sobre qualquer outra espécie de conhecimento”. (*Id.*, *ibid.*, p. 148). Este é um dos elementos da teoria dualista de Descartes, sendo o termo ‘dualista’, como expõe Mandressi (1999, p. 16), aplicado a doutrinas que sejam fundadas em dois princípios irreduzíveis entre si e não subordinados, mas referindo-se, principalmente, àquela que propõe a separação entre corpo e alma.

O outro elemento do dualismo cartesiano é caracterizado pela ‘extensão’. O termo nomina uma noção usada por Aristóteles para formular a mais antiga e famosa definição de ‘corpo’: “Corpo é o que tem extensão em qualquer direção”

²⁰ A filosofia dualista de Descartes identifica, assim, a alma ao pensamento, à mente, uma proposição que terei de retomar mais adiante ao tentar clarear o sentido adotado pela etnocenologia para *corpo pensante*.

²¹ Expressão amplamente difundida na filosofia ocidental, que pode ser traduzida por *penso, logo existo* ou *penso, logo sou* (ABBAGNANO, 2007).

(Apud ABBAGNANO, 2007, p. 210). Por ‘qualquer direção’, Aristóteles entende altura, largura e profundidade (*Id., ibid.*, p. 210). A distinção de natureza entre estes dois elementos está na base das postulações de Descartes.

O filósofo, contrapondo-se à ideia de instrumentalidade do corpo, presente na Idade Média, que considerava o corpo instrumento da alma, propõe a existência de ‘substância pensante’ e ‘substância extensa’. Para ele, a substância pensante é “um ser, cuja existência nos é mais conhecida do que a dos outros seres, de modo que pode servir como princípio para conhecê-los” (Apud ABBAGNANO, 2007, p. 30). Assim, como argumenta Abbagnano, o *cogito* [o pensar] compreende, nas palavras de Descartes, “tudo o que está em mim e de que sou imediatamente consciente”: isto é, duvidar, compreender, conceber, imaginar, sentir, etc. (*Id., ibid.*, p. 30), ou seja, a consciência no sentido mais geral de estar ciente dos próprios estados, percepções, sentimentos, volições etc. Reunindo os pontos principais dos postulados da corrente filosófica, Abbagnano (2007, p. 118) explica que o cartesianismo é o

conjunto dos fundamentos tradicionalmente considerados como típicos da doutrina de Descartes e aos quais se faz habitualmente referência tanto no sentido de aceitar quanto de refutar. Podem ser resumidos do seguinte modo: 1^o caráter originário do *cogito* como auto-evidência do sujeito pensante e princípio de todas as outras evidências; 2^o presença das *idéias* no pensamento, como únicos objetos passíveis de conhecimento imediato; 3^o caráter universal e absoluto da razão que, partindo do *cogito* e valendo-se das idéias, pode chegar a descobrir todas as verdades possíveis; 4^o função subordinada, em relação à razão, da experiência (isto é, da observação e do experimento), que só é útil para decidir nos casos em que a razão apresenta alternativas equivalentes; 5^a dualismo da substância pensante e substância extensa, pelo qual cada uma delas se comporta segundo lei própria: a liberdade é a lei da substância espiritual; o mecanismo é a lei da substância extensa.

Uma concepção que parece entrar em conflito com o que a etnocologia entende por *corpo pensante*.

1.3.1 Interação pensamento-corporeidade: indissociação mente-corpo.

Quando Pradier formulou uma das questões fundamentais da etnocologia, inspirou-se numa pergunta análoga que Blacking elaborara para orientar a investigação na área da etnomusicologia: “How musical is man?”

(BLACKING, 1974). Blacking (p. 7) afirmou que não seria possível responder à questão “o quanto o homem é musical?” caso não se conseguisse saber que características do comportamento humano são inerentes à música. Aventa, mesmo, a possibilidade de que elas nem existam. Referindo-se ao gênio musical e ao homem comum, de modo geral, expõe:

[...] não sabemos que características dos gênios são restritas à música e se eles poderiam ou não encontrar expressão em outro meio. Nem conhecemos a extensão em que estas qualidades podem estar latentes em todos os homens. É possível que as inibições culturais e sociais que impeçam o florescimento do gênio musical sejam mais significantes do que qualquer habilidade individual que possa parecer promovê-lo.²²

Assim é que, de modo correspondente, Pradier (1999), referindo-se ao antagonismo entre o orgânico e o simbólico, o corpo e o espírito, o sensível e o invisível, o biológico e o mental, o somático e o psíquico – dicotomias presentes no pensamento ocidental –, o que demonstra uma resistência em aceitar que um corpo que dança é um corpo que pensa, indaga: “A que ponto o homem pensa com seu corpo?” (p. 10). Baseado nisto, proponho a seguinte questão: em que grau a movimentação corporal está associada a uma forma de pensamento que a condiciona ou, no sentido inverso, a movimentação corporal pode evocar um modo de pensar que decorra dela?

Pradier (apud MARINIS, 2012) apresenta o aspecto biológico da questão. Para ele, o ser humano compartilha com os animais de certas características que o capacitam a sobreviver em interação com outros seres e o mundo circundante. Há

uma *espetacularidade pré-humana*, no mundo animal, substancialmente feita das reações de organismos vivos em presença de outros organismos vivos (camaleonismo, danças de galanteio etc.); [...] a *espetacularidade humana* também participa dessa espetacularidade animal, das suas bases biológicas e dos seus determinismos genéticos. (p. 53) [grifos no original]

Deste modo, na relação teatral, tanto atores quanto espectadores estão condicionados por necessidades “biológicas além e primeiro que as culturais (sociais,

²² [...] we do not know what qualities of genius are restricted to music and whether or not they might find expression in another médium. Nor do we know to what extent these qualities may be latent in all men. It may well be that the social and cultural inhibitions that prevent the flowering of musical genius are more significant than any individual ability that may seem to promote it.

estéticas, espirituais), elaborando de tal maneira determinismos genéticos não menos do que comportamentos aprendidos e *livres*, conscientes.” (*ibid.*, p. 53)

No campo da psicologia, Guy Tonella (2009) fala de “identificações primárias”, que se originam dos registros que a memória corporal opera da totalidade das experiências da criança nos dois primeiros anos de vida. Vão sendo formadas, então, “constelações afetivo-sensório-motoras que impregnarão nossas percepções e pensamentos futuros. Organizam-se padrões de apego que servirão de modelo para nossa sexualidade e nossas relações futuras.” (*ibid.*, p. 1) Como defende o doutor francês em psicologia clínica, estas identificações primárias “são de natureza corporal, pré-verbal e inconsciente, precedendo nossos pensamentos e orientando nossas escolhas adultas.” (*ibid.*, p. 1). Mas esta proposição não entraria em choque com a de corpo pensante de Pradier, uma vez que Tonella diz que tais identificações primárias são de natureza “inconsciente” e antecedem nossos “pensamentos”? Suponho que não.

Quando Pradier fala de corpo pensante, presumo que se refira a um corpo que responde de forma coerente a estímulos que vai recebendo ao longo da vida e aos quais vai atribuindo significações mediante experiências, inicialmente do tipo “afetivo-sensório-motoras”, no sentido proposto por Tonella; e a interação com a mãe inaugura na vida do bebê o primeiro de muitos estágios de relacionamento dele com o mundo exterior mediados pelo corpo. Uma interação que passa a gerar significados construídos com base na percepção sensorial, no desencadeamento de emoções, criando um canal de comunicação que antecede ao proporcionado pela capacidade verbal, mas certamente determinante para sua aquisição. Tonella (2009, p. 11-12) diz ainda que

de fato, o bebê [...] assimila, através de seus aparelhos sensoriais e emocionais, os próprios estados sensório-emocionais de sua mãe. As características do vínculo de apego que a mãe mantém com seu bebê são assimiladas pelo bebê, seja à distância (através do que a mãe transmite pelo seu olhar, o tom da sua voz, os odores que exala), seja pelo contato (através do que induzem as qualidades do contato com a mãe: duro/macio, frio/quente, delicado/agressivo etc.), seja no momento das interações (pelo que a mãe provoca com a ritmicidade, a frequência, a amplitude dos seus gestos e seu ajustamento, ou não, aos do bebê). Mais do que as características reais de sua mãe, são estas propriedades gerais do vínculo de apego que o bebê percebe diretamente através de sua sensibilidade. São estas propriedades que o bebê absorve no seu corpo próprio e que participam da construção do Self, ou que o bebê não consegue metabolizar

e utilizar para seu próprio crescimento [no caso de ele desenvolver problemas de natureza psicológica].

É o processo inicial de formação do corpo pensante. Ao longo de seu desenvolvimento, o indivíduo irá agregando, modificando, aperfeiçoando suas experiências internas e externas de modo a ajustar e aprimorar constantemente a qualidade do conhecimento de si e do mundo.

Em *Fenomenologia da percepção*, Merleau-Ponty mostra que, na relação que o ser estabelece com o mundo, o corpo é a potência necessária. Para ele, “o corpo é o veículo do ser no mundo, e ter um corpo é, para um ser vivo, juntar-se a um meio definido, confundir-se com certos projetos e empenhar-se continuamente neles.” (2011, p. 122) Os “projetos” a que o filósofo se refere são os meios utilizados pelo corpo para a consecução dos seus objetivos, seu empenho na realização das tarefas das quais se ocupa em seu ato de viver, em sua condição de ser no mundo. Uma condição que pressupõe a existência no mundo físico.

O autor põe a “existência” como uma realidade que permite unir dois conceitos dicotomicamente formulados pela psicologia clássica – automatismo e consciência. A este respeito, já me referi à cisão cartesiana feita entre, de um lado, o corpo (substância extensa), entendido como autonomamente condicionado por seus reflexos, movimentos, e, de outro, a mente, ou consciência (substância pensante), entendida como natureza pensante geradora da autoevidência de si e portadora das ideias que conduzem ao conhecimento possível das coisas. Mencionando dois importantes pesquisadores do século XX no campo da neuropsicologia, Merleau-Ponty (2011, p. 627) propõe o seguinte acerca da existência:

Gelb e Goldstein [...] se empenharam mais do que ninguém em ultrapassar a alternativa clássica entre o automatismo e a consciência. Mas eles jamais deram seu nome a este terceiro termo *entre* o psíquico e o fisiológico, entre o para si e o em si, ao qual suas análises os reconduziam sempre e que nós chamaremos de existência.

A existência é, deste modo, o que permite o movimento contínuo do corpo em direção ao mundo, que as experiências do corpo físico conduzam à consciência, ligando o fisiológico e o psíquico, o para si (a consciência) e o em si (aquilo para o qual a consciência se dirige).

Ao contrário da cisão cartesiana, Merleau-Ponty expõe sua descrença em que a consciência possa formar-se sem levar em consideração o entorno físico e a constituição corporal do ser pensante. Como já foi citado aqui, somos dotados naturalmente de uma base biológica e de seus determinismos genéticos. Isto nos fornece os mecanismos primordiais de nossa relação como o mundo sensível, e, ao longo de nossa existência, vamos, por meio deles, aperfeiçoando esta relação a partir da construção perene de um mundo cultural. É isto que Merleau-Ponty (2011, p. 192) expressa quando diz que

a consciência projeta-se em um mundo físico e tem um corpo, assim como ela se projeta em um mundo cultural e tem hábitos: porque ela só pode ser consciência jogando com significações dadas no passado absoluto da natureza ou em seu passado pessoal, e porque toda forma vivida tende para uma certa generalidade, seja a dos nossos hábitos, seja a de nossas 'funções corporais'.

Daí se conclui que a consciência constroi novos significados com base em significados anteriormente adquiridos por esta experiência existencial do ser com seu entorno e seus semelhantes, que tem na fisiologia seu ponto de partida, mas que segue além dela. Nossas funções corporais e nossos hábitos, ou seja, nossa capacidade biológica e nossas criações culturais, permitem à nossa consciência um acúmulo crescente e um conseqüente ajuste e remanejamento de significações.

Merleau-Ponty acredita que a intenção intervenha na tomada de consciência do ser no mundo. Para ele (2001, p. 122),

esse paradoxo é o de todo ser no mundo: dirigindo-me para um mundo, esmago minhas intenções perceptivas e minhas intenções práticas em objetos que finalmente me aparecem como anteriores e exteriores a elas, e que todavia só existem para mim enquanto suscitam pensamentos e vontades em mim.

Deste modo, explica o autor, a vida da consciência, ou seja, a vida cognoscente, a vida do desejo ou a vida perceptiva, é mantida por algo que ele chama de "arco intencional". Este arco intencional leva em conta "nosso passado, nosso futuro, nosso meio humano, nossa situação física, nossa situação ideológica, nossa situação moral", fazendo "com que estejamos situados sob todos esses aspectos". É este arco intencional que, por fim, propicia "a unidade entre os sentidos, a unidade entre os sentidos e a inteligência, a unidade entre a sensibilidade e a motricidade." (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 190)

Acredito que esta relação entre consciência e intenção proposta por Merleau-Ponty encontre certa correspondência com a relação entre raciocínio e decisão sugerida por Damásio. Para ele, é razoável pensar que a finalidade do raciocínio seja a decisão, já que “a decisão consiste em escolher uma opção de resposta, ou seja, escolher uma ação não verbal, ou uma palavra, ou uma frase, ou uma combinação dessas coisas, entre as muitas possíveis no momento, perante uma dada situação.” (DAMÁSIO, 1996, p. 197) Vemos também aqui evidenciar-se uma relação entre consciência (raciocínio), intenção (decisão) e motricidade (ação não verbal) presente na experiência vivida (uma dada situação), embora o conceito de motricidade para os dois autores incluía mas ultrapasse a ideia de movimento visualmente perceptível. Mas haveria mesmo uma conexão entre essa instância mais abstrata da existência humana – a consciência, o raciocínio, a inteligência etc., atributos da substância pensante descartiana – e outra mais concreta – a motricidade, os sentidos etc., atributos da substância extensa descartiana?

O que o texto de Merleau-Ponty (2011, p. 197) evidencia é que a representação que tenho do espaço, por exemplo, só se torna possível porque antes dela a motricidade deu origem, por meio da experiência, à noção que tenho de espaço. A representação aqui se refere a um produto intelectual. Uma vez que eu tenha acumulado a experiência de mover-me no espaço, que meu corpo me “tenha dado o primeiro modelo das transposições, das equivalências, das identificações que fazem do espaço um sistema objetivo” e permitem à minha experiência “ser uma experiência de objetos, abrir-se a um ‘em si’”, o pensamento e a percepção do espaço podem se libertar da motricidade e do ser no espaço.

Para ele, as noções de “motricidade” e de “inteligência” não podem ser compreendidas isoladamente; há uma terceira noção que permite integrá-las. Esta terceira noção é a “intenção”, aqui já referida, decorrente de uma experiência aberta com o mundo e os outros. Citando um caso clássico de um paciente (abreviado por Schn.), ao referir-se à produção da fala, o autor (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 266) diz que ele

nunca sente a necessidade de falar, sua experiência nunca tende para a fala, nunca suscita nele uma questão, ela [sua experiência] não deixa de ter este tipo de evidência e de suficiência do real que

abafa toda interrogação, toda referência ao possível, toda surpresa, toda improvisação.

Em casos como o de Schn., em que nem a motricidade nem a inteligência sofreram sensível redução de capacidade, a intenção de falar é retraída em relação à do sujeito normal porque, no doente, sua relação com mundo se inscreve de forma predominante no âmbito do que é sedimentado pela experiência prática, cotidiana, excluindo as significações suscitadas pela percepção de situações possíveis.

Um aspecto que avalio importante na reflexão que estou buscando produzir acerca do conceito de corpo pensante refere-se aos significados emanados e percebidos pelo corpo. Merleau-Ponty (2011, p 212) diz que nosso corpo é um sistema de potências motoras e perceptivas que busca seu equilíbrio mediante um conjunto de significações vividas; é nosso corpo que projeta as significações no exterior dando-lhes um lugar e tornando-as perceptíveis para as pessoas que estão à nossa volta. Estas significações são criadas pelo comportamento, são imanentes a eles e, ao mesmo tempo, transcendentem em relação ao nosso dispositivo anatômico. Assim, o corpo apropria-se de núcleos significativos que ultrapassam e transfiguram seus poderes naturais mediante uma série indefinida de atos descontínuos. “É pela mesma potência que o corpo se abre a uma conduta nova e faz com que testemunhos exteriores a compreendam.” (*Ibid.*, p. 262) Como argumenta o filósofo, “o sentido do gesto não está contido no gesto enquanto fenômeno físico e fisiológico. O sentido da palavra não está contido na palavra enquanto som” (*Ibid.*, p. 262), ou seja, é a experiência do ser no mundo que confere aos fenômenos sua significação. A meu ver, isto se relaciona com as “práticas e comportamentos humanos espetaculares organizados” (PCHEO) que Pradier diz constituir o objeto de estudo da etnocenologia.

Para dar um breve exemplo, cito um relato do jornalista e crítico musical brasileiro Arthur Dapieve, publicado no *Suplemento literário de Minas Gerais* (jul./ago. 2012), que li durante minha permanência de estágio doutoral na capital mineira. Arthur Dapieve, que esteve na cidade do Cabo, em 2004, para acompanhar, como convidado, um festival de *jazz*, conta que, nas manhãs ociosas, teve por guia turístico, para sua surpresa, um argentino. Dapieve (2012, p. 16) relata que

este argentino me ajudou a conhecer melhor tanto a África do Sul quanto o Brasil. A primeira coisa que ele me disse foi que a linguagem corporal não mente: eu era brasileiro. Segundo ele, brancos das Europas se mexiam de certo jeito de brancos, brancos das Américas se mexiam de outro jeito de brancos, mas apenas brancos do Brasil se mexiam como negros (e eu que sempre achara ser duro de cintura!).

Obviamente uma experiência perceptiva anterior, proporcionada por sua corporeidade global em interação com as pessoas e o mundo circundante, proporcionou ao guia a apreensão de uma significação expressada pelo corpo de Dapieve da qual ele próprio não tinha consciência de que dava a entender. Além disto, para que esta distinção se tenha tornado possível ao guia, é necessário que ele tenha sido capaz de distinguir, mediante sua percepção visual, as diferentes maneiras de brancos europeus, brancos americanos (ou talvez se tenha referido aos norte-americanos) e negros movimentarem seus corpos, cada um a seu modo.

O comportamento do corpo investe os objetos que o circundam de uma significação para si e para o outro, do mesmo que modo que, no âmbito da fala, o gesto fonético se funda em certa estrutura da experiência, em certa modulação da existência para produzir uma comunicação entre o sujeito falante e o que escuta. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 262) É óbvio que a leitura do gesto do outro é proporcionada pela experiência cultural, e que pode haver equívocos quando há relacionamento social entre pessoas de culturas muito diferentes, mas não há como se esquivar de apreender, na conduta do outro, alguma significação, ainda que equivocada.

Ao tratar da comunicação e compreensão dos gestos, Merleau-Ponty afirma que não compreendemos os gestos do outro mediante um ato de interpretação intelectual, ou seja, de uma operação de elaboração do conhecimento; portanto “compreensão” aqui difere de significação intelectual e refere-se a uma apreensão, a um saber corporal. É por intermédio da apreensão corporal que se dá a comunicação e compreensão. Esclarecendo seu pensamento, o filósofo (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 251-252) explica que

obtem-se a comunicação e compreensão dos gestos pela reciprocidade entre minhas intenções e os gestos do outro, entre meus gestos e intenções legíveis na conduta do outro. Tudo se passa como se a intenção do outro habitasse meu corpo ou como se minhas intenções habitassem o seu. O gesto que testemunho desenha em pontilhado um objeto intencional. Esse objeto torna-se atual e é plenamente compreendido quando os poderes do

meu corpo se ajustam a ele e o recobrem. O gesto está diante de mim como uma questão, ele me indica certos pontos sensíveis do mundo, convida-me a encontrá-lo ali. A comunicação realiza-se quando minha conduta encontra neste caminho o seu próprio caminho. Há confirmação do outro por mim e de mim pelo outro.

Deste modo, a comunicação e compreensão só são possíveis no contexto de um mundo familiar ao eu e ao outro; se o gesto ou o comportamento de um se torna possível para o outro que testemunha, se propõe ao outro uma meta, se se encontram com as possibilidades internas do outro, se são retomados pelo outro. (*Ibid.*, p. 251)

Pode haver comunicação inclusive entre um tipo de expressão corporal e outro fenômeno de natureza sensório-motora, como uma experiência de execução musical, por exemplo. O músico Paulo Moura (BRASILEIRINHO, 2005), em depoimento registrado no DVD *Brasileirinho*, relata, referindo-se à sua atividade musical, que

no mesmo dia, às vezes eu tocava na orquestra sinfônica, tocava numa *big band* – aí tinha que tocar *jazz* – e, à noite, eu ia tocar num baile – que aí tinha que tocar aquilo que era... que chama aquela maneira irresponsável de fazer música, que é o tipo de música de gafeira, que junta tudo, junta choro, samba e outros ritmos, tudo numa maneira... vamos dizer... principalmente estilo de subúrbio daqui do Rio de Janeiro...

Aqui, o músico deixa implícita uma relação existente entre um tipo de música e o comportamento corporal associado a ele. Quando menciona “orquestra sinfônica” e “*big band*” dá a entender que a música realizada por estes conjuntos – música erudita e *jazz* – exige dos músicos seriedade na execução; podemos acrescentar: em consonância com o local e o tipo de público que toma parte nestas apresentações. Por outro lado, quando ele ia trabalhar nas gafeiras dos subúrbios cariocas podia tocar daquela “maneira irresponsável”, que equivale a dizer “descontraída”, misturando samba e choro, gêneros associados às camadas populares da sociedade carioca e, não raro, relacionados à malemolência, malícia, destreza, molejo, e, no passado, “malandragem”, de dançadores e músicos.

Mais adiante, no mesmo depoimento, Paulo Moura (*Id.*, *ibid.*) revela que gosta de tocar observando a reação dos dançarinos:

Acho que, quando eu faço isso, eu me comunico com um só bailarino, por exemplo, tô me comunicando com todos, e eles... o bailarino, assim, me

incentiva, me dá ideias a criar em termos de ritmo; porque a rítmica brasileira é bastante peculiar. A nossa rítmica mexe mais com a parte central do corpo, mexe mais com as cadeiras do que os outros ritmos, né? Então, buscar mexer com essa parte é que é bom.

Neste caso, os movimentos do dançarino e a música executada pelo instrumentista participam de um contexto familiar a ambos, com o comportamento do primeiro desencadeando, no segundo, o surgimento de construções musicais que encontram nos gestos da dança equivalências estruturais. Assim, os passos da dança propõem ao músico uma meta, encontram-se com possibilidades internas do músico, são assimilados por um ato intencional do instrumentista que transmuda uma percepção visual do movimento numa realidade sonora.

Outro exemplo pode ser dado com relação ao desenvolvimento do frevo e do maxixe. Escreve Tinhorão (1991) que os capoeiristas que abriam caminho, no meio do povo, para os desfiles de famosas bandas militares do Recife, na segunda metade do século XIX, acabaram por transformar seu gingado em dança, influenciando os instrumentistas com os movimentos da luta, tais como seus desenhos de bruscas paradas, quedas, avanços acelerados e flexões do corpo. Ao executarem os dobrados e hinos marciais, os músicos tenderiam a corresponder a esses movimentos os ataques e sínopes que se tornariam característicos do frevo; o gênero tem, portanto, sua presumida origem nesta interação recíproca entre os passos dos dançarinos e a música que anima seus movimentos, a ponto de um estudioso no assunto, o pernambucano Valdemar de Oliveira²³, expressar sua opinião acerca da impossibilidade de saber “se o *frevo*, que é a música, trouxe o *passo* ou se o *passo*, que é a dança, trouxe o frevo”. (TINHORÃO, 1991, p. 138) Como quer que tenha acontecido, estabelece-se, aqui, uma correlação entre duas modulações do ser no mundo – uma que expressa mais movimentação externa, a dança, e outra mais interna, a execução musical.

O outro caso é o do maxixe, que, ainda segundo Tinhorão (1991), apareceu primeiro como dança por volta de 1870. Contemporâneo ao aparecimento do choro, este modo de dançar teria surgido da maneira peculiar por meio da qual as camadas mais pobres da Cidade Nova, bairro popular carioca, dançavam os

²³ O frevo e o passo pernambucano. In. **Boletim Latino-Americano de Música**. Rio de Janeiro, abril de 1946, tomo VI, Instituto Interamericano de Musicologia, p. 158.

gêneros europeus em voga na época – sobretudo a polca, a *schottisch* e a valsa –, incorporando a ela um movimento típico do lundu – o movimento dos quadris, o requebrado (SANDRONI, 2001). Como explica Tinhorão (*Ibid.*, p. 58), “o maxixe resultou do esforço dos músicos de choro em adaptar o ritmo das músicas à tendência aos volteios e requebros de corpo com que mestiços, negros e brancos do povo teimavam em complicar os passos das danças de salão.” Isto nos leva a pensar no gosto confesso de Paulo Moura de tocar observando os passos dos dançarinos de gafieira e convertendo sua influência em realização musical.

Dando prosseguimento à reflexão acerca do corpo pensante, quero trazer algumas ponderações acerca do hábito. Merleau-Ponty afirma que todo hábito é, simultaneamente, de natureza motora e perceptiva. Completa o autor (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 210-211) que o hábito

reside, entre a percepção explícita e o movimento efetivo, nesta função fundamental que delimita ao mesmo tempo nosso campo de visão e nosso campo de ação. [...] A análise do hábito motor enquanto extensão da existência prolonga-se portanto em uma análise do hábito perceptivo enquanto aquisição de um mundo. Reciprocamente, todo hábito perceptivo é ainda um hábito motor, e ainda aqui a apreensão de uma significação se faz pelo corpo.

Vou tomar como ilustração disto, experiências vividas, em minha convivência com amigos músicos, que ultrapassam o campo da percepção visual e se estendem ao da percepção e evocação sonora. Citarei rapidamente dois exemplos.

O primeiro refere-se a um amigo clarinetista a quem pedi que me dissesse quais eram as notas de uma determinada melodia. Ao proferir o nome das notas, ele assumiu uma postura e movimentação corporal exatamente como faria se estivesse tocando seu instrumento. Pelo que pude perceber, a posição dos seus dedos, braços, antebraços, enfim, seu corpo inteiro experimentava na representação do movimento uma correspondência muito próxima daquela adotada quando de posse de seu instrumento. É óbvio que a experiência efetiva de tocar o instrumento fornece uma variedade de acontecimentos fenomenológicos que só são experimentados numa situação real de *performance*: o ato de sentir o peso e a preensão do instrumento com os membros superiores, a sensação das chaves sob os dedos, a

pressão sentida ao pressioná-las, a embocadura e a pressão do ar adequadas à produção do som etc. Mesmo sem dispor do instrumento naquele momento, “tocá-lo” virtualmente ocorreu em sincronia com a intenção de recordação, e a situação representada do exemplo só foi possível porque antes dela o corpo do músico apreendeu a significação dos movimentos da *performance* decorrente de sua experiência corporal global.

O outro exemplo refere-se a um amigo violinista que me convidou para acompanhá-lo ao acordeão numa apresentação que faria num programa de televisão local, na cidade em que resido – Fortaleza. Uma das músicas era *Noites cariocas*, um choro de Jacob do Bandolim. Quando lhe perguntei em que tonalidade tocava aquela música, ele empunhou seu violino virtual, proferiu o nome das notas iniciais e disse: Mi maior. Observações de natureza semelhante às que fiz com relação ao amigo clarinetista poderiam ser consideradas aqui, mas suponho que sejam desnecessárias para o entendimento do leitor. Não obstante constituírem os dois casos citados ilustrações simples, vemos que a experiência do músico com seu instrumento vai sendo, indefinidamente, construída nesta relação de tocar e sentir, que transforma o instrumento numa extensão do corpo do músico, deixando de ser um objeto externo que ele percebe como tal e passando a ser uma expansão do seu corpo, com a qual ele percebe e produz a música.

Talvez por isto Merleau-Ponty diga que, na aquisição do hábito, é o corpo que “compreende”; e, ao utilizar o termo *aspeado* para diferenciar o ato de compreender do ato de produzir uma significação intelectual, o filósofo (2011, p. 200) argumenta que

essa fórmula parecerá absurda se compreender for subsumir um dado sensível a uma idéia e se o corpo for um objeto. Mas justamente o fenômeno do hábito convida-nos a remanejar nossa noção do ‘compreender’ e nossa noção do corpo. Compreender é experimentar o acordo entre aquilo que visamos e aquilo que é dado, entre a intenção e a efetuação – e o corpo é nosso ancoradouro em um mundo.

Assim, conforme ele defende, é o corpo que “apanha” e “compreende” o movimento: “a aquisição do hábito é sim a apreensão de uma significação, mas é a apreensão motora de uma significação motora.” (*Ibid.*, p. 198)

É esclarecedor observar que, mesmo Descartes, não obstante sua doutrina dualista oficial, que ocupou espaço considerável nesta seção do trabalho, afirmou reconhecer que os fatos da experiência cotidiana atestavam a nossa natureza corpórea na qualidade de seres humanos. Como expõe John Cottingham em seu *Dicionário Descartes*, o filósofo do cartesianismo registra uma famosa passagem na Sexta Meditação na qual expressa o seguinte:

A natureza me ensina que não somente estou alojado em meu corpo assim como um marinheiro está num navio, mas que me encontro estreitamente conjugado a ele, e, por assim dizer, a ele misturado, de tal modo que eu e o corpo formamos uma só unidade. (Descartes apud COTTINGHAM, 1995, p. 144)

Para Cottingham a afirmação desta unidade é surpreendente em face da suposição central da oposição entre corpo e alma defendida pela filosofia de Descartes. Para ele, os indícios desta afirmação de Descartes encontram-se na natureza da experiência sensorial humana, algo evidente quando o filósofo dualista assume que sensações como a fome, a sede, o prazer e a dor “são modos confusos de *pensar* [grifo meu], que surgem da união, e, por assim dizer, mistura entre a mente e o corpo”. (Descartes *id.*, *ibid.*, p. 144). Por isto, Cottingham traz à tona esta terceira categoria, que, segundo ele, os intérpretes modernos do sistema cartesiano tenderam a ignorar. A *sensação* estaria, assim, lado a lado com o *pensamento* e a *extensão*, motivo por que “Descartes [...] esforça-se para traçar uma distinção tripla, que ele se recusa de forma explícita a reduzir a uma simples dualidade” (COTTINGHAM, 1995, p. 144).

Como o leitor pode perceber, busquei nesta seção produzir reflexões que auxiliem na elaboração de respostas à pergunta “em que medida o homem pensa com o corpo?”, tão caro questionamento de Pradier à etnocenologia. Da herança biológica, que nos dota de mecanismos que nos predispõem a agir de forma adequada à manutenção da vida, instruindo que nos comportemos de certa forma perante dada situação, ao enriquecimento contínuo proporcionado pelo aparato biológico, que nos permite ir acumulando significações naturais e delas decorrendo significações artificiais, criando o mundo cultural, o corpo é a própria condição do ser no mundo. É com ele que sentimos, manifestamos nossa intenção, decidimos, movemo-nos para atingir metas, significamos, comunicamo-nos, produzimos cultura.

É deste modo que ele pensa; um pensar que transcende a pura elaboração intelectual e vai buscar sua essência no ser encarnado em constante experiência com o mundo.

1.4 Metodologia

O método etnográfico foi o principal modelo de investigação adotado nesta pesquisa. Isto porque a parte substancial mais intensa dos dados foi obtida no campo, nas sucessivas visitas que fiz a Milagres para estabelecer contato com o mestre e os brincantes dos Congos. Foi por meio destas visitas que me adentrei neste universo cultural, passando a conhecer um pouco das particularidades concernentes ao estilo de vida dos integrantes do folguedo e da forma por meio da qual a manifestação toma corpo.

A partir das primeiras incursões no campo, fui formando uma ideia geral do contexto cultural que abriga o folguedo, procurando apreendê-lo a partir de meus próprios referenciais, já que não tinha uma familiaridade prévia, de primeira mão, a seu respeito, conhecendo-o a partir das leituras que fizera dos poucos textos encontrados, conforme mencionei anteriormente. Isto me impediu de ir a campo com o mínimo de hipóteses e categorias previamente construídas, por meio das quais pudesse orientar a observação e a coleta de dados. Daí decorreu a adequação do método etnográfico à natureza desta pesquisa.

Como a observação é a técnica fundamental deste método (MARCONI; LAKATOS, 2007) e a coleta deve ser tão abrangente quanto possível, utilizei como instrumento de registro a imagem fílmica e fotográfica e a gravação digital, além, obviamente, do meu corpo físico, cujos sentidos estiveram atentos ao exame da situação. Por vezes, quando algo me chamava atenção a ponto de sugerir uma ocorrência potencialmente útil para o entendimento da manifestação, o gravador também foi usado como 'bloco de notas', uma vez que proporciona uma agilidade de registro muito superior à tradicional prática da anotação manual em diário de campo.

A complexidade de situações presentes no campo impossibilita que se estabeleçam procedimentos gerais que, com alguma segurança, possam orientar o pesquisador segundo um protocolo de pesquisa. É a este respeito, que Pinto (2001, p. 251) tece considerações atendo-se ao caso da antropologia:

Dos métodos de pesquisa antropológica, a investigação de campo é aquela que mais dificilmente se ensina em sala de aula. A pesquisa de campo, principalmente também a pesquisa participativa, exige do antropólogo experiência e um talento especial em lidar com pessoas. Dificilmente se poderá preparar os diferentes passos da pesquisa com precisão e de maneira predefinida.

Deste modo, muitas das condutas, concepções e seleção do que deveria ser registrado foram ajustadas no calor do trabalho de campo, no convívio com os informantes e seu mundo, embora a apresentação dos Congos e os fatos diretamente relacionados a ela tenham constituído o fenômeno central.

Avalio que o tipo de pesquisa de campo adotado foi a ‘observação não-participante’ (MARCONI; LAKATOS, 2007), uma vez que entrei em contato com a comunidade, especialmente com o mentor do grupo – o mestre, com a realidade estudada, mas não me integrei a ela ao ponto de incorporar-me ao grupo, confundindo-me com seus integrantes. Presenciei o fenômeno, mas dele participei apenas como espectador, mesmo que tenha havido momentos de maior intimidade com a comunidade, especialmente com o mestre, o principal informante, em cuja residência estive algumas vezes para entrevistá-lo, esclarecer dúvidas relativas à *performance* presenciada e sondar os fundamentos que subjazem a esta manifestação devocional.

O registro fílmico foi dedicado, sobretudo, aos eventos ocorridos nos dias em que o grupo se apresentou em Rosário, distrito de Milagres, por ocasião dos festejos da padroeira – Nossa Senhora do Rosário, nos mês de outubro de 2011 e no de 2012 – e em Milagres, ensejado pelas comemorações da padroeira do município – Nossa Senhora dos Milagres, em agosto de 2013. Minha intenção foi gravar o que, dentro do meu entendimento, naquele estágio da pesquisa, pudesse ser mais significativo no contexto do referido acontecimento, embora estivesse consciente das limitações impostas pelo enquadramento possível proporcionado pela lente da filmadora. Limitações desta natureza podem estar entre os motivos

pelos quais “a utilização do mecanismo cinematográfico como ferramenta da pesquisa etnográfica foi encarada com grande reserva”. (ROCHA; VIEIRA; ANJOS, 2007). Os autores citam Margaret Mead, que, identificando a predominância dos registros escritos como uma tradição à qual o campo investigativo da antropologia estava aprisionado, empreendeu trabalho pioneiro na utilização do instrumental cinematográfico nos estudos antropológicos.

Apesar das desconfianças que cercaram a utilização dos aparatos audiovisuais nos primórdios de sua utilização para fins de pesquisa científica e de suas limitações, a imagem fílmica tem suas potencialidades. Permite um controle do filme mediante recursos como a reiterabilidade do conteúdo gravado, a execução em ‘câmera lenta’, a exibição quadro-a-quadro, manuseio que pode facilitar uma interpretação do movimento. Talvez por isso, o estudo de Steve Feld (1976), envolvendo o histórico das publicações no periódico *The Journal of Ethnomusicology*, tenha constatado que, “embora o periódico possuísse, desde 1959, um espaço destinado a *techniques and devices*, as primeiras referências a filmes foram enquadradas na forma de *special bibliographies of dance films* em 1963” (Apud. *Id., ibid.*) Outro exemplo foi a utilização feita por Gilbert Rouget do “recurso de sincronização entre música e movimento para estudar detalhes de uma coreografia de dança no filme *Danses des Reines à Porto Novo*²⁴”. (Apud *id., ibid.*) Sua utilização para fins de análise da dança é algo animador para a presente pesquisa.

Outro dispositivo valioso de coleta foi o gravador digital, por meio do qual foi realizado o registro sonoro da pesquisa. Sua utilização se deu, principalmente, para as entrevistas que fiz com os informantes, principalmente com o mestre dos Congos. Tais entrevistas tiveram características que se adequaram aos vários estágios de familiaridades que experimentei a partir do contato com a manifestação. Como mencionei anteriormente, inúmeras vezes usei o gravador tanto para registrar informações ou ideias que iam surgindo com minha atuação no campo quanto para respostas de informantes a perguntas pontuais.

²⁴ *Danses des Reines à Porto Novo/1971* foi o filme do autor a partir do qual ele próprio realizou uma discussão num ensaio.

A entrevista, aliás, é um instrumento de trabalho indispensável na pesquisa de campo. Quando empreendi minhas primeiras visitas a Milagres, entrando em contato com os moradores, com o mestre do grupo de Congo e seus brincantes, minhas indagações tinham como objetivo antes um levantamento preliminar de dados que propriamente uma entrevista. À medida que ia tomando conhecimento dos fatos, as perguntas iam se tornando mais objetivas e direcionadas.

Mesmo as entrevistas com o mestre não se restringiram a um tipo específico dentre os modelos consolidados na pesquisa acadêmica. Nos primeiros encontros, utilizei a entrevista não estruturada, de caráter não dirigido, dando-lhe liberdade para que falasse dos Congos segundo os mais diversos pontos de vista evocados por nossa conversação informal. Conforme eu ia assistindo aos vídeos que realizara da *performance* e as dúvidas começavam a surgir, retornavam ao mestre com um roteiro prévio – uma entrevista estruturada –, constituído de perguntas pré-determinadas, cujas respostas, presumivelmente, seriam capazes de dirimir as incompreensões. Outras vezes, como em ocasiões em que estávamos informalmente conversando sentados na calçada de sua casa e o mestre dizia algo que eu julgava importante para o entendimento do folguedo, perguntava-lhe se se incomodava de repetir o que dissera para que eu gravasse. Em sua generosidade, nunca se recusou a atender ao pedido. Boa parte destas entrevistas foi transcrita, outra, não.

Estes procedimentos técnicos forneceram o corpo de dados que tentei analisar para fornecer uma interpretação de como os integrantes dos Congos atuam com dança e canto para constituir a manifestação dos Congos de Milagres, afirmando sua presença na vida cultural do município.

A música, registrada tanto pela imagem fílmica quanto pelo registro sonoro, foi transcrita para observação de parâmetros como perfil melódico, comportamento rítmico, caráter expressivo, textos das canções, dentre outros, de forma a facilitar um entendimento de seu relacionamento com os demais elementos envolvidos na *performance*. Devo ressaltar a devida cautela com que a transcrição musical deve ser tratada, visto que muitos dos parâmetros sonoros presentes na

realização musical escapam à notação musical ocidental. Ainda assim, é um recurso que tem prestado grandes contribuições para o entendimento da música.

A dança e as mais diversas categorias de movimento, registradas pela imagem fílmica, foram descritas verbalmente, de modo a evidenciar tanto as relações que estabelecem com a música e o caráter expressivo presente nos vários momentos da *performance* devocional quanto o modo como os brincantes dispõem suas ações no espaço de sorte a expressarem sua devoção à santa por meio da dança.

Relatos acerca dos fundamentos e do *ethos* que estão na base da manifestação do folguedo foram registrados por meio de gravador digital nas sucessivas entrevistas que realizei com o mestre dos Congos com o objetivo de sondar tais concepções, cuja relação com os vários elementos da *performance* busquei esclarecer.

O trabalho de campo, enfim, dialogou tanto com as leituras que fiz a respeito do congado quanto com aquelas referentes à etnocenologia e áreas que lhe dão suporte, recebendo, de ambas, contribuições importantes e, ao mesmo tempo, fornecendo uma experiência que me permitiu identificar similaridades e diferenças entre os Congos de Milagres e outras manifestações do complexo do congado, bem como refletir acerca da aplicabilidade das proposições da etnocenologia ao estudo do grupo de congo cearense.

2 Congado: uma viagem que começa na África

Muito da riqueza cultural do Brasil advém da confluência das matrizes formadoras da sociedade brasileira, sobretudo de procedência ameríndia, portuguesa e africana. Não obstante a violência colonizadora do império lusitano, o domínio que ele exerceu sobre as instituições de controle social não impediu que houvesse um trânsito de influências culturais rompendo as fronteiras estabelecidas pela regulação institucional. Mesmo que o povo-nação não tenha surgido no Brasil, conforme escreveu Darcy Ribeiro (1995, p. 23),

de formas anteriores de sociabilidade, em que grupos humanos se estruturam em classes opostas, mas se conjuga para atender às suas necessidades de sobrevivência e progresso, [mas] [...] da concentração de uma força de trabalho escrava, recrutada para servir a propósitos mercantis alheios a ela, através de processos tão violentos de ordenação e repressão que constituíram, de fato, um continuado genocídio e etnocídio implacável

, numerosas práticas culturais dos povos subjugados resistiram ao aniquilamento, encontrando formas de sobrevivência.

Neste capítulo, buscarei abordar o contato estabelecido entre o reino de Portugal e o reino do Congo a partir do século XV, a hegemonia do reino congolês na África, sua estrutura político-administrativa, mudanças ocorridas neste reino africano com a chegada dos portugueses e como as interações sociais operadas por ocasião deste contato repercutem nas manifestações congadeiras espalhadas pelo Brasil.

2.1 Hegemonia do Reino do Congo na África

Uma dúvida que pode surgir naqueles que iniciam alguma leitura em temas pertinentes ao presente estudo é por que a ênfase é dada ao Congo e não a outras regiões da África; por que reinado de Congo, reis de Congo, congado, congada ou simplesmente congo, e não reis de Angola, de Moçambique, do Zaire, angolada, moçambicada ou derivações do tipo? A resposta para isto remonta ao século XV.

O Congo já era um reino conhecido no continente africano, forte e estruturado, quando o navegador português Diogo Cão chegou à foz do rio Zaire na década de 1480²⁵ e estabeleceu contato com o chefe da localidade de Soyo, uma província da região (SOUZA, 2002, p. 45). Seus habitantes formavam um grupo etnolinguístico chamado *banto*, e os domínios do reino estendiam-se por grande extensão da África Centro-Occidental, compondo-se de diversas províncias. Embora pesquisadores que se dedicaram ao assunto diverjam no tocante a extensão territorial, é possível ter uma noção de sua amplitude: 250.000 km², segundo Mann; 130.000 km², segundo Thornton²⁶. Para que o leitor tenha uma ideia do seu tamanho, tomando como referência o Brasil, São Paulo possui 248.176 km² de extensão, e o Ceará, 145.711²⁷.

Oliveira (2008, p. 48) afirma que, “em 1484, o Congo era já um vastíssimo império, não se conhecendo verdadeiramente seus limites, embora se saiba que no litoral se estendia desde o Loango ao Cabo Negro”. Aspectos tipológicos e descritivos do Reino do Congo podem ser encontrados em *História do Reino do Congo*, manuscrito anônimo encontrado pelo padre António Brásio (Apud OLIVEIRA, 2008, p. 49) na Biblioteca Nacional de Lisboa, publicado por ele no ano de 1968 e cuja origem o autor estima date do primeiro quartel do século XVII:

“[...] o reino do Congo em si fértil e abundante de todas as coisas daquellas partes, necessárias para a sustentação da vida humana, posto que os moradores delle se contentão com pouco, vivendo conforme a ley natural, de duas sementeiras e creacções; do mar até á província da Mbata he algum tanto áspero, e tem algumas serras, posto que não trabalhosas, nem ásperas demasiadamente, nem de modo que impidão o caminhar; de Mbata até Ocanga (onde residem ordinariamente muitos portugueses e tem o seu sacerdote) tudo são campinas. He regado de rios caudelosissimos, abundantes, e alguns que se podem navegar por muitas légoas; tem grandes matas a que chamam infindas, as quaes os antigos deixarão de indústria para lhe servirem de fortalezas, nas quais há boa cópia de povoações no íntimo delas, as principaes são as do Sonho, Bamba e a de Ibar [...].

²⁵ Como informa Mukuna (s./d., p. 19), “Inúmeras são as datas propostas pelos estudiosos quanto à chegada de Diogo Cão e sua expedição na embocadura do Rio Zaire. Entre outros, Stanley coloca este acontecimento num período entre 1484-85, enquanto a maioria dos escritores confirma que eles chegaram em 1482; David Birmingham (1965) propõe 1483.”

²⁶ MANN (1996), *African kingdoms of past*; THORNTON (1983), *The Kingdom of Kongo*, (Apud SOUZA, 2002, p. 335).

²⁷ Segundo o IBGE, disponível em: <<http://www.ibge.gov.br/ibgeteen/pesquisas/index.html>>. Acesso em: 11 jan. 2013.

Embora o relato certamente se refira à época posterior à chegada de Diogo Cão, uma vez que já havia portugueses morando no lugar e a presença de sacerdotes (católicos, suponho), serve para dar uma noção da extensão daquele reino.

Mukuna (s./d. p.19-20) arrola informações fornecidas por vários estudiosos que ajudam a ampliar o conhecimento referente às dimensões do reino africano encontrado pelos portugueses. Jacolliot²⁸ afirma que o nome Congo é atribuído a toda parte da costa oeste da África, abrangendo uma área que vai da linha do Equador até o décimo nono grau de latitude sul, do Gabão até Cabo Frio (Cf. Figura 2); Elisée Reclus²⁹ ratifica estas fronteiras, confirmando que o reino estendia-se do Gabão até o rio Cuanza; e Georges Balandier³⁰ diz tratar-se o reino de “um conjunto político largamente espalhado sobre as duas margens do rio [Zaire ou Congo], que assim se acha evocado: estendido ao norte até o atual Gabão [...] e ao sul até as margens do Cuanza; alargado até o planalto Ba-teke e o rio Cuango, a partir do oceano [...]”. Apesar de obstáculos de natureza histórica que impedem uma delimitação mais precisa da distribuição geográfica do reino do Congo encontrado pelos portugueses que lá aportaram no século XV, as informações reunidas por Mukuna permitem uma ideia aproximada da grandiosidade do reino. Os mapas seguintes podem ajudar na visualização da distribuição espacial do reino conforme descrito pelos autores.

²⁸ JACOLLIOT, Louis. *La côte d'ébène: le dernier des négriers*. Paris: Librairie Illustrée, 1876, p. 111.

²⁹ RECLUS. *Nouvelle Géographie Universelle*. 1888, p. 111.

³⁰ BALANDIER, Georges. *La vie quotidienne au royaume de Kongo du XVI^e au XVIII^e siècle*. Paris: Hachette, 1965,



Fig. 1 – Mapa do Reino do Congo³¹: a área sombreada indica uma extensão aproximada do antigo reino.

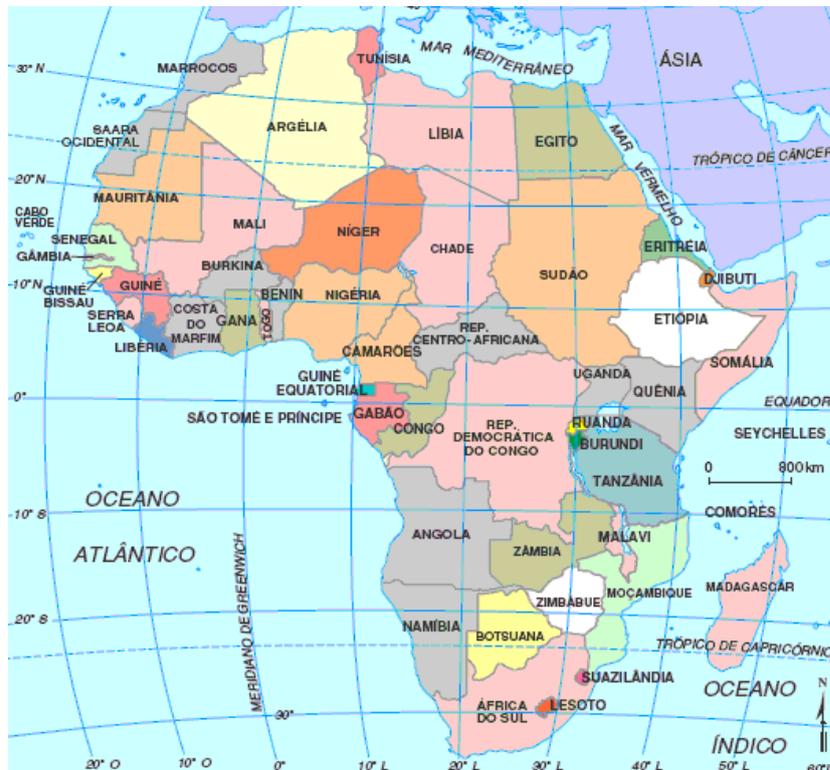


Fig. 2 – Mapa da atual divisão política da África. Fonte (IBGE, 2004)³².

³¹ Disponível em: <<http://civilizacoesafricanas.blogspot.com.br/2010/01/reino-do-congo.html>>. Acesso em: 12 jan. 2013.

Não deixa de ser surpreendente imaginar como o reino se expandiu apesar das dificuldades administrativas e das limitações tecnológicas da época.

Como informa Reclus (apud MUKUNA, s./d., p. 20), quando os portugueses chegaram à África, no final do século XV, perceberam que

todo o território da parte baixa do rio, sobre as duas margens, e uma grande parte do planalto meridional reconheciam o poder de um soberano que residia na cidade designada pelo nome de Mbanza³³ Kongo [...] e que todos os chefes dos arredores pagavam a ele regularmente os impostos.

É a partir deste contato que o Reino do Congo entra na literatura europeia, a partir de escritos baseados em missionários, comerciantes, administradores e viajantes que “observaram a sociedade congoleza dos séculos [...] [XVI ao XIX] e leram a realidade africana com os olhos e os conceitos europeus”. (SOUZA, 2002, p. 335). Batsíkama (2010) afirma que a história das origens do Reino foi abordada com base na tradição oral, inicialmente, por autores como Cavazzi, Cadornega, Lorenzo da Lucca nos séculos XVII-XVIII e, posteriormente, por autores como Rafael Vide, Cuvelier, Van Wing nos séculos XIX-XX. O autor adverte, porém, que há grande confusão nas ancestrais tradições orais. É com base nesta literatura que apresento algumas informações que podem contribuir para a compreensão da formação e da estrutura político-administrativa que deu sustentação ao reino.

2.2 Estrutura político-administrativa do reino

Recorro à tese de Oliveira (2008), *Os Zombo e o futuro*, para trazer uma destas narrativas de origem difundidas pela tradição oral na qual o autor propõe explicar a constituição e distribuição geográfica dos subgrupos que habitaram o Reino do Congo. Conforme a lenda por ele descrita, um grupo formado de pequenas comunidades clônicas, comandado por um aristocrata descendente do rei *Nimia*

³² Disponível em: <https://www.ufmg.br/rededemuseus/crch/simposio/CHARLES_ARLINDO_E_SA_LUCILENE_ANTUNES.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2013.

³³ *Mbamza* é uma circunscrição administrativa do Reino do Congo cujo sentido os europeus fizeram a correspondência com “cidade”. [Cf. BATSÍKAMA; BATSÍKAMA (2011) para ter uma ideia mais abrangente da divisão político-administrativa desse reino no século XV.]

*Lukeni*³⁴, soberano do reino de *Kinshasa*, chegou à bacia do rio Zaire. Este aristocrata, que era por direito o sucessor do reino, tinha um irmão gêmeo, preferido por uma tia materna para a ascensão, de forma ilegítima, ao trono. Percebendo a interferência da tia e sendo alertado do risco que corria, uma vez que a tia gozava de extrema influência na corte e planejava matá-lo, o aristocrata abandonou o território, sendo acompanhado por um grupo favorável a sua sucessão.

Nesta fuga, teria atravessado o rio Kuango, instalando-se no território que se seguia. Fixou-se, então, com seus seguidores em zonas ecótonas³⁵ das florestas. Nestas terras, havia abundantes variedades cinegéticas³⁶ e água em abundância, o que propiciava a prática da agricultura e farta coleta de frutas. Tendo recebido, em razão de sua condição de nobre, ensinamento adequado à chefia, o que o tornara hábil na ciência da gestão política e administrativa, constitui, num local desabitado, o embrião de um estado. Quando, por vezes, fixava-se em outro local, estabelecia uma capital, que recebia a designação de *Mbanza Kongo*. Tornando-se soberano, constitui um exército, geriu o poder, administrando-o diretamente, acumulando também a função de juiz, e concebeu a divisão administrativa do território. Fez aliança com os *ambundos*, outro grupo banto, gerando uma associação fecunda. Designou seu filho primogênito para governar a área de *Nsundi* e o segundo filho para governar *Mpangu*. Nesta área, *Mpangu*, ficava sediado o exército do soberano, que era exclusivamente kongo. O governador da região tinha a obrigação de sustentar e treinar o exército, mas mobilizá-lo era prerrogativa do soberano, que assim assegurava a centralidade de seu poder.

³⁴ Alguns textos apresentam Nimi a Lukeni como fundador do reino (SOUZA, 2002; TEIXEIRA, 1967). Outro considera Nimi Lukeni o pai do Reino do Congo, fundador de Mbanza Congo (VANSINA, 2010). Outro, por sua vez, apresenta os descendentes de Lukeni como aqueles que gozavam da prerrogativa de exercerem o poder político, administrativo e judiciário no Reino do Congo (BATSÏKAMA; BATSÏKAMA, 2011). De qualquer modo, o nome Lukeni está ligado à história da constituição do Reino.

³⁵ Ecótono é uma área onde são encontradas a flora e a fauna pertencentes a dois ecossistemas fronteiros. Disponível em: < <http://www.consciencia coletiva.com/o-que-e-ecotono-e-sua-importancia-ecologia-de-paisagens/>>. Acesso em: 24 jan. 2013.

³⁶ Espécies animais propícias à caça, já que *cinegética* é dicionarizada por Holanda como “a arte da caça” (HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p. 406.)

No caso de outras áreas (ou províncias), os chefes eram escolhidos pelas populações locais; após a eleição, dirigiam-se a *Mbanza Kongo* para apresentar cumprimentos e submissão ao soberano maior. Neste caso, o soberano não tinha o poder de destitui-los, embora exercesse seu poder por intermédio deles, já que lhes delegavam poderes. Como salienta Oliveira (2008, p. 46), “cada subgrupo tinha seus fundamentos e rituais próprios, apesar da capacidade unificadora dos kongo que, como um grupo exocêntrico, tinha nas províncias de *ambundo* o enlace matrimonial”. Por intermédio de pactos de casamento, o reino foi se expandindo, na medida em que as famílias, assim unidas, passavam a estabelecer graus de parentesco, exigindo, proporcionalmente à expansão, a criação de zonas administradas por chefes subordinados ao soberano maior (Mani Congo ou Rei Congo, como passou à literatura portuguesa).

Ainda no tocante à história da formação do reino, outro autor, Felipe Zau (2009), afirma que Nzinga, filha de Nkuvu, é a “grande mãe” de todos os *bakongos*³⁷. Nzinga casou-se com Nimi e teve dois filhos e uma filha, respectivamente, Vit’a Nimi, Mpanzu’a Nimi e Lwkeni Lwa Nimi³⁸. Segundo ele, os três filhos constituíram a base da sociedade do Reino do Congo. A referência ao caráter tripartido da sociedade congo pode ser encontrada em outros autores.

Raphaël Batsíkama e Patrício Batsíkama (2011) mencionam que a organização da sociedade no antigo reino parecia basear-se na divisão política e territorial das províncias entre três linhagens: *Nsaku*, *Mpânzu* e *Nzinga*. Presumem os autores que a divisão do poder entre estes troncos estaria assim configurada: (1) os *Nsaku* desempenhavam atividades ligadas ao sacerdócio, presbiterianismo, à religião e magia, consagração das autoridades, diplomacia, ao poder judiciário e ao poder legislativo; (2) os *Mpânzu* encarregavam-se da guerra, manufatura, segurança

³⁷ “Os Bakongo são um dos grupos etno-lingüísticos de Angola, originalmente situados no norte do país, mas também presentes na República Democrática do Congo e na República do Congo, na África Central” (PEREIRA, 2008, p. 7), ou seja, na configuração geopolítica atual da África cuja área era abrangida pelo Reino do Congo de outrora.

³⁸ Oliveira (2008, p. 133) escreve a este respeito: “Os relatos mais antigos que correm entre os kongo (grupo ético) referem que a primeira ancestral ‘*Nkak’a a Sina*’ ou *kanda* de origem (que podemos subentender como ‘avó placenta’ ou, até mesmo, ‘cepa de origem’) envolve e protege a generalidade dos kongo. Ela chamava-se *Nzinga* e era filha de *Nkuwu*. Casou-se com *Nimi* (ou *Nemi*) e geraram dois filhos varões, *Nsaku’a Nimi* e *Mpanzu’a Nimi*, e uma menina que recebeu o nome de *Lukeny Lwa Nzinga*.”

da corte e do país e possuíam o direito de eleger; e (3) os *Nzinga* ocupavam-se das tarefas concernentes à administração, justiça, ao poder executivo e político de forma limitada e à classe dos elites das migrações [sic]. (*Id., ibid.*, p. 14)

Os *Nsaku* reivindicavam a condição de serem os “mais velhos da sociedade”, pois, conforme a cosmovisão congo, dentro do sistema matrilinear operante em várias sociedades africanas, “o poder pertence ao ‘mais velho uterino’”. (*Id., ibid.*, p. 15). Apoiado por tal concepção, o *Nsaku Ne Vunda*³⁹ era o dignatário religioso supremo do Reino do Congo, e todo administrativo eleito, nas mais variadas escalas do poder, inclusive o rei, deveria ser por ele consagrado para que pudesse ser investido no cargo. Como supõem os autores, os *Nsaku* e os *Mpânzu* seriam os verdadeiros detentores do poder executivo e orientavam e estabeleciam os parâmetros do comportamento social⁴⁰.

Em certa altura do texto, os autores informam que as famílias descendentes de Mazînga⁴¹ exercem o poder executivo, ocupando cargos em todas as instâncias administrativas, um poder que lhes é delegado. “Neste sentido, os descendentes de Mazînga são apenas *ministros* – no sentido latino do termo – que, no Kôngo, são considerados como os delegados de *Nsaku* e *Mpânzu* para *executar*.” (*Id., ibid.*, p. 15)

Acredito que a apresentação deste breve panorama da estrutura sociopolítica do reino em questão ajude a entender por que algo que chamou a

³⁹ Um pormenor que me causou dificuldade no estudo do Reino do Congo no século XV foi as variadas formas mediante as quais alguns vocábulos são grafados; *Nsaku Ne Vunda* é um exemplo. Em alguns textos (Cf. VANSINA, 2010, p. 653) ele é referido como *Mani Kabunga*; em outro (OLIVEIRA, 2008, p. 83), além da menção a este último, o precedente é contraído para *Saku ne Vunda*.

⁴⁰ Outro exemplo dos direitos hereditários da linhagem *Nsaku* pode ser observado em texto de J. Vansina, em *Kingdoms of Savanna* (Milwaukee and London: Madison, 1966, p. 45): “Nzinga Kuwu decided that a *Nsaku* Clansman should go as an ambassador to Portugal to ask for missionaries and for technicians-carpenteres and mason. He was accompanied by a number of younger men whom the king wanted to have educated in Portuguese Schools”. (Nzinga Kuwu decidiu que um homem do clã *Nsaku* deveria ir com um embaixador a Portugal para solicitar missionários, carpinteiros e pedreiros. Ele foi acompanhado por vários jovens do sexo masculino os quais o rei desejava que fossem educados nas escolas portuguesas) Tradução minha.

⁴¹ Presumo que haja correspondência entre “Mazînga” e “Nzinga”, uma vez que os autores entram com o primeiro termo sem esclarecimentos, atribuindo-lhe funções anteriormente associadas por eles próprios ao segundo.

atenção dos observadores europeus nos povos congo foi “sua extraordinária faculdade de adaptação sociopolítica e de simbiose dos modelos culturais e simbólicos que lhes permitiu assimilar muitos grupos com os quais entraram em contato, pacificamente ou pela força”. (GONÇALVES, 1989, p. 526). Tal característica encontra correspondência com a informação de Mukuna (s./d., p. 20), segundo a qual o Reino do Congo era formado por províncias que se constituíam de um conglomerado de tribos, organizadas politicamente como uma federação composta de pequenas repúblicas autônomas, diferentemente da estrutura político-administrativa dos estados monárquicos europeus. A partir do contato com os portugueses, o reino passou por transformações que, no entender de vários estudiosos que se debruçaram sobre o assunto, ocasionaram seu declínio.

2.3 Mudanças ocorridas no reino do Congo com a chegada dos portugueses

O contato entre congoleses e portugueses acarretou significativas modificações no modo de vida dos habitantes de reino do Congo. Iniciava-se ali uma relação entre longínquos estados régios separados pelo oceano da qual decorreriam acontecimentos históricos, cujos reflexos podem ser percebidos nas populações afrodescendentes dispersas pelo mundo por força da diáspora africana ocasionada pela escravidão. No que tange ao tema do presente trabalho, os Congos de Milagres (CE), alguns aspectos deste desenrolar histórico podem ajudar a entender tanto os elos ancestrais que ligam o folguedo à matriz de origem negra quanto as incorporações e ressignificações naturalmente agregadas ao longo dos tempos.

As modificações mencionadas abrangem aspectos sociais, econômicos e religiosos. Dentre estes últimos, está a conversão das principais autoridades congolesas ao catolicismo, o que ocasionou um movimento de difusão da doutrina cristã entre os naturais da terra, estabelecendo novas relações de poder e a interação entre a cosmogonia local e a estrangeira. Com a religião católica o complexo das manifestações congadeiras encontra imbricações necessárias.

Como já coloquei anteriormente, Diogo Cão foi, indubitavelmente, o comandante da primeira expedição marítima portuguesa ao continente africano, não

havendo consenso em relação ao ano em que precisamente isto teria ocorrido, embora as diferentes datas propostas pareçam apontar a década de 1480. Certamente, por causa deste obstáculo ao estabelecimento cronológico dos fatos, algumas fontes divergem no tocante à ordem das incursões exploratórias marítimas dos portugueses à costa da África⁴²; contudo não encontrei controvérsia em relação à condução de nativos do Congo no navio que retornou da África para Portugal numa das expedições. Conforme Souza (2002, p. 52),

prossequindo a empreitada de desbravamento dos mares e da costa da África em busca de um caminho para as Índias, de metais preciosos e almas para converter, D. João II enviou Diogo Cão, no ano de 1485, em mais uma expedição marítima ao estuário do rio Zaire, no Reino do Congo. Instruídos para fazerem contatos pacíficos e acompanhados de intérpretes conhecedores de línguas africanas, os enviados do rei português tomaram conhecimento da capital no interior do continente e para lá enviaram emissários. Como estes demorassem a voltar, retidos na corte congoleza pela curiosidade que despertou tudo que contavam e representavam, os navios portugueses, cansados de esperar, zarparam sem eles, levando alguns reféns. Em Portugal, estes foram tratados como amigos e aprenderam algo dos hábitos, da religião e da língua do reino.

Aludindo ao mesmo fato, Oliveira (2008, p. 58) escreve que “Diogo Cão trouxe alguns indígenas da linhagem [zombo] para Lisboa, de modo a que, no regresso de sua primeira viagem ao Congo, falassem e compreendessem o português e trajassem como os nobres.” Estes nativos tiveram papel determinante nas relações que estavam se estabelecendo entre os dois reinos de então, uma vez que foram testemunhas do que lhes pareciam ser o poder e a capacidade tecnológica daquela estranha civilização.

De início, as primeiras impressões que os portugueses causaram nos naturais do Congo foram, nas palavras de Oliveira (2008, p. 54), muito mais de espanto que de medo, já que os estrangeiros, com a palidez de sua pele, o nariz afilado, os lábios finos e os olhos diferentes dos deles, pareciam-lhes muito mais doentes do que ameaçadores, visto que fossem tão poucos. Por outro lado, o fato de os visitantes terem surgido do mar associava-os a deuses, uma vez que o povo Congo considerava o mar domínio dos mortos⁴³. Assim, aqueles navegadores bem

⁴² Souza (2002) dá 1483 como o ano da primeira expedição e 1485, da segunda. Para Oliveira (2008), 1481 foi o ano da segunda expedição.

⁴³ De modo semelhante, Georges Balandier (Apud TEIXEIRA, 1967, p. 81) refere-se ao caráter místico atribuído aos navegantes portugueses pelos naturais do Congo a partir do primeiro

que poderiam ser espíritos e representar seus antepassados congolezes. O conhecimento daquele povo do além-mar seria ampliado quando do retorno dos nativos que haviam sido embarcados e levados para Portugal.

Como foi mencionado, Souza (2002, p. 52) informa que os congolezes levados foram diplomaticamente tratados como amigos durante sua estada em Portugal e adquiriram hábitos e conhecimentos da religião e da língua do reino lusitano. Uma nova expedição retornou à África, agora conduzindo os congolezes portadores de conhecimentos do reino estrangeiro, uma embaixada e presentes do rei lusitano D. João II para o *mani* Congo.

A volta dos naturais da terra foi intensamente festejada. Afinal, eles haviam partido para o desconhecido mundo dos mortos e dele retornado, sendo recebidos “como se todos fossem mortos e ressuscitados”, conforme deixou registrado Rui de Pina (Apud SOUZA, 2002, p. 63). Este vitorioso retorno também é mencionado por Oliveira (2008, p. 58):

Posteriormente, na sua chegada triunfal ao reino de origem, [os indígenas zombo levados para Lisboa] davam notícias ao *Manikongo* das maravilhas que tinham presenciado, da perícia dos portugueses ao enfrentar o imenso oceano; informavam da importância que o mercado do Congo tinha para Portugal e, por sua vez, do interesse que o rei africano deveria ter em negociar com “gente à sua altura”.

Considerando o papel do oceano como divisor entre o mundo dos vivos e o dos mortos (ou dos espíritos) na cosmovisão congo, a habilidade dos portugueses de enfrentar a fúria das águas em alto mar deve ter sido vista pelos naturais do congo como algo espantoso; havia pessoas capazes de se aventurar com astúcia e perícia por essa fronteira mítica entre dois mundos substancialmente diferentes passando de um ao outro⁴⁴.

contato: “o fato de terem ‘saído das águas’, de terem a côr branca, diferente da conhecida, falarem de Deus e de países desconhecidos [fez com que fossem] identificados como emissários dos antepassados, que iriam organizar na terra a ‘sociedade subterrânea’ e divulgar o segredo da boa vida, do poder e da riqueza.” Talvez “sociedade subterrânea” seja uma alusão à cidade que os antepassados mortos formavam e na qual viviam em perfeita harmonia, segundo crença dos habitantes da região em que aportaram os visitantes.

⁴⁴ Para Wyatt MacGaffey (*Dialogues of the deaf: Europeans on the Atlantic coast of África*, p. 25), o retorno dos reféns foi determinante no modo como os congolezes receberam os visitantes e sua religião, atribuindo aos sobreviventes uma iniciação excepcional nos poderes dos mortos

O relato dos congolezes regressados despertou tal interesse que o *mani* Congo chamou os chefes locais à *Mbanza* Congo para ouvi-los pessoalmente e ver os presentes que lhe tinha enviado o rei D. João II. Souza (2002) refere-se à associação feita pelas elites congolezas entre o poderio da civilização portuguesa, evidenciado nos relatos, e a fé que tinham no deus de sua religião católica. Para a autora pode ser este um dos motivos pelos quais os líderes do Congo manifestaram o desejo de que o deus dos portugueses fosse também o deles.

Assim, o *mani* Congo envia, em 1489, uma embaixada ao rei de Portugal. Os emissários congolezes levavam ao rei presentes, como tecidos de palmeira e objetos de marfim, e cumpriam a função de porta-vozes do *mani*, pois expressariam seu desejo de conversão ao cristianismo e o pedido de envio de clérigos, bem como de “artesãos, mestres de pedraria e carpintaria, trabalhadores de terra, burros e pastores” (Pina⁴⁵ apud SOUZA, 2002, p. 52). O soberano africano

pedia ainda que alguns jovens, enviados com a embaixada, fossem instruídos na fala, escrita e leitura latinas, além [de nos] mandamentos da fé católica. Durante todo o ano de 1490, os enviados do rei do Congo permaneceram em Portugal, aprendendo o português, os princípios do catolicismo e se iniciando nos costumes da sociedade portuguesa. (p. 53)

Presumo que o poder a que Souza se refere talvez ultrapasse a esfera do religioso e hierárquico e se estenda aos conhecimentos técnicos dos portugueses no tocante às atividades práticas da vida, que os congolezes viam como indícios da superioridade tecnológica dos visitantes.

O primeiro membro da elite congoleza a ser batizado foi o *mani* Soyo. Nesta província estava localizado o porto do Reino do Congo, *Mpinda*, o que a tornava estratégica para a economia do reino, já que era com seu soberano que os navegantes marítimos deveriam estabelecer os primeiros contatos. Foi aí que aportaram, desde a expedição inicial, os navios portugueses que regressaram inúmeras vezes à África.

e acreditando que o batismo incentivado pelos estrangeiros fosse uma iniciação nova e uma versão mais poderosa do culto dos espíritos locais. (Apud SOUZA, 2002, p. 63)

⁴⁵ PINA, Rui de. Relação do reino do Congo. In.: RADULET, Carmen M. *O cronista Rui de Pina e a “Relação do Reino do Congo”*. Lisboa: Imprensa Nacional. Casa da Moeda, 1992. p. 103.

Souza (2002) informa que, quando a expedição seguinte àquela na qual o *mani* Congo havia enviado uma embaixada com presentes ao rei D. João II chegou à foz do rio Zaire em 1491, a província de Soyo era governada por um irmão da mãe do *mani* Congo, o mais respeitado dos chefes provinciais. A expedição estava sob o comando do fidalgo português Rui de Sousa. O *mani* Soyo, então, convocou todos a virem, festivamente, recepcionar os enviados do rei lusitano. Encontros semelhantes entre dois grupos distintos, algumas vezes amistosos outras belicosos, estão presentes em todas as manifestações do congado.

Após recepcionar os lusitanos em território africano, foi a vez de o *mani* Soyo visitar o capitão em seu navio. Muitos dos elementos presentes nesta visita diplomática evocaram-me *performances* dos congos a que assisti. Dirigiu-se o soberano para a nau, sendo acompanhado de

grande séquito, composto em parte por homens armados, em parte por homens que carregavam mantimentos para oferecer aos visitantes, havendo ainda os que tocavam instrumentos, produzindo uma música que agradou aos portugueses. O capitão, ao saber da aproximação do séquito congolês, foi em sua direção com tocadores de trombetas à frente e por entre homens armados de bestas e lanças, sendo o encontro dos dois, segundo o relato, cheio de alegria. (*Id., ibid.*, p. 55)

Retomarei, posteriormente, as interações sociais postas em prática por ocasião destes contatos.

No dia seguinte, disposto a efetivar a missão que lhe delegara o rei de Portugal, Rui de Sousa solicita ao *mani* Soyo sua cooperação para que ele, juntamente com os presentes enviados pelo rei europeu, fosse levado ao soberano do Congo. Foi aí que “o chefe congolês, provavelmente associando as coisas extraordinárias trazidas pelos lusitanos à sua fé [cristã], que insistiam para que adotassem, pediu para ser batizado sem mais demora, que então mandaria cumprir as ordens do capitão.” (*Id., ibid.*, p. 55). Ante o repentino pedido, Rui de Sousa consulta os sacerdotes que integravam sua comitiva e resolve construir uma capela de madeira e paramentá-la com os objetos trazidos de Portugal para que nela fosse realizado o batismo do chefe Soyo.

Uma circunstância relatada por Souza (2002, p. 55) é indicativa da associação feita pelas elites congolêses entre a conversão à religião estrangeira e o

poder, a superioridade hierárquica, uma tese apresentada pela autora em vários pontos de seu texto:

Apesar de outros nobres expressarem o desejo de serem batizados, o *mani* Soyo só permitiu que ele e um filho seu o fossem antes do rei do Congo, primazia que sua destacada posição permitia. Aos “fidalgos de sua casa” não foi permitido sequer que entrassem na igreja, “a qual andavam cercando receosos do que se fazia a seu Senhor”⁴⁶.

O *mani* Soyo foi então batizado como o nome de D. Manuel, homônimo do irmão da rainha de Portugal, e seu filho passou a chamar-se D. Antônio, adotando ambos, portanto, nomes usados por portugueses.

Prosseguindo a exposição dos acontecimentos, Souza, ainda se apoiando nos relatos de Rui de Pina, traz eventos que me remeteram a elementos presentes nas apresentações de grupos de Congo. Descreve a autora que, após a cerimônia batismal, “os padres acompanharam o *mani* Soyo até sua casa em procissão com cruz erguida, cantando hinos sagrados.” (2002, p. 56). O cortejo, que aqui estou equivalendo à procissão, é um elemento integrante das manifestações do Congo, proporcionando visibilidade social e ocupação territorial e estabelecendo rotas de ligação entre pontos importantes no âmbito da *performance*, tais como do espaço de concentração dos brincantes para a casa do rei e da rainha; depois para o lugar onde saúdam autoridades locais; daí para a igreja, enfim, cada grupo pode ter suas particularidades, sendo o trajeto uma construção que decorre da interação social e está condicionada a permanências, acréscimos e supressões.

Outro evento referido por Souza, com base nos mesmos relatos, dá conta de que “30.000 pessoas juntaram-se para festejar o evento e cada um fez festa conforme seu caráter, preparando-se D. Manuel ‘para lutar com alguns negros, em sinal de alegria, como é seu costume’⁴⁷, já estando outros a lutar perto da igreja.” (*Id.*, p. 56). Mesmo que possa surgir curiosidade em relação a como se chegou a esta contagem, e a avaliação quanto ao número de pessoas levante alguma suspeita, é razoável imaginar que uma grande aglomeração tenha se formado ao ponto de permitir ao cronista estimar tal contingente, o que também reforça a noção anteriormente exposta da enorme dimensão do reino.

⁴⁶ As expressões aspeadas são de Rui de Pina em *Crónica d’El-Rei D. João II*, opus cit., p. 142.

⁴⁷ PINA, Rui de. *Relação do reino do Congo*. Opus cit., p. 115.

Igualmente útil para este trabalho é a referência às lutas festivas nas quais D. Manuel tomou parte, uma vez que batalhas guerreiras são, geralmente, dramatizadas em muitas *performances* de grupos de congos. Como esclarece Oliveira (2008, p. 24), na África, de forma geral, o líder tem sido historicamente sempre um homem, uma vez que a ocupação demográfica do continente africano tem se baseado num fenômeno, ainda hoje evidente, que se fundamenta na “teoria da conquista e submissão de outros povos por via militar. [...] [O] processo migratório e de povoamento fundamentou-se na conquista de um território e na submissão de povos que já o habitavam”. Portanto, o que muitos grupos de congo recriam em suas apresentações são essas lutas ancestrais.

Retorno, agora, ao tema do batismo ministrado aos membros da elite congoleza.

Após as festas ocorridas por ocasião do batismo do *mani* Soyo, a expedição portuguesa partiu em direção à capital do reino, *mbanza* Congo. D. Manuel cedeu a Rui de Souza, chefe da expedição, duzentos homens, os quais se encarregariam do transporte dos presentes e da carga, além de outros que levariam os mantimentos e garantiriam a segurança da caravana. (SOUZA, 2008, p. 56). Os 23 dias que levaram para chegar ao destino, sendo, ao longo do caminho, recepcionados pelos chefes locais, é, mais uma vez, um fato revelador da extensão do reino.

Ao chegar a *mbanza* Congo, a expedição teve uma recepção festiva semelhante ao que havia ocorrido em Soyo. Conforme relata Rui de Pina (Apud SOUZA, *id.*, p. 57),

o dia que os cristãos entraram na Corte foram de gentes sem conto recebidos e com grandes estrondos e foram logo apousentados em umas casas grandes honradas e novas providas em tudo do que pera eles compria. [...] E nesta ordenança chegaram ante El-Rei que estava em um terreiro de seus paços, acompanhado de gentes sem conto e posto em um estrado rico ao seu modo, nuu da cinta pera cima, com ua carapuça de pano de palma lavrada e muito alta, posta na cabeça e ao ombro um rabo de cavalo guarnecido de prata e da cinta pera baixo cuberto com uns panos de damasco que El-Rei tinha mandado⁴⁸ e no braço esquerdo um bracelete de marfim.⁴⁹

⁴⁸ Um pormenor que não ficou claro é como o rei do Congo já estava usando presentes enviados pelo rei de Portugal quando da chegada da expedição. Ou os visitantes foram levados ao *mani*

O encontro foi marcado por relações diplomáticas nas quais os representantes dos reinos em questão “cercavam-se de objetos, gestos e situações ritualizadas, de sequências cerimoniais particulares e de comemorações festivas, que envolviam toda a comunidade” (*Id., ibid.*, p. 57), mas também abrangiam sessões mais restritas reservadas aos respectivos líderes nas quais presentes e discursos eram gentilmente trocados e acordos eram firmados. A embaixada é outro elemento presente nos folguedos de Congo, antecedendo as lutas ancestrais às quais me referi.

Encerrados os cerimoniais diplomáticos, foi iniciada a construção de uma igreja, que levaria um ano para ser concluída. Neste intercurso, os clérigos pregavam para o *mani* Congo, Nzinga Kuwu, referindo-se às “maravilhosas obras de Deus, para que, com sua agradável conversão, o conduzissem ainda mais à fé de Cristo” (Pina⁵⁰ apud SOUZA, 2002, p. 58). Convencido, o soberano pede para que seja imediatamente batizado. Na impossibilidade de dispor de uma igreja, escolheu-se uma casa e, num dos seus cômodos, foram erguidos altares, acesas tochas e velas e preparadas bacias cheias de água. Neste recinto, Nzinga Kuwu e seis de seus chefes foram batizados, recebendo o primeiro o nome do rei de Portugal, D. João, e os demais os nomes de fidalgos portugueses.

De modo semelhante ao que aconteceu em Soyo, após a refeição,

houve nos Terreiros dos Paços grandes festas com gentes inumeráveis e El-Rei pediu um seu arco e flechas dizendo: “Eu quero hoje por mim mesmo festejar este dia por honra e serviço da fé e crença de nosso verdadeiro Deus que está nos céus e por louvor daquele venturoso Senhor de Portugal que nó-la cá mandou”. (Pina⁵¹ apud SOUZA, *id.*, p. 58)

Aparece novamente, aqui, alusão à prática de simulações de lutas impulsionada pela excitação decorrente de momentos festivos, na qual o pendor guerreiro da civilização congoleza era mimetizado em jubilosas manifestações públicas.

Congo após terem entregado os presentes aos membros da elite que os receberam, os quais teriam se encarregado de fazê-los chegar ao soberano congolês, de sorte que ele já estava usando alguns quando da apresentação oficial dos visitantes, ou as ofertas tinham vindo em expedições anteriores.

⁴⁹ PINA, Rui de. *Crónica d’El-Rei D. João II*, opus cit., p. 145.

⁵⁰ PINA, Rui de. *Relação do reino do Congo*, opus cit., p. 121.

⁵¹ PINA, Rui de. *Crónica d’El-Rei D. João II*, opus cit., p. 149.

Os membros da elite aos quais o batismo não havia ainda sido ministrado, sentindo-se subtraídos de suas prerrogativas hierárquicas, manifestaram seu descontentamento, situação semelhante ao que aconteceu em Soyo. O *mani* Congo, invocando a primazia de sua posição social, tranquilizou-os, afirmando que receberiam o sacramento depois que sua mulher, seu filho e seu irmão o recebessem. A rainha assumiu o nome de D. Leonor, esposa de D. João II, rei de Portugal. (SOUZA, *id.*, p. 58-9)

Como busquei apresentar nesta seção, o Reino do Congo teve papel proeminente na África do século XV, no momento em que os portugueses estabeleceram os primeiros contatos com as civilizações daquele continente. Sua hegemonia político-administrativa, sua grande extensão territorial, nas quais havia jazidas minerais de cobre, chumbo, ferro (e, possivelmente, ouro, o que não se confirmou), seu potencial como parceiro comercial e seu expressivo contingente de gentios à “espera” de conversão ao cristianismo católico fizeram do Reino do Congo um alvo dos interesses colonialistas lusitanos.

Os relatos concernentes à conversão da elite congoleza evidenciaram elementos que, ainda hoje, encontram-se dramatizados nos congos, como as embaixadas e as lutas. A conversão inaugurou, na África, uma relação entre os congolezes e a igreja católica que também estará presente, no novo mundo, entre grupos afrodescendentes para lá enviados e a igreja católica local. Deste modo, penso que o que foi exposto até o momento pode ajudar no entendimento das manifestações associadas ao reinado de congo, tanto aquelas com as quais entrei em contato por meio da pesquisa bibliográfica quanto a que me proporcionou a experiência do trabalho de campo.

2.4 Uma concepção africana do catolicismo e sua Influência nos ritos de entronização

Esta seção tratará de como os habitantes do Congo receberam a religião católica pregada pelos missionários portugueses, encontrando nela equivalências com o sistema religioso autóctone. A partir desta confluência, teria surgido um modo africano de conceber o catolicismo, cujos reflexos se estendem, naturalmente, ao campo das práticas religiosas, dentre elas, as cerimônias de instauração de um novo rei, que deveria ser consagrado tanto pelo padre católico quanto pelo sumo sacerdote congolês para que o primeiro lhe rogasse a bênção do Deus cristão e o segundo o auxílio dos espíritos ancestrais, cujos poderes lhe proporcionariam governar com plenitude.

As navegações marítimas portuguesas, iniciadas no século XIV com o objetivo de estender os domínios do império real lusitano, tiveram como parte importante de seu projeto a cristianização dos povos postos em contato. Exemplo disto é dado por algumas bulas papais, dentre elas as de autoria dos papas Martinho V (1417-1431), Nicolau V (1447-1455) e Calisto III (1455-1458), endereçadas ao rei de Portugal, atribuindo-lhe a missão evangelizadora nos territórios conquistados e que viesse a descobrir. A expansão portuguesa na África foi, então, concebida como uma cruzada de cristianização. (HARRIS, 2010; SALIM, 2010)

Os inimigos eram os sarracenos⁵², adeptos da fé islâmica, que já haviam penetrado na África antes dos portugueses. Em uma das bulas citadas, a *Romanus Pontifex*⁵³ (1454), publicada durante o reinado de Afonso V, o papa Nicolau V faz apologia às conquistas realizadas pelo infante Henrique⁵⁴, de Portugal, a serviço do

⁵² Os sarracenos formavam um povo nômade pré-islâmico que habitava os desertos entre a Síria e a Arábia. Só com a expansão do islamismo, no século VII [d.C.], foram identificados pelos ocidentais aos árabes, e, posteriormente, com as cruzadas, entre os séculos XI e XIII [d.C.], aos muçulmanos. (Cf. Houaiss – Dicionário da Língua Portuguesa. Disponível em: <http://200.241.192.6/cgi-bin/houaissnetb.dll/frame>. Acesso em: 29 jun. 2013.)

⁵³ Disponível em: <http://www.exsurge.com.br/enciclicas/textos%20enciclicas/bularomanuspontifex.htm>. Acesso em: 26 jun. 2013.

⁵⁴ D. Henrique havia comandado a armada que invadira Ceuta, no Marrocos, em 1415, sob os auspícios do rei de Portugal, D. João I (1385-1433). A ação inaugurou o projeto imperialista do reino lusitano que viria a se consolidar nos séculos seguintes. À época da bula *Romanus Pontifex*, reinava em Portugal o sobrinho do infante D. Henrique, D. Afonso V. (1438-1481).

rei lusitano D João I – seu pai, e legitima a posse dos territórios dominados em favor desses nobres portugueses e seus sucessores.

Nós [portanto] pesando tudo e especiais premissas com a devida meditação, e registrando que desde que nós tínhamos por outras cartas de nossa concordância entre outras coisas livrado e ampliado a faculdade para o já citado Rei Afonso – para invadir, procurar, capturar, conquistar e subjugar todos os sarracenos e pagãos quais sejam, e outros inimigos de Cristo onde estiverem, e os reinos, ducados, principados, domínios, possessões, e todos movíveis e inamovíveis bens quais sejam guardados e controlados por eles e reduzi-los à perpétua escravidão, e aplicarem e apropriarem para si mesmo e para seus sucessores os reinos, ducados, países, principados, domínios, possessões e bens, e convertê-los para seu uso e lucro [...]

Como mostrarei oportunamente, a referência a batalhas travadas entre adeptos da religião islâmica e da cristã persistem no imaginário presente nas manifestações congadeiras.

O expansionismo português foi, deste modo, alimentado pela empreitada missionária de reis católicos que buscavam conjugar a intenção de estender sua dominação territorial com a difusão da fé pregada pela igreja petrina. Como expõe Souza (2002, p. 61),

os padres tinham ordens de D. João II [1481-1495] para levar a fé em Cristo para os mais longínquos lugares, pois assim, quando outros portugueses lá chegassem, as relações e o diálogo seriam mais fáceis. Idealmente, a igreja deveria servir de posto avançado da expansão portuguesa e os naturais da terra, convertidos e iniciados nos preceitos da fé, deveriam tornar-se agentes propagadores do cristianismo.

Paralelamente à expansão, o prestígio do rei aumentava perante a sé romana proporcionalmente ao presumido contingente de almas convertidas nos territórios colonizados. O papa Nicolau V, na bula anteriormente citada, refere-se ao infante D. Henrique como “nosso amável filho” e ao rei D. Afonso [V] como “nosso mais querido filho em Cristo”, enaltecendo suas conquistas e concedendo-lhes o direito de posse das terras invadidas e, conseqüentemente, o usufruto dos lucros delas decorrentes⁵⁵. Neste panorama, é certamente impossível saber se as

(Cf. Ceuta, pré-estréia da aventura ultramarina. Disponível em: <http://epoca.globo.com/especiais/500anos/990816.htm>. Acesso em 26 jun. 2013)

⁵⁵ Nós, ainda, pelo teor desses presentes decretos declaramos que o Rei Afonso [V] e seus sucessores e o infante já citado [D. Henrique] poderiam e podem de agora em diante, livremente e legalmente, nessas [aquisições] e com relação a elas, impor quaisquer proibições, estatutos e decretos quais sejam, mesmos os penais, e com a imposição de qualquer tributo, dispor e ordenar com respeito a suas propriedades e domínios. (Nicolau V, bula *Romanus Pontifex*, opus cit.)

iniciativas foram motivadas por uma fé legítima, que buscava a salvação das almas dos pagãos, ou por conveniência que possibilitasse aos colonizadores o acúmulo de riquezas e poder. Os colonizados, como qualquer comunidade humana possuidora de seu conjunto de crenças que define as forças do universo e como elas interferem na sua vida (HERSKOVITS, 1969, p. 157), tinham sua própria cosmogonia, ou seja, sua teologia, e passaram a ser seduzidos a acreditar num novo sistema religioso; mas, como supõe Bruno Nettl (2005, p. 280) ao estudar o fenômeno da mudança musical, a religião é um domínio cultural que muda muito menos rapidamente do que a maioria das outras atividades.

De modo geral, os estudiosos que abordaram a cosmogonia congoleza basearam-se nos escritos de missionários e comerciantes portugueses que estiveram no Congo, na época da colonização portuguesa, e no conhecimento da cosmogonia das etnias que hoje ocupam a área que se supõe ter constituído o reino do Congo na época, presumindo certos traços duradouros ao longo destes séculos. Um destes traços refere-se à ideia de Deus na cosmogonia banto⁵⁶.

Num estudo realizado por linguistas de países africanos, europeus e latino-americanos envolvendo a etimologia de bantuísmos ibero-americanos, foram levantados “todos os diferentes termos em uso para designar o deus supremo, os gênios e as almas dos antepassados nas cerca de quinhentas línguas bantu existentes.” (ANGENOT; ANGENOT; HUTA-MUKUNA, 2009, p. 9-10) Dentre os cinco étimos levantados em língua proto-bantu com a significação de *deus* no citado estudo, ⁿd^zà^mbí é o que tenho encontrado mais recorrentemente na literatura que consultei acerca da religião do reino do Congo. Segundo os autores (p. 10):

A cosmogonia bantu estabelece uma distinção inequívoca entre divindades superiores que são os grandes deuses criadores inacessíveis e divindades inferiores intermediárias com quem os humanos podem se comunicar e entre as quais figuram os gênios benéficos e/ou maléficos da natureza e os espíritos ancestrais. No universo cultural bantu, o conceito de Deus é

⁵⁶ Sobre a povoação da África da chegada dos portugueses e dos quatro séculos de escravidão que se seguiram: “A etnologia, em certo sentido, prestou péssimo serviço à história ao considerar cada etnia como uma raça distinta; felizmente, a linguística permite restabelecer a ordem das coisas. Todos esses pequenos grupos nascidos de quatro séculos de tráfico de escravos, de caça ao homem, participam do mesmo mundo bantu; os Bantu se sobrepueram a antigas populações e expulsaram pigmeus e outros grupos para as florestas inóspitas ou para os desertos.” (NAIDE, 2010, pp. 11-12)

vinculado a mais de uma realidade. É, notadamente, definido como sendo um Ser Autocriado, Ente Supremo e Ser Infinito.

A concepção de um Deus autocriado está presente no mito da criação difundido por toda a África, notadamente dentro do universo bantu. Este

Deus autocriado é também o criador do mundo conhecido e desconhecido. Todas as línguas do universo cultural bantu expressam isso por meio de diversos termos tais como, por exemplo, *Nzambi*, *Nzambi a Mpungu*, *Efile*, *Mvidi Mukulu*, *Unkulunkulu*, *Leza*, *Mungu*, *Kalunga* [...]. (*Id.*, *ibid.*, p. 11)

Significados como *Mvidi Mukulu* em Tshiluba, uma língua bantu falada na República Democrática do Congo, e *Unkulunkulu* em Zulu, Xhosa, Ndebele, línguas bantu faladas na África do Sul, corroboram a concepção de um Deus Supremo situado no domínio de um sistema teológico no qual todas as outras entidades lhe são subordinadas; um Deus tão alto que os seres vivos só podem ter acesso a Ele mediante espíritos que lhe são subordinados. “Na categoria das divindades inferiores se encontram não somente os espíritos benevolentes de antepassados mas também um bom número de gênios da natureza, associados por exemplo a fontes benfazejas, árvores sagradas, objetos totêmicos.” (*id.*, *ibid.*, p. 11)

Por fim, conforme os autores concluem sua exposição, a ideia de um “Deus Ser Infinito” segue-se à de um “Deus Ser Supremo”. Assim, na visão bantu, resumidamente,

o cosmos fica integrado de acordo com papéis definidos a serem assumidos por cada membro da hierarquia: o Deus Supremo reina, seus subordinados intercedem junto com ele em favor dos seres vivos e estes, por sua vez, manifestam sua gratidão através de oferendas culturais regulares. (*Id.*, *ibid.*, p. 12)

Discorrendo acerca da religião dos habitantes do Congo quando da chegada dos portugueses à região, Teixeira (1967, p. 81) corrobora esta informação quando faz alusão à crença dos naturais na existência de um ser supremo, inacessível e jamais materializado, não sendo, por este motivo, objeto de nenhum culto. Este ser “dava ao homem suas leis fundamentais, afligindo-o com os maiores castigos, diante dos quais o homem não tinha recursos; não dava recompensas.” Sendo inacessível aos humanos diretamente, tornava-se necessária a intervenção de outra classe de seres sobrenaturais.

Conforme Teixeira (*Id., ibid.*), o culto aos antepassados era dominante nesta região. Os antepassados, chamados *Bakulu*,

eram os membros mortos do clã, que dominavam sobre a terra e habitavam próximos aos bosques e rios. Formavam cidades semelhantes às dos vivos e viviam em perfeita harmonia. Nem todos os mortos figuravam entre os antepassados; os que morriam eram julgados, e se fossem maus não seriam admitidos (*matebo*).

Realmente, a literatura que faz referência às etnias que constituem o grupo etnolinguístico banto confirma o papel desempenhado pelos espíritos dos antepassados na existência dos vivos.

Souza (2006, p. 64), recorrendo a MacGaffey⁵⁷, refere-se ao fato de os mortos, para os bacongos⁵⁸, serem poderosos, requererem homenagens, presentes e obediência e poderem conferir algo de seu poder aos vivos, “que devem todos os seus dons a alguma forma de contato com eles.” Oliveira, tratando do sistema de descendência ou parentesco entre os bantos na época da África pré-colonial, esclarece que, no sistema patrilinear, “o varão vivo, mais importante, da patrilinearidade, o seu chefe, sabia que os espíritos deificados dos defuntos vigiavam cuidadosamente a sua conduta.” (2008, p. 35). De modo semelhante, no sistema matrilinear, o grupo matrilinear “formava um corpo de inspiração religiosa, visto propiciar colectivamente determinados antepassados deuses que vigiavam o comportamento e cuidavam do bem-estar terreno dos seus sucessores.” (*Id.*, p. 38).

Outro exemplo da relação que os espíritos ancestrais mantinham com os humanos pode ser dado pela legitimação dos invasores quando da conquista de territórios. Em seu estudo acerca das origens do reino do Congo, Batsíkama aborda a instituição social do casamento como um dos elementos que podem fornecer indícios que conduzam à explicação destas origens. Como explica o autor (2010, p. 32-33)

⁵⁷ MACGAFFEY, Wyatt. *Religion and society in Central Africa: The bakongo of Lower Zaire*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986. p. 43

⁵⁸ No idioma kikongo o prefixo *mu* indica o singular ao passo que *ba*, o plural. *Mukongo* [mucongô] é usado para se referir a cada um dos indivíduos do grupo Congo; *bacongô* [bacongô], para a coletividade. (Cf. CLAVERT, 2011, p. 29 para explicação acerca do uso destes prefixos).

quando um povo ocupava uma terra (nos Cômwe, Kimbundu, Kôngo, Umbundu)⁵⁹, a primeira coisa [a fazer] era *administrar os cultos dos antepassados* destas terras com os novos imigrantes, porquanto o acto legitimava os ocupantes e facilitava as uniões. Isto era o *casamento entre os conquistadores e os espíritos ancestrais da terra ocupada*. Ora, quando encontrava um povo já implantado, além dos pactos de amizade, a realização das cerimónias entre os conquistadores e os espíritos presididas pelos chefes de terras (do povo conquistado) foi sempre um dos primeiros actos a cumprir. Isto significava unir os recém-chegados com os espíritos das terras. Neste último caso, foi sempre a preocupação dos conquistadores passar pelas cerimónias a fim de evitar incoerências comportamentais sociais [entre eles e os naturais do lugar?] com os “recém-chegados” e outras calamidades que pudessem enviar os espíritos autóctones.” [itálicos do original]

Em outra obra, referindo-se especificamente aos Cômwe, uma etnia banto de Angola, Batsíkama (2011, p. 95) reitera a informação afirmando que, para este povo, “a ocupação de terras não se faz sem o acordo dos espíritos dos antepassados, representados nestes acordos pela presença de autoridades tradicionais que detêm a autoridade de sucessão por linhagens.” Consoante tal concepção, o território é sagrado, domínio dos espíritos, e, uma vez consolidada a conquista, os invasores devem entregar ofertas aos espíritos locais como forma selar a união entre ambos. (2010, p. 35)

Com relação à categoria dos gênios, suponho que seja esclarecedor trazer mais informações.

Herskovits (1969, p. 153), referindo-se de forma abrangente ao continente negro, afirma que

na África parece também existir a idéia de força impessoal; mas o papel desempenhado pelo culto politeísta e o dos antepassados é tão importante que a crença em forças não antropomórficas aparece na respectiva bibliografia unicamente por concomitância.

Segundo esta concepção, há uma força que é inerente a espíritos impessoais, moradores de certos lugares. Suponho que sejam os mesmos “gênios da natureza, associados, por exemplo, a fontes benfazejas, árvores sagradas, objetos totêmicos”, que Angenot, Angenot e Huta-Mukuna (2009, p. 11) dizem existir em bom número,

⁵⁹ Os Kimbundu, Kôngo, Nyaneka-Nkûmbi, Cômwe e Umbundo constituem um mesmo bloco – a cultura banto, aos quais o autor chama Zimbabweyanos por sua possível origem do atual Zimbabwe.

ao lado dos espíritos benevolentes dos antepassados, na categoria das divindades presentes na cosmogonia bantu.

Em correspondência com a ideia de espíritos impessoais que habitam certos lugares encontra-se o fato de o dignitário religioso supremo do antigo reino do Congo, o *mani kabunga* [ou *Nsaku ne Vunda*], ser o responsável pelo culto do espírito territorial da capital do reino, *Mbanza Congo*. (VANSINA, 2010, p. 653-656) Com relação a árvores sagradas, Oliveira nos traz dois bons exemplos.

Quando visitou Angola em 1991, o pesquisador (OLIVEIRA, 2008, p. 156-157) leu a seguinte reportagem no *Jornal de Angola*, diário da capital, do dia 31 de agosto daquele ano:

“Acidente No Nôqui Motivo De Ritual Tradicional

(...) As autoridades tradicionais da província do Zaire, realizaram domingo, em Mbanza Congo, um ritual denominado “Lembo” “para pôr termo aos tristes acontecimentos que ocorrem na província”[,] disse à Angop, o delegado da cultura, André José. Aquele delegado afirmou que na tradição local a quebra de um ramo da tradicional árvore “Yalankwo” significa a morte de uma autoridade da província. André José acrescentou que dos contatos que manteve com os mais velhos da região, estes afirmaram que o incêndio da árvore tradicional “Yalankwo” ocorrido em Julho último “esteve na origem do acidente de aviação que vitimou entidades do Governo da província e religiosas”. A “Yalankwo” é a árvore onde os antigos reis do Congo realizavam as suas reuniões sagradas.”

O autor esclarece que *Yalankwo* é a árvore da justiça do *Ntotila*⁶⁰, plantada no *lumbu* (antigamente quintal político social, agora jardim) da residência dos reis do Kongo reconstruída em finais do século XIX, em *Mbanza Kongo*, antiga São Salvador. (Cf. foto da célebre árvore *Yala Nku’u* [*Yalankwo*] no *lumbu* da casa real, imagem registrada pelo próprio autor em 1965, em <http://www.calameo.com/read/00099062231e14da191d1>, p. 157)

O outro exemplo que é dado por Oliveira (*Id.*, 159) refere-se à *Mulemba*, árvore sagrada que é

símbolo materno da protecção da vida, representante dum universo em permanente regeneração e fonte inesgotável de fertilidade cósmica que faz parte do sistema de justiça kongo (pelo lado matrilinear). Ela representa o equilíbrio da justiça no *lumbu* do rei, embora a sua localização geográfica (plantada por detrás da casa deste) possa dar a parecer alguma

⁶⁰ *Ntotila* é uma das três designações para o rei (monarca). As outras duas são *ntinu* e *mani*. (Cf. BATSÍKAMA, 2011, p. 139).

subalternidade em relação à *Yala Nku'u* [*Yalankwo*]. Contudo, tal não se verifica, uma vez que a *Mulemba* é a protectora da genealogia matrilinear kongo.

Acredito que seja possível depreender destas informações a função desempenhada por tais forças, espíritos impessoais ou gênios na cosmogonia bantu. Mas, qual a “localização”, se é que posso chamar assim, destas várias categorias (deus, espíritos ancestrais, gênios, seres humanos) dentro do universo teológico dos povos congolezes?

Considerando o que expõe Souza (2002, p. 63), apoiando-se em MacGaffey, “na cosmologia congoleza contemporânea, o mundo está dividido em duas partes complementares: este mundo [físico], dos eventos perceptíveis, e o outro mundo, das causas invisíveis, provocadoras dos acontecimentos perceptíveis”. O primeiro é habitado por pessoas negras e o segundo por ancestrais e espíritos diversos [impessoais ou gênios, presumo]. Os espíritos ancestrais teriam cor clara, diferentemente das pessoas que habitavam o mundo físico. Suponho que a crença de que os espíritos ancestrais tivessem cor clara⁶¹ (ou branca, como é mais comum a referência ao povo europeu) estivesse fortemente arraigada nos habitantes do Congo pré-colonial, que não haviam experimentado ainda contato com os portugueses. Para alguns estudiosos esta divisão era estabelecida por uma barreira física.

Souza (2002, p. 64) diz que Randles⁶², com base “em relatos do final do século XIX deixados por Bentley, missionário de São Salvador”, está convencido de que “o oceano era para os congolezes domínio do além, uma via de acesso para outro mundo, espaço no qual estavam os mortos, que seriam brancos como os

⁶¹ Em pesquisa recente, Batsikama (2011, p. 162) apresenta algo que parece ter relação com essa crença. Trata-se da argila branca que os Nyaneka, um grupo etnolinguístico banto de Angola, consideram representativo dos ancestrais. “Os Nyaneka acreditam [...] que a *sociedade* surgiu do *fogo* e permanece nas *cinzas* depois do fogo apagar-se.” “OKAAYA designa a terra sagrada, argila branca para unção ritual. A lenda diz que a argila branca é símbolo dos ancestrais. [‘]Onde encontrar?[‘] Pergunta uma adivinha. ‘Depois do fogo se apagar’, responde a sabedoria ancestral. Ou outra resposta, mas vulgar: [‘]a terra branca foi-se com o vento[‘] (Okaaya kaya n’ofela), quando a adivinha é: [‘]onde vivem os bisavós já ninguém consegue ir para lá viver. Porque?! [‘]” (Batsikama, P., *As origens do reino do Kôngo*, p. 71)

⁶² *L’ancien royaume du Congo des origines à la fin du XIX^e siècle*. Paris: École des Hautes Études, Mouton & Co, 1968. p. 88-89.

albinos.” Isto explicaria por que os portugueses que haviam chegado na primeira expedição de Diogo Cão a África teriam sido recebidos como emissários do mundo dos mortos.

Com base nesta explanação, busco entender como a cosmogonia congoleza e a cristã-católica relacionaram-se de forma a proporcionar uma concepção congo-cristã. O mencionado entendimento dos congolezes de que os primeiros navegantes portugueses a chegar à foz do rio Congo fossem mensageiros do mundo dos mortos já revela esta conexão. Para os naturais do lugar, os visitantes traziam do “outro mundo” uma forma de culto diferente daquele praticado por eles.

Ambos os sistemas religiosos adotavam a crença numa divindade suprema criadora do mundo sensível. Souza (2002, p. 54), apoiando-se em Randles⁶³, acredita na possibilidade de que, por ocasião dos primeiros contatos entre portugueses e congolezes, o rei de Portugal na época, D. João II, tenha sido mesmo identificado a *Nzambi a Mpungu* – o ser supremo da religião congoleza. Como escreve a autora, “o rei de Portugal pareceu ser aos olhos dos congolezes um deus vivo, superior ao seu próprio rei porque vivia [reinava] em outro mundo, além da água, onde habitavam os mortos”. (*Id., ibid.*) Mesmo que não pareça razoável que os congolezes tenham encarnado seu deus supremo, infinito e inatingível no rei lusitano, que eles assumiam existir do outro lado do oceano, é possível que tenham pensado gozar aquele poderoso rei de um acesso mais privilegiado a *Nzambi* do que eles próprios.

Outro fato que evidencia a aceitação do sistema religioso estrangeiro pelos congolezes relaciona-se com as cerimônias de batismo das quais as autoridades locais participaram. Como foi exposto antes, o batismo foi inicialmente sacramentado aos membros da elite seguindo uma hierarquia política⁶⁴,

⁶³ A identificação entre o rei e a divindade suprema no antigo reino do Congo e, por extensão, do rei de Portugal como um deus vivo mais poderoso que o do Congo foi proposto por W. G. L. Randles em *L'ancien royaume du Congo des origines à la fin du XIX^e siècle*, p. 92. (Apud SOUZA, 2002, p. 45)

⁶⁴ Como escreve Batsikama (2011, p. 147) “nesta tentativa de civilizar pela cristianização os monarcas Kôngo, foram devidamente observados os costumes tradicionais do reino ao baptizar primeiro o monarca de Nsôyo, Nsaku Ne Vûnda, que era o consagrador do rei Nzîng’a Nkûwu, representante herdeiro de *Ne Nkaka dya Ne Kôngo* (o mais velho do reino). O rei, sendo apenas um ungido dos mais velhos, será a segunda personagem na escala hierárquica a ser baptizada no reino do Kôngo.”

corroborando a crença de que o novo culto fosse uma iniciação numa versão mais poderosa do culto autóctone aos antepassados (Cf. SOUZA, 2002, p. 23). O sacramento foi ministrado consoante a hierarquia do poder. Acrescente-se a isto uma característica cerimonial deste sacramento que se assemelhava a uma prática religiosa local – a reclusão ritual. O batismo dos membros da elite congoleza foi realizado em cerimônias reservadas, envoltas numa atmosfera de mistério, resguardadas da curiosidade dos demais indivíduos aos quais o rito sagrado havia sido postergado. (SOUZA, *ibid.*)

O missionário capuchinho, italiano, Fr. Raimundo de Dicomano⁶⁵, que chegou a Luanda em 1791, foi para o Congo em 1792, retornou a Luanda em 1795, tendo partido de Angola em 1798, escreveu carta a D. Miguel António de Melo, governador e capitão-mor do Reino de Angola, prestando informações acerca dos três anos que passara no Reino do Congo. Na correspondência, há um precioso testemunho do modo como seus habitantes concebiam o batismo e, por conseguinte, valorizavam sua conversão cristã:

Eles pensam e protestam que são Cristãos, e consideram-se mais honrados que os que não o são, a quem por desprezo chamam Gentios, e querem o Baptismo de Cristãos. E na verdade o Missionário enche-se de ternura quando, passando por suas Banzas [povoados], vê aquela grande multidão de povo correr em magotes levando os seus filhos ao Padre para que os baptize, pedindo em altas vozes *anamungoa* – Baptismo; provocam um aperto no peito e muitas vezes faz saltar as lágrimas vê-los deitar por terra, erguer as mãos ao céu pela alegria que sentem em ver o Missionário, a quem pedem a bênção.

É importante salientar que os fatos relatados pelo missionário distavam de quase três séculos da introdução do cristianismo na África pelos portugueses, quando a difusão da religião católica já havia se expandido para além das restritas minorias políticas.

Uma correlação que pode ser estabelecida coloca, de um lado, as divindades africanas e, do outro, os santos católicos. Os santos, que atingiram tal hierarquia no mundo espiritual pelo modo como viveram na terra, podem ser relacionados aos antepassados que se haviam tornado *bakulu* como merecimento por uma vida virtuosa ou a outras divindades africanas. Esta categoria de divindade

⁶⁵ “Informações sobre o Reino do Congo de Fr. Raimundo de Dicomano (1798)”. Disponível em: <<http://www.arlindo-correia.com/101208.html>>. Acesso em: 14 jun. 2013.

católica e a africana assemelham-se em sua função de atuar como intercessores dos vivos junto à divindade suprema. Herskovits (1963, p. 375) observa que, “no Nôvo Mundo, onde os africanos estiveram em contato com o protestantismo, foi-lhes impossível conservar deuses individuais, visto que não os podiam identificar com seres menores, ao contrário, do que ocorria com o catolicismo.”

Outro aspecto de evidente correspondência diz respeito à presença de sacerdote, possivelmente um universal cultural no âmbito da religião. A atribuição que lhe é creditada pela sociedade como agenciador entre os seres vivos e as deidades e forças sobrenaturais confere-lhe o poder de que gozam. Nas duas sociedades que estou buscando relacionar, os sacerdotes têm estreita ligação com os governantes, estando, como na maioria das culturas, subordinados a eles⁶⁶. O sacerdote exerce o poder de deus; o governante o dos homens. Ao referir-se à cosmogonia bacongo, Souza (2002, p. 65-66) informa como os líderes religiosos estavam categorizados:

Em termos ideais, [...] dividiam-se em duas categorias: os *itomi* (plural de *kitomi*), que se comunicavam diretamente com as forças naturais, trabalhavam pela comunidade, eram responsáveis pela fertilidade, guardiães das relações entre o homem e a natureza, e das instituições sociais mais importantes, como a família. Eram eles que legitimavam a ordem política ao entronizar o novo chefe. Como distintivo do seu poder, carregavam apenas um bastão de cerca de 120 cms, com o topo esculpido. A outra categoria era a dos *nganga*, que prestavam serviços privados e trabalhavam com a ajuda dos *minkisi*, objetos mágicos indispensáveis à execução dos ritos religiosos [...]. Na prática essas duas categorias frequentemente se confundiam, com os *nganga* desempenhando funções sociais e não apenas privadas. Além dessas duas categorias de sacerdotes havia ainda os *ndoki*, feiticeiros especializados em ajudar seus clientes a prejudicar o próximo.

A partir da conversão dos congolesees ao catolicismo, o sacerdote católico e o *Nsaku ne Vunda*, dignitário religioso supremo do reino, participavam conjuntamente da cerimônia de investidura de um novo rei. Como já trouxe neste texto, o rei não poderia governar sem que fosse consagrado pelos sacerdotes, invocadores dos poderes sobrenaturais. Isto conferia legitimidade ao soberano eleito.

⁶⁶ Exemplo dessa ligação pode ser dado por Oliveira (2008, p. x) ao escrever que o chefe ancestral dos Zombo, *Nsaku ne Vunda*, “exerceu durante séculos o poder terreno sob o manto sagrado matrilinear da *kanda Nsaku*. Os Zombo passaram a fazer parte do reino do Congo com a designação de Ducato de M’Bata. Sua privilegiada localização geográfica – um extenso planalto situado entre 1000 a 1100 metros de altitude – terá estado na base de escolha das íntimas relações que vieram a estabelecer-se entre o mítico *Nimi a Lukeni*, o ‘*mwana*’ de *Nsaku* (leia-se o primogênito) e a autoridade mítica do grupo Congo.

Um dos principais símbolos do cristianismo passou a fazer parte dos rituais religiosos, tornando-se mais familiar aos naturais do Congo, e encontrou equivalência em sua concepção cosmogônica. A cruz, como insígnia maior do catolicismo cristão, era conduzida pelos padres, estava presente nas cerimônias do batismo, nas missas, como desenho na pedra padrão na foz do rio Zaire [ou Congo], gravado por ocasião da chegada de Diogo Cão à África para demarcar a soberania portuguesa, nas vestimentas dos cavaleiros da Ordem de Cristo, para citar alguns exemplos. Como informa Souza (2002, p. 56), “após a cerimônia do batismo [do *mani* Soyo e seu filho pequeno], os padres acompanharam o *mani* Soyo até sua casa em procissão com cruz erguida, cantando hinos sagrados.”

Em outra ocasião, quando o *mani* Congo preparava-se para ir a uma guerra, os frades entregaram-lhe uma bandeira de Cristo enviada pelo rei de Portugal. A autora (*Ibid.*, p. 60) registra que, neste momento,

disseram ser este sinal da cruz a coisa mais preciosa, pois abria o caminho da glória nos céus após a morte, e em vida faria com que o rei fosse amado e servido pelos vassallos e saísse vitorioso sobre os inimigos. A entrega da cruz, insígnia divina, ao rei congolês é um ato típico do expansionismo português, que tem à frente o rei missionário, portador da palavra de Deus.

Outro episódio envolvendo a cruz está presente nos relatos de Rui de Sousa, comandante de uma das primeiras expedições ao Congo, a partir de cujos diários Rui de Pina deixou detalhado relato acerca destes contatos iniciais. O acontecimento refere-se a uma pedra preta, diferente daquelas achadas na região, muito bem polida, no formato de uma cruz de dois palmos, que fora encontrada pelo irmão do rei ao sair de casa na manhã seguinte ao dia de seu batismo. Conta o cronista que todos viram no evento a manifestação de um sinal divino, revelação de um encontro sincero com Deus e a aceitação por Ele dos recém-conversos. Mas Souza (*Ibid.*, 60) adverte que,

para muitos povos bantos, a cruz era um símbolo de especial importância nas relações entre o mundo natural e o sobrenatural e a representação básica da cosmogonia bacongo, organizada a partir da divisão entre o mundo dos vivos e o dos mortos, um sendo reflexo do outro, e estando separados pela água. Portanto, é importante ressaltar que, ao adorarem a cruz católica, os congolezes estavam expressando suas crenças tradicionais ao mesmo tempo que levavam os portugueses a achar que abraçavam integralmente a nova fé. Dessa forma, ganha uma dimensão especial o fato descrito pelo cronista, segundo o qual a cruz de pedra foi imediatamente incorporada como objeto religioso e colocada em espaço sagrado, seguindo-se mais festas ao seu traslado ritual.

É possível que outras equivalências tenham existido, como a água usada pelos padres para o batismo, que é a substância constituinte do oceano, que os congoleses acreditavam dividir o mundo dos vivos e o dos mortos, do outro lado do qual tinham chegado os “emissários da terra dos mortos”⁶⁷. Mas se existiram equivalências de um lado, houve incompatibilidades de outro.

⁶⁷ Herskovits (1963, p. 375) faz menção à crença de populações da África segundo a qual os espíritos precisavam atravessar os rios para atingir o mundo sobrenatural. Ideia correlata é apresentada por Ortiz (1983, p. 89) quando, ao aludir à transmigração do africano escravizado, anota: “Los negros [...] cruzaron el mar en agonía y creyendo que aún después de muertos tenían que repasarlo para revivir allá en África con sus padres perdidos.” (Os negros [...] cruzaram os mares em agonia, acreditando que mesmo depois de mortos teriam que voltar, para viverem, lá na África, com seus pais perdidos.) Tradução minha.

3 Literatura sobre o Congado

Esta seção constará de uma revisão de alguns estudos realizados sobre o congado em vários estados do Brasil, dentre os quais Minas Gerais, Paraná, Paraíba, Goiás e Ceará. A maioria dos estudos coletados versa sobre os congados mineiros, evidenciando uma relação de proporcionalidade com a maior presença da manifestação nesse estado em relação aos demais.

Numa visão bem geral, *Congado*, *Congada* ou *Congo* refere-se a uma *performance* devocional, consagrada a alguns santos da igreja Católica, que envolve dança, música, indumentária e acessórios específicos, dramatizações em muitos casos, desfiles públicos pelas ruas nos quais, geralmente, é conduzida a bandeira do santo homenageado e cuja origem fundante está ligada a algum fenômeno que é explicado como milagre. Em todos os estudos a que tive acesso, a manifestação ocorre integrada ao calendário de festividades alusivas a santos católicos, geralmente, padroeiros dos locais onde acontecem tais festividades, necessitando para sua plena realização contar com a concessão dos vigários ou dos grupos religiosos encarregados da organização destas comemorações no tocante à participação do folgado.

A ligação com a igreja Católica remonta ao período da escravidão no Brasil colônia, quando a instituição religiosa concedia aos escravizados o direito de se reunirem em irmandades religiosas, das quais a consagrada à Nossa Senhora do Rosário parece ter sido mesmo a mais numerosa. Apesar dessa origem histórica, nem todos os grupos de Congado dos quais tomei conhecimento por meio da literatura revelaram sua procedência como estando ligada à constituição de uma irmandade de negros ou, se o tiveram, esse elo dissipou-se com o tempo não deixando vestígios. Convém, para tornar mais clara essa categorização global, trazer a diferenciação entre Congado e Reinado feita por Martins (1997, p. 31-32):

Ainda que um seja tomado pelo outro, os termos Congado e Reinado mantêm diferenças. Ternos ou guardas de Congo podem existir individualmente, ligados a santos de devoção em comunidades onde não exista o Reinado. Os Reinados, entretanto, são definidos por uma estrutura simbólica complexa e por ritos que incluem não apenas a presença das guardas, mas a instauração de um Império, cuja concepção inclui variados elementos, atos litúrgicos e cerimoniais e narrativas que, na *performance* mitopoética, reinterpretam as travessias dos negros da África às Américas.

Ligado ou não às irmandades religiosas, o folguedo parece ter sua existência necessariamente associada à igreja Católica, venerando alguns de seus santos, dentre eles os mais cultuados pelas populações afrodescendentes de origem banto – São Benedito, Santa Efigênia e, predominantemente, Nossa Senhora do Rosário.

Muitos dos estudos apontaram algum acontecimento excepcional da história recente ou imemorial daquela comunidade cujo benéfico e inexplicável desfecho foi atribuído à intercessão milagrosa de um santo. Tal desenlace miraculoso deu origem a uma forma de agradecimento, na qual a comunidade retribui a graça contemplada com *performance* coreográfico-musical ou também cênica. Quando não há menção a ou conhecimento dos informantes acerca de qualquer milagre conhecido, a fé nos santos de sua devoção alimenta a disposição de, na época apropriada, realizarem o folguedo como forma de agradecimento pelas benesses frequentemente acumuladas em sua vida por seus divinos intercessores.

A *performance* devocional envolvida no complexo das manifestações do Congado pode ser realizada somente com danças e cantos ou incluir também dramatizações. No primeiro caso, os textos das canções podem fazer referência aos santos objetos de devoção, a elementos ligados ao contexto da *performance* – rosário, coroa, bandeira, cruzeiro –, a elementos que encerram conotações celestiais – céu, estrela, luz, brilho –, a reinterpretações de fatos ligados à travessia dos negros da África às Américas, com exposto anteriormente por Leda Martins. No segundo caso, as dramatizações geralmente trazem embaixadas, lutas e narrativas que fazem referência a episódios relacionados às lutas entre reinos africanos anteriores à diáspora negra, à história de Carlos Magno e os Doze Pares de França em suas cruzadas santas.

Pelo que a maioria das fontes indica, a quantidade mais significativa dos praticantes desses folguedos tem origem afrodescendente ou mestiça. Por isto, evidenciam, nas manifestações, indícios de sua ascendência distante mediante alusão a territórios da África, como Congo e Moçambique, a vocábulos de procedência africana, a forma de organização do som musical, a certos modos de movimentação corporal, para citar alguns, mas também refletem aspectos resultantes de sua interação com a cultura portuguesa, como o estilo presente em

certas peças da indumentária – a exemplo da roupa e acessórios do rei, de vestes e adereços militares –, a referência a patentes como capitão, general, a títulos de nobreza europeus como rei, rainha, princesa, dom, duque, marquês, fidalgo, embaixador, dentre outros.

É possível ainda apreender das fontes que este contingente de participantes possui condição econômica e situação modestas na estratificação social de suas comunidades. São pessoas que dedicam muito de suas forças físicas e módica disponibilidade financeira para a guarda e conservação da indumentária, adereços, instrumentos, arregimentação e preparação dos integrantes, articulações com as instâncias superiores responsáveis pela organização das festas religiosas, mas que se sentem gratificados com a efetivação do dever para com o santo, uma satisfação espiritual que pode ser capaz de suplantar ou, mormente, amenizar a sua carência material.

Todos estes folguedos têm sua sobrevivência alimentada pelo trabalho de um articulador ou de um grupo de articuladores. No primeiro caso, é geralmente um mestre que conhece os fundamentos, as ações corporais necessárias à *performance*, a indumentária, o tipo de organização sonoro-musical adequada, desdobrando-se de forma intensa para que a homenagem ao santo de sua devoção seja realizada anualmente na data a ele consagrada. Em sua grande maioria, são pessoas que têm uma longa trajetória de participação nos folguedos, iniciada quando ainda crianças, o que lhes permite ir gradativamente passando do desempenho de funções mais simples ao de funções mais complexas, cujo acúmulo de conhecimentos e certa posição de respeitabilidade em seu grupo social conferem-lhes, na maturidade de sua vida, a autoridade necessária para comandar aquele tipo de expressão. No segundo caso, o folgado insere-se numa forma de organização social maior, como ocorre quando se liga a alguma irmandade, cujo conjunto de normas orienta a conduta da maioria dos membros sob a autoridade dos mais vividos na realização da expressão cultural, geralmente os mais idosos e possuidores de maior poder moral. Estes guardiões, num caso ou noutro, velam o cumprimento do folgado, cuidando para que aconteça consoante o modo que aprenderam ser correto, sendo capazes de lidar com as negociações que as mudanças sociais, culturais, econômicas e

outras do tipo impuserem e, ao mesmo tempo, assegurar a essência da manifestação cultural.

3.1 No Brasil

Dentre as obras reunidas, às quais fiz referência anteriormente, cito os trabalhos de Lucas (1999; 2005), Martins (1997), Gomes & Pereira (2000), dentre outros, para tratar do congado mineiro; Benjamin (1977), para os Congos da Paraíba; Fernandes (1977), para as Congadas paranaenses; Macedo (1972) e Carmo e Mendonça (2008), para as Congadas do Catalão – GO.

Das obras que consegui reunir, as que tratam do Congado mineiro foram, como mencionei antes, as mais numerosas e de maior extensão e profundidade. São elas *Negras raízes mineiras*, de Gomes & Pereira (2000), *Afrografias da memória*, de Leda Martins (1997), *Os sons do Rosário e Música e tempo nos rituais do congado mineiro dos Arturos e do Jatobá*, de Glaura Lucas (1999 e 2005, respectivamente).

Negras raízes mineiras é um denso estudo histórico, antropológico e social da comunidade quilombola dos Arturos, estabelecida em Contagem, na região metropolitana de Belo Horizonte. Ao iniciar o estudo, os autores adotaram como premissa o fato de a comunidade dos Arturos representar um foco de resistência cultural. Para revelar parte da totalidade da experiência do negro em Minas, realizaram uma revisão dos aspectos históricos do escravismo no estado, resgataram as origens do agrupamento dos Arturos, identificando pessoas e fatos responsáveis pela criação e manutenção da comunidade, analisaram seus festejos, celebrações e rituais e perscrutaram a multiplicidade de significações contidas em gestos ou palavras presentes na vivência do sagrado, buscando-as nos cânticos, potenciais elementos que estabelecem a comunicação entre os homens e o divino, e nas danças, que complementam a experiência existencial dos mistérios expressados nos cantos. Manifestam na obra o desejo de que ela contribua para os esforços dos Arturos pela preservação de suas tradições.

Em *Afrografias da memória*, Leda Martins apresenta a história da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, de Jatobá, também na região metropolitana de Belo Horizonte, e propõe conceitos a partir dos quais elabora análise de fenômenos inerentes à irmandade. Seu adentramento na história oral do Reinado do Jatobá foi propiciado pelo desejo de João Lopes, capitão-mor da congregação, de confiar-lhe o registro da história do Reinado, após ter ele se recuperado de grave enfermidade que o levou a pensar que lhe causaria a morte. Sentindo que sobre os fundamentos do Reinado pairava ameaça, achou por bem colaborar para este registro escrito.

A autora (MARTINS, 1997, p. 21) cunhou o termo *oralitura* para se referir aos atos da fala e da *performance* mediante os quais os congadeiros inscrevem o

registro oral que, como *littera*, letra, grafa o sujeito no território narratário e enunciativo de uma nação, imprimindo, ainda, no neologismo, seu valor de *litura*, rasura da linguagem, alteração significativa, constituinte da diferença e da alteridade dos sujeitos, da cultura e das suas representações simbólicas.

Como expõe a autora, os africanos, violentamente arrancados da África e transplantados para as Américas, tiveram seu corpo e ser *corpus*⁶⁸ desterritorializados, sendo constrangidos a adotar os emblemas e códigos europeus, tendo em si grafados os códigos linguísticos, filosóficos, religiosos, culturais e a visão de mundo do dominador. Apesar disto, os africanos e seus descendentes mantiveram em seu corpo/*corpus* “os signos culturais, textuais e toda a complexa constituição simbólica fundadores de sua alteridade, de suas culturas, de sua diversidade étnica, lingüística, de suas civilizações e história.” (p. 25)

Para explicar o resultado da interação da cultura do colonizador português com a do colonizado africano, Martins (*Ibid.*, p. 28) propõe o termo *encruzilhada*, afirmando que tal conceito

⁶⁸ **Corpus** \kɔrpus\[Língua: Latim] *sub. masc.(1873)* 1. Coletânea ou conjunto de documentos sobre determinado tema. 2. *p. ana.* Repertório ou conjunto da obra científica e/ou artística de uma pessoa ou a ela atribuída. 3. *fis.* Estrutura com características ou funções especiais no corpo de um homem ou de um animal. 4. *ling.* Conjunto de enunciados numa determinada língua, ger. colhidos de atos reais da fala, que servem como material para análise linguística. 5. *ling. semio.* Conjunto de enunciados (que são indefinidamente possíveis, i. é., inesgotáveis), constituído por amostras significativas da gramática de determinada língua. (Cf. Houaiss: Dicionário da Língua Portuguesa. Disponível em: <http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=corpus>. Acesso em: 01 jan. 2014)

oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e dialogam, nem sempre amistosamente, registros, concepções e sistemas simbólicos diferenciados e diversos.

Para a pesquisadora a utilização da ideia de encruzilhada aplicada ao domínio do rito, portanto da *performance*, permite identificar ocorrências como “centramento e descentramento, interseções e desvios, texto e tradução, confluências e divergências, fusões e rupturas, unidade e pluralidade, origem e disseminação”, (p. 28) sendo mais apropriado que o emprego do conceito de *sincretismo*, usado frequentemente com o sentido de “fusão de códigos distintos, em manifestações religiosas e/ou seculares”. Como argumenta a autora, o uso da noção de sincretismo, impregnado da ideia de fusão de elementos díspares, dificulta a apreensão de outros processos constitutivos derivados dos cruzamentos simbólicos.

Os sons do Rosário é a dissertação de Glaura Lucas apresentada ao programa de Mestrado em Artes da Escola de Comunicação e Artes da USP. Trata-se de um estudo na área da musicologia abordando a produção musical presente no Congado Mineiro das comunidades dos Arturos e do Jatobá. Partindo de uma intenção inicial de abordar a música em sua totalidade, a autora adotou como recorte o aspecto rítmico-temporal, dado o volume e a riqueza das informações que conseguiu levantar concernentes a este aspecto, declinando-se da análise do material melódico.

Para realizar a abordagem da música do Congado, registrou depoimentos e demonstrações musicais dos congadeiros; permitiu-se experimentar vivências musicais, como ajudar nas respostas corais ao canto dos solistas e aprender, em aulas com músicos da comunidade, as batidas de caixa específicas dos vários ritmos presentes no Congado; observou diversas etapas das festas e de outros rituais constituintes do Congado e participou do convívio com membros das duas comunidades estudadas, buscando estabelecer um vínculo de proximidade que antes não tinha.

Como dispositivo de registro para a atuação das guardas nas festas, a música por elas produzidas, as entrevistas e as aulas, a pesquisadora utilizou duas câmeras de vídeo e um aparelho de MD (Mini-Disc). As várias etapas das festas e

de outros compromissos das Irmandades vinculados ao Congado ao longo do ano receberam registro em áudio, vídeo e fotografia. Como as gravações realizadas durante a festa não se mostraram suficientes para esclarecer certos detalhes da realização musical, uma vez que as guardas estavam em movimento, não permitindo uma captação sonora homogênea, a autora recorreu às *técnicas de playback*, propostas por Simha Arom para o estudo de músicas polifônicas e polirrítmicas. Resumidamente, o método consiste em gravar separadamente por canal em um gravador multipistas cada voz ou cada parte instrumental. Esta gravação por canais separados facilita sobremaneira a transcrição musical, uma vez que permite uma audição clara da *performance* individual, ao contrário da gravação global, que produz uma sobreposição dos eventos sonoros que torna confusa a percepção da execução de um único músico num contexto de *performance* coletiva. Além disto, a pesquisadora recorreu aos vídeos para verificar o papel de cada mão na realização musical. A obra contou com um segundo volume contendo as transcrições musicais.

Com o estudo, Glauro Lucas propôs-se investigar o papel da música no Reinado de Nossa Senhora do Rosário, o modo como a música desempenha sua função no cumprimento dos atos rituais e no tocante à expressão e comunicação dos congadeiros e como atua nos processos de transformação operados no universo do Congado, concentrando-se na análise do aspecto rítmico-temporal da música.

Música e tempo nos rituais do congado mineiro dos Arturos e do Jatobá é a tese de doutorado da mesma autora, submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO. Nela, Lucas parte da pesquisa etnomusicológica centrada no Reinado das duas Irmandades, desenvolvida em seu mestrado, que citei anteriormente. Recorrendo a dados levantados na pesquisa de mestrado, acrescentando outros, frutos de novas incursões a campo, além de dados colhidos fora do contexto formal de trabalho de campo, proporcionados pelas inúmeras visitas que fez às comunidades e por contatos estabelecidos com seus membros por motivos variados desde 1995, a autora desenvolveu sua investigação e elegeu como objeto de estudo a correlação entre vivência e experiência de tempo nas *performances* rituais do Reinado do Rosário.

Ao empreender esse estudo, abordou aspectos das construções musicais de cada grupo participante das Irmandades, ou seja, as guardas de Congo e Moçambique e o ritual do Candombe; aspectos pormenorizados das estruturas rítmicas, mediante identificação dos padrões rítmicos executados por cada grupo e análise dos processos de variação a que tais padrões são submetidos no transcurso da *performance*; o significado e o comportamento musical referentes às etapas das cerimônias, às funções das guardas conforme estabelecido pelo mito fundador do ritual e às necessidades expressivas e comunicativas dos congadeiros; a articulação dos eventos sonoros com outras fontes de som para a criação de um ambiente sonoro significativo; e o comportamento e a concepção musical de seus praticantes.

Para entender como a percepção e a vivência do sagrado nos rituais das referidas irmandades são traduzidas ou mediadas pela realização musical, a pesquisadora adotou o pressuposto de que a noção de tempo é importante para compreender visões de mundo específicas. Assim, para estudar a experiência de tempo dos congadeiros em sua relação com o ritual, elegeu como perspectivas de observação concepções e representações simbólicas do tempo e no tempo; organização temporal dos fluxos musicais conforme o espaço e o momento e as funções rituais; experiências de tempo, quais sejam, percepções e sensações suscitadas, vivenciadas, negociadas e transformadas pela e na *performance* musical/coreográfica; e aspectos temporais da música que coordenam as interações sociais estabelecidas no decorrer das *performances*.

Ao concentrar-se no tempo como fio condutor para a análise da música no ato da *performance* ritual, a autora forjou o conceito de *cronointeração sócio-musical*. Tal conceito refere-se ao modo como as características temporais das *performances* organizam a comunicação entre os congadeiros e adquirem significado no processo de interação. Dentre as cronointerações sociomusicais identificadas pela autora (LUCAS, 2005, p. 305-306) destacam-se:

- (1) “aquelas que se processam entre os membros de uma mesma guarda, na produção coletiva de uma música comum. Nessa interação, os congadeiros compartilham o fluxo de experiência em tempo interno uns dos outros, e se sincronizam conforme as sutilezas das durações rítmicas próprias desse contexto, com suas características de acentos, apoios e timbres, as quais são expressas nos instrumentos, no canto e nos movimentos corporais.”;
- (2) “as que ocorrem entre guardas diferentes. [...]

as cronointerações entre guardas distintas são guiadas pela divergência, sobretudo de cantos e de pulsos, como forma de se manter a singularidade expressiva de cada grupo, índice da força espiritual”; e (3) “as que ocorrem entre os membros das guardas e pessoas que não pertencem ao universo congadeiro. [...] Os congadeiros podem, por exemplo, oferecer cantos para certas pessoas que os acompanham em suas caminhadas e essas podem interagir com a música contribuindo para a resposta coral ou marcando o pulso das performances com alguma parte do corpo.”

Afora estas publicações, encontrei obras cujos títulos fazem referência ao Congo ou a outras designações que, de alguma forma, ligam-se a ele, tais como Moçambique, Ticumbi. Em geral, são obras de pequena extensão, que têm como característica constituírem um registro etnográfico de manifestações possivelmente ameaçadas de extinção.

O trabalho de Neves (1976) sobre o Ticumbi ou Baile de Congos capixaba, em Conceição da Barra Funda, norte do Espírito Santo, dramatiza a batalha travada por dois reis – o Rei Congo e o Rei Bamba – que querem fazer cada um, separadamente, a festa de São Benedito. Há embaixadas de parte a parte proferidas pelos secretários, que assumem o papel de embaixadores, para chegar a um acordo a respeito de quem vai promover a festa. Sem conciliação, as duas hostes rivais travam batalha de espadas que termina com a rendição do rei Bamba e seus vassallos, os quais terminam por aceitar o batismo cristão. O auto termina com a festa em honra ao rei Congo. Há descrições da indumentária, dos instrumentos, do desenrolar coreográfico e do texto da dramatização. Como se pode observar, o santo homenageado é São Bendito.

Do ano seguinte é o texto de Benjamin (1977) acerca dos Congos ou Pretinhos do Congo, de Pombal, na Paraíba. O grupo atua na festa em honra à Nossa Senhora do Rosário, ocorrida na primeira semana de outubro, juntamente com (p. 5)

a Irmandade do Rosário, confraria religiosa; os Pontões (chamados também de Espontões) – grupo masculino, que conduz lanças terminadas em maracás e dançam ao som de uma banda cabaçal; o Reisado – grupo que apresenta uma versão local deste folguedo.

No texto não há referência à instituição de um Reinado nos moldes do que acontece nos Arturos e no Jatobá, o que leva a crer que os grupos participantes da festa do Rosário, em Pombal, tenham existência independente uns dos outros, reunindo-se

por ocasião do festejo. Na tarde do sábado, véspera do grande encerramento da festa, “os Pontões, Congos e Reisados dançam sucessivamente na nave da igreja, antes da missa celebrada em meio a zabumbas, caixas, pifes, violas e maracás.” (p. 5)

Na manhã do domingo, os Congos saem em cortejo, visitando residências do centro de Pombal, nas quais dançam. No auto presente em sua *performance*, há dramatização com embaixada de paz, não havendo portanto as batalhas tão comumente observadas em muitas expressões do universo do Congado.

Como na publicação de Neves citada anteriormente, há descrições da indumentária, dos instrumentos, do desenrolar coreográfico e do texto da dramatização, além de croquis de algumas figurações coreográficas e transcrição musical das melodias.

Em *Congadas paranaenses*, Fernandes (1977) apresenta a Congada da Lapa, no Paraná. São Benedito é o santo a quem os integrantes do folguedo rendem devoção, sendo grande parte deles membros da Irmandade de São Benedito. O surgimento do folguedo está ligado ao milagre com que foi explicado o fato de uma imagem de São Benedito escapar ilesa de um desmoronamento da Capela de Nossa Senhora dos Milagres ocorrido durante um temporal. A partir daí, esforços começaram a ser envidados para a construção de uma capela e a organização de irmandade consagrada ao santo.

Na época do trabalho de Fernandes, a Congada parece ter perdido seu vigor de outrora, pois afirma o autor (p. 3) que “circunstâncias várias parecem ter influenciado, na Lapa, no sentido de processar, nas manifestações populares exteriores do culto, uma maior dissociação, a ponto de não se considerar mais a Congada como integrante e essencial nessas exteriorizações.” Talvez por isto, o registro que ele apresenta é do folguedo ocorrido em 1951.

No enredo da parte dramática, o rei Congo recebe uma embaixada da parte da Rainha Ginga, de Angola. Há entendimentos equivocados que ocasionam guerra entre os dois reinos. O rei Congo vence o embaixador e seus comandados. Depois lhes concede o perdão e fica sabendo que o motivo real da visita era

manifestar o respeito e o amor da rainha de Angola a São Benedito, de cuja festa queria participar. Há, no desenrolar da *performance*, cortejo, parte dramática, dança, embaixada e lutas.

Há, como nas duas publicações anteriores, descrições da indumentária, dos instrumentos, do desenrolar coreográfico e do texto da dramatização. A exemplo do estudo de Benjamin (1977), apresentou croquis de algumas figurações coreográficas e transcrição musical das melodias.

A dança de moçambique é o estudo de Ribeiro (1959) referente aos Moçambiqueiros de São Benedito do Bairro de São Roque, em Aparecida do Norte, estado de São Paulo. Segundo a autora, é um estudo particular que reduz os ângulos de observação para que a pesquisa possa ganhar em minúcias e seu resultado possa servir de achega aos estudos de ordem geral. O fato de a pesquisadora ter mantido contato permanente com o grupo, sendo pelos integrantes considerada amiga dileta e fiel, permitiu-lhe realizar uma observação participante que proporcionou “conhecer de perto os componentes do Grupo, suas condições de vida e organização, bem como ouvi-los sôbre os vários pormenores do folguedo.” (p. 9)

Para ser admitido no Moçambique de São Benedito, o aspirante deve conversar com o mestre e professar ser seguidor da religião católica e frequentador da igreja. Deve também prestar obediência ao mestre – o conhecedor e guardião dos preceitos do folguedo. A pesquisadora apresenta bem mais informações acerca do papel desempenhado não só pelo mestre mas também pelos demais integrantes: contramestre, rei, rainha, capitão, general, músicos.

Consta também da obra uma biografia do grupo, na qual a autora dá informações e esclarecimentos acerca da naturalidade, condição social, étnica e educacional dos integrantes, ocupação, credices e outros de seus hábitos culturais e linguísticos.

Uma seção destinada à formação histórica do bairro onde, hoje, o grupo manifesta sua expressão devocional conta como, no início do século XX, o pequeno Bairro de Aroeira, situado nos quatro quilômetros e meio da estrada que liga

Aparecida do Norte a Guaratinguetá, contando então com menos de cem casas, transformou-se, na década de 1930, num bairro enxameado de moradias para operários de uma Fábrica de Papel, cujas atividades datam de 1936. Foi aí que o rei do Moçambique se instalou com sua família e outras ligadas e ele “por laços de consanguinidade e afeição [...] trazendo [seus] costumes e tradição”. (p. 18)

Como as obras que venho citando ultimamente, a de Ribeiro traz a etnografia da dança, descrição da indumentária, dos instrumentos musicais e do texto da dramatização. Como as de Benjamin (1977) e Fernandes (1977), trouxe croquis de algumas figurações coreográficas e transcrição musical das melodias; entretanto, em relação à notação das melodias, foi além e elaborou uma análise musical.

Com relação às congadas do estado de Goiás, coletei duas obras, ambas referentes à congada do mesmo município: *Congadas de Catalão* (2007), de Robson Antônio Macedo, e *As congadas de Catalão* (2008), publicação organizada por Luiz Carlos do Carmo e Marcelo Rodrigues Mendonça sob os auspícios da Universidade Federal de Goiás, *campus* de Catalão.

O autor da primeira obra é congadeiro⁶⁹, faz parte de família que tem longa trajetória de participação nos congados, sendo filho, neto e bisneto de congadeiros. De formação jornalística, o autor buscou registrar histórias, mitos e lendas contadas ao longo dos tempos por seus ascendentes e outros velhos brincantes.

Em Catalão, a congada celebra a Festa de Nossa Senhora do Rosário há mais de cento e trinta anos, ocorrendo no segundo fim de semana de outubro, sendo o domingo o ponto culminante das comemorações. Participam do festejo ternos de várias espécies: (1) Catupé Cacunda ou Vilão, (2) Congo, Marinheiro ou Marujeiro, e (3) Moçambique, os quais se diferenciam por indumentária, coreografia e música e instrumentos executados.

⁶⁹ No universo cultural da congada catalana, “congadeiro” é “pessoa que, mesmo na barriga da mãe, já é considerada um dos integrantes da congada”, ao passo que “congueiro” é pessoa que participa dos grupos de congada para pagar promessa ou por gosto pessoal. (MACEDO, 2007, p. 98).

Para que se tenha uma ideia da dimensão da festa, em 2006, vinte e seis ternos saíram às ruas da cidade, doze dos quais foram ternos de congo, maioria entre os ternos que participam da festa. Um dos ternos, o Catupé Cacunda Nossa Senhora das Mercês, conhecido como Catupé amarelo pela cor da camisa, fez sua devoção com trezentos e cinquenta componentes⁷⁰.

De modo geral, a obra de Macedo traz informações esclarecedoras acerca da devoção local à Nossa Senhora do Rosário, da participação da corte real, das relações estabelecidas entre os participantes do congado e a Igreja Católica, de antecedentes históricos e faz projeções otimistas acerca do futuro da manifestação com base na participação de crianças. Além disto, apresenta uma bem cuidada iconografia que oferece ao leitor uma diversidade de olhares referentes ao universo da festa.

A segunda obra acerca das congadas catalanas, organizada por Carmo e Mendonça, expõe um olhar mais diversificado, em temáticas e abordagens, que a obra precedente, na medida em que é composta por oito artigos confiados a diferentes autores. Num dos textos, o autor registra a trajetória de vida e as concepções de seu pai, um respeitado capitão de congada; outros abordam as narrativas de fé e de vida de pessoas que participam dos festejos catalanos, rastreiam o surgimento da população negra na cidade de Catalão no século XIX, analisam os inúmeros processos de negociação operados entre os diversos grupos sociais envolvidos no acontecimento, discutem aspectos da cultura popular presentes nas celebrações nos quais o corpo e as diversas intenções estão envolvidos, dentre outros artigos abordando recortes diversos.

Acredito que as informações aqui levantadas propiciam um diálogo frutífero entre as manifestações do congado ocorridas em vários pontos dispersos do país e a do último remanescente dos congos no Ceará – os Congos de Milagres.

⁷⁰ Uma tabela apresentada em artigo de Carmo, Mendonça et al (CARMO, MENDONÇA, 2008, p. 275-277) oferece uma noção do contingente de pessoas que participam dos ternos: Terno de Congo Sagrada Família, 55 dançadores; Moçambique Mamãe do Rosário, 62; Terno Moçambique Coração de Maria, 68; Terno de Congo Vilão Santa Efigênia, 150 à 180; Terno Penacho Caboclinho, 82; Terno de Congo Santa Terezinha, 60; Terno de Congo São Francisco, 115; Terno de Congo do Prego, 140; Terno de Congo Catupé Nossa Senhora do Rosário, 394; Terno de Congo Congregação do Rosário, 120; Terno de Congo Marinheiro, 90.

3.2 No Ceará

Nesta seção, abordarei a presença dos grupos de Congo no Ceará, trazendo aspectos que ajudem a estabelecer uma correlação entre eles e os Congos de Milagres. Dentre estes aspectos cito a finalidade devocional, os personagens, o cortejo, a música, a dança, as interações sociais, os significados e valores expressos pela manifestação de modo geral, sua configuração enquanto um acontecimento espetacular, onde o corpo se manifesta de forma especial e extracotidiana.

Quando se trata do estudo dos congos no Ceará, uma obra tem sido quase que obrigatoriamente referida – *Ao som da viola*, de Gustavo Barroso. A obra foi editada inicialmente em 1921, sendo publicada posteriormente em 1949. Foi, na opinião do autor (BARROSO, 1949, p. 3), “a primeira tentativa de classificação de manifestações folclóricas brasileiras em ciclos temáticos” e constitui uma documentação rica e pouco conhecida, na época, acerca da literatura e das tradições populares brasileiras da região Nordeste, particularmente, do Ceará e da Paraíba.

Os Congos, ou, mais especificamente, o Auto dos Congos, foi incluído pelo autor dentro do que ele chamou de Ciclo do Natal. Integram o ciclo um grande número de festas populares, cantigas e representações teatrais ligadas às comemorações referentes à natividade de Nosso Senhor Jesus Cristo.

Barroso informa que, até por volta de 1910, o auto dos Congos foi representado regularmente em Fortaleza, de dezembro a janeiro, por dois grupos rivais – o de João Ribeiro, cognominado de *Pastoris Africanas*, e o de João Gorgulho, “prêto corpulento e espaventoso, açougueiro no Mercado Municipal, na Praça de Pelotas⁷¹, lado da Rua Senador Pompeu.” (BARROSO, 1949, p. 170) O autor informa que frequentou mais o segundo grupo e conviveu com suas principais figuras de 1902 a 1909. Assistiu a dezenas de representações, tomou inúmeras notas e copiou os cadernos de ensaios que tomou de empréstimo ao próprio João Gorgulho. Como assegura o autor: “Isso me permitiu ser o primeiro folclorista a

⁷¹ Atual Praça Clóvis Beviláquia ou Praça da Faculdade de Direito. (Cf MARQUES, 2009, p. 84) A Rua Senador Pompeu ainda conserva o mesmo nome atualmente.

publicar no Brasil, no 'Jornal do Comércio', em 1911, êste auto completo. Reproduzi-o em 1921, na primeira edição dêste livro." (*Id.*, *ibid.*, p. 170)

Antes de proceder à descrição do auto, Barroso realiza uma interpretação histórica de fatos que presumivelmente tenham produzido os acontecimentos reais dramatizados na *performance* dos Congos. Isto vai permitir que estabeleçamos uma relação entre tais fatos e os descritos no capítulo 2 ("Congado: uma viagem que começa na África").

A descrição e o texto do auto em si serão valiosos para averiguar os graus de proximidade e distanciamento entre eles e as *performances* dos Congos de Milagres a que assisti no trabalho de campo e os diálogos presentes na parte dramática, recitados por mestre Doca em depoimentos.

Outro trabalho que forneceu contribuições importantes para este estudo do folguedo milagrense foi *Festas de negros em Fortaleza*, de Janote Pires Marques, que se propõe estudar estas festas nas últimas décadas do século XIX, "particularmente os sambas, os congos (ou autos de rei congo), as coroações de reis e rainhas negros na Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, os maracatus, além de outros ajuntamentos de caráter festivo vivenciados por negros." (MARQUES, 2009, p. 22). Fruto de sua dissertação de mestrado em História Social pela Universidade Federal do Ceará, no período de 2006 a 2008, a pesquisa foi premiada no "V Edital de Incentivo às Artes" do Governo do Estado do Ceará, em 2009, sendo publicada com poucas alterações.

O autor busca trazer à luz uma "cidade invisível" do ponto de vista da participação dos negros, tornando evidente o papel ativo que eles desempenharam na construção social de Fortaleza, ocupando espaços públicos e propiciando interação com suas festas de coroação de reis negros na Irmandade do Rosário dos Homens Pretos, suas representações do auto dos congos, seus sambas e maracatus. Para isto, procurou investigar a atuação, neste contexto, de escravizados, forros, libertos, sambistas, frequentadores dos Congos, diretores, irmãos ou procuradores da Irmandade do Rosário dos Homens Pretos, juizes, secretários, reis

e rainhas do Congo, príncipes, embaixadores, amantes da Calunga ou da sua corte de seguidores.

O recorte temporal da pesquisa foi fixado entre 1871 e 1900, período em que Fortaleza passava por um movimento de reurbanização que afetou as classes humildes e suas formas de expressão e as manifestações festivas dos negros eram vistas com desconfiança (MARQUES, 2009, p. 29)

tanto pela igreja que assumia um caráter conservador impedindo a eleição e coroação de reis negros na Irmandade do Rosário de Fortaleza, como pelo governo local restringindo as encenações dos autos de rei congo a praças e terrenos cercados, bem como reprimindo sambas e outros ajuntamentos festivos que pudessem atentar contra a 'ordem', a 'moral' e os 'bons costumes' dos munícipes.

Dentre os acervos pesquisados, o autor recorreu ao Arquivo Público do Estado do Ceará (APEC), onde consultou os fundos "Executivo Provincial", no qual encontrou ofícios destinados ao bispo diocesano, a outras autoridades, funcionários e eclesiásticos; "Palácio Episcopal do Ceará", no qual localizou manuscritos de vários compromissos de irmandades de negros no Ceará; e "Secretaria de Polícia do Ceará", que contém ofícios, rol de culpados, termos de audiência, relatórios e livros de requerimento e despacho, onde eram registradas as autorizações para apresentação em público. Recorreu ao "Setor de Obras Raras" e ao "Núcleo de Microfilmagens" da Biblioteca Pública Governador Menezes Pimentel (BPGMP), encontrando, no primeiro acervo, a legislação provincial e a do início da era republicana cearense e, no segundo, vários jornais fortalezense da época, dentre os quais *O Libertador* e *A República*, os quais, nos meses de outubro, novembro e dezembro, podiam trazer notícias acerca das festas da Irmandade do Rosário, das encenações do rei congo, do reisado e de outras festas ligadas às celebrações natalinas, espaços para práticas culturais negras.

Embora hoje só existam os de Milagres, os congos se incluem entre as manifestações de forte influência africana presentes na história cultural do Ceará, de forma marcante, desde as últimas décadas do século XIX até as primeiras do século XX. Os registros que dele nos deixaram memorialistas, jornais impressos, arquivos policiais atestam sua existência, evidenciando um espaço de afirmação da presença negra na sociedade da época, permitindo conhecer leituras que os agentes destes registros faziam da manifestação, decorrentes do modo de pensar do segmento

social do qual faziam parte, e a relação que o folguedo estabelecia com os poderes constituídos.

3.2.1 Literatura acadêmica sobre os Congos de Milagres

Nesta seção, recorrerei às obras que abordaram o folguedo milagrense no âmbito dos estudos acadêmicos. Mesmo que não tenham sido numerosos e as abordagens estejam ligadas a distintas áreas, a analogia entre os elementos apontados pelos autores e os elementos que passei a conhecer a partir de meu trabalho de campo permitirão uma avaliação dos aspectos da *performance* no que diz respeito a persistências e mudanças nesses diferentes momentos. Serão referidos os trabalhos de Barroso (1996), Nunes (2010) e Albuquerque (2007).

O primeiro trabalho a dar visibilidade acadêmica aos Congos de Milagres foi o de Oswald Barroso. O autor cursou Mestrado em Sociologia (UFC), realizando estudo sobre os Reis de Congo, no qual produziu uma etnografia do reisado no Ceará. Em 1996, publicou *Reis de Congo: teatro popular tradicional*, fruto de um desejo inicial de apresentar os resultados de sua pesquisa acerca do teatro popular tradicional para fins de recriação teatral, que se converteu em opção por registrar seus achados e interpretações referentes aos Reis de Congo.

No primeiro capítulo de seu trabalho, Barroso debruça-se sobre as raízes históricas e sociais dos Reis de Congo, ou Reisado de Congo, localizando suas origens na formação da sociedade brasileira. Em seguida, no capítulo 2, dedica-se a estudo específico sobre os Congos, folguedo do qual os Reis de Congo se originaram, segundo informa o autor. Este capítulo será especialmente importante para a presente pesquisa na medida em que o autor apresenta os resultados de seu trabalho de campo realizado com o grupo de Congos de Milagres em novembro de 1989.

Intitulado “Os Congos”, o capítulo inicia com o pesquisador relatando como estabeleceu os primeiros contatos com integrantes dos Congos de Milagres, primeiramente Elias Vazeudo – contramestre, e, em seguida, seu Doca Zacarias –

mestre. Com mestre Doca, Barroso registrou uma minuciosa entrevista de mais de seis horas de duração, e é dela que decorrem as informações relativas à *performance* do folguedo apresentadas no capítulo. Dentre os vários aspectos tocados pelo autor estão: condição e atividade econômica do mestre, grau de parentesco dos integrantes e questões de gênero, formas de ingresso e participação, datas em que o grupo se apresenta, figuras ou personagens que o integram. É realizada uma descrição completa da apresentação que o autor presenciou. Nela estão registradas as ações do grupo, o texto das canções entoadas e os diálogos da parte dramática. À apresentação dessa parte encenada não cheguei a assistir, pois o grupo não a realizou nas oportunidades em que estive em Milagres para trabalho de campo. Mudanças outras, bem como persistências, poderão ser averiguadas com base nos registros feitos em tais oportunidades.

Um trabalho que se debruçou mais integralmente sobre o folguedo milagrense foi *Os Congos de Milagres e africanidades na educação do Cariri cearense*, tese de doutorado apresentada por Cícera Nunes ao Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira da Universidade Federal do Ceará (UFC).

Em sintonia com a natureza do programa, a autora discute a necessidade de uma reflexão acerca da produção do conhecimento referente à cultura de base africana e da inserção deste conhecimento nos sistemas educacionais do Cariri cearense, apontando caminhos para sua efetivação. Neste sentido, busca promover um debate sobre a urgência de incluir a história e cultura afro nos currículos da educação básica das escolas locais como forma de favorecer uma pedagogia comprometida com o fortalecimento da identidade negra e o combate ao racismo e ao preconceito que atingem crianças e jovens afrodescendentes.

Como recurso metodológico, recorreu ao trabalho de campo, tomando as narrativas dos atores sociais dos Congos de Milagres como elementos para reflexão. Como instrumento de coleta de dados, Nunes realizou registros fotográficos e fílmicos, tomando como amostra apresentações do grupo em três comemorações religiosas: (1) a abertura da festa da padroeira de Milagres, em 5 de agosto de 2009, (2) a festa de Nossa Senhora do Rosário, em 18 de outubro do mesmo ano, e (3) o

encerramento da novena de inauguração da igreja de Nossa Senhora de Fátima, na zona rural do município de Milagres⁷².

Para tratar dos Congos de Milagres levando em consideração seu potencial legado cultural de base africana, que é parte da herança cultural do Cariri cearense, Nunes elegeu conceitos como afrodescendência, memória, oralidade, ancestralidade e cultura negra.

A autora observa que, nesta região do Ceará, as práticas culturais de matriz africana têm sido desprezadas por uma sociedade marcada pelo racismo, que “insiste em negar a presença de negros e negras neste Estado”, depreciando e tornando exóticas suas expressões culturais. (NUNES, 2010, p. 21) Isto, penso, revela certa contradição, pois a mesma sociedade que insiste em negar a presença de negros reconhece tal presença ao depreciar as expressões culturais das quais eles são agentes. Como salienta Nunes, a tese da inferioridade dos negros, defendida pelas classes dominantes, serviu para justificar os processos de dominação a que estas submeteram aqueles. Como reflexo, no ambiente escolar, tais ideias dificultam a construção de relações democráticas e interferem na construção da autoestima e na afirmação das identidades de crianças e jovens negros. (*Id., ibid.*, p.18)

A descrição da *performance* apresentada no trabalho será particularmente útil para a elaboração da presente pesquisa, uma vez que me permitirá estabelecer um paralelo entre as apresentações registradas pela autora e as que testemunhei em campo.

Os Congos de Milagres: a linguagem dos sons é o Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado por George Arruda de Albuquerque ao Curso de Ciências Sociais da Universidade Estadual do Ceará, como requisito para a obtenção do título de Bacharel em Ciências Sociais. Não obstante este tipo de trabalho concluir um estágio inicial da vida acadêmica, a monografia de Albuquerque trará contribuições à presente pesquisa, uma vez que o autor realizou trabalho de

⁷² Em meu trabalho de campo, assisti e registrei à participação dos Congos na Festa de Nossa Senhora do Rosário, no distrito de Rosário, nos meses de outubro de 2011 e 2012, e na Festa de Nossa Senhora dos Milagres, em Milagres, sede do município, em agosto de 2013.

campo nos três dias em que ficou hospedado na casa do mestre Doca, em agosto de 2007. Na ocasião, entrevistou o mestre e vários integrantes dos Congos, participou da caminhada pelas ruas da cidade acompanhando a banda cabaçal e vivenciou a Festa da Padroeira de Milagres, na qual assistiu à participação dos Congos no cortejo que conduz a bandeira de Nossa Senhora dos Milagres da Praça Pe. Cícero à Igreja Matriz e a devoção que o grupo realiza no interior do templo.

Ao apresentar o relato da pesquisa, o autor expressa sua impressão acerca de vários episódios vividos no campo que lhe causaram estranheza. Um deles foi o cerceamento sofrido pela banda cabaçal quando fazia sua devoção diante da Matriz. O padre, usando como pretexto um batizado que estava prestes a iniciar, chama mestre Doca, que acompanhava o grupo musical, e solicita-lhe que parem de tocar. O autor comenta que poucos instantes após terem deixado o átrio da igreja puderam ouvir as músicas carismáticas que os alto falantes da Matriz reproduziam num nível absurdamente intenso.

A exemplo das duas obras anteriormente citadas, a descrição da *performance* dos Congos feita pelo autor será útil como elemento de comparação tanto com as *performances* que registrei em meu trabalho de campo quanto com a descrição presente nas duas obras precedentes, abrangendo um espaço temporal que vai de 1996, ano em que Barroso presenciou a apresentação dos Congos em Rosário, da qual decorreu seu registro em *Reis de Congo*, até 2012, quando fiz minha última visita ao grupo.

4 Os Congos de Milagres

O grupo de Congo de Milagres é o último remanescente dos grupos de Congos documentados no Ceará na virada do século XIX para o século XX. Como relatei na introdução deste trabalho, outro grupo, o Congo Real de Aquiraz foi reanimado por incentivo do coordenador de um mapeamento cultural realizado naquela cidade, mas não conseguiu manter-se em atividade.

Uma particularidade referente à sua denominação é o uso no plural. Em Milagres, só existe o congo do qual o senhor Doca Zacarias é mestre, embora seja comum que, na cidade, o grupo receba este tratamento – ‘congos’. Assim também ele é denominado no capítulo II de *Reis de Congo*, de Oswald Barroso (1996). Barroso (1949), conforme a referência que fiz acima, segue o mesmo procedimento ao mencionar os congos de João Ribeiro e os de João Gorgulho. Da mesma forma, a professora Cícera Nunes (2010) intitula sua tese de doutorado: *Os Congos de Milagres e africanidades na educação do Cariri cearense*. Buscando uma explicação para esse hábito, que pode causar ao leitor certa estranheza por um uso alternado do termo, ora no singular, ora no plural, recorro a depoimento do principal responsável pela sobrevivência do folguedo no presente – o líder do grupo.

Mestre Doca⁷³ refere-se ao folguedo como “os congo de Nossa Senhora do Rusaro”, mas reforça que “o nome certo são os pretinho de congo”. Em seguida, canta uma música que traz a seguinte letra: “Pretinho de congo,/para onde vai?/Vamo pro Rusaro/para festeja./Festeja, pretinho,/com muita alegria./Vamo pro Rusaro/festejar Maria”. Texto praticamente idêntico foi registrado por Paulo Elpídio de Menezes em *O Crato de meu tempo*, obra em que o autor, nascido em 1879, rememora eventos vividos em sua juventude (apud SILVA, 2011, p. 10), por João Nogueira em *Fortaleza velha* e por Gustavo Barroso em *Ao som da viola*⁷⁴ (Apud MARQUES, 2009, p. 129): “Ô Pretinhos dos Congos/Pra onde é que vão?/Nós vamo pro Rosário/Festejá Maria./Oh, festeja, oh, festeja/Com muita alegria.”

⁷³ DOCA ZACARIAS (Raimundo Zacarias), Milagres, 19 set. 2011. Depoimento concedido ao autor.

⁷⁴ Essas duas últimas obras foram publicadas inicialmente por volta da metade do século 20, 1954 e 1949, respectivamente, e, nelas, os memorialistas buscavam resgatar fatos passados.

Silvio Romero⁷⁵ (apud SOUZA, 2002, p. 296), em *Cantos populares do Brasil*, descreve uma dança realizada na festa de São Benedito que presenciou em 1873, em Lagarto, Sergipe, fornecendo a seguinte descrição:

Os Congos são uns pretos, vestidos de reis e de príncipes, armados de espadas, e que fazem uma espécie de guarda de honra a três rainhas pretas. As rainhas vão ao centro, acompanhando a procissão de São Benedito e de Nossa Senhora do Rosário, e são protegidas por sua guarda de honra contra dois ou três do grupo, que forcejam por lhes tirar as coroas. Tem um prêmio aquele que consegue tirar uma coroa, o que é vergonha para a rainha.

Embora alguns procedimentos referidos no relato, como a retirada da coroa da rainha por alguns dos brincantes, contrastem com práticas presentes nos congos, nos quais à rainha é dispensado tratamento respeitoso, há a presença do rei, embora pareça existir mais de um, e da devoção à santa predileta dos congadeiros – Nossa Senhora do Rosário, o que remete ao folguedo destes. Na exposição, Romero chama de “congos” aos negros vestidos de reis e príncipes que protegem a rainha.

Mais detalhes da descrição desta dança foram fornecidos por Mello Moraes Filho⁷⁶ (Apud SOUZA, 2002, p. 297). No dia da festa, à tarde, saía da igreja do Rosário a procissão de São Benedito, formada pelos membros da irmandade, que conduziam suas insígnias, o estandarte, guiões e os andores de Santo Antônio, Santa Ifigênia e São Benedito. “Três negras, fantasiadas de rainha, arrastando compridos mantos, com suas coroas douradas, caminhavam após, ladeadas de Congos vestidos de branco e com enormes barretinas de linho, enlaçada de fitas e recamadas de missangas”. Em seu relato, o autor usa para os integrantes das duas alas de negros entre as quais caminha a rainha juntamente com a procissão a mesma designação usada por Silvio Romero – Congos.

Assim pensando, é possível que, no caso do folguedo milagrense, a associação seja feita entre “os congos” e “os pretinhos” que dançam, formando eles uma comunidade de brincantes congos. Elias Vezeudo, um dos mais antigos

⁷⁵ ROMERO, Silvio. *Cantos populares do Brasil*. Tomo I. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1954 (1883), p. 53-54.

⁷⁶ MORAES FILHO, Mello. *Festas e tradições populares do Brasil*. 3. ed. Rio de Janeiro: F Briguiet & Cia. Editores, 1946, p. 99.

integrantes da manifestação, ao falar acerca da importância da participação de crianças no folgado, diz: “[...] é bonitinho os conguintos miudinho.” (Apud NUNES, 2010, p.66)

Neste ponto da exposição, sinto necessidade de antecipar alguns momentos do trabalho de campo, algo que será aprofundado na seção correspondente.

Quando estive em Milagres, em outubro de 2012, fui à casa de seu João Matos, violonista dos Congos, que não se encontrava, e conversei um pouco com sua esposa, dona Didi. Ela, que faz parte da Irmandade do Santíssimo Sacramento da paróquia da cidade, fez uma alusão aos Congos ao falar de uma emocionante música que os membros da Irmandade cantam ao sepultar um irmão falecido. Igualmente comovente, segundo ela, é a música que os congos entoam quando morre um de seus integrantes, como aconteceu quando uma senhora que fora rainha dos congos por 40 anos faleceu. Movido pela curiosidade, tão logo encontrei mestre Doca, quis saber dele de que música dona Didi havia falado. Ele me esclareceu que se tratava de uma peça executada durante a apresentação dos Congos, cuja letra recebia uma pequena adaptação adequada ao momento. As transcrições seguintes mostram a modificação operada.

Fig. 3 Transcrição musical – Versão original: *Adeus, povo do Rusaro*

♩ = 164

A - deus, po - vo do Ru - sá - ro. A - deus, po - vo do Ru - sá - ro, lá

9
vai nos-sos con-go se em - bo - ra; lá vai nos-sos con-go se em - bo - ra.

Transcrição do autor baseada na performance de mestre Doca

Adeus, povo do Rusaro,
Adeus, povo do Rusaro,
Lá vai nossos Congo s'embora.

Fig. 4 Transcrição musical – Versão modificada: *Adeus, povo de Milagres*

$\text{♩} = 164$

A - deus, po - vo de Mi - la - gre. A - deus, po - vo de Mi - la - gre, lá

9
vai ma s_um con go se_em - bo - ra; lá vai ma s_um con go se_em - bo - ra. Se_a

Transcrição do autor baseada na performance de mestre Doca

Adeus, povo do Rusaro,
Adeus, povo do Rusaro,
Lá vai mais um Congo s'embora

Deste modo, é possível perceber, mais uma vez, quando o grupo canta “lá vai mais um congo s'embora”, o entendimento de que cada membro é um congo; portanto, não estranhe o leitor o eventual emprego no plural para se referir a algo que é unitário – o folgado do congo.

Esta centenária manifestação popular vem conquistando, em anos recentes, uma projeção social cuja amplitude parece não encontrar precedentes ao longo de sua prolongada existência.

Em 2004, mestre Doca tem seu pedido de inscrição no Registro dos Mestres da Cultura Tradicional Popular do Estado do Ceará⁷⁷ (RMCTP-CE) aceito, tornando-se um ‘Tesouro Vivo’ (denominação que a lei confere aos agraciados) da cultura cearense. José Hivantuyil Dantas Rodrigues⁷⁸, Secretário de Cultura de Milagres, foi o autor do projeto submetido à SECULT (Secretaria de Cultura do Estado do Ceará) que tornou isto possível. Conta que, quando assumiu a secretaria, em 2002, sentiu a obrigação de aprofundar seu conhecimento acerca de tão importante grupo tradicional da cultura popular da cidade. Casualmente, navegando na internet, deparou com o edital “Tesouros Vivos da Cultura”, o qual estava com inscrições abertas que se encerrariam no prazo de dez dias. A partir daí, o secretário

⁷⁷ A Lei nº 13.351, que institui o Registro, data de 22 ago. 2003, tendo sido publicada no Diário Oficial do Estado de 25 ago.2003.

⁷⁸ RODRIGUES, José Hivantuyil D., Milagres, 22 out. 2012. Depoimento concedido ao autor.

e sua equipe envidaram esforços para elaborar o projeto. Hivantuyil relata que foi à casa do mestre Doca, conversou com ele, tentando explicar-lhe o processo de submissão e os benefícios que poderiam decorrer de sua aprovação. O mestre, na sua simplicidade, mesmo sem entender muito bem o que estava acontecendo, solicitamente forneceu as informações requeridas, inclusive de ordem pessoal, número de identidade, CPF. Na véspera de encerramento do prazo, o projeto foi enviado por SEDEX, em caráter de urgência, e, quando da divulgação do resultado, mestre Doca figurava entre os agraciados.

Esta honraria constitui-se algo muito importante para o mestre, na medida em que passou a conceder-lhe auxílio financeiro de um salário mínimo mensal, pago pelo estado do Ceará, além de alçá-lo à notoriedade de integrar um seleto grupo que goza de conhecimento público como detentor dos costumes e da tradição popular. Essa iniciativa da parte do estado reflete tendências atuais de várias organizações espalhadas pelo mundo de conservação e salvaguarda de patrimônio imaterial. A UNESCO⁷⁹, em sua 25ª Conferência Geral, reconhecendo que a cultura tradicional e popular é parte do patrimônio universal da humanidade, que se constitui um poderoso meio de aproximação entre povos e grupos sociais existentes e de afirmação de sua identidade, recomenda aos Estados-membros, dentre outras iniciativas, a conservação referente à sua documentação, como arquivamento de registros realizados; a salvaguarda concernente à proteção destas tradições culturais, reconhecendo os direitos que cada povo tem sobre sua cultura e os riscos que a cultura industrializada veiculada pela mídia impõe à sua sobrevivência; a difusão dos elementos que constituem este patrimônio cultural; e o envolvimento em cooperação e intercâmbios culturais, no âmbito de associações, instituições e organizações internacionais e regionais, que visem à realização de programas de desenvolvimento destas culturas voltados para sua revitalização e de trabalhos de pesquisa realizados por especialistas. É neste contexto, que o estado do Ceará institui a lei que reconhece mestres da cultura como tesouros vivos, a cujo rol seu Doca passou a pertencer a partir da aprovação de seu pedido de inscrição.

⁷⁹ CONFERÊNCIA GERAL DA UNESCO – 25ª reunião. Paris: 1989. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=261>>. Acesso em: 14 nov. 2012.

Um dos deveres decorrentes da aprovação é que o registrado ensine seus conhecimentos e técnicas aos alunos e aprendizes⁸⁰. Tal exigência está objetivamente ligada a esta intenção de conservação e salvaguarda. Pode ser um reflexo disto a maior participação de crianças, atualmente, em relação a épocas anteriores. Observando imagens presentes em *Reis de Congos* (BARROSO, 1996), e comparando-as com as que ilustram a tese de Cícera Nunes (2010) e com os vídeos que registrei em 2011 e 2012, é possível perceber tal ocorrência. Os registros realizados para o trabalho de Nunes e para esta tese foram realizados após os benefícios concedidos ao mestre pela lei e as contrapartidas que ela requer dos agraciados.

Quando estive em Milagres, em outubro de 2012, durante uma conversa que tive com mestre Doca no intuito de esclarecer algumas dúvidas concernentes a passos da dança, ele informou que o passo ao qual eu me referia não estava sendo praticado pelo seu grupo, já que alguns adultos sentiam dificuldade de executá-lo, mas o novo grupo que ele havia formado o executava. Curioso, quis saber de que “novo” grupo falava. Fiquei sabendo, então, que seu Doca havia transmitido seus conhecimentos dos Congos a alunos da Escola de Ensino Infantil e Fundamental Clicerio Martins, do município. A escola desenvolve projeto de preservação dos Congos em Milagres, dentro do tema “Cultura e identidade: comunicação para a igualdade étnico-racial” do Projeto Selo UNICEF Município Aprovado. Por meio desta ação, mais crianças têm a oportunidade de experimentar a sensação corporal envolvida na *performance* dos Congos. Embora não decorra necessariamente disso que as crianças passem a integrar o folguedo, não obstante alguma possa desejá-lo, tal vivência desperta nelas uma intimidade maior com a manifestação, podendo no futuro evocar significativas recordações. Se a participação da infância e juventude estiver entre os fatores que contribuem para alimentar uma prática cultural, os Congos de Milagres estão contando com este reforço para sua manutenção⁸¹.

⁸⁰ Essa contrapartida reflete, possivelmente, a observância de recomendações expressas no documento da 25ª Reunião da Conferência Geral da UNESCO, como a de que convém aos Estados-membros garantir “o direito de acesso das diversas comunidades culturais à sua própria cultura tradicional e popular, apoiando seu trabalho [...] na prática da tradição.” CONFERÊNCIA GERAL DA UNESCO, *ibid.*, p. 4.

⁸¹ Iniciativas como essa certamente podem ser encontradas espalhadas pelo Brasil, como em Laranjeiras (SE), onde “existe uma preocupação oficial com a questão da preservação por

Contudo, se isto constitui um aspecto positivo, paradoxalmente, revela outro negativo: que os adultos estão deixando a brincadeira. Supostamente, as crianças garantiriam a manutenção do folguedo, mas é necessário que haja o agenciamento dos mais velhos, daqueles que tem o conhecimento dos fundamentos da expressão cultural, que são capazes de tomar iniciativas, inclusive de natureza logística, de estabelecer negociações sociais, enfim, de se envolver em toda ordem de atividades exigidas para que a manifestação aconteça.

Outro reflexo do êxito do registro de seu Doca como mestre da cultura do estado é, certamente, a intensificação de seu prestígio popular. É como se a legitimidade institucional atestasse o valor da manifestação em seus vários aspectos: artístico, identitário, social. Quando perguntei a Hivantuyil⁸² se achava que o registro tinha conferido ao mestre, e, por extensão, aos Congos, maior reconhecimento popular, ele foi rápido e enfático: “Eu não tenho nem dúvida! [...] a população passou a ver [os congos] com outros olhos.” Foi esta também a opinião de Cícera Figueiredo⁸³, secretária da SOAF, entidade a qual me referirei mais adiante. Em resposta à mesma indagação, ela opinou: “Com certeza, com certeza! Esse título pra ele foi muito merecido, né?, porque ele sempre lutou por isso [pela preservação dos congos]”. Deste modo, ela lembra que a longa história de existência da manifestação foi um fator fundamental para que o pedido de inscrição de seu Doca no Registro dos Mestres da Cultura lograsse êxito.

Acontece, por vezes, que algumas manifestações populares tornam-se simbioticamente ligadas aos mestres que as conduzem ou às comunidades que as executam, tornando-se a associação tanto mais intensa quanto mais houver uma aproximação em relação ao local em que aquelas são realizadas por estes. Assim é que pensar no Cavalo Marinho pode evocar mestre Salustiano (PE), artesanato de barro, mestre Vitalino (PE), música de rabeca, Cego Oliveira (CE), Nelson da

entender-se que as manifestações culturais (que professam a literatura falada e escrita) contam a história do povo. Em Laranjeiras existe um projeto municipal junto às escolas que trabalha o resgate e a preservação da história e da cultura através dos grupos e suas manifestações”. LIMA, Justino Alves. Manifestações populares em extinção: entre a resistência e a conformação. *Ponta de Lança*, v. 1, n. 2, p. 83-100, São Cristóvão, abr.-out. 2008. Disponível em: <http://www.sumarios.org/sites/default/files/pdfs/35529_4483.PDF>. Acesso em: 14 nov. 2012.

⁸² RODRIGUES, José Hivantuyil D. Ibid.

⁸³ BELÉM, Cícera Figueiredo, Milagres 22 out. 2012. Depoimento concedido ao autor.

Rabeca (AL), Pastoril Profano, Velho Faceta (PE), de banda cabaçal, Irmãos Aniceto (CE), Reisado, mestre Aldenir (CE), Congado, comunidades dos Arturos e do Jatobá (MG), mestre Doca Zacarias (CE/Milagres). Tal identificação é construída no decurso de muitos anos dedicados à manutenção da manifestação, sendo comum que ocorra seu desaparecimento progressivo conforme o ânimo e o vigor do mestre vão se exaurindo com a idade⁸⁴.

Acredito, então, reforçando suspeita anterior, que os Congos sejam, de fato, conhecidos pela maioria da população de Milagres. Embora a primeira pergunta que dirigi a um munícipe, a proprietária da pensão em que fiquei instalado, na intenção de colher informações iniciais, tenha deixado uma impressão contrária, fui confirmando, ao longo de minha permanência na cidade, a suposição prévia da popularidade do folguedo entre os moradores. A proprietária mesma, desejosa de ajudar o curioso hóspede, foi se informar melhor com os vizinhos da casa em frente à pousada, e, naquela mesma noite, auxiliado pela recomendação feita por ela a meu respeito, fui colher informações preliminares na roda de conversa que se formava na calçada em frente à casa, um hábito que a violência exterminou nas grandes cidades. No dia seguinte, a suposição foi novamente confirmada pelas informações colhidas ao longo do trajeto que me levaria da pousada à casa do mestre, as quais, certamente, me fizeram atingir o destino.

Outro reflexo deste reconhecimento é o apoio que entidades locais, como a SOAF (Sociedade de Assistência à Criança), dirigida por Ana Geysa, e a Casa de Cultura de Milagres Guiomar Gomes, coordenada pela professora Ana Nunes, entidades parceiras no projeto “Casa de Cultura de Milagres”⁸⁵, têm dado aos Congos. Em 18 de novembro de 2009, o aniversário de 80 anos do mestre Doca foi comemorado com um cortejo cultural que percorreu as principais ruas da cidade, e

⁸⁴ Lima fornece um exemplo ocorrido em Laranjeira (SE), onde uma “Chegança, que consiste em uma dança que revive um combate entre mouros e cristãos em alto mar, quase foi extinta, ficando seis anos sem ser executada, por motivo de doença do seu Piloto, o mestre Oscar. Outro mestre, o Zé Rolinha, que comanda a Marujada, conseguiu reativar o grupo.” (LIMA, *ibidem.*).

⁸⁵ O Projeto Casa de Cultura de Milagres é um dos Pontos de Culturas do Programa Cultura Viva do Ministério da Cultura. Por meio da participação de chamadas públicas, iniciativas culturais já existentes da sociedade civil que gozem desse reconhecimento podem pleitear convênios com governos estaduais e municipais. (Cf. <http://www.cultura.gov.br/culturaviva/ponto-de-cultura/>).

do qual participaram o Grupo de Congos, a Banda de Pífanos, a Lapinha do Patronato D. Zefinha Gomes, a Quadrilha Junina da SOAF, o Boi Bumbá do CEJA Padre Joaquim Alves, a Orquestra de Flautistas, o Grupo de Circo e o Coral da SOAF. Na oportunidade foi lançada uma revista em quadrinhos e um cordel que tiveram como tema seu Doca Zacarias e a manifestação da qual é guardião. Uma visita ao *blog* da Casa da Cultura de Milagres – Ponto de Cultura⁸⁶ pode dar uma ideia da espetacularidade manifestada pelos grupos participantes, que, com seus corpos, deram forma e movimentos a roupas de cores vivas, reivindicando a atenção de moradores do lugar.

Por ocasião de minha terceira visita a Milagres, em novembro de 2011, para participar das comemorações dos 82 anos do mestre Doca, pude testemunhar o envolvimento dessas entidades, principalmente na pessoa de suas dirigentes, em proporcionar ao grupo ajuda necessária para a realização de suas apresentações, em organizar e divulgar eventos dos quais os Congos tomam parte ou são eles próprios os homenageados. Na oportunidade, presenciei não só Ana Geysa e Ana Nunes falarem ao público sobre a importância de mestre Doca e dos Congos para a cultura milagrense como se envolverem pessoalmente na organização logística dos eventos: orientando no posicionamento de *banners* e faixas, da montagem de palco e som.

Quando da abertura do aniversário do mestre na sede da SOAF, Geysa⁸⁷ fez alusão a várias atividades desenvolvidas pela entidade, geralmente em parceria com a Casa de Cultura Guiomar Gomes, no intuito de valorizar e difundir os Congos. Uma delas foi a realização de uma oficina pedagógica ministrada pelo artesão André na qual foram confeccionados *souvenirs* relacionados à história do grupo. Em minha visita a Milagres em outubro de 2012, fui à Casa de Cultura tentar conversar com ele e obter mais informações concernentes à oficina. André solícitamente nos recebeu, o cinegrafista Marcos Cortês estava comigo para fazer os registros fílmicos e fotográficos, e iniciamos a entrevista.

⁸⁶ Disponível em: <<http://casadaculturademilagres.blogspot.com.br/2009/11/grande-manifestacao-cultural-em.html>>. Acesso em 11 nov. 2012.

⁸⁷ SAMPAIO, Ana Geysa Granjeiro, na fala de abertura no almoço em comemoração ao aniversário de 82 anos do mestre Doca Zacarias, Milagres, em 19 nov. 2011.

André⁸⁸, hoje com 31 anos, trabalha com artes plásticas desde os 17. Recentemente, tem desenvolvido obras cuja matéria-prima é constituída por fios, estopas, tecidos recicláveis. Foi com tal técnica artística que este material reaproveitável transformou-se nos *souvenirs* que retratam os congos. Ele conta que a professora Ana Nunes o orientou inicialmente na elaboração da oficina que foi dividida em três etapas. A primeira foi conhecer a história dos Congos de Milagres, buscando informações acerca de suas origens e de como o grupo vinha se mantendo ao longo dos anos. Com este objetivo, entrevistaram mestre Doca e alguns brincantes, de quem procuraram saber o que os congos representavam para eles, o que os movia a permanecer dançando e informações acerca de cada acessório, da indumentária. A segunda etapa envolveu o conhecimento dos materiais que seriam usados na confecção, basicamente, fios recicláveis e tecidos. Por último, a etapa de confecção das obras artísticas. Um trabalho desta natureza reveste-se de significativa importância para a difusão do grupo homenageado. Por um lado, motiva a comunidade envolvida a buscar uma familiaridade com o folguedo, o que pode fortalecer o reconhecimento dele como parte da cultura dela; por outro, aproxima-a de uma virtual experiência visual e mesmo plástica da corporeidade presente nos congos, que ela procura materializar miniaturizadamente nas peças.

⁸⁸ SOUSA, Francisco André de Azevedo, Milagres, 22 out. 2012. Depoimento concedido ao autor.

Fig. 5 – Souvenir dos Congos de Milagres durante a explicação de André acerca da oficina.



Imagem registrada por Marcos Cortez

Um projeto em andamento pelas duas entidades, SOAF e Casa de Cultura Guiomar Gomes, é a produção de dois CDs com músicas dos Congos, um com peças executadas pelo Grupo de Pífanos da primeira entidade, sob a direção de Alex, professor de música; outro, pelas vozes dos próprios brincantes. Em outubro de 2012, na apresentação do grupo no Rosário, seu Juarez, um dos brincantes, mencionou a ida de alguns integrantes a Juazeiro para realizar as seções de gravação em estúdio. Em visita a SOAF, Cícera Figueiredo⁸⁹ muniu-me de informações adicionais a este respeito. Comentou que o elemento mais trabalhoso na confecção do cd, a mídia contendo a gravação, já estava concluído. Os outros elementos (capa, contracapa, encarte...) estavam em fase de confecção. Indagada a respeito da destinação do cd, do ponto de vista de sua comercialização, informou: “Não! O cd vai ser repassado pra algumas famílias da entidade, pra eles conhecerem as músicas, e, também, pra o grupo de Congos, pra eles, os integrantes”. Desta forma, este projeto pode, certamente, ajudar na difusão da sonoridade característica da música executada pelos Congos, proporcionando a

⁸⁹ BELÉM, Cícera Figueiredo, *ibid.*

fruição musical, evocando ou familiarizando os ouvintes com aspectos da paisagem sonora presente nos momentos de apresentação do grupo.

Fig. 6 CD dos Congos mostrado por Cícera Figueiredo



Imagem registrada por Marcos Cortez

Por vezes, a ajuda é material. Numas das ocasiões em que estive conversando com mestre Doca em sua casa, ele me contou que Geysa, por meio da SOAF, várias vezes fornecera ajuda ao grupo na reposição de peças do figurino⁹⁰, contribuindo, desta forma, tanto para a elevação da autoestima dos brincantes, que seguramente passam a se sentir mais atraentemente vestidos, quanto para os espectadores, que desfrutam de uma experiência visual agradável. Posteriormente, fui informado por Cícera Figueiredo⁹¹ que este apoio constava do cronograma de desembolso previsto no projeto do Ponto de Cultura, aprovado pela Secretaria de Cultura do Estado do Ceará.

Um dos momentos de visibilidade dos Congos é sua participação na caminhada com a bandeira de Nossa Senhora dos Milagres, por ocasião da festa da

⁹⁰ DOCA ZACARIAS (Raimundo Zacarias), Milagres, 16 out. 2011. Depoimento concedido ao autor.

⁹¹ BELÉM, Cícera Figueiredo, *ibid.*

padroeira. No dia 6 de agosto, quando se dá início às comemorações e ao novenário em homenagem à santa, ocorre um grande cortejo do qual participam grupos religiosos, artísticos e culturais do município e uma multidão de moradores que percorrem ruas alterando a cotidiana paisagem sonora e atividade humana locais. Em 2012, a Irmandade do Santíssimo Sacramento, o grupo de capoeira, a banda de música municipal, os Congos, comunidade de devotos caminharam da Praça Pe. Cícero, local de concentração, até a Igreja Matriz, conduzindo a bandeira da padroeira e realizando suas *performances* ao longo do trajeto⁹². Quando perguntei a Cícera Figueiredo⁹³ quando havia visto os Congos pela primeira vez, ela respondeu:

Eu vi os Congos pela primeira vez quando eu era menina. [...] a gente presenciava a apresentação dos Congos na Festa da Padroeira [...] de Milagres. Porque, no dia 15, eles sempre fazem aquele cortejo...no dia 6, na [caminhada da] bandeira, e, no dia 15, no encerramento, também, a gente sempre via os Congos.

Hivantuyil⁹⁴ também deu resposta semelhante à pergunta:

Como filho natural de Milagres, desde criança, em virtude das festividades alusivas à Nossa Senhora dos Milagres, que é a Nossa Padroeira. [...] eu sempre queria tá perto do Grupo de Congos, porque aquilo despertava pra mim, como criança, muita curiosidade, né!?

Outros moradores, embora não mencionem a Festa da Padroeira, fazem remontar à infância a experiência de percepção da *performance* dos Congos, que, certamente, tinha neste momento especial de festa uma oportunidade de concretização. André⁹⁵ disse não se lembrar da primeira vez em que assistiu aos Congos: “Não! Desde pequeno, que eu sempre acompanhei, sempre gostei, sempre achei interessante... um grupo, assim, diferente... as roupas! [ênfase] [...] E eu cresci com isso”. Ana Nunes⁹⁶, professora, historiadora e coordenadora da Casa de Cultura Guiomar Gomes, fez alusão a significativas recordações que o contato com a manifestação imprimiu em sua memória:

⁹² Cf. vídeo disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=6lIWRqEa8pA>. Acesso em: 27 set. 2012.

⁹³ BELÉM, Cícera Figueiredo, *ibid.*

⁹⁴ RODRIGUES, José Hivantuyil D. *Ibid.*

⁹⁵ SOUSA, Francisco André de Azevedo, *ibid.*

⁹⁶ SILVA, Ana Maria Nunes da, na fala de abertura das apresentações artísticas em comemoração ao aniversário de 82 anos do mestre Doca Zacarias, Milagres (CE), em 19 nov. 2011.

[...] morando ao lado da Rua Pinto Madeira, nasci na Rua Coronel Domingos, eu me criei ouvindo os cantos e me alegrando com as cores, com os textos dos congos. E isso fez parte da minha infância e foi uma referência durante toda a minha vida.

No caso dela, com muita probabilidade, este contado poderia estender-se para além da festa, sendo proporcionado pelos preparativos que a prenunciam, ensaios, concentrações que precedem às apresentações, já que as duas ruas citadas, nas quais se localizam, respectivamente, a casa do mestre e a dela, são paralelas, ficando as duas na mesma quadra, correspondendo o quintal de uma quase com o da outra.

Embora isto mereça uma mostra maior, creio ser razoável supor que, nesta oportunidade, os Congos sejam vistos por expressivo contingente de pessoas, reforçando a familiaridade com que sua presença, sua *performance* passam a ser tomadas pela população e a identidade que se lhes atribui como destacado representante da cultura de Milagres.

Um dos elementos presentes no cortejo que integra a base originária de manifestações populares referidas como congo, congado ou congada é a figura do rei, acompanhado de sua rainha. A festa da coroação de rei negro é prática ancestral africana que, indissociavelmente ligada ao domínio religioso, tem sido atestada pela literatura como fundamental para o estabelecimento desta forma cultural. Embora eu não tenha observado a instauração de reinado negro com a usual cerimônia de coroação que lhe é peculiar, a concepção de um reinado personificado pelo casal real é algo sem o qual toda a estrutura dramática da narrativa dos Congos de Milagres não se sustenta, como será explicitado mais adiante. Martins (1997, p. 32) explica que “na estrutura ritual das cerimônias de Reinado, a rainha e o rei congos representam as nações africanas, hierarquicamente presidindo, na ordem do sagrado, os ritos e as celebrações ali dramatizadas”. Além disto, são responsáveis pela resolução de conflitos que, porventura, venha a ocorrer. Por esta razão, rei e rainha devem ser pessoas cuja vivência lhes tenha permitido conhecer os ritos e os fundamentos sagrados inerentes ao estabelecimento do reino, pessoas de certa idade. Nos Congos de Milagres, os papéis reais são desempenhados por duas crianças, cuja função é participar da apresentação, mantendo uma posição de certa passividade figurativa no desenrolar da ação.

Mestre Doca é quem possui o conhecimento dos fundamentos do folguedo, neste ponto assemelhando-se aos reis cujas funções foram descritas acima.

Dentre as características que ligam os Congos de Milagres aos congados mineiros e aos registros históricos de manifestações apoiadas na coroação de reis negros está a devoção à Nossa Senhora do Rosário. Como assinala Rodrigues (2010, p. 38) “o culto de Nossa Senhora do Rosário tem sido sempre, desde tempos coloniais, confiado no Brasil aos Negros, escravos ou mais tarde livres, e em particular aos Negros bantus”. Segundo a tradição católica, Nossa Senhora teria revelado a devoção ao rosário ao pregador cristão, fundador da Ordem Dominicana, Domingos de Gusmão, em 1214, como um meio de salvar a Europa da heresia dos albigenses. Os hereges, partindo do norte da Itália e da região de Albi, no sul da França, infiltravam-se entre os católicos para conquistar sua simpatia e difundir preceitos heréticos como o panteísmo, o amor livre, a abolição das riquezas, da hierarquia social e da propriedade particular⁹⁷. Uma cruzada contra os albigenses, liderada por Simão Monfort, foi convocada pelo Papa Inocêncio III, e o êxito dos cristãos na batalha atribuído à intercessão de Nossa Senhora em atendimento às invocações de Domingos de Gusmão. Pela graça recebida, Simão providenciou a construção de uma capela dedicada à Nossa Senhora do Rosário (MARQUES, 2009). Não pretendo estender-me muito na apresentação destas circunstâncias históricas, porém ir um pouco adiante pode ajudar a entender uma das possíveis relações que o culto cristão à santa guarda com sua devoção pelos africanos e seus descendentes.

Outra batalha motivada por divergência religiosa foi travada em Lepanto [Grécia], no século 16. Neste episódio, os cristãos derrotaram os turcos e libertaram mais de 20 mil escravizados. Como, mais uma vez, a vitória tenha sido atribuída à intervenção de Nossa Senhora do Rosário, o Papa Pio V autorizou que a festa à “Nossa Senhora da Vitória” fosse realizada em todas as igrejas que tivessem um altar do rosário. A festa foi instituída para o primeiro sábado de outubro, data em que ocorreu o embate, 7 de outubro de 1571 (Cf. MARQUES, 2009, p. 98). Dois anos

⁹⁷ ALVES, Helvécio. *Lepanto: frente universitária e estudantil*. Disponível em: <<http://www.lepanto.com.br/catolicismo/devoco-es-catolicas/santo-rosario-poderosa-arma-de-eficacia-comprovada>>. Acesso em: 28 set. 2012.

depois, o Papa Gregório XIII mudaria o nome da festa para homenagear a interventora, “Nossa Senhora do Rosário”, exortando os fiéis ao uso do rosário e transferindo a data do festejo para o primeiro domingo de outubro (Souza⁹⁸ apud MARQUES, 2009, p. 98). É neste mês que, ainda hoje, as festas de Congo acontecem em alguns pontos do Brasil, como é o caso de Rosário, distrito de Milagres. Esta conjunção circunstancial de vitórias militares, libertação de cativos e Nossa Senhora do Rosário parece fornecer, para Antonia Quintão⁹⁹ (Apud MARQUES, 2009, p. 98), uma explicação possível para a veneração da santa pelos escravizados. Na narrativa mística que ouvi de mestre Doca acerca do surgimento dos Congos como forma de devoção à Nossa Senhora, esta intercessão libertadora da santa, livrando da morte um cativo, também seria manifestada, como exporei oportunamente.

Outros pesquisadores apontam fatores diferentes, que se caracterizam muito mais pela complementaridade do que pelo antagonismo.

Um deles é Roger Bastide, sociólogo francês, que, tendo chegado ao Brasil em 1938 para ocupar a cátedra de sociologia da Universidade de São Paulo, dedicou-se, durante muitos anos, ao estudo das religiões afro-brasileiras. O autor¹⁰⁰ explica que o culto à Nossa Senhora do Rosário, que então estava em desuso, havia sido reestabelecido quando os missionários dominicanos foram enviados para a África por conta da expansão portuguesa que teve curso nos séculos XVI e XVII. Os religiosos levaram para lá, sobretudo para Angola, de onde viriam a ser arrancadas muitas pessoas destinadas à escravidão no Brasil, as confrarias de Nossa Senhora do Rosário. Isto elucidaria a prática da devoção dos africanos e seus descendentes à Nossa Senhora do Rosário. (apud MARQUES, 2009, p. 98).

⁹⁸ SOUZA, Juliana Beatriz Almeida de. Viagens do Rosário entre a Velha Cristandade e o Além-Mar. In: *Estudos Afro-asiáticos*, Ano 23, nº 2, 2001, p. 5.

⁹⁹ QUINTÃO, Antonia Aparecida. *Lá vem o meu parente: As irmandades de pretos e pardos no Rio de Janeiro e em Pernambuco (século XVIII)*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2000.

¹⁰⁰ BASTIDE, Roger. *As religiões africanas no Brasil*. São Paulo: Pioneira, 1971.

Outro é José Ramos Tinhorão¹⁰¹ (Apud MARQUES, 2009, p. 99), que especula acerca de uma possível relação entre nozes de uma palmeira chamada Okpê-lifá e as contas do rosário. Em algumas culturas africanas, essas nozes eram atiradas, soltas ou unidas à semelhança de um rosário, como um dos métodos utilizados para prever o futuro por meio da intervenção do orixá Ifá¹⁰². Como as contas dos rosários medievais eram pequenas rosas de madeira confeccionadas artesanalmente, o que impossibilitava uma replicação precisa na forma e no tamanho, o autor supõe que isto reforçasse sua semelhança com o “rosário de Ifá”. Um depoimento que se encontra em ressonância com esta hipótese é dado por D. Leonor Galdino¹⁰³, que, ao falar sobre o rosário em entrevista concedida a Leda Martins (1997, p. 166), explica:

[...] todo congadeiro tem que ter o rosário de quinze mistérios [...] ele tem que usar é o de quinze mistérios. Por que é o rosário mais forte. É, minha fia, um terço de pedra é muito bonito e tudo, mas o rosário forte é o de conta preta, feito de coco, que significa muita coisa.

O rosário representa, assim, artefato sagrado ligado à devoção à Nossa Senhora, e a afirmação de D. Leonor também pode ser observada em se tratando do decurião dos Congos de Milagres. Num dos encontros que tive com mestre Doca¹⁰⁴ em sua residência, ao conversarmos acerca de sua fé em Nossa Senhora e vendo parcialmente em seu pescoço o que parecia ser um rosário, perguntei se ele o usava, ao que respondeu: “Uso, é porque agora... quebrou.” Seu rosário havia se partido e ele não se lembrou de que já o consertara. Pondo, então, a mão no pescoço e percebendo a presença do objeto sagrado, exclama num misto de surpresa e euforia: “Não! Tô com ele aqui, quer vê?”. E, tirando do pescoço, mostra-me, completando: “Ora! Deixo não, o rusaro da mãe de Deus, deixo não!”.

¹⁰¹ TINHORÃO, José Ramos. *Os negros em Portugal*. Editorial Caminho S/A, 1988. Cf. também do mesmo autor, *Música popular de índios, negros e mestiços*. Petrópolis: Vozes, 1975.

¹⁰² Como informa Lopes (2004, p. 336), “na teogonia iorubana, [Ifá é] grande Divindade, considerada, juntamente com Odudua e Obatalá, um dos orixás da Criação. [...] O nome designa também o oráculo no qual fala Orumilá, seu principal representante na Terra; e, ainda, o conjunto de escrituras em que se baseia o complexo sistema de adivinhações por meio de ikines e do opelê. [...] Alguns autores não distinguem o oráculo da divindade, definindo Ifá como um dos nomes de Orumilá.” É o caso de Tinhorão, que se refere a Ifá como orixá.

¹⁰³ Rainha do Reinado do Rosário do Jatobá à época da pesquisa da professora Leda Martins.

¹⁰⁴ DOCA ZACARIAS (Raimundo Zacarias), Milagres, 20 nov. 2011. Depoimento concedido ao autor.

Consensual na literatura é o reconhecimento da matriz africana dos congos, a qual, em interação com a cultura ibérica, gerou uma infinidade de variantes espalhadas por vários pontos do Brasil. Buscando uma conceituação para a manifestação, Mário de Andrade (1982, p. 17) expõe:

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

Embora o conceito formulado pelo famoso pesquisador paulista pareça levar em conta mais a exterioridade performática da manifestação, passando ao largo de uma percepção de seus significados mais fundamentais, como os revelados por trabalhos como o de Leda Martins (1997), aspectos arrolados ajudam a compor uma noção do que acontece no âmbito da ação.

Em verbete, em seu *Dicionário do folclore brasileiro*, Cascudo (2000, p. 149) recorre a vários desses mesmos elementos na busca por fornecer uma caracterização abrangente:

Congada, congado, congo. Folguedo de formação afro-brasileira, em que se destacam as tradições históricas, os usos e costumes tribais de Angola e do Congo, com influências ibéricas no que diz respeito à religiosidade. Lembra a coroação do Rei Congo e da Rainha Ginga de Angola, com a presença da corte e seus vassallos. Trata-se de um auto que reúne elementos temáticos africanos e ibéricos, cuja difusão vem do século XVII. As congadas com representação teatral focalizam sempre a luta entre mouros e cristãos, terminando com a vitória dos cristãos e a conversão dos mouros, que são batizados no final.

Obras de cunho enciclopédico estão, geralmente, mais sujeitas a enfrentar as dificuldades decorrentes de uma busca de generalização a partir de um corpo amplo de “objetos” dos quais o conceito deve derivar.

Ampliando a extensão das influências culturais presentes na origem do congado, Gomes e Pereira consideram mais apropriado atribuir-lhe uma origem luso-afro-brasileira, visto que “o catolicismo de Portugal forneceu os elementos europeus da devoção à Senhora do Rosário, a Igreja no Brasil reforçou esta crença,

enquanto os negros, de posse desses ingredientes, deram forma ao culto e à festa”. (2000, p. 237).

Quando estive em Milagres em 2011, mestre Doca¹⁰⁵ falou-me acerca da origem do congo, que, segundo ele, estaria ligada à construção de uma igreja consagrada à Nossa Senhora do Rosário, na África. A capela teria sido construída por um escravizado que fora salvo da morte pela ação intercessora da santa. Neste relato há também uma vaga referência a Portugal, evidenciando no imaginário do mestre a suposição de que a procedência dos congos é destes lugares longínquos. No ano seguinte, em nova conversa que tive com ele no intuito de tirar dúvidas referentes à letra de algumas cantigas, reiterou¹⁰⁶ o fato: “Que essa origem de congo começou na África pra Portugal por causa de uma prisão que houve do chefe dos escravo. Foi, aí ele mandou fazer a capela na África...aí, tem a capela de Nossa Senhora do Rusaro. Aí, andaro fazendo esse movimento...”.

Uma das peças, aliás, em que se encontra uma autoafirmação da identidade negra é aquela referida anteriormente pelo mestre quando falou a respeito do nome do grupo. Como já citei anteriormente, mestre Doca afirmou que, apesar de serem costumeiramente chamados de Congos de Milagres, o “nome certo” é Pretinhos de Congo. Canta-me, então, a música, que tem a função de apresentá-los nos momentos iniciais da *performance*:

¹⁰⁵ DOCA ZACARIAS (Raimundo Zacarias), Milagres, 20 nov. 2011. Depoimento concedido ao autor.

¹⁰⁶ Ibid. 21 out. 2012.

Fig. 7 Transcrição musical – *Pretinho de Congo, para onde vai?*

Baião ♩ = 92

Pre-ti-nho de Congo, pa-ra on-de vai? Pre-ti-nho de Congo, pa-ra on-de
 5 vai? Va-mo pro Ru - sá ro pa-ra fes - te - já. Va-mo pro-Ru - sá-ro pa-ra fes - te -
 9 já. Fes-te - ja, pre - tinho, com mui - ta a - le - gria! Fes-te - ja, pre - tinho, com mui - ta a - le -
 13 gria! Va-mo pro Ru - sá-ro, fes-te-já Ma - ria. Va-mo pro Ru - sá-ro, fes-te-já Ma - ria.

Transcrição do autor baseada na *performance* de mestre Doca e grupo.

Pretinho de Congo,
 Para onde vai?
 Vamo pro Rusaro
 Para festejá!
 Festeja, pretinho,
 Cum muita alegria!
 Vamo pro Rosaro
 Festejá Maria!

Essa procedência africana do folgado milagrense foi, seguramente, o que impulsionou a professora Cícera Nunes a elegê-lo como tema de sua tese. Como tratei na seção anterior, a autora (2010, p. 6) discute “a necessidade de um aprofundamento que reflita e aponte caminhos” que orientem a “inserção e o processamento do conhecimento produzido sobre a cultura de base africana pelos sistemas educacionais do Cariri cearense”. Para ela, há uma necessidade premente de que a história e a cultura afro sejam incluídas no currículo da educação básica das escolas locais como meio de fortalecer o sentimento identitário de crianças e jovens negros e combater o racismo que os atinge. Neste sentido, espero que o presente trabalho também forneça alguma contribuição.

4.1 Trabalho de campo

Como parece ser característico de pesquisas que necessitem de trabalho de campo como forma de obter conhecimento de primeira mão, minha incursão inicial ao *locus* da pesquisa foi empreendida um tanto quanto às cegas. Os dois momentos mais propícios para observar os Congos de Milagres são a festa da padroeira de Milagres – Nossa Senhora dos Milagres –, que ocorre em agosto, e a da padroeira de Rosário – Nossa Senhora do Rosário –, que acontece em setembro, neste distrito de Milagres. Transcorria setembro de 2011, e eu, por não ter conseguido compatibilizar minhas atividades docentes com as exigências de uma viagem de pesquisa, já perdera a festa de Milagres. Não podia perder a festa de Rosário.

Assim iniciei o planejamento necessário à empreitada. Como não consegui com algumas pessoas conhecidas, o endereço do mestre dos Congos, parti num final de semana para aquela cidade da região do Cariri cearense, disposto a estabelecer o primeiro contato. O ônibus intermunicipal da empresa Guanabara levou de 09h30min a aproximadamente 18h, quase nove horas, para percorrer os quase 500 km que separam Fortaleza de Milagres, indo pela BR-116. Eu nunca havia estado em Milagres e não sabia se o mestre morava na sede ou em algum distrito. Havia feito anteriormente, por meio de um número de telefone localizado via internet, contato com a dona de uma pousada, com a qual tinha obtido informações acerca das diárias e reservado um quarto com ventilador. Chegando à rodoviária, peguei um táxi que me deixou na pousada.

Já instalado na pousada, naquela mesma noite indaguei se a proprietária conhecia os Congos de Milagres. Para minha surpresa, ela manifestou um vago conhecimento, mas tranquilizou-me, dizendo que ia se informar com os moradores de uma casa defronte à pousada, presumindo que eles poderiam fornecer informações mais precisas. Algum tempo depois, a dona da pensão disse que tinha conversado com os vizinhos e que eu poderia falar com eles, pois conheciam o mestre, embora não lhe tivessem uma convivência próxima. Ao falar com os vizinhos, na calçada de frente à residência deles, tive uma primeira impressão acerca de uma valoração estética com relação aos Congos: a dona da casa relatou que já os tinha

visto desfilarem pelas ruas da cidade com suas roupas características, com participação inclusive de crianças, e que era muito bonito. Para minha alegria, o dono da casa sabia em que rua o mestre morava, orientando-me como deveria fazer para chegar lá.

Na manhã do dia seguinte, caminhei rumo à casa do mestre seguindo as orientações recebidas no dia anterior. Após algumas perguntas, transeuntes indicaram-me a residência do mestre precisamente. Chegando lá, encontrei um senhor, que pensei fosse o mestre, sentado à calçada. Era seu filho. Informou-me que o mestre havia acabado de sair para Juazeiro do Norte, onde se somaria, junto com duas irmãs que lá residem, aos inúmeros romeiros que tomam parte na festa de Nossa Senhora das Candeias. Chamou, então, um rapaz, brincante dos Congos e neto do mestre, e pediu que ele me apresentasse à sua avó, esposa do mestre. Fui acolhido com a hospitalidade e a boa vontade dos moradores da zonal rural, ainda não contaminados pela desconfiança e reserva gerada pela violência nos moradores das grandes cidades. Após conversar com ela e com o neto por aproximadamente uma hora, durante a qual me mostrou com evidente orgulho fotos de homenagens ao esposo presas à parede da sala de visita, outras reveladas. Mencionou as frequentes visitas que o mestre recebe de estudantes de escolas da região e de pessoas de fora e aludiu ao fato de ele ter fotos grandes em locais importantes e de ter recebido homenagens. Terminada a conversa, anotei o número do telefone e o endereço completo da residência. Seja como for, foi no que resultou minha primeira tentativa de fazer um levantamento preliminar.

Esta minha primeira incursão a Milagres, se não proporcionou o tão esperado contato com o mestre dos Congos, Doca Zacarias, foi minha carta de apresentação, e voltei trazendo na bagagem a promessa de Dona Terezinha, esposa do mestre, de que lhe falaria a respeito de minha visita. Após algumas tentativas frustradas de estabelecer contato telefônico, finalmente obtive êxito, apresentei-me e falamos por alguns minutos, embora com o inconveniente de o primeiro contato ter se concretizado a distância. O mestre informou que a Festa de Nossa Senhora do Rosário aconteceria dia 16 de outubro, um domingo, quando o grupo de Congos iria se apresentar em devoção à santa, padroeira do lugar. Perguntei se poderia filmar a apresentação, e ele respondeu afirmativamente.

Para esta viagem contei com uma ajuda valiosa. A professora Lourdes Macena, que lidera o Grupo de Pesquisa em Cultura Popular do IFCE¹⁰⁷, conseguiu que fosse disponibilizado um veículo sedan, conduzido por um dos motoristas da instituição, o sr. Flávio, para me levar a Milagres, uma vez que a pesquisa em curso também se insere no âmbito dos interesses do grupo. Conforme acertado, saímos do IFCE às 10h do dia 15 de outubro.

Chegamos a Milagres por volta das 16h e nos hospedamos na pousada em que fiquei por ocasião da primeira viagem. No final da tarde, o motorista, senhor Flávio, levou-me à casa do mestre. Foi o momento em que mantivemos o primeiro contato pessoal, tão importante para gerar um ambiente propício entre o pesquisador e seus informantes. A exemplo do que diz DaMatta, referindo-se a antropologia, o que o pesquisador busca, por meio do trabalho de campo, é estabelecer uma ponte entre dois universos de significação, e tal ponte ou mediação é realizada “de modo artesanal e paciente, dependendo essencialmente de humores, temperamentos, fobias e todos os outros ingredientes das pessoas e do contato humano.” (DAMATTA, 2010, p. 179). Já devidamente apresentado, depois de algumas conversas mais gerais, mestre Doca me forneceu as informações concernentes à apresentação do dia seguinte. Saímos de Milagres com destino a Fortaleza na manhã do dia 17 de outubro de 2012.

Com este relato inicial, ofereço ao leitor uma ideia de como se deu o impulso inaugural do trabalho de campo, a partir do qual as visitas subsequentes me apresentaram um terreno mais palpável e menos acidentado e menos obscuro. As viagens seguintes serão apresentadas de forma mais rápida.

No total, excetuando a frustrada tentativa de manter contato com mestre Doca, foram realizadas quatro visitas a Milagres: (1) de 16 a 17 de outubro de 2011, por ocasião da Festa da Padroeira de Rosário – Nossa Senhora do Rosário; (2) de 18 a 20 de novembro de 2011, quando foi comemorado 82 anos de mestre Doca; (3)

¹⁰⁷ O embrião desse grupo de pesquisa foi o GPTEC – Grupo de Projeção Folclórica da Escola Técnica Federal do Ceará –, formado em 1982. Hoje denominado ‘Mira Ira’, o grupo atua como Laboratório de Práticas Culturais Tradicionais do IFCE, envolvendo os participantes no estudo das práticas corporais e fomentando discussões acerca da dança, música e poesia que despertem nos integrantes o interesse pela pesquisa e o estudo da cultura popular tradicional, especialmente do povo cearense.

de 19 a 23 de outubro de 2012, novamente na festa de Rosário; e (4) de 05 a 08 de agosto de 2013, no período da Festa da Padroeira de Milagres – Nossa Senhora dos Milagres. Estive presente, ainda, à Festa de Nossa Senhora do Rosário, em Contagem (MG), no período de 04 a 07 de outubro de 2013, para vivenciar a participação dos integrantes do Congado dos Arturos, tradicional comunidade quilombola da região. A visita aos Arturos foi uma sugestão da banca de qualificação da presente pesquisa, que viu no conhecimento decorrente desta experiência de campo algo capaz de enriquecer a reflexão acerca dos Congos de Milagres.

A segunda visita teve como objetivo participar das comemorações do aniversário de 82 anos de mestre Doca. O evento foi promovido pela parceria SOAF-Casa de Cultura Guiomar Gomes. Foi oferecido ao mestre, familiares, integrantes do grupo de Congos e convidados um almoço na sede da SOAF. Ali foram exibidos vídeos gravados com mestre Doca e o grupo, e pessoas engajadas em contribuir para a sobrevivência do grupo, dentre elas Ana Geysa, da SOAF, e a professora Ana Nunes, da Casa de Cultura, discursaram acerca da importância dos Congos para a cultura milagrense, da necessidade de sua manutenção e de circunstâncias que ameaçam sua longevidade.

À noite, em frente da casa do mestre, ocorreu o que ele me disse tratar-se de uma “terreirada”. À tarde fora armado um palco, montado um equipamento de sonorização, penduradas bandeirolas de um lado a outro da rua na parte mais alta das fachadas das casas e alguns estandartes com o nome dos Congos e de grupos artísticos da SOAF e colocadas cadeiras plásticas para acolher o público. Quando escureceu, vários grupos convidados se apresentaram: grupos artísticos da SOAF, a Lapinha do Patronato Dona Zefinha Gomes – uma escola normal local, reisados e bois de distritos vizinhos e, fechando a noite, os Congos de Milagres, todos realizando curtas apresentações.

A terceira viagem foi destinada a presenciar, mais uma vez, a Festa da Padroeira de Rosário. Desta feita, levei comigo o cinegrafista Marcos Cortês, para garantir um registro de melhor qualidade técnica do que os que eu próprio fizera nas ocasiões anteriores. Além do registro da *performance* dos Congos no encerramento da festa, realizamos entrevistas com informantes cujos depoimentos avaliamos

fossem enriquecedores para aprofundar o conhecimento acerca do objeto de estudo. Foram eles: André¹⁰⁸, artesão que havia ministrado uma oficina de confecção de *souvenir* com a temática dos Congos, que se dedica a trabalho voluntário na Casa de Cultura; Cícera Figueiredo, que trabalha na SOAF, tendo função de auxiliar-administrativo, há quinze anos atuando na instituição¹⁰⁹; José Hivantuyil Dantas, na época, Secretário de Cultura de Milagres e autor do projeto que tornou seu Doca um dos Mestres da Cultura do Ceará; e o próprio líder do folguedo, para minimizar as inúmeras interrogações que me obscureciam uma compreensão melhor da manifestação estudada.

O objetivo da visita seguinte foi registrar a participação dos Congos na Festa da Padroeira de Milagres. Não havia presenciado ainda a participação do grupo nesta festividade, quando a cidade entra em ebulição não só para festejar sua patrona, mas para vivenciar os vários momentos profanos que gravitam em torno do acontecimento religioso. Na ocasião, acompanhei a participação dos Congos, juntamente com vários grupos artísticos locais, na caminha que conduz a bandeira da santa da Praça Padre Cícero até a Igreja Matriz. Desta feita não foi possível levar cinegrafista; fui sozinho.

A viagem a Contagem (MG), como adiantei, foi uma recomendação da banca de qualificação do presente trabalho. Entendendo que há uma tradição de estudos envolvendo o universo do Congado mineiro nos meios universitários locais, a banca achou produtivo que eu vivesse a experiência de assistir a um congado do estado como forma de estabelecer um diálogo entre ele e os Congos de Milagres. Não para formular um juízo de valor, mas para identificar similaridades e diferenças.

Cheguei a Contagem dia 04 de outubro de 2013, hospedando-me no Contagem Centro Hotel. No dia de minha chegada, foi realizado o ritual do Candombe. Mas Jorge, integrante da comunidade dos Arturos, com que conversara

¹⁰⁸ Ouvira Ana Geysa fazer menção ao trabalho do artista com os *souvenirs* dos Congos em sua fala pública no almoço em comemoração aos 82 do mestre Doca, mencionado anteriormente.

¹⁰⁹ Quando me dirigi à SOAF, minha intenção era conversar com Ana Geysa, dado seu esforço de cooperação com os Congos, mas ela estava em viagem a serviço dos interesses da entidade. Contudo, Cícera recebeu-me com muita gentileza e concedeu informações importantes para o presente estudo.

por telefone para obter informações acerca da festa, advertiu de que se tratava de uma cerimônia restrita àquele agrupamento, sendo vedada a participação de estranhos. A primeira estratégia que adotei, então, foi ver, dentro da programação, que eventos seriam mais importantes para os objetivos da pesquisa, já que não poderia cobrir tudo sozinho.

No dia seguinte, como o primeiro acontecimento público de interesse para a pesquisa estivesse programado para as 19h30min, colhi informações com os recepcionistas do hotel, os quais, após me indicarem o caminho, informaram que talvez 15 ou 20 minutos de caminhada me levassem à comunidade dos Arturos. Então, parti e entre caminhadas e tomadas de informações a municipais cheguei à entrada da propriedade do grupo. Nesta entrada principal há uma porteira de madeira, sustentada por duas ombreiras de 2,5 metros de altura, unidas em cima por uma trave do mesmo material, e uma passagem lateral com “mata-burro”. Pendurada à trave, uma placa informava: “Comunidade dos Arturos”.

Como a porteira estivesse entreaberta e não houvesse placa alguma de advertência para proibir a entrada de estranhos, adentrei-me nas terras e fui caminhando até chegar ao povoado. Após passar por algumas casas, cheguei à capela, na qual os preparativos para a festa ocupavam vários membros da comunidade. A capela estava sendo enfeitada. Num plano mais baixo que a capela, vi uma casa na qual um senhor idoso, mas exalando muita vivacidade, conversava com outras pessoas, sentado num banco de alvenaria defronte à casa. Perguntei algo acerca da festa a um casal de meia idade que estava sentado em outro banco de alvenaria no lado oposto da rua defronte à casa. Não souberam responder-me, sugerindo que me dirigisse ao senhor de frente, pois era um dos mais velhos da comunidade. Era seu Mário Braz da Luz, que fiquei sabendo posteriormente ser o capitão-mor do Congado dos Arturos.

Com uma receptividade dispensada a um conhecido da comunidade, deu-me algumas informações solicitadas. Para outras, mencionou pessoas que seriam mais indicadas fornecê-las. Com este encontro, inaugurei o contato que mantive com os integrantes da comunidade nestes três intensos dias em que estive por lá.

Tive a oportunidade de assistir (1) ao Levantamento da Bandeira da Festa, quando as guardas conduzem estandartes das guardas de Congo e Moçambique e dos santos homenageados até o ponto onde longos mastros¹¹⁰ deitados no chão esperam-nas. Ao chegarem ao local – na ocasião, na noite de sábado, dia 05 de outubro de 2013, a Casa de Cultura de Contagem e a Igreja de Nossa Senhora do Rosário – as bandeiras são presas na extremidade dos mastros, que são suspensos e fixados no chão; (2) à Festa da Matina, a primeira devoção do dia, iniciada às 4h da madrugada, quando integrantes da comunidade reúnem-se na capelinha localizada na comunidade, fazem suas preces, cantam e, em seguida, saem até a Igreja de Nossa Senhora do Rosário em cortejo, cantando e tocando seus tambores; (3) à Missa Conga, celebração católica na qual as guardas de Congo e Moçambique encarregam-se de executar os cânticos, acompanhados por seus tambores, pantagomes e gungas. Desta celebração participa toda a corte do Reinado, e há um momento especial para a bênção das coroas pelo padre celebrante. (4) ao desfile das guardas de Congo e Moçambique dos Arturos e guardas visitantes do interior mineiro, reunidas para a Missa Conga, que caminharam, após o final da celebração, da Igreja de Nossa Senhora do Rosário até a comunidade dos Arturos, onde os anfitriões ofereceram almoço aos visitantes. (5) à missa na capela da comunidade, celebrada pelo padre Antônio José Gouveia, que exortou os descendentes de Arthur a manterem sua tradição por meio da educação de suas crianças – várias das quais foram chamadas para frente do altar –, e conservarem sua independência política, não permitindo que tais questões ameacem a união do grupo.

Enriquecido por tantas e tão variadas experiências, espero conseguir produzir uma interpretação apropriada no tocante aos Congos de Milagres, relacionando as múltiplas formas mediante as quais esta grande comunidade afrodescendente de irmãos do Rosário espalhados pelo Brasil mantém acesa sua fé em Nossa Senhora por meios de seus cantos e danças.

¹¹⁰ Os mastros são enfeitados com fitas ou ornamentados com papel crepom nas cores rosa e azul celeste, a tonalidade das camisas das guardas de Congo e Moçambique, respectivamente, as cores da túnica (rosa) e do manto (azul celeste) da imagem mais difundida de Nossa Senhora do Rosário. Entretanto, algumas imagens trazem Nossa Senhora do Rosário com o Menino Jesus. Nestas, sua túnica é vermelha e a do filho, rosa.

4.2 Descrição da *performance*

Dedicarei esta seção aos fatos ligados à *performance*, desde os ocorridos quando da concentração dos brincantes na casa do mestre até o retorno após o término da missa de encerramento dos festejos. Recorrerei aos registros fílmicos realizados, baseado nos quais fiz descrições posteriores, e, quando esclarecedor, pontuarei o relato com interações entre os momentos que testemunhei no campo e as descrições feitas por Barroso (1996), Nunes (2010) e Albuquerque (2007).

Inicialmente cabe informar que o local para onde convergem os integrantes dos Congos de Milagres antes de saírem para as apresentações é a casa do mestre. É lá que estão guardados vários itens da indumentária como espadas, capacetes, coroas, pequenas capas com fitas e espelhos redondos colados, saiotes, a lança. A maioria já chega vestindo a parte principal da indumentária: camisa branca de mangas compridas, calça comprida azul com uma lista branca lateral em cada perna e tênis de lona preto.

Os integrantes dividem-se entre os seguintes personagens, que são genericamente chamados “figuras”: Rei, Rainha, Herculano, Espantão, Mestre, Contramestre, dois Embaixadores (comandantes) e, por último, Figuras (soldados ou guerreiros), estes em número variável, mas distribuindo-se usualmente em duas filas de dez. Na produção da música, acompanham o grupo um violonista e uma banda cabaçal¹¹¹. O conhecimento do papel que cada um deles desempenha é útil para que o leitor acompanhe o desenrolar da *performance*.

O Espantão (em algumas entrevistas que me concedeu, seu Doca pronunciou “espontão”) é quem vai adiante do grupo no cortejo. Conduz na mão uma lança enfeitada com fitas de variadas cores, fazendo com ela diversos movimentos, como girá-la com uma das mãos sustentando-a no ponto médio de seu

¹¹¹ De forma sucinta, “banda cabaçal”, ou simplesmente “cabaçal”, é um conjunto típico do sertão nordestino formado por dois pifes de embocadura livre transversal – que geralmente executam melodias em terças paralelas –, zabumba, caixa clara e um par de pratos de bronze. Houaiss dicionariza “terno de zabumba” como “conjunto atuante em festas folclóricas nordestinas, constituído de dois pifes, caixa e zabumba”, dando outros nomes por meio dos quais tal conjunto é conhecido: “banda cabaçal, banda de couro, cabaçal, esquentamulher, música de couro, terno de música”. (Cf. Houaiss – Dicionário da Língua Portuguesa. Disponível em: <http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=terno>. Acesso em: 21 abr. 2014)

comprimento. Mestre Doca¹¹² contou-me em depoimento que esta lança foi benta por um pároco local na época em que seu pai ainda estava à frente dos Congos¹¹³.

Fig. 8 Mestre Doca como Espantão à frente dos Congos de Milagres



Imagem registrada pelo autor

O Mestre é o responsável pela condução da *performance*. Conhece todo o seu desenrolar coreográfico, todas as peças cantadas, as quais tem função de puxar, sinaliza o início e o término das figurações e conduz o apito distintivo de comando, presente na maioria das expressões da cultura popular. Nos Congos de Milagres, mestre Doca acumula a dupla função de Mestre e Espantão, já que não dispõe de ninguém que desempenhe essa segunda função.

¹¹² DOCA ZACARIAS (Raimundo Zacarias), Milagres, 07 ago. 2013. Depoimento concedido ao autor.

¹¹³ Albuquerque (2007, p. 56) sugere alguma ligação entre o Espantão aqui descrito e os integrantes da Dança do Espantão, realizada nos municípios de Jardim do Seridó e Caicó, no Rio Grande do Norte. Na dança potiguar, um grupo de negros com espontões e lanças executa uma dança guerreira na Festa de Nossa Senhora do Rosário. (CASCUDO, 2000, p. 216). Espantão é o nome dado a “meia lança que distinguia os sargentos da infantaria, até fins do século XVIII; alabarda de guerra com a lâmina em forma de folha de sálvia; ponta bicuda, esporão”, conforme informa Houaiss. (Dicionário da Língua Portuguesa. Disponível em <http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=espont%25C3%25A3o>. Acesso em 06 jun. 2014). Também recebe o nome de Pontões ou Espontões um grupo masculino “que conduz lanças terminadas com maracás e dança ao som de banda cabaçal”. Apresenta-se na Festa do Rosário de Pombal, cidade do sertão da Paraíba. (BENJAMIN, 1977, p. 5)

Fig. 9 Seu Doca como Mestre, ao centro, dirigindo a performance dos Congos de Milagres



Imagem registrada pelo autor

O Contramestre é quem substitui o Mestre “quando ele está enfadado [cansado] de brincar”, como disse seu Doca a Barroso (1996, p. 51). Seu Elias é quem desempenha atualmente a função. Na *performance* de 2011, ele estava presente. Foi com ele que mestre Doca, por vezes, combinou a próxima peça a fazer. Em 2012, não pôde participar por causa de problemas familiares. Além de participar do grupo, seu Elias integra a Irmandade do Santíssimo Sacramento do Altar de Milagres.

Fig. 10 Seu Elias como Contramestre, ao centro, logo atrás de mestre Doca



Imagem registrada pelo autor

Há dois embaixadores, cada um liderando uma das alas de integrantes. Outrora, tal função era exclusividade de homens. Hoje, reflexo de mudanças sociais, duas mulheres assumem tal função – dona Francisca, sobrinha de dona Terezinha, esposa de mestre Doca, e a filha, Cícera. Mestre Doca deposita nelas muita confiança, conforme me confidenciou em conversa. As embaixadoras devem conhecer os deslocamentos exigidos pela dança, têm papel de mais atuação que os demais integrantes da fila, na medida em que são elas que puxam as figurações coreográficas, sendo seguidas pelos demais.

Fig. 11 Dona Francisca e Cícera como Embaixadoras nos Congos de Milagres



Imagem registrada pelo autor

Os demais integrantes das filas recebem a designação de figuras ou congos.

O Rei, a Rainha e o Herculano desempenham papel de figurantes, mantendo-se, a maior parte do tempo, estáticos adiante do grupo, enquanto este realiza os cantos e danças. Somente em alguns momentos, executam eles algum tipo de deslocamento. Antigamente, o casal real teve mais destaque, quando eram realizadas encenações de entronização, conforme relatos de mestre Doca. Contudo, são imprescindíveis, pois a narrativa encenada pelos Congos tem na batalha travada

entre os escravizados e o rei que os aprisionava seu elemento central. (Cf. Imagens 3 e 5)

A banda cabaçal acompanha o grupo de Congos no cortejo que realiza pelas ruas. Sua música é capaz de atrair a atenção dos moradores anunciando que os Congos estão passando para cumprir sua devoção. Por falta de tocadores de pífanos em Milagres, mestre Doca contrata, geralmente, a banda cabaçal liderada por Cícero Ribeiro de Menezes, de Missão Velha, município do interior cearense. Cícero, além de músico, é o construtor dos pifes e zabumbas da cabaçal.

Fig. 12 Banda cabaçal no cortejo dos Congos de Milagres



Imagem registrada pelo autor

O violonista acompanha o grupo nas peças cantadas, a quase totalidade do conjunto de peças presentes nos Congos de Milagres. A música do Espantão é a única instrumental. Seu João de Matos desempenha atualmente esta função. Está sempre ali próximo do mestre, fornecendo-lhe a tonalidade das peças.

Fig. 13 Seu João de Matos como violonista, numa visita dos Congos a uma residência em Rosário



Imagem registrada por Marcos Cortês

Feita esta apresentação, podemos passar à descrição do desenrolar da *performance*.

Na manhã do dia 16 de outubro de 2011, os integrantes começaram a chegar à casa de mestre Doca a partir de 8h30min. Nas duas oportunidades em que estive em Milagres para presenciar a festa no distrito de Rosário, um veículo cedido pela prefeitura conduziu o grupo ao local da apresentação. Como o automóvel disponibilizado foi uma van Fiat Ducato, duas viagens foram necessárias para transportar todos os integrantes¹¹⁴.

Em Rosário, o ponto de concentração do grupo antes do cortejo é à frente da casa de seu Elias, o contramestre¹¹⁵. Lá também fica guardada parte do material do grupo. Algumas mães ajudam na arrumação dos trajes de seus filhos brincantes,

¹¹⁴ Mestre Doca reconhece as transformações inevitáveis que o progresso impõe à realização dos Congos: “A gente ia a pés daqui até lá [de Milagres a Rosário]. Agora, não, hoje tudo mudou! O povo num qué mais andá de pé, só qué andá de carro [risos], né? Mais, com tudo isso, nós tamo continuando, nós tamos continuando!” DOCA ZACARIAS (Raimundo Zacarias), Milagres, 16 out. 2011. Depoimento concedido ao autor.

¹¹⁵ Cf. vídeo em <https://www.youtube.com/watch?v=jS9WjchOAmg&feature=youtu.be> ou DVD faixa 1.

e dona Terezinha, esposa do mestre, a orientar na disposição que o grupo adotará no cortejo. Mestre Doca inspeciona a preparação dos integrantes e quando avalia que todos estão devidamente dispostos sinaliza silvando seu apito – distintivo inseparável da maioria dos mestres da cultura popular.

A disposição dos integrantes no cortejo difere da que será adotada diante da igreja. No desfile pelas ruas, mestre Doca, desempenhando a função de Espantão vai adiante, manejando a lança, que tem aproximadamente dois metros de comprimento. Esta lança, benta pelo padre, tem dependurada, abaixo da peça pontiaguda da extremidade, fitas de variadas cores. O violonista vai numa linha um pouco atrás do Espantão, deslocado para a direita deste. Logo após, seguem, na mesma linha, Rei, Rainha e Herculano, depois dos quais se formam quatro filas de congos organizadas por ordem crescente de tamanho – nas duas filas internas vão os congos infantis; nas duas laterais, adolescentes e adultos. Por último, vem a banda cabaçal. Quando a banda cabaçal inicia a música, põe o grupo em movimento. Naquele dia, o filho do pifeiro da cabaçal, que faz o segundo pife, havia adoecido. Por este motivo, Cícero – o primeiro pife –, tocou sem a companhia do filho. Este é o tema principal, que é repetido ao longo do cortejo com pequenas variações¹¹⁶:

Fig. 14 Transcrição musical – *Música do Espantão*

♩ = 206

Pife

6

11

Transcrição do autor baseada na *performance* de Cícero, da banda cabaçal.

¹¹⁶ Cf. vídeo em <https://www.youtube.com/watch?v=MXdli3yQnOM&feature=youtu.be> ou DVD faixa 2.

É importante ressaltar que a banda cabaçal é contratada por mestre Doca, uma vez que não há membros dos Congos que executem a tarefa. Com relação aos tocadores de pífanos, os que viveram em Milagres no passado morreram, não deixando herdeiros. Quando acontece a festa, mestre Doca contrata os músicos de municípios mais próximos, contando com a ajuda da prefeitura e outros parceiros para lhes pagar. A cabaçal de Cícero é de Missão Velha, município a 26 km de Milagres. A presença deste grupo instrumental no cortejo é indispensável como poderemos atestar agora.

Em outubro de 2012, quando fui observar a participação dos Congos na Festa de Rosário pela segunda vez, houve problemas com relação ao pagamento da cabaçal, que, ante o não recebimento da remuneração acordada¹¹⁷, acabara de ir embora horas antes de os Congos chegarem ao distrito. Percebi o desapontamento expresso no rosto de mestre Doca e sua indignação ao supor que o episódio tivesse como causa motivações políticas – estávamos em período eleitoral. O certo é que, a despeito da ausência da banda, mestre Doca e os Congos cumpriram sua devoção, fazendo o percurso costumeiro em direção à Igreja do Rosário. Mestre Doca até que combinou com os integrantes irem cantando durante o trajeto, mas não houve qualquer música ao longo a caminhada¹¹⁸.

Hoje, o trajeto realizado pelos congos em Rosário percorre, talvez, uns 300 metros, dando praticamente uma volta no quarteirão que separa a casa de seu Elias da Igreja local; contudo, relembando o tempo de seu pai, mestre Doca¹¹⁹ contou-me que, outrora, o caminho de Milagres a Rosário era percorrido a pé:

Antigamente, era... tinha o reis e a rainha... A rainha... nós saia com a rainha daqui, pêil, pêil, chegava na porta da igreja ali [de Milagres], coroava a rainha... e saía pro Rusaro de pés... Dois guarda-chuva: um do lado e outro do outro [lado], em cima aberto, na coroa do rei e na coroa da rainha. Lá na i[greja?].... porque acabaro com tudo... lá na igreja do Rusaro, nós tinha uma meeesa [ênfase]... tinha cadeira, tinha assento, tinha tudo... depois, outros tomaro de conta lá, acabaro com tudo...

¹¹⁷ Na Festa em Rosário, o grupo de organizadores do evento remunera a banda cabaçal para animar alguns momentos das comemorações. Pelo que mestre Doca relatou-me, a banda já tocara dois dias e não haviam recebido seu pagamento.

¹¹⁸ Cf. vídeos em <https://www.youtube.com/watch?v=vLlkwghjKoQ&feature=youtu.be> e <https://www.youtube.com/watch?v=-lHkA5mFSdk&feature=youtu.be> ou DVD faixas 3 e 4.

¹¹⁹ DOCA ZACARIAS (Raimundo Zacarias), Milagres, 21 out. 2012. Depoimento concedido ao autor.

Na ocasião registrada por Barroso (1996, p. 51), os brincantes saíram da casa do mestre entre 6h30min e 7h, percorrendo, em cortejo, as ruas em direção à igreja, aonde chegaram cerca de uma hora depois.

Atualmente, mesmo tendo abreviada sua duração, o cortejo continua sendo esse momento espetacular que desempenha a função de anunciar a todos que os “pretinhos de Congo” vêm aí cumprirem mais uma vez sua devoção à Nossa Senhora do Rosário.

Alcançando a porta principal da igreja, mestre Doca para e volta-se para os integrantes do grupo, que também vão parando à medida que chegam ao espaço situado diante do templo¹²⁰. Acionando seu apito, o mestre finaliza a música da cabaçal. Aqui, o grupo assume uma posição um pouco diferente da adotada no cortejo: Rei, Rainha e Herculano ficam estáticos diante da porta principal da igreja, de costas para ela; o mestre posiciona-se de frente para as duas filas de congos que se formam olhando para o templo; e o violonista fica à parte, mas perto do mestre o suficiente para lhe fornecer a tonalidade das canções¹²¹. As duas embaixadoras encabeçam as filas, pois são elas que, sendo conhecedoras das figurações coreográficas, têm a responsabilidade de conduzirem os integrantes das alas nos deslocamentos espaciais exigidos pela dança.

Neste momento da *performance*, não há melodia instrumental, apenas peças cantadas, formando elas um todo com a dança. A sequência de canções e danças não parece obedecer a uma ordem fechada, uma vez que é possível perceber que o mestre, embora tenha a prerrogativa de escolher o que o grupo vai executar, combina-o com o contramestre e mesmo com os embaixadores.

A descrição que se segue está relacionada, sobretudo, à *performance* de outubro de 2012, quando, com o intuito de obter um registro mais completo e de melhor qualidade técnica, levei o cinegrafista Marcos Cortez. Também registrei o momento para captar outros ângulos da *performance* usando uma filmadora digital,

¹²⁰ Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=5ae96oXL1T4&feature=youtu.be> ou DVD faixa 5.

¹²¹ Esta configuração também parece apresentar certa flexibilidade. Em 2011, mestre Doca ficou de frente para as duas filas e o violonista recuado à sua esquerda. Em 2012, o mestre ficou entre as filas na mesma posição de seus integrantes, tendo o violonista a seu lado.

de modo a garantir um registro filmico de maior abrangência. Em 2011, quando filmei a *performance* sozinho, tive de administrar a carga da bateria da filmadora de modo a captar amostra de todos os momentos, já que o equipamento tinha autonomia limitada. Outro problema decorreu do fato de eu estar vivenciando a apresentação pela primeira vez, encontrando dificuldade de adequar o que ainda me restava de carga e ao que estava por ser gravado. Contudo, foi nesta ocasião que o grupo contou com a banda cabaçal, motivo pelo qual vou pontuar a descrição da *performance* de 2012 com elementos da apresentação do ano anterior.

Uma das peças que geralmente é cantada, inicialmente, nesta parte da apresentação é *Pretinho de Congo*, já mencionada neste estudo. É a peça em cujo texto os integrantes afirmam sua identidade étnica e anunciam com que objetivo estão ali. Em 2012, o grupo a executou próximo do cruzeiro que fica a alguns metros à frente da igreja. Com mestre, juntamente com violonista, ao centro, as duas filas executam uma coreografia que consiste em dar, alternadamente, dois passos para a esquerda e dois para a direita.

Pretinho de Congo,
 Para onde vai?
 Vamo pro Rusaro
 Para festeja.
 Festeja, pretinho,
 Com muita alegria!
 Vamo pro Rusaro
 Festejar Maria.¹²²

Fig. 15 Transcrição musical – *Pretinho de Congo*

¹²² Quando julgar que alguma palavra do texto da canção possa dificultar a compreensão do sentido por parte do leitor, dada à peculiaridade da pronúncia dos brincantes, substituí-la-ei pela forma culta ou colocarei entre chaves vocábulo que facilite a compreensão. Na transcrição musical, contudo, buscarei preservar a pronúncia autóctone.

Baião ♩ = 92



Pre-ti-nho de Congo, pa-ra on-de vai? Pre-ti-nho de Congo, pa-ra on-de
 5 vai? Va-mo pro Ru-sá-ro pa-ra fes-te-já. Va-mo pro-Ru-sá-ro pa-ra fes-te-
 9 já. Fes-te-ja, pre-tinho, com mui-ta a-le-gria! Fes-te-ja, pre-tinho, com mui-ta a-le-
 13 gria! Va-mo pro Ru-sá-ro, fes-te-já Ma-ria. Va-mo pro Ru-sá-ro, fes-te-já Ma-ria.

Transcrição do autor baseada na *performance* de mestre Doca e grupo.

Após cantarem *Pretinho de Congo*, o grupo avança um pouco mais em direção à porta principal da igreja e, aí, executa *Reis de Congo anda em pelejar*, que tem coreografia semelhante à da peça anterior.

Reis de Congo anda em pelejar
 Para festeja seu dia.
 Eu também ando em pelejar
 Para festejar Maria

Fig. 16 Transcrição musical – *Reis de Congo anda em pelejar*

Baião ♩ = 90



Reis de Con-go an-da em pe-le já. Reis de Con-go an-da em pe-le já. Pa-ra fes-te-
 6 já seu di-a. Pa-ra fes-te-já seu di-a. Eu tam-bém an-do em pe-le-já. Eu tam-bém an-
 12 do em pe-le-já. Pa-ra fes-te-já Ma-ri-a. Pa-ra fes-te-já Ma-ri-a.

Transcrição do autor baseada na *performance* de mestre Doca e grupo.

A peça subsequente, *Boa noite, Senhora Santana*, apresenta características diferentes das duas anteriores. Trata-se de uma música em compasso ternário, com coreografia valseada que acentua alternadamente, em tropel, pé direito e pé esquerdo no primeiro tempo do compasso. Durante a repetição da peça, as filas se deslocam: a ala esquerda para o lado esquerdo, a ala direita para o lado direito, percorrendo, deste modo, uma circunferência que é interrompida quando cada cordão atinge o ponto em que o outro estava.

Boa noite, Senhora Santana,
Cheguei de Goiana [Goiânia]
Mais meu contramestre.
Só me parece com a santa doutrina,
Vadeia, menina, no arco em celeste.

Fig. 17 Transcrição musical – *Boa noite, Senhora Santana*

Valsa ♩ = 178

Bo - a noi - te, Se - nho - ra San - ta - na, che - guei - de Goi -

â - na mais meu con - tra - mes - tre. Só me pa - re - ce com a

san - ta dou - trí - na, va - dei - a, me - ni - na, no ar - co em ce - les - te.

Transcrição do autor baseada na *performance* de mestre Doca e grupo.

Ao final de algumas peças, mestre Doca procura saber se o padre já chegou, o que lhe fornece uma noção de quanto vai dispor para dançar com o grupo antes de adentrar o templo.

A peça seguinte, *No Rosário construíram uma igreja*, alude à construção da igreja local, dedicada à Senhora do Rosário. A coreografia consiste num balançar lateral do corpo, impulsionado por um passo para a esquerda, outro para a direita. Após ser a peça cantada duas vezes, as filas deslocam-se de modo semelhante à figuração coreográfica desenvolvida na peça anterior, porém com um tropel diferente: dando um leve pulo, os dançadores apoiam os dois pés no chão com os joelhos um

pouco flexionados; no pulo seguinte, apoiam o corpo com um pé enquanto o outro é levemente suspenso na direção do pé de apoio, a perna suspensa ficando oblíqua à apoiada; no pulo subsequente, pé de apoio e pé suspenso se invertem, realizando cada um o movimento que o outro acabara de desenvolver¹²³.

E no Rusaro construíro uma igreja
Cor de bonina virado[a] pra beira mar.
Tem uma santa, ó, que obra interessante!
Nossa Senhora do Rusaro,
Padroêra do lugar.

Fig. 18 Transcrição musical – *No Rosário construíram uma igreja*

Arrasta-pé ♩ = 140

E no Ru - sá - ro cons - tru - í - ro, u - ma i - gre - ja, cor de bu -

ni - na vi - ra - do pra bei - ra mar. Tem u - ma san - ta, ó que o - bra in - te - res -

sante, Nos - sa Se - nho - ra do Ro - sá - rio, pa - dro - ei - ra do lu - gar.

Transcrição do autor baseada na *performance* de mestre Doca e grupo.

Na seqüência, o grupo executa *Arreda, deixa passar*. Cada integrante da fila cruza espada, ao alto, com o que está à sua frente, de modo a formar um túnel. Rei e rainha são posicionados ao final das alas de modo que possam atravessar o túnel à medida que a melodia, em *ad libitum*¹²⁴, é cantada por todos.

Arreda, deixa passar, ó Senhora,
Nosso Rei Dom Cariango [Cariongo]
Com a sua divindade, ó Senhora,
Para seu trono.

¹²³ Cf. vídeo em <https://www.youtube.com/watch?v=-Snjp6Aq0rc&feature=youtu.be> ou DVD faixa 6.

¹²⁴ Em música, *ad libitum* (do latim, “com liberdade”) é forma de interpretação até certo ponto livre, que depende mais da vontade do executante do que de sua orientação em relação a um pulso constante, a um andamento rígido. (Cf. **Dicionário Grove de Música**: Edição concisa, 1994, p. 8)

Fig. 19 Transcrição musical – *Arreda, deixa passar*

Ad libitum

Ar-re - da, dei-xa pas - sá, ó, Se - nho - ra, nos-so Rei Dom Ca - ri - an -
7 go, com a su - a di - vin - da - de, ó, Se - nho - ra, pa - ra seu tro - no,
14 com a su - a di - vin - da - de, ó, Se - nho - ra, pa - ra seu tro - no.

Transcrição do autor baseada na *performance* de mestre Doca e grupo.

Conectado¹²⁵ com esta peça está *Ê, meu Rei de Congo*, na qual cada integrante da fila trava batalha de espada com aquele à sua frente. As duas embaixadoras, enquanto lutam, deslocam-se em trajetórias circulares, de modo que uma ocupe o lugar da outra e depois retorne à sua posição inicial. Curta melodia é repetida durante a dança.

Ê, meu Rei de Congo,
Vosso reino está tomado.
Ê, meu Secretário,
Temos guerra a pelejar.

Fig. 20 Transcrição musical – *Ê, meu Rei de Congo*

Xote ♩ = 76

Ê, meu Rei de Con - go, vos - so rei - no, es - tá to -
2 ma - do. Ê, meu Se - cre - tá - ro, te - mo guer - ra a pe - le - já.

Transcrição do autor baseada na *performance* de mestre Doca e grupo.

¹²⁵ Parece que essa conexão foi circunstancial, pois, em 2011, mestre Doca fez a peça à parte, após *Sentinela, encruza as armas*

A seguir, cada congo cruza espada, no alto, com o que faz par à sua frente, de modo a formar um túnel, semelhante à postura inicial adotada em *Arreda, deixa passar*. Mestre Doca puxa a música *Sentinela, encruza as armas*, que é dançada pelos integrantes dando um passo para a esquerda, outro para a direita. Então, iniciando pelas embaixadoras, cada integrante curva-se com o que está cruzando espada à sua frente e, sem descruzarem as espadas, passam sob o túnel assumindo o último posto da fila. Assim acontece com todos até que tenham voltado ao estágio inicial. Para esta coreografia, mestre Doca separa os congos menores, que ficam nas posições finais das filas e não participam da passagem sob o túnel. Perguntei, depois, por que as crianças menores não participavam, e ele respondeu que era devido ao tamanho delas. Por serem pequenas, formavam um túnel baixo que impedia a passagem dos maiores. Semelhante à música anterior, a melodia é constituída de frase curta que é repetida enquanto dura a dança.

Sentinela, encruza as armas
Que lá vem Imperador
Com sua a bandeira branca
E o meu [seu] lenço chamador.

Fig. 21 Transcrição musical – *Sentinela, encruza as armas*

Xote ♩ = 76



Sen - ti - ne - la, en - cru - za, as ar - ma que lá vem Im - pe - ra -
dor com su - a ban - dei - ra bran - ca e o meu len - ço cha - ma - dor.

Transcrição do autor baseada na *performance* de mestre Doca e grupo.

Prosseguindo, o grupo dança a peça *O cruzeiro do Pilar caiu*. O passo coreográfico é o mesmo de *Boa noite, Senhora Santana*, ou seja, movimento valseado que acentua alternadamente, em tropel, pé direito e pé esquerdo no primeiro tempo do compasso; não há, entretanto, deslocamento das filas; cada integrante fica dançando sem abandonar seu posto. Após cantarem as duas estrofes

seguintes, todos param de cantar, intensificando o tropel, enquanto o violão prossegue fazendo o acompanhamento rítmico-harmônico.

O cruzeiro do Pilar caiu,
Mandei sentar outro
No mesmo lugar.
Mandei sentar
Vinte e cinco vela,
No braço da cruz
Apresenta um sinal

Quando eu [es]tava na imagem [margem] do rio,
Eu vi se embarcar
Dois americano.
Tava morena
Na janela veno [vendo],
Choran'e dizeno: [chorando e dizendo],
Adeus, lagoano! [alagoano].

Fig. 22 Transcrição musical – *O cruzeiro do Pilar caiu*

Valsa ♩ = 180

O cru - zei - ro do Pi - lar ca - iu, man - dei sen - tá ou - tro no
mes - mo lu - gá. Man - dei sen - tá vin - te e cin - co ve - la no bra - ço da
cruz a - pre - sen - ta um si - nal. Quan - do eu ta - va na i - ma - ge do
rio, eu vi se em bar - cá dois a - me - ri - cano. Ta - va mo - re - na na
ja - ne - la ve - no, cho - ra - no e di - ze - no: a - deus, la - go - ano!

Transcrição do autor baseada na *performance* de mestre Doca e grupo.

Sem corte, mestre Doca inicia a peça seguinte – *A Ingazeira do Norte* – durante a qual se prolonga a dança da peça anterior. Após o canto, o grupo permanece em tropel por alguns compassos, e mestre Doca apita finalizando a peça.

A Ingazeira do Norte
 Ama a gente da Paraíba.
 Eu te amo, ó, querida,
 Não me despreza,
 Meu bem, nessa vida.

Fig. 23 Transcrição musical – *A Ingazeira do Norte*

Valsa ♩ = 180

A In - ga - zei - ra do Nor - te a - ma a gen - te da Pa - ra - í - ba.
 A In - ga - zei - ra do Nor - te a - ma a gen - te da Pa - ra - í - ba.
 Eu te a - mo, ó, que - ri - da, não me des - pre - za meu bem nes - sa vi - da.
 Eu te a - mo, ó, que - ri - da, não me des - pre - za meu bem nes - sa vi - da.

Transcrição do autor baseada na *performance* de mestre Doca e grupo.

Após esta dança, mestre Doca, seu João de Matos (o violonista) e Cícera (embaixadora) conversam para decidir o que o grupo fará em seguida. Após momentos de hesitação, Francisca (embaixadora) dá sua sugestão: *Eu canto peça*. A sugestão é aceita por mestre Doca. Ele, então, começa a fazer o mesmo passo de *No Rosário construíram uma igreja*, ou seja, imprime ao corpo um balançar lateral, impulsionado por um passo para a esquerda, outro para a direita, sendo prontamente seguido pelos outros brincantes. O violonista inicia o acompanhamento rítmico-harmônico. Após iniciar esse movimento, mestre puxa *Eu canto peça*.

Eu canto peça, meu mestre,
 Eu rimo peça,
 No meio da conversa
 Eu faço a separação.

Tava em Leopoldina
 Quando o avião passou,
 Nos ares se penerô [peneirou]
 Não pôde baxá [baixar] no chão.

Fig. 24 Transcrição musical – *Eu canto peça*

Xote ♩ = 70

Eu can - to pe - ça, meu mes tre, eu ri - mo pe - ça, no me - io da con -
 ver - sa eu fa - ço a pre - pa - ra - ção. Ta - va em Leo - pol - di - na quan - do a - vi - ão pas -
 sou, nos are - se pe - ne - rou, não pôde - ba - xá no chão.

Transcrição do autor baseada na *performance* de mestre Doca e grupo.

Depois que a música é executada duas vezes, o violonista prossegue no acompanhamento rítmico-harmônico enquanto o grupo executa um tropel, semelhante ao realizado em *No Rosário construíram uma igreja*, porém sem saírem de suas posições. Como vemos, excetuando o deslocamento das filas presente em *No Rosário*, as duas peças têm o mesmo passo. Em 2012, esta foi a última peça que o grupo dançou antes de se adentrar na igreja.

Após isto, mestre Doca conduz Rei, Rainha e Herculano até a frente do altar, deixando os demais integrantes do grupo de prontidão à porta principal¹²⁶. Chegando lá, Rei e Rainha ficam posicionados de frente para o corredor que leva à porta principal; Herculano fica à parte¹²⁷. Mestre Doca volta, reassume o comando na dianteira do grupo, entre as duas filas, tendo o violonista um pouco adiante do grupo, apita e inicia a peça *Meu Deus, que luz é aquela?!:*

¹²⁶ Cf. https://www.youtube.com/watch?v=tOSPbZ2q_vU&feature=youtu.be ou DVD faixa 7.

¹²⁷ Em 2011, os três integrantes caminharam sozinho até a frente do altar. Lá chegando, permaneceram em pé diante da mesa sagrada, com o olhar dirigido para as imagens do santuário, aguardando a lenta chegada do restante do grupo.

Meu Deus, que luz é aquela?!
 Botai-me naquela luz,
 Me botai-me naquela luz.
 É os Congo[s] do Rusaro [Rosário]
 Vamo[s] festejá Maria;
 É os Congo do Rusaro,
 Vamo festejá Jesus.

Fig. 25 Transcrição musical – *Meu Deus, que luz é aquela?!*

$\text{♩} = 160$ (cantada com certa liberdade, sem tanto rigor metronômico)

Meu Deus, que luz é a - que - la?! Meu Deus, que
 luz é a - que - la?! Bo - tai - me na - que - la luz, me bo -
 tai - me na - que - la luz. É os Con - go do Ro -
 sá - ro, va - mo fes - te - já Ma - ria. É os
 Con - go do Ro - sá - ro, va - mo fes - te - já Je - sus.

Transcrição do autor baseada na *performance* de mestre Doca e grupo.

Quando repetem a música, mestre Doca e grupo começam a adentrar lentamente o templo¹²⁸. Durante o percurso, a assembleia saúda-os com uma salva de palmas. O grupo interrompe o caminhar, antes de cantar a peça pela terceira vez. Nesta parte, feita no interior da igreja, a maioria das peças é cantada seguidamente, sem os intervalos ocorridos na *performance* realizada do lado de fora.

Em seguida, o mestre puxa *Entremos, entremos* e retoma a lenta caminhada com o grupo em direção ao altar.

¹²⁸ Em 2011, o grupo permaneceu parado à porta durante as duas vezes em que a música foi cantada. Só começou a caminhar quando iniciou a peça seguinte, cujo texto traz comando para que os Congos entrem no santuário, o que, aos olhos do observador externo, parece ter mais sentido.

Entremos, entremo
 Num jardim tão cheroso [cheiroso],
 É do nascimento
 Nosso Redentor

Entremos, entremo
 Num jardim tão dourado
 Onde está a virgem pura
 Em seu trono assentada.

Entremo e chegemo
 Jardimho [jardim] rico e dorado [dourado]
 Onde está a virgem pura
 Em seu trono croada [coroad].

Fig. 26 Transcrição musical – *Entremos, entremos*

$\text{♩} = 160$ (*cantando com certa liberdade, sem tanto rigor metronômico*)

En - tre - mos, en - tre - mo, num jar - dim tão che - roso. En - tre - mos, en -
 tre - mo, num jar - dim tão che - roso. É do nas - ci - men - to nos - so Re - den -
 tor. É do nas - ci - men - to nos - so Re - den - tor. En - tre - mos, en -
 tre - mo, num jar - dim tão dou - rado. En - tre - mos, en - tre - mo, num jar -
 dim tão dou - rado. On - de, es - tá, a vir - gem pu - ra, em seu tro - no, as - sen -
 tada. On - de, es - tá, a vir - gem pu - ra, em seu tro - no, as - sen - tada.

Transcrição do autor baseada na *performance* de mestre Doca e grupo.

Na sequência, a peça cantada é *Viva, Maria!, mãe singular*. Mestre Doca e o grupo continuam na mesma postura: estáticos diante do altar com o olhar voltado para as imagens do santuário. Durante esta peça, mestre Doca volta-se para o

grupo incitando os integrantes a cantar, ação presente em vários momentos da *performance*, o que denota a importância do canto coletivo para o folgado.

Viva, Maria!,
Mãe singulá[r]
Rainha do céu,
De Portugá[l]
E o rei de gulora [glória]
Tomara já.

Viva, Maria!,
Mãe quelemença [clemente]
Rainha do céu,
De paciência [paciência],
Espero, Senhora,
E um bom perdão,
E o rei da gulora,
A salvação.

Jesus e Santa Maria
É de bandaruê [sic],
Não é zombaria,
Estrela do céu
É nossa guia.

Fig. 27 Transcrição musical – *Viva, Maria!, mãe singular*

$\text{♩} = 160$ (cantando com certa liberdade, sem tanto rigor metronômico)

Vi - va, Ma - ri - a!, mãe — sin - gu - lá. Vi - va, Ma -

ri - a!, mãe — sin - gu - lá, ra - i - nha do céu, de — Por - tu - gá, e o

rei da gu - lo - ra to - ma - ra já, e o rei da gu - lo - ra to - ma - ra

1. , 2. já. Vi - já. Vi - va, Ma - ri - a!, mãe — que - le - mença. Vi - va, Ma -

ri - a!, mãe — que - le - mença. Ra - i - nha do céu, de — pa - ci - ênça, es -

pe - ro, Se - nho - ra, e um — bom per - dão, e o rei da gu - lo - ra e a — sal - va

1. , 2. ção, e o rei da gu - lo - ra e a — sal - va - ção. Vi - ção. Je - sus e San -

48 - ta Ma - ria. Je - sus e San - ta Ma - ria é de ban - da - ru -

54 ê, não é zom - ba - ria, es - tre - la do céu é — nos - sa

60 1. , 2. guia, es - tre - la do céu é — nos - sa guia, Je - guia.

Transcrição do autor baseada na *performance* de mestre Doca e grupo.

Dando seguimento, cantam *Lá no céu apareceu*, mantendo a mesma postura corporal adotada na peça anterior. Esta parte da *performance* tem como característica uma economia de movimentos.

Lá no céu apareceu, ó, Senhora,
Um sinal do meio dia,
Tudo é proque num se reza, ó, Senhora,
O rusaro de Maria.

Fig. 28 Transcrição musical – *Lá no céu apareceu*

$\text{♩} = 86$ (*cantado com certa liberdade, sem tanto rigor metronômico*)

Lá no céu a-pa-re - ceu, ó Se - nho-ra, um si - nal do me-io di a. ____

8 Tu do_é pro-que não se re - za_ó Se - nho-ra, o ro - sá-rio de Ma - ri - a. ____

16 Tu do_é pro-que não se re - za_ó, Se - nho-ra, o ro - sá-rio de Ma - ri - a. ____

Transcrição do autor baseada na *performance* de mestre Doca e grupo.

Após cantar duas vezes a peça, mestre Doca instiga a assembleia a aclamar a santa. Ao brado de “Viva Nossa Senhora do Rusaro!”, fieis respondem: “Viva!”. Mestre Doca puxa a salva de palmas, sendo seguido pelos demais.

Após os aplausos, mestre Doca, com o olhar fixo para o alto na direção das imagens do santuário, inicia *A igreja é casa santa*.

A igreja é casa santa
Onde Deus fez a morada,
Onde mora o cális [cálice] bento
E a hóstia consagrada.

As estrela do céu corre,
Eu também quero correr,
Ela corre atrás da lua,
E eu atrás do bem querer.

Fig. 29 Transcrição musical – *A igreja é casa santa*

$\text{♩} = 92$

A i - gre - ja é ca - sa san - ta on - de Deus _____ fez a mo -
 As es - tre - la do céu cor - re, e eu tam - bém _____ que-ro cor -

7
 ra - da. A i - gre - ja é ca - sa san - ta on - de Deus _____ fez a mo -
 rer. _____ As es - tre - la do céu cor - re, e eu tam - bém _____ que-ro cor -

15
 ra - da, on - de mo - ra_o cá - lis ben - to e a hós -
 rer, _____ e - la cor - re_a - trás da lu - a e eu a - trás _____

22
 - tia con - sa - gra - da, on - de mo - ra_o cá - lis ben - to, on - de
 _____ do bem que - rer, _____ e - la cor - re_a - trás da lu - a, e - la

29
 mo - ra_o cá - lis ben - to e a hós - tia con - sa - gra - da.
 cor - re_a - trás da lu - a e eu a - trás _____ do bem quer - rer. _____

Transcrição do autor baseada na *performance* de mestre Doca e grupo.

Os integrantes, ao tempo em que começam a cantar, iniciam um leve balançar lateral do corpo um passo à esquerda, outro à direita. É a única peça, no meio das cantadas dentro da igreja, em que há algum tipo de movimentação corporal associada à música. Durante a peça ouve-se o teste de som do microfone da comentarista, o que indica que a missa está prestes a começar. Mestre Doca finaliza a peça com um silvo de seu apito, encerrando esta parte da apresentação. Em seguida, os congos retiram-se da igreja, enquanto mestre Doca e seu João Matos – o violinista –, acomodam-se em cadeiras dispostas em filas à frente e à esquerda do altar para assistir à celebração.

Ao se aproximar o final da missa, mestre Doca chama os congos para novamente adentrarem a igreja e se posicionarem em duas filas diante do altar,

como estiveram antes. Após o celebrante invocar a bênção final, mestre Doca apita, solicitando a atenção do grupo, e entoa *Adeus, povo do Rosário*¹²⁹. Algumas pessoas vão se retirando após a bênção; outras, permanecem para assistirem à despedida dos congos. Ao cantar a segunda estrofe, mestre Doca recebe o microfone e prossegue entoando a partida dos Congos.

Adeus, povo do Rusaro [Rosário],
Lá vai nossos congo se embora
Nossa chegada é bonita
E a retirada é penosa.

Só peço que me encomende
A Deus e à Nossa Senhora
Nossa chegada é bonita
E a retirada é penosa

Eu peço a São José,
Esposo de Nossa Senhora

Fig. 30 Transcrição musical – *Adeus, povo do Rosário*

¹²⁹ Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=EX-lv7zNII4&feature=youtu.be> ou DVD faixa 8.

$\text{♩} = 164$

A - deus, po - vo do Ru - sá - ro. A - deus, po - vo do Ru - sá -
Só pe - ço que me_en-co - men - de, só pe - ço que me_en-co - men -

8
ro, lá vai nos - sos con - go se_em - bo - ra, lá vai nos - sos
de a Deus e a Nos - sa Se - nho - ra, a Deus e a

14
con - go se_em - bo - ra. Nos - sa che - ga-da é bo - ni - ta;
Nos - sa Se - nho - ra.

21
nos - sa che - ga-da é bo - ni - ta, e a re - ti - ra-da é pe - no -

28
sa e a re - ti - ra-da é pe - no - sa. Eu pe - ço a São Jo -

36
sé, eu pe - ço a São Jo - sé, es - po - so de

43
Nos - sa Se - nho - ra, es - po - so de Nos - sa Se - nho - ra.

Transcrição do autor baseada na *performance* de mestre Doca e grupo.

Ao terminar esta peça, mestre Doca emenda a seguinte: *Meus senhores, até pro ano que vem.*

(Mestre Doca) Meus senhores,
[A]té pro ano que vem,
(Congos) Noite de festa nois é de folgar,
(Mestre Doca) Se nós formos vivo e tiver no lugar,
(Congos) Noite de festa nois é de folgar,
(Mestre Doca) Ah, se ela nos der paz e sossego no lar,
(Congos) Noite de festa nois é de folgar
(Mestre Doca) Ah, meus senhores,
Té pro ano que vem.

Fig. 31 Transcrição musical – *Meus senhores, até pro ano que vem*¹³⁰

♩ = 80

Mestre Doca

Congos

Meus se - nho - res, _____ té pro ano que vem, noi - te de

4 Mestre Doca

Congos

fes - ta nós é de fol - gar. Se nós for - mo vi - vo e ti - ver no lu - gar, noi - te de

8 Mestre Doca

Congos

fes - ta nós é de fol - gar. Se Nos - sa Se - nho - ra nos quei - ra a - ju - dar, noi - te de

12 Mestre Doca

fes - ta nós é de fol - gar. Ê, meus se - nho res _____ té pro ano que vem.

Transcrição do autor baseada na *performance* de mestre Doca e grupo.

Durante esta peça, mestre Doca executa uma dança, dando dois passos à esquerda e dois à direita, sendo imediatamente seguido pelas duas filas de congos. Finalizada a peça, mestre Doca entrega o microfone, e o grupo recebe a manifestação de apreço do público restante expressa por palmas. Está cumprida mais uma vez a devoção anual dos congos à Nossa Senhora do Rosário, ficando eles, com certeza, espiritualmente em paz com suas consciências por terem demonstrado pública e intimamente a gratidão pelas graças alcançadas.

¹³⁰ Para a transcrição musical desta peça baseei-me numa interpretação que mestre Doca, a meu pedido, registrou em meu mini-gravador de voz. Eu havia percebido, ao ouvir os registros audiovisuais, que a não uniformidade na resposta dada pelos congos, no que tangem ao parâmetro musical altura (frequência), dificultava a compreensão melódica, construída dentro da característica musical africana de pergunta-resposta. Na transcrição, o leitor pode notar que a frase “se Nossa Senhora nos queira ajudar” foi substituída, na apresentação que venho descrevendo, por “ah, se ela nos der paz e sossego no lar”.

5 Análise dos dados e apresentação dos resultados

Em relação a esta parte do estudo, quero, inicialmente, explicitar que tipo de ‘variáveis’ elegi como elemento de análise. Optei pela adoção de (1) variáveis musicais como andamento, extensão melódica, expressividade, precisão rítmica; (2) variáveis ligadas ao movimento corporal como atividade do tronco, dos membros inferiores e superiores, da cabeça, caminhada, dançar estacionado num ponto do espaço ou deslocando-se, expressividade da ação; (3) variáveis ligadas à manifestação devocional como graus de introspecção [recolhimento], de atividade motora em certos momentos do ritual. Penso que tais variáveis são úteis para a interpretação de parte dos fenômenos imanentes aos Congos de Milagres.

5.1 Passos da dança

Ao iniciar este capítulo, penso que seja esclarecedor abordar os passos da dança usados pelos congos em sua *performance*. Interrogado sobre este aspecto, mestre Doca deu-me resposta que confirmou o que ele informara a Barroso (1996) por ocasião de sua pesquisa. Quatro passos são assim denominados: *dança de frente*, *dança de lado*, *tesoura* e *ginga*. Como não consegui formar uma imagem mental com base nas descrições que o mestre forneceu, levei, em uma das visitas, um *notebook* com os vídeos que gravara do grupo em ocasiões anteriores, e ele foi identificando os passos à medida que os filmes iam sendo reproduzidos.

A dança de frente desenrola-se com música em compasso ternário. Os dançadores acentuam e avançam alternadamente, em tropel, pé direito e pé esquerdo no primeiro tempo do compasso¹³¹. Este passo foi usado, na *performance* descrita no capítulo anterior, em peças como *Boa noite*, *Senhora Santana*, *O cruzeiro do Pilar caiu* e *A ingazeira do Norte*. Na apresentação de 2011, Cícero – o pifeiro da banda cabaçal, que acompanhou ao zabumba a *performance* do grupo diante da igreja, executou o seguinte padrão rítmico para este passo:

¹³¹ Cf. vídeo em <https://www.youtube.com/watch?v=PTWnTmKJ2hQ&feature=youtu.be> ou DVD faixa 9.

Fig. 32 Transcrição musical – *Padrão de acompanhamento rítmico do zabumba*¹³² para a dança de frente

Zabumba

Legenda:

Baqueta

Vareta

toque fechado

toque aberto

Transcrição do autor baseada na *performance* de Cícero.

A dança de lado desenvolve-se conectada à música em compasso binário. Consiste em dar, alternadamente, dois passos para a esquerda e dois para a direita, numa coreografia que se assemelha ao xote nordestino; contudo, em 2011, quando a apresentação contou com a participação da banda cabaçal, cujos integrantes acompanharam a apresentação feita na calçada da igreja com os instrumentos de percussão, deixando, portanto, o padrão rítmico mais evidente, algumas peças que foram dançadas com este passo tiveram como padrão rítmico o baião e não o xote. É o caso de *Reis de Congo anda em pelejar*¹³³. Outra peça em que o grupo executa a dança de lado é *Pretinho de Congo*, com que iniciou a *performance* na calçada da igreja em 2012¹³⁴; contudo, neste ano, a ausência da banda cabaçal no acompanhamento rítmico tornou mais sutil a percepção do padrão rítmico. As características melódicas, entretanto, sugerem sua adequação mais ao padrão rítmico do baião do que ao do xote, o que o leitor talvez possa perceber comparando as estruturas rítmicas de *Pretinhos de Congo* com o padrão do baião, mais assimétrico que o do xote.

¹³² O zabumba é um tambor de corpo cilíndrico com membrana nas duas extremidades. A pele de cima é tocada com a baqueta, que o músico aciona com a mão direita. Esta baqueta tem a extremidade que percute o couro revestida com tecido e outros materiais de modo a formar uma maçaneta que tem a função de tornar o som mais grave. A pele de baixo é percutida por uma vareta fina de madeira controlada pela mão esquerda e produz um som seco, que, geralmente, produz um repique em relação à baqueta. A transcrição musical acima busca estabelecer uma correspondência com a disposição espacial das mãos do zabumbeiro: mão direita, acima; esquerda, abaixo. A cruz (+) indica o toque abafado e o círculo (o) o toque no qual o músico percute a membrana e suspende a baqueta de modo a deixar o couro vibrar, produzindo um som mais longo.

¹³³ Cf. vídeo em <https://www.youtube.com/watch?v=4lsoEAa68Vc&feature=youtu.be> ou DVD faixa 10.

¹³⁴ Não tenho registro da dança nas filmagens de 2011.

Fig. 33 Transcrição musical – *Padrão de acompanhamento rítmico do zabumba para a dança de lado*

Baião $\text{♩} = 90$

Zabumba

The image shows a musical staff for Zabumba in 2/4 time. The tempo is marked as Baião with a quarter note equal to 90 beats per minute. The notation consists of a series of eighth notes and rests, with some notes marked with a '+' sign and others with a '°' sign, indicating specific rhythmic accents or techniques.

Fig. 34 Transcrição musical – *Padrão de acompanhamento rítmico do zabumba para Sentinela, encruza as armas*

Xote $\text{♩} = 76$

Zabumba

The image shows a musical staff for Zabumba in 2/4 time. The tempo is marked as Xote with a quarter note equal to 76 beats per minute. The notation consists of a series of eighth notes and rests, with some notes marked with a '+' sign and others with a '°' sign, indicating specific rhythmic accents or techniques.

Transcrições do autor baseada na *performance* de Cícero.

Fig. 35 Transcrição musical – *Pretinho de congo*

Baião $\text{♩} = 92$

The image shows a musical score for Pretinho de Congo in 2/4 time. The tempo is marked as Baião with a quarter note equal to 92 beats per minute. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are in Portuguese and are written below the musical staff. The score is divided into four systems, with measure numbers 1, 5, 9, and 13 indicated at the beginning of each system.

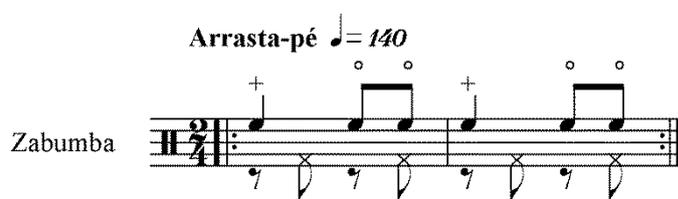
Pre-ti-nho de Congo, pa-ra on-de vai? Pre-ti-nho de Congo, pa-ra on-de
 5 vai? Va-mo pro Ru - sá-ro pa-ra fes - te - já. Va-mo pro-Ru - sá-ro pa-ra fes - te-
 9 já. Fes-te - ja, pre - tinho, com mui - ta a - le - gria! Fes-te - ja, pre - tinho, com mui - ta a - le-
 13 gria! Va-mo pro Ru - sá-ro, fes-te-já Ma - ria. Va-mo pro Ru - sá-ro, fes-te-já Ma - ria.

Transcrição do autor baseada na *performance* de mestre Doca e grupo.

O passo denominado tesoura foi realizado com música em compasso binário e padrão rítmico de arrasta-pé ou marcha nordestina. O passo se inicia com

um leve pulo, após o qual os dançadores apoiam os dois pés no chão mantendo os joelhos um pouco flexionados; no pulo seguinte, apoiam o corpo com um pé enquanto o outro é levemente suspenso na direção do pé de apoio, a perna suspensa ficando oblíqua à apoiada; no pulo subsequente, pé de apoio e pé suspenso se invertem, realizando cada um o movimento que o outro acabara de desenvolver. A alusão à tesoura vem do movimento de cruzar e descruzar as pernas, o que lembra o deslocamento das lâminas do objeto, que, unidos por um eixo, abrem-se em formato de cruz para depois fechar. Este passo esteve presente em *No Rosário construíram uma igreja*¹³⁵ e *Eu canto peça*.

Fig. 36 Transcrição musical – Padrão de acompanhamento rítmico do zabumba para a tesoura



Transcrições do autor baseada na *performance* de Cícero.

A ginga é um passo que não tem sido realizado pelos congos recentemente, de sorte que não o registrei nos vídeos feitos em campo das apresentações do grupo. Nas vezes em que interroguei mestre Doca para tentar conhecê-lo não consegui formar uma imagem mental satisfatória com base em suas descrições da dança. Ele disse que era um tipo de tesoura. Perguntei-lhe por que o grupo não fazia mais a ginga. Ele me respondeu que um dançador de mais idade lhe pedira para não incluir o passo na apresentação, dada a dificuldade de realizá-lo. Mestre Doca asseverou: “É preciso ter corpo!”, ou seja, força física. Na última oportunidade em que estive em Milagres, em agosto de 2013, para registrar a Festa de Nossa Senhora dos Milagres, fui à casa de dona Francisca, uma das embaixadoras, mãe da outra embaixadora, Cícera, com as quais havia agendado uma entrevista. As duas satisfizeram minha curiosidade mostrando como este passo

¹³⁵ Cf. vídeo em <https://www.youtube.com/watch?v=1ReWhW40r54&feature=youtu.be> ou DVD faixa 11.

é dançado: o movimento se inicia com um dos pés dando um passo adiante do outro de modo que a perna que deu o passo fique oblíqua e adiante da perna de apoio; quando a perna que iniciou o passo toca o chão com a planta do pé, o dançador transfere o peso do corpo para ela; voltando o peso do corpo para a perna de trás, o dançador torce o pé da frente do modo a tocar o chão com a lateral do pé; em seguida apoia novamente o peso do corpo na perna da frente para que a perna de trás possa ser impulsionada para frente e o mesmo ciclo possa ser repetido começando com o outro pé¹³⁶. Vi que o que torna cansativo este passo é o tipo de cruzamento ou tesoura que é feito com as pernas, alternando o peso do corpo entre os dois membros inferiores enquanto o pé da frente faz uma torção, apoiando ora a planta ora a lateral, e a acentuada inclinação frontal do tronco.

Outro passo que observei ser comum, mas a respeito do qual não consegui, em minhas entrevistas com mestre Doca, saber se havia para ele alguma denominação autóctone, é aquele no qual, como a dança de lado, há um movimento lateral do corpo; neste caso, porém, o movimento consiste num balançar lateral do corpo, impulsionado por um passo para a esquerda, outro para a direita, não dois, como na dança de lado. Além disto, o padrão rítmico do passo é o arrasta-pé ou marcha nordestina¹³⁷ e não o xote, como acontece na dança de lado. É o que sucede quando o grupo dança a peça *No Rosário construíram uma igreja*. Este passo antecede ao tesoura, que é feito na mesma peça¹³⁸. Vou me referir a ele neste trabalho como “dança de lado simples”.

Tais passos revelam a capacidade perceptiva e motora do corpo do brincante, o qual, tendo apreendido um saber necessário à manutenção da vida, como o equilíbrio, o caminhar, o situar-se e mover-se no espaço, a sincronia, toda ordem, enfim, de sensações experimentadas – fruto de sua potência biológica –, é capaz de captar o esquema do movimento e recompô-lo, transformando o sentido originário de hábitos indispensáveis à sustentação da vida no sentido figurado e estético expressado pelos gestos da dança.

¹³⁶ Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=TKAcoj5BROY&feature=youtu.be> ou DVD faixa 12.

¹³⁷ Cf. “Notação musical 24”.

¹³⁸ Cf. vídeo <https://www.youtube.com/watch?v=-Snjp6Aq0rc&feature=youtu.be> ou DVD faixa 13.

5.2 Estruturação da *performance*

A *performance* dos Congos de Milagres já foi bem maior do que o que é hoje. O que descrevi é parte da apresentação que incluiu outrora entremezes e embaixadas narrando episódios de guerra entre o rei africano cristianizado, no caso o Rei do Congo, e os sarracenos, adeptos da religião islâmica, característica comum de algumas manifestações do congado espalhadas pelo Brasil. No caso do de Milagres, como propôs Barroso (1996, p. 81),

mestre Doca Zacarias tenta reinterpretar os fatos da história africana e da saga de Carlos Magno à lua da história brasileira. A luta entre os dois reis ele busca traduzir pela luta entre o Rei Congo (que é rei negro) e o Rei brasileiro, no caso Dom Pedro II. Esta luta encontraria resolução na vitória do Rei Congo e na posterior intervenção da Princesa Isabel, libertando os escravos.

Quando perguntei ao mestre se o grupo ainda representava o trecho dramático¹³⁹, já que não o encenaram nas apresentações que tive a oportunidade de presenciar, ele respondeu que antes fazia o diálogo com Manoel Quirino, então seu contramestre, e, após a saída deste, não havia encontrado até o momento quem pudesse fazer com ele a encenação; mas manifestou o desejo de preparar alguém para reativar esta parte, “que isso aí serve dum ponto dum trato [teatro]...né?...serve dum ponto dum trato, porque aqui, ali, aquela apresentação é a coisa mais importante que tem”¹⁴⁰. É também possível que o encurtamento a que a *performance* vem sendo submetida, pelas negociações operadas entre o grupo e os poderes constituídos (igreja, prefeitura), o progresso, os novos estilos de vida, decorra de uma intenção de reduzir a apresentação às partes mais “atrativas” para o público, como as danças e lutas de espada. O grupo tem se apresentado sazonalmente em eventos como a “Mostra Cariri das Artes”, a noite de “Talentos da Terra”, na parte profana da Festa da Padroeira de Milagres, eventos que estão fora do seu contexto religioso original e requerem apresentações curtas.

¹³⁹ Cf. NARRATIVA DOS CONGOS DE MILAGRES no APÊNDICE A.

¹⁴⁰ DOCA ZACARIAS (Raimundo Zacarias), Milagres, 16 out. 2011. Depoimento concedido ao autor.

Observando a *performance* dos Congos no trabalho de campo e cotejando as informações daí resultantes com as descrições elaboradas por Barroso (1996), Albuquerque (2007) e Nunes (2010), proponho conceber a organização da *performance* atualmente por momentos: (1) cortejo, (2) danças à frente da igreja, (3) caminhada da porta principal ao altar e (4) despedida.

Cortejo

O cortejo é o momento mais público e externo da apresentação, no qual o grupo torna evidente e anuncia sua participação na festa, sua devoção à Nossa Senhora do Rosário e a gratidão pelas graças alcançadas. Corpo e espírito formam uma só entidade que se manifesta segundo determinada forma de ser, de se comportar, de se movimentar, de agir no espaço, de se emocionar, de cantar e de se enfeitar, introduzindo uma ruptura momentânea nas atividades rotineiras da vida habitual. No cortejo, evidenciam-se, portanto, as “práticas e comportamentos espetaculares humanos organizados (PCHSO)”, que Pradier (1999) elegeu como objeto central da etnocenologia.

Vimos, no capítulo destinado ao Reino do Congo no século XV, como as procissões nas quais os padres acompanharam os recém-batizados reis congolezes desfilaram com cruz erguida entoando cânticos sagrados, propagando à população a conversão dos soberanos africanos ao catolicismo. (SOUZA, 2002). Ecos longínquos de uma relação estabelecida entre a cosmogonia autóctone africana e a doutrina cristã católica, cujos laços mantêm atados, até hoje, as manifestações congadeiras e a igreja católica.

O trabalho de campo evidenciou a alteração da rotina do pequeno distrito do interior cearense não só por ser aquele dia um domingo, mas por ser um domingo diferente. Guerreiros antigos, misto de soldado romano e soldado cruzado, rompem a barreira do tempo e alinham-se em duas filas, conduzidos por um velho comandante octogenário a dançar e manejar sua lança benta, para “combater o bom combate” (2 Timóteo 4:7), cumprir sua devoção e manter acesa a fé, a despeito das mais diversas dificuldades materiais. Quem lá estivesse presente, certamente

poderia ter observado pessoas curiosas às portas e janelas das casas a considerar com atenção os preparativos para o cortejo ou que saíam de dentro delas quando da passagem do séquito ao som da cabaçal; mães a fazer os últimos ajustes na roupa dos filhos congos; pais ou mães com filhos pequenos no colo a observar a movimentação. Ali, dependendo do maior ou menor grau de consciência do brincante, os Congos organizavam suas ações e ocupavam o espaço atraindo e prendendo o olhar das pessoas à sua volta (BIÃO, 2009), mas, principalmente buscando a atenção da homenageada, a santa cuja intercessão é o motivo fundador do ato devocional.

A banda cabaçal desempenha aqui uma função capital não só ao fornecer a música para a dança desenvolvida pelo mestre e a caminhada dos congos, mas também ao chamar para o grupo a atenção dos moradores do lugar: são os Congos do Rosário que vão festejar Maria! O leitor poderá constatar a enorme diferença de caráter entre o cortejo acompanhado pela cabaçal e aquele do qual a banda esteve ausente vendo os vídeos e poderia com mais intensidade ainda se estivesse comigo presente no campo¹⁴¹. Como descrevi na seção 4.2, a única dança presente no momento do cortejo é a que o mestre realiza manejando sua lança benta; os outros integrantes caminham, todos ao som da banda cabaçal, que executa uma só peça, de caráter festivo, ruidosa, repetitiva e cujo som agudo do pife tem o poder de atrair a atenção das pessoas ao longe. É a única música instrumental de toda a apresentação dos Congos.

Aqui também podemos observar os aspectos presentes no conceito de espetacularidade. Aquele acontecimento público introduziu um corte na rotina habitual dos moradores do povoado, os quais dificilmente terão, ao longo do ano, outra oportunidade de ver aquele batalhão de guerreiros com suas vestes coloridas e reluzentes, seus capacetes enfeitados de fitas e lantejoulas, empunhando suas espadas, a marchar de forma organizada rumo à igreja, animado pela música do pequeno conjunto instrumental do sertão nordestino. Estes guerreiros, por sua vez, pessoas comuns no dia a dia da vida da comunidade, fazem uma pausa em seu

141

Cf. vídeos <https://www.youtube.com/watch?v=vLlkwghjKoQ> e <https://www.youtube.com/watch?v=-IHkA5mFSdk> ou DVD faixas 3 e 4.

comportamento banal e rotineiro para assumir posturas corporais extracotidianas, fruto de treinamento prévio, específico, modulando o corpo mediante uma “corporeidade espetacularizada”.

Danças na calçada da igreja

Os Congos encerram a caminhada pelas ruas do Rosário quando chegam ao espaço diante da igreja do distrito. Este momento é caracterizado por uma série de danças referentes à narrativa envolvendo a luta entre o Rei do Congo e seus inimigos que a *performance* atualiza. Como mencionei anteriormente, o entrecho dramático não foi realizado nas apresentações do grupo a que estive presente, de modo que é impossível para o espectador ter uma noção da história contada pela *performance*¹⁴². Ao que tudo indica, como mencionei, a parte dramática está inativa. Como já observou Barroso (1996, p. 81) acerca dos Congos de Milagres, “as referências à luta entre reinos africanos, bem como às façanhas dos Pares de França, aparecem misturadas e de modo confuso”.

É nesta parte da *performance* que há uma intensificação da velocidade e da quantidade de movimento dos dançadores. Ali, excetuando o ginga, os passos descritos na seção anterior (dança de frente, dança de lado, tesoura, dança de frente simples) aparecem todos para construir as figurações coreográficas. Será possível perceber neles algum traço africano?

Kubik (1981, p. 90-93)¹⁴³ expõe que

uma diferença básica entre as culturas africanas e europeias no que respeita à dança é a de nestas o corpo tender a ser usado como um único bloco, enquanto na África negra os movimentos da dança parecem sair de várias partes do corpo independentes entre si. Helmut Günter propôs o termo ‘policêntrico’ para caracterizar as danças africanas e afro-americanas e realçou uma atitude corporal muito comum que designou por ‘colapso’. Olly Wilson pensa que a ligação mais importante da América negra com a música africana é o comportamento cinético. De facto, os estilos de movimento, pelo menos nas suas formas básicas, são os traços mais

¹⁴² Cf. APÊNDICE A – NARRATIVA DOS CONGOS DE MILAGRES.

¹⁴³ Tradução de Domingos Morais disponível em https://www.google.com.br/search?q=m%C3%BAsica+e+dan%C3%A7a+na+africa++a+sul+do+saara+&oq=m%C3%BAsica+e+dan%C3%A7a+na+africa++a+sul+do+saara+&aqs=chrome..69i57.23330j0j7&sourceid=chrome&es_sm=122&ie=UTF-8. Acesso em: 09 mai. 2014.

persistentes da cultura africana. Em África, os conceitos e padrões cinéticos são comuns à música e à dança.

Considerando isto, podemos avaliar que a maioria dos passos de dança dos Congos parece encontrar correspondência com a movimentação do corpo como um único bloco, comum a danças europeias. É o caso da dança de frente, dança de lado, dança de lado simples. O passo que parece se distanciar mais da tendência a manter o corpo como um bloco único é o tesoura, no qual o cruzamento das pernas quebra um pouco tal tendência aproximando-o do policentrismo proposto por Helmut Günter; mas o passo que mais me remeteu à influência africana foi o que o grupo tem recentemente excluído de suas apresentações – o ginga. Aqui há também uma quebra do verticalismo do tronco condicionada pelo cruzamento de pernas. A postura do tronco flexionado para frente remeteu-me ao comportamento corporal de vários integrantes do congado dos Arturos durante as comemorações de 2013 da Festa de Nossa Senhora do Rosário, em Contagem, onde estive em pesquisa de campo. Gomes e Pereira (2000, p. 223) referem-se à tal atitude ao observarem que

o terreiro comum dos Arturos é palco de uma dança maior, diferente daquela que se faz nas ruas da cidade. O corpo do negro se desloca e o movimento de atração pela terra é nítido, quando as pernas se dobram, o tronco se inclina e os braços se horizontalizam com a superfície. Os mais velhos parecem conhecer a atração ctônica, pois se entregam à Terra-Mãe, afastando-se e reaproximando-se atendendo aos seus apelos.

É neste momento da *performance*, portanto, que é possível observar uma maior intensificação da utilização de técnicas corporais extracotidianas. Nas lutas de espadas (ou “troca” de espadas, como ouvi alguns brincantes mencionarem), por exemplo, a espada converte-se numa extensão do corpo do brincante, que deve equilibrar-se com ela enquanto dança, ao mesmo tempo em que deve regular o ritmo, a velocidade, a força, o ângulo e a distância com que golpeia a arma do oponente, tudo isto coordenado por sua motricidade corpórea integral, que articula as sensações e os movimentos do corpo em sincronia com a música. Consolida-se aqui a união entre os sentidos, a união entre os sentidos e a inteligência, entre a sensibilidade e a motricidade, união consubstanciada pela corporeidade, que permite ao brincante a utilização do corpo como meio relacional com o mundo.

De forma correspondente à dança, é também neste trecho da *performance* onde há a maior diversidade de padrões rítmicos de acompanhamento percussivo, onde o zabumba, junto com a caixa clara¹⁴⁴, torna evidente o xote, a valsa, o baião e o arrasta-pé característicos das peças cantadas e dos passos realizados. A literatura acerca da música africana, de modo geral, alude à predominância do aspecto percussivo como uma de suas características básicas. O baião e xote apresentam organização rítmica assimétrica, como é comum na música africana.

Estudiosos da música do continente negro têm observado como característico da produção musical dos povos subsaarianos uma predileção por formas rítmicas assimétricas, geralmente executadas por idiofones em *ostinato*, que acompanham a música ao longo de toda sua duração, fornecendo aos dançadores referência para os passos e coordenando a execução dos músicos¹⁴⁵. No caso do baião, a assimetria do padrão do zabumba pode ser sentida pela antecipação do toque da baqueta em relação ao segundo tempo: . Se pensarmos na semicolcheia como uma referência para medir as articulações, teremos um ciclo de 8 eventos agrupados da seguinte forma: 3 + 5, ou seja, ¹⁴⁶. No universo da música *folk* nordestina, é um dos padrões executados pelas palmas dos brincantes na dança do *coco*, dança que tem como traço coreográfico característico de influência africana a umbigada, também presente no lundu.

O outro padrão rítmico, o xote, também reflete este traço. Em seu estudo sobre o samba carioca, Sandroni aponta a possibilidade de a fórmula rítmica  derivar de um padrão rítmico muito comum na música afro-americana, que

¹⁴⁴ A caixa clara, ou caixa de guerra, é, como o zabumba, embora menor que ele, um tambor de corpo cilíndrico com duas membranas nas extremidades. É posicionada levemente oblíqua ao corpo de executante na altura da cintura. É tocado com duas baquetas na pele superior e tem finas cordas retesadas diametralmente na membrana inferior de modo a produzir com ela vibrações ocasionadas pela percussão da pele superior.

¹⁴⁵ Sobre influência africana na música brasileira cf. *Feitiço decente*, de Carlos Sandroni, e *Contribuição bantu na música brasileira*, de Mukuna Kazadi.

¹⁴⁶ Simha Arom observou na música africana um fenômeno que chamou de “imparidade rítmica”: períodos rítmicos pares constituídos do menor evento temporal geralmente se dividem em fórmulas rítmicas em que a mistura de agrupamentos binários e ternários fazem surgir metades desiguais. (Cf. SANDRONI, 2001, p. 24-25)

os musicólogos cubanos, por observarem-no de modo muito evidente na música de seu país, chamaram de *tresillo* – . Decorrendo das três articulações do *tresillo* – 3 + 3 + 2, o padrão em questão, “de larga difusão na música brasileira da segunda metade do século XIX e início do XX”, como informa o autor¹⁴⁷, seria resultante da subdivisão da articulação central, constituindo-se por quatro articulações assim distribuídas: 3 + (1 + 2) + 2, ou seja, . É possível trazer, ainda, algumas observações concernentes ao caráter melódico.

A primeira delas é que a produção musical africana caracteriza-se pelo seu acentuado caráter coletivo¹⁴⁸. Na música dos Congos de Milagres podemos constatar tal característica. Durante as apresentações, mestre Doca não canta uma só música na qual prescindia da resposta do coro. Muito ao contrário. Em vários momentos, presenciei o mestre cobrar mais entusiasmo dos integrantes nas respostas corais: “Vocês num tem *guela* [goela] não?!...” Embora Sadie (1994, p. 10) advirta, em seu verbete sobre música africana, para o “descrédito que hoje cerca a afirmação de que todos os membros das comunidades africanas participam de atividades musicais”, reconhece que “alguns estudos demonstraram que, lá, a música comunitária é mais comum do que no Ocidente.” E ao atestar tal particularidade, informa que “as execuções em grupo são as mais típicas”, sendo o “estilo de ‘chamada-e-resposta’, com um líder solista e um grupo que responde [...], utilizado em todo o continente.” A maioria das peças cantadas pelos Congos de Milagres é do tipo solo e resposta coral, mas uma resposta que repete integralmente a melodia inicialmente cantada pelo mestre. Algumas, entretanto, são do tipo pergunta e resposta mais típico da música africana, em que há uma

¹⁴⁷ É importante salientar que Sandroni refere-se aqui à música que ficou registrada por meio da impressão musical no Brasil, a partir da década de 1820, resultante da transposição que os músicos de escola faziam para a notação musical daquilo que ouviam da música popular e tradicional; além disso, que o *tresillo* aparece tanto na música cubana quanto “na música de muitos outros pontos das Américas onde houve importação de escravos, inclusive, é claro, no Brasil.” (SANDRONI, 2001, p. 28)

¹⁴⁸ Como escreve Ortiz (1993, p. 28), “embora o negro africano às vezes se entregue solitariamente à música, deixando correr sua inspiração, [...] geralmente sua música requer companhia, tanto nas vozes e nos instrumentos como em seus desenvolvimentos e propósitos. Sua arte é sempre social, arte ‘de sociedade’ [...]. Nisto, a arte ‘de sociedade’ do negro africano contrasta com o europeu, que é mais individualista. [...] Na África, de fato, não há ‘povo’, em sentido restrito, pois todo o grupo social é genericamente ‘povo’, é *folc*, em razão de sua vida, mais homogênea e indiferenciada que nas culturas euro-ocidentais. Por isso sua música é mais coletiva que a dos brancos.”. [tradução minha]

complementaridade entre solo e coro na constituição da frase musical, a exemplo de *Meus senhores, até pro ano que vem*¹⁴⁹ e *Ginga, ginga, Rei de Congo*. Como não apresentei anteriormente a transcrição da melodia de *Ginga, ginga*¹⁵⁰, faço-o agora para que o leitor constate este tipo de construção musical.

Fig. 37 Transcrição musical – *Ginga, ginga, Rei de Congo*

The musical score is written in treble clef, 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as ♩ = 74. The score consists of five staves of music, each with a measure number (4, 8, 11, 14) at the beginning. The lyrics are written below the notes, and the sections are labeled 'Solo' and 'Coro' above the staff.

Measure 1 (Solo): Gin - ga, gin - ga, rei de Con-go! Ô - lê, gin - ga!

Measure 2 (Coro): Gin - ga, gin - ga, em - bai - xa -

Measure 3 (Solo): dor! Ô - lê, gin - ga!

Measure 4 (Coro): Ô, bo - ta_o pé quan-do_eu bo - tar. Ô - lê, gin - ga!

Measure 5 (Solo): Ô, ti - ra_o pé quan-do_eu ti -

Measure 6 (Coro): rar. Ô - lê, gin - ga!

Measure 7 (Solo): Ô, gin - ga, gin - ga, em - bai - xa -

Measure 8 (Coro): dor! Ô - lê, gin -

Measure 9 (Solo): ga! Ô, bo - ta_o pé quan-do_eu bo - tar. Ô - lê, gin - ga!

Measure 10 (Coro): Ôi, ti - ra_o pé quan-do_eu ti -

Measure 11 (Solo): rar. Ô - lê, gin - ga!

Measure 12 (Coro): Ô, gin - ga, gin - ga, em - bai - xa -

Measure 13 (Solo): dor! Ô - lê, gin - ga!

Measure 14 (Coro):

Transcrições do autor baseada na *performance* de Cícera e dona Francisca¹⁵¹.

Outra observação concernente ao caráter melódico é que há, neste momento da *performance*, uma reunião de peças que parecem refletir tanto influências europeias quanto africanas. As peças ternárias aproximam-se mais de

¹⁴⁹ Cf Notação Musical 21.

¹⁵⁰ Curiosamente, se a peça *Ginga, ginga* evidenciou o típico padrão de chamada-e-resposta da África negra, foi a dança dos Congos que mais me pareceu refletir as posturas corporais do dançar africano, conforme mencionei anteriormente.

¹⁵¹ Parece-me que a resposta do coro é mesmo a que se consolidou a partir da terceira vez que aparece (do compasso 6 em diante), as duas primeiras (compassos 2 e 4) decorrendo talvez de uma despreocupação com o canto em função de uma concentração maior com a dança.

construções musicais europeias no que tange à constituição das frases¹⁵², geralmente dentro da quadratura melódica, construídas ao longo de quatro compassos, em contraposição a outras peças, binárias, que se caracterizam por frases mais curtas, de dois compassos, mais ao caráter das melodias africanas. Posso citar, entre as primeiras, *Boa noite*, *Senhora Santana*, *O cruzeiro do Pilar caiu* e *A ingazeira do Norte*, nas quais há um predomínio de períodos de oito compassos – formados por duas frases de quatro compassos. Entre as segundas, posso incluir *Pretinhos de Congo* e *Reis de Congo anda em pelejar*, cujas frases são mais curtas – de dois compassos.

Além do tamanho da frase, pode ser ainda levada em conta a organização rítmica da melodia. As primeiras peças citadas possuem uma simetria rítmica maior que as segundas. Esta simetria corresponde ao conceito de *cometricidade*¹⁵³, proposto pelo etnomusicólogo Mieczyslaw Kolinski para o estudo das músicas africanas, que Sandroni (2001) aplicou à sua pesquisa sobre o samba carioca. Se observarmos a melodia de *Boa noite*, *Senhora Santana*, *O cruzeiro do Pilar caiu* e *A Ingazeira do Norte*, constataremos que o ritmo da melodia confirma o pulso, o fundo métrico – nelas predomina a cometricidade melódica.

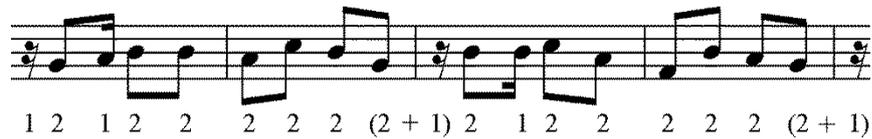
Por outro lado, *Pretinhos de Congo* e *Reis de Congo anda em pelejar* possuem frases contramétricas. A melodia de *Pretinhos* inicia na quarta semicolcheia do primeiro tempo, criando um motivo rítmico irregular: 1 + 2 + 1 + 1 + 3. Além disto, a última frase é mais contramétrica ainda, terminando com uma síncope interna aos tempos, muito comum na música afro-brasileira (compasso 4).

¹⁵² Embora o conceito de frase em música seja uma transposição de uma noção linguística e algo sobre o qual não há uma definição fechada, tomo, dentre muitas possíveis, uma proposição de Schoenberg (2008, p. 2): “A menor unidade estrutural é a *frase*, uma espécie de molécula musical constituída por algumas ocorrências musicais unificadas, dotada de uma certa completude e bem adaptável à combinação com outras unidades similares. O termo *frase* significa, do ponto de vista da estrutura, uma unidade aproximada àquilo que se pode cantar em um só fôlego.” Nos exemplos que estou dando, as frases são delimitadas por um retorno à região da tônica, que vai proporcionar ao ouvinte uma sensação de término, repouso, finalização, em maior ou menor grau.

¹⁵³ Grosso modo, o conceito proposto se contrapõe ao de *contrametricidade*. A *metricidade*, noção sugerida por Kolinski, é a medida na qual um ritmo se aproxima ou se afasta da métrica subjacente. Se os eventos rítmicos confirmarem o fundo métrico constante, o ritmo será *cométrico*; se, ao contrário, esses eventos estiverem defasados em relação ao fundo métrico, gerando uma dessincronia entre ambos, o ritmo será *contramétrico*. (Cf. SANDRONI, 2001, p. 19-28)



Reis de Congo começa com uma figura rítmica que se assemelha à “síncope característica”, termo com que Mário de Andrade¹⁵⁴ batizou uma figura rítmica marcante na música impressa brasileira do século XIX e início do XX: . O compasso seguinte, não obstante a simetria dada pelas quatro colcheias, antecipa o final da frase fazendo-a terminar na quarta colcheia, que se soma ao tempo de semicolcheia seguinte – totalizando três semicolcheias, para que a repetição motívica da frase possa ser efetivada. Isto reforça a natureza contramétrica da frase.



Passando a outro aspecto, é neste momento da *performance* que os textos das canções fazem menções ao universo da narrativa, aludindo a batalha, entronização, comandos de guerra, rendição, fazendo citações esparsas a santos e locais sagrados, mas também trazendo temas que não parecem diretamente relacionados com a narrativa, como a referência a cidades do nordeste e ao repertório musical do reisado.

As peças e danças não parecem seguir uma ordem rígida. Embora pareça haver aquelas que são mais constantes, os registros fílmicos que foram efetuados em 2011 e 2012 mostraram certa flexibilidade na sequência das peças, alguns momentos em que o mestre combinava como os integrantes mais antigos e de maior responsabilidade na condução das coreografias – embaixadores e contramestre, por exemplo – que peças dançariam em seguida.

¹⁵⁴ Cf. SANDRONI (2001, p. 29). Como informa o autor, Mário de Andrade afirma, em *As melodias do boi*, que a “síncope... no primeiro tempo do dois por quatro” é a “característica mais positiva da música brasileira”.

Caminhada da porta principal ao altar

No instante em que os congos adentram a igreja há uma sensível mudança na postura corporal, no caráter e texto das peças cantadas, no grau de introspecção e experiência religiosa.

A predominância rítmica presente na parte anterior da *performance* cede lugar a peças cantadas, desprovidas do acompanhamento metronômico da banda cabaçal, para cujo acompanhamento só é permitido o violão. É o momento de vivenciar o tempo sagrado, etéreo, que se supõe ter sempre existido e que sempre existirá, no local que é a representação simbólica, material, do céu na terra – a casa do Pai, de Maria e de todos os santos católicos. Como mencionei antes, as manifestações congadeiras estão simbioticamente ligadas à igreja católica, acontecem dentro do templo e do calendário religioso católico, e muito de sua sobrevivência é fruto de negociações que estabelecem com as autoridades religiosas. Em seu trabalho sobre a comunidade negra dos Arturos, Gomes e Pereira (2000, p. 128) colocam que

a voz dos tambores, proibida no interior das igrejas, soava nas ruas, expressando ao seu modo as invocações aos santos. Eram os santos da hagiologia católica desdobrados em outras significações, revestidas da concepção mítica que remetia para o murmúrio íntimo dos ancestrais.

E mais adiante, expressam sua opinião de que “os conflitos não se resolvem com a realização da Missa Conga¹⁵⁵, na qual os negros deixam de entoar diversos cantos por serem incompatíveis com a liturgia católica”. Fora da igreja, em seus espaços próprios, os Arturos realizam a cerimônia do Candombe, na qual “os tambores [...] chamam os antepassados e funcionam como corpos intermediários no trato entre vivos e mortos – embora não ocorra incorporação visível” (GOMES & PEREIRA, 2000, p. 283). É o que acontece, por exemplo, com o Candomblé e com a

¹⁵⁵ “Criada pela Federação dos Congados de Minas Gerais da década de 1960, como meio de amenizar as relações entre os Reinos negros e a Igreja Católica, a missa conga segue os rituais católicos tradicionais, com pequenas variações, sendo os cantares, próprios da tradição dos congados, entoados ao longo da cerimônia, com o acompanhamento de todos os instrumentos de percussão e ritmo. Dentre outros, participaram da criação da missa conga: capitão Edson Tomaz dos Santos, Sr. Waldomiro Gomes de Almeida, Sr. Salvador (que compôs o *Lamento do Negro*), Prof. Romeu Sabará, Pe. Nereu e Pe. Adeir Marmassote.” (MARTINS, 1997, p. 160)

Umbanda, que, por terem seus rituais realizados em seu próprio espaço sagrado, estão mais livres para exercerem amplamente suas práticas rituais¹⁵⁶.

Perguntei a mestre Doca por que a cabaçal não entrava com eles. O mestre disse: “Não, proque [porque] aí num pode. Só pode entrar na igreja o violão!”

¹⁵⁷ Insisti ainda na pergunta, e mestre Doca¹⁵⁸ completou:

Agora, quando eles querem, depois de toda... de toda apresentação, assim, nós fazendo aquela menage [homenagem] à Nossa Senhora do Rusaro... agora, se eles quando querem entrar, fazer menage à Nossa Senhora do Rusaro também, eles entra tocando aqueles bendito e faz a menage, a venda [sic, vênia?] deles e volta.

Ou seja, para que a banda cabaçal possa entrar com sua música na igreja deve ter por finalidade fazer sua própria louvação tocando benditos, como o fazem em todo o Cariri cearense em ocasiões especiais de caráter religioso¹⁵⁹.

As peças cantadas aqui recebem a designação de “benditos”. Ao percebê-lo em minhas conversas com o mestre Doca, indaguei: “Mestre o que é um bendito?”; ao que ele respondeu: “Bendito é aquele que nós canta: ‘Meu Deus, que luz é aquela’...nós sai cantando, né?!...nós entra cantando...”¹⁶⁰. Como é comum na cultura tradicional, o conceito é mais bem expresso pelo exemplo: “É bendito

¹⁵⁶ Entretanto, mesmo com essas restrições, a igreja católica, como religião dominante no país, propiciou o surgimento de um sincretismo religioso que não floresceu, por exemplo, em terras norte-americanas, dada à predominância do protestantismo. Os santos da hagiologia católica não são reconhecidos como tal pelos protestantes, o que impediu qualquer correspondência entre os santos católicos e as divindades africanas.

¹⁵⁷ DOCA ZACARIAS (Raimundo Zacarias), Milagres, 20 out. 2011. Depoimento concedido ao autor.

¹⁵⁸ *Id.*, *Ibid.*

¹⁵⁹ “As bandas-de-couro têm cerimonial especial para a louvação dos Santos. Podem homenageá-los, em época de novenário, em casas de senhor de engenho, do morador ou do pequeno proprietário. A mesma cerimônia executa na Entronização, Renovação do Sagrado Coração de Jesus, ou mesmo diante do Menino Deus na lapinha. A banda executa, nesses casos, músicas correspondentes aos benditos populares da Igreja: *Queremos Deus, No céu, com minha mãe estarei* e outros. A cabaçal entra, formada, na sala e logo depois seus membros se destacam para a louvação e sem prejuízo da tocata que prossegue. Um a um faz reverência com a cabeça, quase um salamaleque[,] e logo após, em genuflexão, beija o altar ou os pés do santo homenageado. Quando chega a vez do zabumbeiro, reverencia o orago com a inclinação de cabeça e[,] após isso[,] coloca o zabumba no chão, ajoelhando-se, apoiando a mão esquerda sôbre o instrumento. Após a homenagem individual, há outra de dois em dois, o mesmo cerimonial, com a música sempre a vibrar, mais zoadenta ainda por ser no interior da casa. Em seguida ao ato de louvação, o conjunto aboleta-se no terreiro, onde executa verdadeira concerto com variado repertório.” (FIGUEIREDO FILHO, 1962, p. 85

¹⁶⁰ DOCA ZACARIAS (Raimundo Zacarias), Milagres, 21 out. 2012. Depoimento concedido ao autor.

porque é bendito!”, ou seja, é tão óbvio para ele que minha dúvida parece descabida. Mas a exigência acadêmica de sistematizar o conhecimento me induz a buscar uma caracterização.

Cascudo (2000, p. 61-62) dá como “bendito”

canto religioso com que são acompanhadas as procissões e, outrora, as visitas do Santíssimo. Denomina o gênero o uso da palavra *bendito* [grifo no original], iniciando o canto. Os católicos do interior paulista ainda cantam em missas e procissões, os *benditos* de reminiscência francesa – *Nous voulons Dieu* (Queremos Deus).

Vemos, em Cascudo e Figueiredo Filho, que o aspecto enfocado para distinguir o que é bendito é o texto da canção; as bandas cabaçais tocam, portanto, tal gênero quando transpõem para o plano instrumental – por meio dos pifes – a melodia originalmente vocal, portadora do texto religioso.

Tal texto alude, predominantemente, ao universo da religião católica. Vemos que os dois autores há pouco citados mencionam o bendito *Queremos Deus*. Figueiredo Filho cita ainda *No céu, com minha mãe estarei*. Os cantados pelos Congos de Milagres seguem o mesmo traço. Se o leitor observar o texto das peças presentes nesta parte da *performance* (*Meu Deus que luz é aquela, Entremos, entremos, Viva, Maria, Mãe singular, Lá no céu apareceu, A igreja é casa santa*) constatará essas alusões.

Do ponto de vista coreográfico, o corpo dos brincantes se mantém muito mais estático, em atitude de contemplação, muito mais compenetrado que no momento anterior, com o olhar dirigido para o altar, diante do qual a lenta caminhada, iniciada à porta principal do templo, os conduzirá. Aqui não há mais os passos de dança descritos anteriormente. Interrogado sobre a questão, mestre Doca respondeu: “Não, tem não, bendito num tem [dança] não.”¹⁶¹. Neste momento, em relação à parte anterior da *performance*, há um abrandamento das técnicas corporais extracotidianas, embora elas ainda possam ser observadas no lento e medido caminhar e na postura ereta e contemplativa do corpo do brincante a mover-se

¹⁶¹ DOCA ZACARIAS (Raimundo Zacarias), Milagres, 21 out. 2012. Depoimento concedido ao autor.

vagarosamente em consonância com a música, qual espírito a deslizar em direção ao altar celestial.

É possível perceber, ainda, a clara distinção metafórica entre “ator” e “expectador” proposta no conceito de espetacularidade. Embora todos os participantes integrem o ritual, os congos, particularizados por suas vestes, seus cantos, seu caminhar (e porque não dizer: por seu “corpo espetacularizado”), deslocam-se pelo corredor estabelecido pelas duas filas de longos bancos de madeira, onde estão sentadas as pessoas que aguardam a missa, desempenhando os brincantes um papel mais ativo em relação à assembleia, que pode, entretanto, manifestar-se, ficando de pé e aplaudindo, ou dividir-se entre alguns que assim procedem e outros nos quais a passagem dos congos não motiva semelhante resposta motora. Assim é plausível, suponho, que se possa reconhecer aqui a efetivação de duas corporeidades distintas – a do brincante e a do membro da assembleia.

No que concerne ao aspecto melódico, as melodias apresentam uma predominância cométrica. Além disto, são mais tipicamente tonais que a maioria das peças do momento anterior, devido à predominância do movimento escalar em relação à reiteração de notas. É comum observarmos nas músicas afro-brasileiras uma conjugação de notas reiteradas e ritmo contramétrico. Não é o caso aqui. As influências africanas apontadas em peças anteriores parecem-me, neste lugar, ausentes, sobretudo nas três primeiras peças (*Meu Deus, que luz é aquela, Entremos, entremos e Viva Maria, mãe singular*).

A melodia do bendito *Lá no céu apareceu* assemelha-se, com pequenas alterações, a de *Arreda, deixa passar*, cantada na entronização do Rei. Se for o caso, isto sugere a utilização de uma peça integrante da narrativa contada pela *performance* dos Congos adaptada, neste ponto, ao texto do bendito (ou o inverso): lá faz referência ao rei e seu trono; aqui, à necessidade de se rezar o rosário de Maria. Nos dois casos, contudo, a peça é cantada sem acompanhamento percussivo. Isto reflete o caráter textual de cunho religioso e execução *ad libitum* dos benditos cantados pelos Congos de Milagres.

A igreja é casa santa possui melodia também cométrica, combinando graus conjuntos e arpejos que delineiam os acordes de tônica e dominante. Nesta peça acontece algo peculiar. Não obstante o mestre ter expressado a incompatibilidade do bendito com a dança, os integrantes, ao tempo em que começam a cantar, iniciam um leve balançar lateral do corpo um passo à esquerda, outro à direita, fato a que já me referi anteriormente. É a única peça, no meio das cantadas dentro da igreja antes do início da missa, em que há algum tipo de movimentação corporal, mesmo que discreta, associado à música.

Cotejando a sequência das peças, conforme observei nos trabalhos de campo, com a série descrita nos trabalhos de Barroso (1996), Albuquerque (2007) e Nunes (2010), salvo alguns vocábulos dos textos das canções, é possível perceber o caráter fixo desta parte. Contudo, aqui cabe uma ressalva. Em 2011, como o grupo chegou aos pés do altar e a missa demorou a começar, mestre Doca repetiu algumas das peças e danças feitas previamente na calçada da igreja.

Após esta parte inicia-se a missa.

Despedida

Ao aproximar-se a benção final, mestre Doca chama os integrantes do grupo para a despedida, que é o mais curto dos momentos da *performance*. Duas peças apenas constituem esta parte: *Adeus, povo do Rosário* e *Meus senhores, até pro ano que vem*.

A primeira possui características semelhantes às dos três primeiros benditos abordados na seção anterior. Nesta, há cometricidade melódica, melodia tipicamente tonal, com desenvolvimento escalar, delineando o acorde de tônica e duas frases simétricas de quatro compassos que terminam de forma suspensiva (o caráter cordal da melodia sugere frases terminadas em cadência imperfeita, ou seja, sobre o acorde de dominante). No que tange à postura corporal, o mesmo estado de imobilidade presente no momento anterior ainda persiste: os integrantes mantêm-se estáticos diante do altar, formando duas filas longitudinais com mestre no centro. No tocante ao texto, difere dos benditos anteriores por não fazer referência a elementos

do universo religioso, mas evoca uma atmosfera saudosa. Foi com esta melodia, cujo texto foi adaptado à situação, que os Congos se despediram de sua rainha – Maria Ribeiro – por ocasião de seu sepultamento, fato a que já me referi neste trabalho.

A segunda reflete uma nítida influência africana, consubstanciada pela ocorrência de frases contramétricas, principalmente na resposta do coro, e do típico padrão de chamada-e-resposta. Nesta, de caráter mais vivo que a peça anterior, os congos prometem retornar no ano seguinte, invocando para tanto as bênçãos de Nossa Senhora. Em 2012, a exemplo de *A igreja é casa santa*, esta peça foi acompanhada pela dança de lado, iniciada pelo mestre e, logo a seguir, desencadeada pelos demais integrantes. Fora deste contexto, a peça bem que poderia ser acompanhada pelo ritmo do baião, como o foi, por exemplo, *Pretinhos de Congo e Reis de Congo anda em pelejar*.

Vemos, então, que os benditos mais típicos, aqueles que evocam súplica, piedade, compaixão, sentimento religioso, são ternários, tem predominância melódica cométrica, constituição melódica mais escalar e caracteristicamente tonal que as peças que denotam indícios africanos e andamento de caráter mais *ad libitum* e menos propício à dança.

5.3 Como o brincante pensa com o corpo

No capítulo 1, busquei produzir uma reflexão que ajudasse a entender o sentido da proposição de Pradier acerca do corpo pensante.

Nos Congos de Milagres, bem como nas outras expressões da cultura popular de modo geral, os brincantes aprendem a se comportar apropriadamente observando o mestre e os outros brincantes mais experientes, captando os fenômenos mediante a totalidade de sua capacidade perceptiva e convertendo esta apreensão em experiência corporal. Muitos se iniciam no folguedo ainda crianças – como foi o caso de mestre Doca –, quando sua capacidade biológica encontra-se em pleno desenvolvimento, mas já capazes de exercer uma operação satisfatória de

seu mecanismo mental e corporal. Já foi expresso neste trabalho, com base em Merleau-Ponty, que o corpo é o instrumento por meio do qual interagimos com o mundo, construindo nosso ser. Como afirma o filósofo (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 203)

ora ele [o corpo] se limita aos gestos necessários à conservação da vida e, correlativamente, põe em torno de nós um mundo biológico; ora, brincando com seus primeiros gestos e passando de seu sentido próprio a um sentido figurado, ele manifesta através deles [os gestos em seu sentido figurado] um novo núcleo de significação: é o caso dos hábitos motores como a dança. (p. 203)

[...] adquirir o hábito de uma dança não é encontrar por análise a fórmula do movimento e recompô-lo, guiando-se por esse traçado ideal, com o auxílio dos movimentos já adquiridos, aqueles da caminhada e da corrida? Mas, para que a fórmula da nova dança integre a si certos elementos da motricidade geral, primeiramente é preciso que ela tenha recebido como que uma consagração motora. É o corpo, como freqüentemente o disseram, que “apanha” [...] e que “compreende” o movimento. (p. 197)

Assim é que os brincantes iniciam sua trajetória de participação no folguedo, exercendo papéis de menor responsabilidade na condução da *performance*, observando o desempenho dos mais experientes e seguindo-lhes os passos, ouvindo as canções e aprendendo-as, vivenciando, enfim, toda ordem de fenômenos previsíveis – para os quais tem sua atenção intencionalmente dirigida – e imprevisíveis – que desviam e reivindicam sua atenção –, mas tendo tudo isso o corpo como instrumento de apreensão. Quando perguntei ao mestre Doca como ele havia aprendido a dançar nos Congos ele respondeu: “Que, quando pai dançava, eu era pequenininho e no pé dele dançando, aprendendo tudo, né?!...”¹⁶² Quando indaguei de Cícera¹⁶³ – uma das embaixadoras – se o grupo fazia ensaios antes de cada apresentação, ela me disse:

Assim... que nós somos.... não! Assim, nós já vêm aprendido, que já faz muito tempo que nós dança nos Congo, aí quando vai uma apresentação, nós, que somos velho, nós já sabe a dança. Os pequeno é que, de vez em quando, a gente dá um ensaiozim com eles pra eles aprender os passo. Que é muitas criança, que a gente mostrando pra eles, é tipo um ensinamento...

O que se torna claro a partir do depoimento dos informantes é o procedimento de observar-imitar implicado no processo de aprendizagem. Mestre Doca, em condição

¹⁶² DOCA ZACARIAS (Raimundo Zacarias), Milagres, 16 out. 2011. Depoimento concedido ao autor.

¹⁶³ CAMPOS, Cícera Maria Fernandes, Milagres, 16 out. 2011. Depoimento concedido ao autor.

de principiante, aprendeu tudo ainda pequenino observando de perto o pai dançar e, certamente, imitando-o. Cícera, em sua situação de ensinadora, *mostra* para as crianças como elas devem fazer, o que dá a entender o mesmo binômio processual.

Em 2011, quando o grupo dançava *O cruzeiro do Pilar caiu*, notei que mestre Doca, em dado momento, voltou-se para uma das embaixadoras, apontou-lhe para os pés com o dedo, e corrigiu-lhe o passo mostrando-o corporalmente. No ano seguinte, apresentei o vídeo¹⁶⁴ ao mestre e perguntei-lhe o motivo daquele gesto, ao que ele respondeu: “É porque ela [a embaixadora para a qual aponta] num tá pisando igual com ela [a outra embaixadora]. O trupé tá desigual. Aí, eu aponto o trupé e olha pra outra, aí ela para, pega a pisada, tudo igual.”¹⁶⁵

É esse *modus operandi*, portanto, que permite ao brincante aprender, incorporar, aperfeiçoar, sedimentar a *performance*, que, por outro lado, sempre dependerá de habilidade adaptativa do brincante em se adequar à pletora de fenômenos do mundo físico circundante: a quantidade de pessoas que assistem à apresentação, o piso sobre o qual dançam¹⁶⁶, a música que sai dos alto-falantes abafando as vozes dos brincantes, as limitações impostas pelo espaço físico à movimentação dos dançadores etc..

Paulino, em sua tese sobre *O ator e o folião no jogo de máscaras da folia de reis* (2010), discorre acerca da diferença circunstancial entre os processos de aprendizagem dos pesquisadores e os daqueles que estão sendo pesquisados. Relatando ocorrências de sua experiência de campo, conta que ficava observando os mascarados dançando no interior de uma roda formada por foliões. Do lado de fora, ficava imitando sorratamente seus passos. Percebendo o interesse do pesquisador pelas máscaras, os foliões incentivaram-no a ir para dentro da roda e experimentá-las, e um deles, Leandro, filho do mestre Bejo, da Folia de Matozinhos,

¹⁶⁴ Cf. vídeo em <https://www.youtube.com/watch?v=-DAnC0ag5-o&feature=youtu.be> ou DVD faixa 14.

¹⁶⁵ DOCA ZACARIAS (Raimundo Zacarias), Milagres, 21 out. 2012. Depoimento concedido ao autor.

¹⁶⁶ Em 2011, a calçada diante da igreja na qual os Congos de Milagres dançaram tinha um piso cimentado; em 2012, estava revestido com mosaico. Em 2011, o grupo se apresentou, neste mesmo espaço, travando uma batalha desleal com o intenso som reproduzido pelos auto falantes da igreja que sufocava suas vozes.

disse: “Você nunca vai estar pronto ou vai saber se sabe enquanto não botar aquela máscara na cara e ir pro meio da roda dar umas mancadas e a gente rir um pouco de você” (p. 61) O que pode ser depreendido do conselho do folião é que não bastava experimentar os passos de fora da roda. Para viver a experiência em sua plenitude, o noviço deveria experimentar a máscara e entrar na roda, perceber como é ter a visão do espaço limitada pelo uso da máscara, dançar sentindo sua pressão e peso sobre o rosto, situar-se na roda e equilibrar-se nestas circunstâncias.

De modo idêntico, dançar nos Congos de Milagres é não apenas aprender os passos e as canções, mas realizar com eles todos os movimentos e figurações coreográficas de forma sincronizada com a música, orientando-se espacialmente, experimentando as sensações produzidas no corpo pela indumentária e adereços utilizados – o uso de capacete e o constante empunhar espada, por exemplo, são elementos que interferem no equilíbrio do corpo; o capacete pode cair a certa inclinação do tronco; o ato de segurar a espada impõe posição e peso diferentes aos membros superiores.

Vários autores reconhecem a noção de um conhecimento construído com base nas disposições corporais, armazenado numa memória guardada no corpo e por ele evocada. Como observa Barroso (2013, p. 373),

o fato de que os folguedos tradicionais reclamam um mestre que esteja presente e atuante em cena, sublinha ainda mais a constatação de que sua performance depende da memória guardada pelo mestre em seu próprio corpo, depende da habilidade desse mestre, de seu vigor físico e dos recursos cênicos que dispõe. Depende, ainda, da ligação do corpo do mestre com a memória coletiva e ancestral, de sua capacidade de reter e desenvolver a herança que lhe foi passada por mestres e brincantes mais antigos, ou seja, depende da riqueza e da complexidade do acervo de gestos, vozes, movimentos e procedimentos que possui.

É também nesta direção que Leda Martins (1997, p. 21) aponta quando cunhou o vocábulo *oralitura* para referir-se “aos atos de fala e de *performance* [grifo no original] dos congadeiros” em seu estudo sobre o congado do Jatobá. Em texto posterior, sublinhando a predominância da escrita como recurso para o resguardo da memória, do conhecimento, no mundo ocidental, a autora (MARTINS, 2003, p. 63) propõe outros domínios nos quais a memória “também se inscreve, se grava e se postula: a voz e o corpo, desenhados no âmbito das *performances* da oralidade e

das práticas rituais.” Assim, desenvolvendo investigações que têm por objeto as *performances* e cenas rituais, nas quais a pesquisadora concebe o corpo e a voz como portais de inscrição de múltiplos saberes, ela (MARTINS, 2003, p. 66) formula sua proposição:

Minha hipótese é a de que o corpo em performance é, não apenas, expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente local de inscrição do conhecimento, conhecimento este que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia; nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem. Nesse sentido, o que no corpo se repete não se repete apenas como hábito, mas como técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão da memória do conhecimento, seja este estético, filosófico, metafísico, científico, tecnológico, etc.

É com essa corporeidade sedimentada na vivência que os Congos de Milagres vão se mantendo ativos até hoje, fruto do trabalho de representantes de três gerações – mestre Doca, seu pai e seu avô –, que legaram e vêm legando seu conhecimento aos aprendizes, conquistando, de forma persistente, o direito de manifestarem sua fé, propiciando o fortalecimento da identidade grupal, inculcando valores e despertando a consciência, por meio de sua expressão corporal manifestada pela *performance*.

5.4 Mito fundador e fé

Dentre algumas acepções de *mito* está aquela que o conceitua como uma verdade imperfeita ou diminuída. Para a Antiguidade clássica, “um produto deformado da atividade intelectual”, no máximo “verossimilhança”, em contraposição à “verdade”, pertencente “aos produtos genuínos do intelecto” (ABBAGNANO, 2007, p. 673). A esta se junta a atribuição de uma validade moral ou religiosa.

O que o M.[mito] diz – supõe-se – não é demonstrável nem claramente concebível, mas sempre é claro o seu significado moral ou religioso, ou seja, o que ele ensina sobre a conduta do homem em relação aos outros homens ou em relação à divindade. [...] Analogamente, atribui-se significado religioso ao M. sempre que, com esse nome, são designadas determinadas crenças, como p. ex., quando se diz ‘M. cosmogônico’, ‘M. soteriológico’, ou ‘M. escatológico’, etc. (*Id., ibid.*, p. 673)

Alguns grupos do universo do congado mantêm viva na memória o mito fundador do qual sua manifestação é originária. Alguns mitos são mais elaborados e

longos, com articulação e lógica entre os fatos constituintes e seu desfecho; outros recordam apenas sua essência moral. Para diversos grupos, contudo, essa memória foi perdida.

Os congados de Minas Gerais possuem várias versões de seu mito fundador. Mas a versão mais recorrente, segundo Leda Martins (1997, p. 45), narra que

no tempo da escravidão, os negros escravos viram uma imagem da santa vagando nas águas do mar. Os brancos a resgataram e entronizaram numa capela construída pelos escravos, mas na qual os negros não podiam entrar. Apesar dos hinos, preces e oferendas, no dia seguinte a imagem desaparecia e voltava ao mar. Após várias tentativas frustradas de manter a santa na capela, os brancos rendem-se à insistência dos escravos e permitem que eles rezem para a imagem, à beira-mar. Uma *guarda* de Congo dirige-se, então, para a praia e com seu ritmo saltitante, sua coreografia ligeira, suas cores vistosas, paramentos brilhantes e fitas coloridas canta e dança para a divindade. A imagem movimenta-se nas águas, alça-se sobre o mar, mas não os acompanha. Vêm, então, os moçambiqueiros, pretos velhos, pobres, com vestes simples, pés descalços, que trazem seus três tambores sagrados, os *candombes*, feitos de madeira oca e revestido por folhas de inhame e bananeira. Com seu canto grave e glutal, seu ritmo pausado e denso, as *gungas*, seus *pantagomes* e sua fé telúrica, cativam a santa que, sentada no tambor maior, o Santana ou Chama, acompanha-os, devagar, sempre devagar.

As congadas de Catalão, Goiás, têm praticamente a mesma fábula. A imagem de Nossa Senhora teria sido encontrada, não no mar, como na narrativa do congado mineiro, mas numa gruta. Numa analogia com o caso anterior, os brancos tentaram tirá-la da gruta e levá-la para a igreja, sem, no entanto, consegui-lo. Então os negros, que já faziam festa para homenagear a santa foram chamados. Primeiro veio o grupo de catupé cacunda, que, com suas roupas coloridas e muita alegria, cantou e dançou para a santa sem, no entanto, conseguir deslocá-la da rocha na gruta. Em seguida, o grupo de congo foi chamado. Os congueiros aproximaram-se com suas caixas e seu fardamento elegante, fizeram muito som com seus tambores, cantaram fortemente e, tendo realizado uma apresentação menos espalhafatosa que a do catupé, conseguiram deslocar a santa, mas não o suficiente para retirá-la da rocha. Por fim, foi chamado o grupo de moçambique, menor, com roupas simples, alguns integrantes descalços, com lenços na cabeça, peito e cintura, guizos nos tornozelos e som menos ruidoso. Sua apresentação contrastava com a pomposidade ostentada pelo catupé e com o som ruidoso dos tambores do congo.

Surpreendentemente, a santa desprendeuse da rocha e acompanhou o grupo. (MACEDO, 2007, p. 40-41)

A Congada da Lapa, cidade histórica do Paraná, está ligada à Festa de São Benedito, cuja origem vincula-se ao milagre ocorrido com a antiga imagem do santo, de madeira, com 70 cm de altura, da época colonial, rústica e com pequeno resplendor de prata, que ficava na velha matriz e pertencera à primeira capelinha de Santo Antônio da Lapa. (FERNANDES, 1977, p. 4). Conta-se que, certa feita, a imagem foi levada para a Capela de Nossa Senhora dos Milagres, na parte mais baixa da cidade, que desmoronou durante um temporal, pouco tempo após a chegada da escultura do santo. Inacreditavelmente, a imagem foi encontrada ilesa ao lado dos escombros, o que fez crescer a admiração e veneração ao glorioso santo. A imagem ficou aos cuidados de dona Mariana Ferreira da Luz, na casa de quem permaneceu e foi venerada durante o período em que se planejou a construção de uma capela e a organização de uma irmandade dedicadas ao santo. O local escolhido foi o alto da cidade, onde outrora fora construído o pelourinho para castigo dos escravizados. Demorou muito tempo para a capela ser construída, pois os irmãos angariavam poucos recursos pedindo esmolas na paróquia. Sabe-se que, em 1894, só parte dos alicerces havia sido erigida. Em 1908, porém, um senhor de nome Antônio Cavalin valeu-se de São Benedito para encontrar uma sobrinha desaparecida e, tendo alcançado a graça, levantou as paredes e concluiu a capela sem cobrar a mão de obra. Da Irmandade de São Benedito participaram ativamente os próprios figurantes da Congada, que muito contribuíram para a realização da festa dedicada ao santo. (*Id., ibid.*, p. 3-4)

No caso dos Congos de Milagres, mestre Doca deu o seguinte depoimento a Barroso (1996, p. 59):

Antes do cativeiro ser abolido no Brasil, havia um Caboclo, que estava preso com seus colegas, era cativo. Então uma Santa apareceu a eles, com o rusaro na mão. Então eles fizeram uma promessa à Santa, de que se fossem libertados, iriam dançar e tirar aquelas peças, brincando Congo. Aí, eles levantaram a capela do Rusaro e começaram a brincadeira.

Em 2007, interrogado acerca da origem da devoção dos Congos, mestre deu a Albuquerque (p. 31), a seguinte explicação:

Quando o Brasil foi liberto, mas os escravos não tinha sido, né?, aí foi obrigado o chefe dos escravos a enfrentar o rei para libertar os escravos. É justamente esse grupo “Pretinhos de Congo”. Foi quando tinha um desses chefes preso. Aí, eles se valeram, o chefe, de Nossa Senhora, aí foi solto. Foi acorrentado, amarrado pra ser morto, e à noite ela apareceu, aquela santa com o rosário, e soltou e foi embora...

A mesma explicação veio à baila, quando perguntei ao mestre por que o grupo não fazia mais os entrecos dramáticos em suas apresentações. Ao responder, o mestre Doca pôs-se a narrar toda a história da origem dos Congos, conforme aprendera de seu pai. A certa altura, ele¹⁶⁷ diz:

Porque, antes de ele [o chefe dos escravos] ir ao rei pra libertar os escravo, já o chefe dos escravo já tinha sido pegado, amarrado... amarrado pra ser... pra ser morto, né? Mas aí, então, ele se valeu de Nossa Senhora, na hora que... à meia-noite, que ele tava amarrado, aí apareceu aquela santa com o rosario, e as corrente se apartero [apartaram] [...] as correntes se ligou-se [desligaram-se], e ele entrou, foi se embora. Éeee... aí, depois, com muitos tempo, ele apareceu e formou a igreja de Noss... aí onde surgiu a história, os congo de Nossa Senhora do Rusaro. Foi quando ela apareceu com o rusaro que foi com muitos ano, ele vêi e formou a igreja de Nossa Senhora do Rusaro na África, que era lá onde era os escravo, em Portugal, por lá...Aí, ficou corregendo [percorrendo] o Brasil todo... no Brasil todo, aquilo ali.

Nos relatos apresentados, parece que mestre Doca junta, numa narrativa onírica, D. Pedro I (“quando o Brasil foi liberto”), possivelmente o Rei do Congo (quem teria a capacidade de reunir sob sua liderança os escravizados a ponto de ser por eles considerado chefe e lhes sair em defesa contra o poderoso rei que os escravizava?), a Princesa Isabel (quando diz em outro ponto do relato que a “rainha era a favor dos escravos”), e a origem afro-luso-brasileira dos Congos (ao situar a construção de uma igreja dedicada à Nossa Senhora do Rosário na África, a presença de negros em Portugal e a difusão dos congados por todo o Brasil).

Mas talvez a máxima moral expressa na narrativa seja a benemerência do negro escravizado a quem Nossa Senhora do Rosário aparece não representada por sua imagem mas em sua própria natureza espiritual, quebra-lhe os grilhões e o salva da morte, permitindo sua fuga. É a mesma compaixão que Nossa Senhora sente pelos negros cativos nos mitos dos congados mineiros quando rejeita a veneração dos brancos, faz com que sua imagem movimente-se nas águas à

¹⁶⁷ DOCA ZACARIAS (Raimundo Zacarias), Milagres, 16 out. 2011. Depoimento concedido ao autor.

música da guarda de Congo, mas, sobretudo, que somente saia das águas e acompanhe os negros mais “pobres, com vestes simples, pés descalços”, os moçambiqueiros. De forma análoga, na congada catalana, a santa recusa-se a ser retirada da gruta e levada para a igreja pela mão dos brancos, mas permite que se o faça pela ação dos negros mais humildes. O catupé cacunda, com suas roupas coloridas não conseguiu deslocá-la da rocha na gruta; os congueiros, com seu fardamento elegante e apresentação menos ostentosa que a do catupé, conseguiram movê-la, mas não o suficiente para retirá-la; foram os moçambiqueiros, em menor número, com roupas simples, alguns integrantes descalços, de quem Nossa Senhora compadeceu-se, fazendo com que sua imagem se desprendesse da rocha e os acompanhasse.

Outro aspecto que parece revelar correspondência entre os Congos de Milagres e os dois anteriormente mencionados diz respeito ao caráter da *performance*. No congado mineiro, a música dos moçambiqueiros, a quem a santa acompanhou, tem canto grave, ritmo pausado e denso, expressando intensamente sua fé; no catalano, foi também o grupo de moçambique, com som menos ruidoso que os estrondosos tambores dos congueiros e a música alegre do catupé, que despertou o piedoso sentimento de compaixão da santa fazendo-a desprender-se da rocha e acompanhá-los. Nos Congos de Milagres não há diversidade de grupos ou guardas como nos congados de Minas e Catalão, mas a música que evidencia o caráter de gravidade, recolhimento espiritual, ritmo musical moderado, menor atividade corporal é aquela que é feita dentro da igreja, em contraposição à que é realizada do lado de fora.

A fé é a chama que impele os congadeiros a manifestarem, em períodos apropriados, sua expressão devocional. Isto não significa, contudo, que todos os participantes comunguem deste sentimento em graus equivalentes de intensidade – não existe um medidor para a fé, mas há exteriorizações que sugerem, embora precariamente, uma noção deste grau.

Não tenho dúvida de que mestre Doca¹⁶⁸ é possuidor de uma intensa fé em Nossa Senhora, a respeito de quem expressou sua crença em que todas as manifestações da santa são frutos de uma única Nossa Senhora:

o poder dela é tão grande... quer dizer que toda santa, toda Nossa Senhora, é uma só! Num tem, proquê... tem o nome mudado: Nossa Senhora dos Milagre, Nossa Senhora de Fátima, Nossa Senhora Aparecida, Santa Terezinha... tudo tem os nome, tem os nome, mais a santa, Nossa Senhora, é **uma só!** [ênfase]

Já mencionei neste trabalho minha primeira incursão frustrada ao campo, quando, chegando pela primeira vez à sua casa, não o encontrei, pois ele acabara de viajar a Juazeiro do Norte para participar da Festa de Nossa Senhora das Candeias, uma devoção que cumpre anualmente. Também aludi ao episódio em que, vendo em seu pescoço o que me parecia ser um rosário, perguntei-lhe se o usava, e ele, cujo objeto sagrado se partira e o devoto não se lembrava de já tê-lo consertado, chegou a responder que não o estava usando, mas, ao levar a mão ao pescoço e, surpreso, percebê-lo, exclama convicto que não deixa o rosário da mãe de Deus. Numa dessas conversas com mestre Doca, perguntei-lhe se ele já havia alcançado alguma graça pela intercessão de Nossa Senhora. O fiel¹⁶⁹, então, revelou:

Eu, já, proquê... eu tive uma graça alcançada, e num foi pequena não! A minha graça foi muito grande! Eu já fui, sai daqui, de Milagre, prum hospital no Crato, mandado por um diretor que tinha aqui, pra eu me operar da *pênis* [apendicite]. Eu me peguei com Nossa Senhora do Rusaro e, graças a Deus... teve um político véi, no Crato, que me ensinou, ao véi meu sogro, um remédio pr'eu tomar que ficava bom... Eu acho que foi mandado por Nossa Senhora! E eu bebi o remédio, tomei o remédio... eu tomei esse remédio vinte e dois dia, que era o entrecasca da timbaúba com a marcela... que é pra *pênis*, quem tivé sentindo a *pênis*, se num for uma *pêni* aguda, se num tivé muito tempo, se for... que dado uma crise, duas, três... se for nova, pode aplicá esse remédio, tomá... Agora, que o caba toma esse remédio, não pode de comê, comê *de comê* [comida] oleado, nem pode comê feijão, mas beba, todo dia, uma vez de manhã, outra mêi dia e outra de noite, que, quando for com dez a quinze dia, você já vê o resultado. Digo proquê aconteceu comigo! Tá com mais de sessenta ano, nunca mais senti nem dor de barriga.

Outra exteriorização de fé ocorreu quando, em uma das visitas, dona Terezinha, esposa do mestre, convidou-me para almoçar com eles. Almoçamos eu e

¹⁶⁸ DOCA ZACARIAS (Raimundo Zacarias), Milagres, 16 out. 2011. Depoimento concedido ao autor.

¹⁶⁹ DOCA ZACARIAS (Raimundo Zacarias), *id.*, *ibid.*

o mestre Doca. Ao final da refeição, ele se postou diante de uma reprodução da Santa Ceia, presa à parede da cozinha, abriu os braços na posição com que habitualmente os católicos oram o Pai Nosso e sussurrou algo que não pude entender mas que, certamente, se tratava de uma oração. Serve também de exemplo o fato de o mestre, em suas vestes de congo, assistir à missa no dia da apresentação do grupo que comanda no encerramento da Festa de Nossa Senhora do Rosário, no distrito de Rosário, conforme exposto na descrição da *performance*.

Perguntei também a Cícera¹⁷⁰, embaixadora dos Congos, se já havia alcançado alguma graça. Após sua resposta afirmativa, indaguei se ela podia dizer qual:

No tempo que eu alcancei a graça, foi no tempo que minhas menina era doente. Aí, sempre eu me pegava com Nossa Senhora dos Milagre, que a gente sempre vem, toda caminhada a gente vai na bandêra, antigamente a gente ia também na procissão, mas, aí, é diferente, muda as coisa, né?, vai mudando as coisa...

Na mesma ocasião, estava presente sua mãe, dona Francisca¹⁷¹, a outra embaixadora, a quem dirigi a mesma pergunta. Ante resposta afirmativa, indaguei-lhe: qual foi a sua graça?

Na minha menina que adoeceu e foi desenganada de todos os doutô. Aí, eu fiz essa promessa: enquanto vida eu tiver, eu danço. E promessa é promessa! Ói, meu irmão... nós ia pro Rusaro, ele vestiu a roupa num sei quantas vez, ele *fuluído* [influenciado pelos outros?] pra ir jogá bola. Aí dizia: “Não, mãe, ó, minha calça tá *pegando mareco*¹⁷²...”. E mãe: “Não! Sua calça tá boa.” [Ele:] “Não, num vou não!” Aí, num foi não! Quando nós tava lá, nós subemo a notiça [notícia]: dois caba [cabras] jogando bola mais ele, caiu em cima da perna dele, quebrou a perna dele em três pedaço. [...] Porque deixou de dançá!

Seu João de Matos, violonista dos Congos, também relata uma graça alcançada. Conta ele que estava trabalhando, e uma pessoa que com ele trabalhava arrancou um tábua na qual havia um prego trespassado. Seu João acabou furando o pé, que ficou três meses sem sarar. Foi, então, consultar-se com um médico que lhe prognosticou: “Rapaz, aqui tá sujeito até dá o mal [o tétano]”. Um genro seu, que

¹⁷⁰ CAMPOS, Cícera Maria Fernandes, Milagres, 07 ago. 2013. Depoimento concedido ao autor.

¹⁷¹ FRANCISCA, Milagres, 07 ago.2013. Depoimento concedido ao autor.

¹⁷² Diz-se isso de uma calça curta de comprimento; equivale às expressões “pegando siri” ou “pegando frango”.

trabalha num hospital, fez-lhe uma incisão no pé (certamente para tirar o pus), ficando ele uns três meses sem poder quase andar. Chegado o tempo da festa da padroeira de Milagres, seu Doca o procurou para avisar-lhe de uma apresentação que os Congos fariam durante as comemorações. Seu João não podia de modo algum calçar sapato e não achava adequado ir de chinela. Ele fez, então, uma promessa: se Nossa Senhora permitisse que ele ficasse bom, ele iria participar calçado da apresentação. Seu João¹⁷³ relata:

[...] e eu fui o primeiro dia [para a festa], já foi mais fraco [a dor no pé]; o segundo dia foi melhor; e, no terceiro dia, eu já pude calçar um sapato, viu!?... No quarto dia, eu fui fazer a apresentação de Nossa Senhora dos Milagre, que eu já tava bonzim do pé, num sentia mais nada. E a enfermidade que eu sentia, a cicatriz que eu sentia na sola do pé, já tava fechadim, tava sarada. E eu alcancei essa graça, e essa graça eu vou até quando eu morrer. [...] Mas enquanto for essa graça que eu alcancei com Nossa Senhora dos Milagre, vou pagar essas três noite descalço. Essa três noite que eu saio daqui, deixo a chinelinha no pé da porta, vou, entro na igreja, saio da igreja, num tem canto mode eu ir pra canto nenhum, só pra casa mesmo. Das três noite em diante que eu vou, aí é que eu posso ir num barraco, é que eu posso ir num parque numa festa.

Embora, outrora, o modo mais costumeiro de ingressar no grupo de Congos de Milagres tenha sido como forma de pagar promessa por uma graça alcançada (BARROSO, 1996, p. 49), hoje tal não é o caso. Em relação a épocas anteriores, atualmente há uma participação maior de crianças e adolescentes, às quais mestre Doca vem transmitindo seu conhecimento com o intuito de manter ativo o folgado e atender à contrapartida requerida por sua inscrição como Mestre da Cultura do Ceará, que lhe concede ajuda de custo mensal. Para as crianças, às quais habitualmente faltam experiência de vida e maturidade para se desenvolverem no domínio espiritual, a ludicidade parece ser o que as impulsiona a participar. Nos momentos de permanência na casa do mestre, ficava eu observando o comportamento das crianças, sempre ansiosas em mostrar ao visitante suas habilidades de brincante do congo. Não se mostravam, no entanto, muito expansivas se se lhes fazia alguma indagação diante de um dispositivo de gravação. A uma dessas crianças, Nataniel, perguntei por que participava dos Congos. Ele respondeu: “Porque eu gosto de dançar.” A seguir, indaguei qual era a parte de que ele mais gostava: “Da [luta de] espada.” Suponho que o jogo lúdico da dança, do vestir-se

¹⁷³ MATOS, João de. Milagres, 08 ago. 2013. Depoimento concedido ao autor.

qual guerreiro e da luta de espada constitua-se para as crianças dos Congos de Milagres aquilo que as motiva a integrarem o folguedo, como o vestir-se congadeiro e o porte do tambor exerce nas crianças arturos o fascínio que as leva a integrarem o congado de sua comunidade.

Fig. 38 – Crianças trocando espadas nos Congos de Milagres



Imagem registrada por Marcos Cortez

Fig. 39 – Criança tocando tambor no Congado dos Arturos



Imagem registrada pelo autor

Talvez, impulsionados por esta motivação lúdica inicial, passem os infantes a construir a experiência corporal, afetiva, psicológica, familiar e mais amplamente social, enfim, a experiência global de vida, que os conduzam ao amadurecimento de sua formação espiritual, quando, a exemplo dos mais velhos, firmarão o desejo de expressarem sua devoção até o ponto em que suas mentes e seus corpos permitirem.

Considerações finais

Buscamos, no presente estudo, produzir uma reflexão acerca da interação operada entre música, movimento e corporeidade na manifestação expressiva com que os brincantes dos Congos de Milagres exteriorizam sua devoção à Nossa Senhora do Rosário, padroeira do distrito de Rosário, do município de Milagres, na região do Cariri cearense. Examinamos fontes que nos ajudaram a entender melhor a ligação que os Congos milagrenses, à semelhança da maioria das manifestações do complexo do congado, têm com a Igreja Católica, cujos ecos longínquos remontam aos contatos inaugurados entre colonizadores portugueses e os habitantes do reino do Congo, no século XV, ligação que se estende ao presente e da qual decorrem negociações que interferem na configuração da *performance*.

Oferecemos uma descrição dos passos da dança, procurando identificar-lhes as características, aprofundando o conhecimento acerca de seus movimentos constituintes e dos aspectos da música com que se desenvolvem, de modo a contribuir, juntamente com as pesquisas existentes sobre o folguedo milagrense, para um conhecimento mais abrangente desta expressão devocional – o último dos grupos de Congos em atividade no Ceará, dos quais restaram registros do de João Ribeiro e do de João Gorgulho até 1910, em Fortaleza, feitos por Gustavo Barroso, e o Congo Real de Aquiraz, cujo esforço de revitalização não encontrou mais as condições propícias de seu passado de atuação.

Propusemos uma estruturação da *performance* baseada num conjunto de características relativas aos aspectos musicais (rítmicos, melódicos, de andamento, caráter, de influência africana ou europeia), extramusicais (a exemplo do texto das canções), coreográficos (considerando a movimentação de braços e pernas e o posicionamento do tronco, o grau de atividade corporal, procurando identificar traços de influência africana ou europeia) e ao grau de experiência devocional (extroversão, introspecção, flexibilidade, rigidez).

As transcrições musicais que produzimos ficam como um registro, até certo ponto confiável, da música percebida pelo pesquisador, naturalmente condicionado por sua vivência musical e incapaz de apreender algumas sutilezas características

da realização musical. Contudo, a essência do que foi transcrito pode fornecer uma ideia da organização sonora para a própria comunidade de Milagres, onde há projetos envolvendo o ensino de música – como na SOAF e na Casa de Cultura Guiomar Gomes –, para pesquisas futuras que objetivem identificar persistências e mudanças, constituindo-se um documento, enfim, para a posteridade. Como teria sido útil se tivéssemos podido ter contado com as transcrições das músicas cujo texto Gustavo Barroso deixou registrado em seu *Ao som da viola*.

Dedicamos algum espaço à questão do mito fundador dos Congos de Milagres e da fé que anima os brincantes de mais idade por entendê-los como constituintes do *ethos* que confronta e confirma-se com a visão de mundo expressa na *performance*. Por seus valores morais e estéticos, os devotos são levados a expressarem, por meio da *performance*, da forma que mais lhes parece apropriada, zelosa e respeitosa, a veneração à Nossa Senhora por todas as graças a eles concedidas.

Passei ao largo de assuntos concernentes à indumentária, à controversa afirmação de que a presença negra no Ceará foi inexpressiva, ao deslocamento da corte do rei de Congo para o Maracatu, ao entrecho dramático – a que não tive a oportunidade de assistir –, ao surgimento dos congos desvinculado de uma irmandade do Rosário – que não pareceu ter existido em Milagres –, aos fatores que podem ter concorrido para que os Congos de Milagres sejam o último remanescente do congado cearense, dentre outros. São estes alguns dos limites desta pesquisa.

Para nos ajudar na interpretação do objeto de estudo, apoiamo-nos em proposições de teóricos da etnocologia, sobretudo Jean-Marie Pradier, tais como “corpo pensante” e “espetacularidade”. Para aprofundar a compreensão do primeiro conceito, que encontra muita resistência no pensamento ocidental, dada sua convicção em assumir o automatismo corporal como dissociado da faculdade intelectual, recorreremos às ideias de Merleau-Ponty, no campo da filosofia, Guy Tonella, da psicologia, e achamos que este debate muito poderia lucrar com a convocação das hipóteses de Antonio Damásio, mas fica para outra oportunidade. O que espero ter tornado mais evidente é a existência de uma forma de pensar que reclama a ação corporal e de uma ação corporal que reivindica um pensamento. Nos

Congos de Milagres, e nas formas da cultura popular de modo geral, os indivíduos repassam e apreendem o conhecimento demonstrando e experimentando-o corporalmente. Não somente os ensaios mas a própria *performance* são momentos em que tal processo de ensino-aprendizagem se processa. Será que nossas realizações mais intelectualizadas, como a escrita e leitura verbal ou musical, por exemplo, podem prescindir do conhecimento armazenado em nosso corpo pela ininterrupta interação entre nossas sensações corporais e o mundo à nossa volta, mundo ao qual não temos outro meio de ter acesso se não por intermédio delas?

Com este trabalho, enfim, almejamos dar mais visibilidade aos Congos de Milagres no âmbito acadêmico e, quem sabe?, despertar a atenção de meus conterrâneos, especialmente o povo milagrense, para a importância de se proporcionar ao grupo condições que lhe permitam continuar mantendo viva sua devoção. O temor de que a manifestação desapareça não me parece descabido. Quando estive entre os Arturos, vivenciando momentos da Festa de Nossa Senhora do Rosário, em Contagem (MG), pude testemunhar o envolvimento de uma comunidade inteira, cujos membros revezavam-se na execução das numerosas tarefas necessárias à realização das comemorações, amparada por uma irmandade que contribui para esta organização ou é ela própria fruto desta organização; a força que a comunidade parece exercer nas autoridades – vi viaturas da polícia auxiliando no cortejo, políticos fazendo-se presente à festa, padres de grande prestígio local a apoiar o grupo; e o interesse de pesquisadores, estudantes e visitantes de outros estados em aprenderem com a experiência vivida naquele momento. A comunidade possui 6,5 hectares de terras férteis, de onde pude ver surgirem, ameaçadoramente, para além de seus limites, dois imponentes edifícios residenciais, e em cuja circunvizinhança percebi grande número de anúncios que me indicaram ampla especulação imobiliária. Nestas terras vive um grande número de membros da comunidade. Acrescente-se a isto a existência de uma associação que congrega irmandades, guardas e demais congadeiros no estado – a Associação dos Congadeiros de Minas Gerais, o que evidencia o grande contingente de filiados, poder de organização e pressão política.

Mestre Doca e sua família são pessoas mais humildes e de poucas posses. Por falta de terras de sua propriedade, seu Doca habitualmente trabalhou em solos

que não lhe pertenciam, dividindo com os donos parte das roças de feijão e arroz que cultivava, como é comum no semiárido nordestino, ou como vigia em Brejo Santo, município vizinho a Milagres. A impressão que tive é que assume a maioria das tarefas requeridas para dar cumprimento à apresentação dos Congos: solicitar ajuda a gestores municipais para aquisição e manutenção de figurino, transporte do grupo e pagamento da banda cabaçal, informar aos integrantes, de casa em casa, acerca das apresentações. Na última vez em que estive em Milagres, em agosto de 2013, ele chegou à sua casa com um talo de palha de coqueiro. Quando lhe indaguei sobre a finalidade, soube que era para o zabumbeiro fazer o bacalhau do zabumba. É bem verdade que dona Terezinha, sua esposa, é uma companheira com quem o mestre pode sempre contar; mas, no contexto dos Congos, mestre Doca é quem desempenha o papel de liderança na *performance*: escolhe, puxa e finaliza as peças, orienta na realização das figuras e passos coreográficos. De modo análogo, o mestre goza do respeito e obediência dos integrantes, sendo o centro em torno do qual gravita a manifestação, algo que está em correlação com sua importância como portador de um conhecimento tradicional e patriarca da família. Além disto, é a personalidade artística de maior destaque na cidade, tendo recebido o título de Mestre da Cultura, sendo procurado por estudantes de escolas locais que vão com ele realizar entrevistas.

Esperamos que o mestre Doca e os Congos de Milagres continuem a contar com o respeito e o incentivo da população milagrense, das instituições que têm envidado esforços para que o folgado sobreviva – como a SOAF e a Casa de Cultura Guiomar Gomes, que os gestores municipais tornem mais expressiva a ajuda que dispensam ao grupo, que as autoridades religiosas entendam como legítima a fé que os congos professam, e que o estado do Ceará continue a assegurar ao seu Doca o auxílio de Mestre da Cultura. Porque se enfraquece um povo quando se lhe negam condições de exprimir suas crenças, sua natureza estética e de exercer sua capacidade e necessidade de fruição artística mediante suas manifestações *performáticas*. Por meio destas manifestações, fortalece o povo sua autoestima, seu sentimento de pertença étnica, social, religiosa, e, num mundo onde progressivamente testemunhamos, assustados, o endurecimento da

sensibilidade humana, impedir ao homem o exercício daquilo que o torna *mais humano* é esvaziá-lo de humanidade.

Referências

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Trad. Alfredo Bosi; Ivone Castilho Benedetti. 5. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ALBUQUERQUE, George Arruda de. **Os Congos de Milagres: a linguagem dos sons**. 2007. 91 f. TCC (Bacharelado em Ciências Sociais) – Departamento de Ciências Sociais, Universidade Estadual do Ceará, Ceará.

ANDRADE, Mário de. **Danças dramáticas do Brasil**. Edição organizada por Oneida Alvarenga. Vol. I. 2 ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1982.

ANGENOT, Geralda V.; ANGENOT, Jean-Pierre; HUTA-MUKANA, Daniel Mutombo. A origem das denominações genéricas das divindades superiores e inferiores da cosmogonia bantu atestadas no português brasileiro. In.: **Papia**: Revista Brasileira de Estudos Crioulos e Similares, v. 19, p. 9-22, 2009. Disponível em: <<http://abecs.dominiotemporario.com/ojs/index.php/papia/article/viewFile/55/59>>. Acesso em: 30 ago. 2012

BARROSO, Gustavo. **Ao som da viola**. Nova edição correta e aumentada. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1949.

BARROSO, Oswald. **Reis de Congo**. Fortaleza: Ministério da Cultura; Faculdade Latino Americana de Ciências Sociais; Museu da Imagem e do Som, 1996.

BARROSO, Oswald. **Teatro como encantamento: bois e reisados de caretas no Ceará**. 2013. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2013.

BATSÏKAMA, Patrício. **O reino do Kôngo e sua origem meridional**. Luanda: Universidade Editora, 2011. Disponível em: <http://www.luvila.com/uploads/miolo_reino_kongo_vol2_20_3_Grand_20final_1_.pdf>. Acesso em: 06 jun. 2013.

BATSÏKAMA, Raphaël. As origens do Reino do Kôngo segundo a tradição oral. In.: **Sankofa**: Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana, ano 3, n. 5, p. 7-41, jul. 2010. Disponível em: <<https://sites.google.com/site/revistasankofa/sankofa5/as-origens-do-reino-do-kongo>>. Acesso em: 14 jan. 2013.

BATSÏKAMA, Raphaël, BATSÏKAMA, Patrício. Estrutura e instituições do Kôngo. In.: **Revista de história comparada**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, p. 6-41, 2011. Disponível em: <http://www.hcomparada.historia.ufrj.br/revistahc/artigos/volume005_Num001_artigo001.pdf>. Acesso em 12 jan. 2012.

BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. **Etnocenologia e a cena baiana**: textos selecionados. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009. Disponível em: <http://www.teatro.ufba.br/gipe/arquivos_pdf/ETNOCENOLOGIA1.pdf>. Acesso em: 09 mar. 2012.

CARMO, Luiz Carlos do; MENDONÇA, Marcelo Rodrigues (Org.). **As Congadas do Catalão**: as relações, os sentidos e valores de uma tradição centenária. Catalão: Universidade Federal de Goiás – Campos Catalão, 2008.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 9. ed. São Paulo: Gloral, 2000.

CLAVERT, Manisa Salambote. **Da densa floresta onde menino entrei, homem saí**: Rito Irombi na formação do indivíduo wongo. São Paulo: Biblioteca 24 Horas, 2011.

COTTINGHAM, John. **Dicionário Descartes**. Trad. Helena Martins. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

DAMÁSIO, António. **O erro de Descartes**: emoção, razão e cérebro humano. Trad. Dora Vicente; Georgina Segurado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DAMATTA, Roberto. **Relativizando**: uma introdução à Antropologia Social. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

DAPIEVE, Arthur. Uma ficha cai na África. **Suplemento literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, p. 16-17, jul./ago. 2012.

FERNANDES, José Loureiro. **Congadas paranaenses**. Cadernos de Folclore, 19. Rio de Janeiro: FUNARTE/Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1977.

FIGUEIREDO FILHO, J. de. **O folclore no Cariri**. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1962.

GONÇALVES, António Custódio. As influências do Cristianismo na organização política no Reino do Congo. In.: **CONGRESSO INTERNACIONAL BARTOLOMEU DIAS E SUA ÉPOCA**, 1989, Porto. *Actas*, v. 5, Porto: Universidade do Porto, 1989. p. 523-39.

GOMES, Núbia Pereira de Magalhães; PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Negras raízes mineiras**: Os Arturos. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2000.

GREINER, Christine; BIÃO, Armindo. **Etnocenologia**: textos selecionados. São Paulo: Annablume, 1999.

HARRIS, J. E. A diáspora africana no Antigo e no Novo Mundo. In.: OGOT, Bethwell Allan (Ed.). **História geral da África, V: África do século XVI ao XVIII**. Brasília: UNESCO, 2010. p. 135-163. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0019/001902/190253POR.pdf>>. Acesso em: 21 jan. 2013.

HERSKOVITS, Melville J. **Antropologia cultural**. São Paulo: Mestre Jou, 1969. Trad.: Maria José de Carvalho e Hélio Bichels. v. 2, 1ª parte.

KAZNADAR, Chérif. Contribuição para uma definição de etnocenologia. In.: GREINER, Christine; BIÃO, Armindo [org]. **Etnocenologia**: textos selecionados. São Paulo: Annablume, 1999. p. 27-30.

LOPES, Nei. **Enciclopédia brasileira da diáspora africana**. 2. ed. São Paulo: Selo Negro, 2004.

LUCAS, Glaura. **Os sons do Rosário**: um estudo etnomusicológico do Congado Mineiro – Arturos e Jatobá. 1999. 275 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo.

MACEDO, Robson Antônio. **Congada de Catalão**. Catalão: Petrobras/Minc, 2007.

MANDRESSI, Rafael. La mirada del anatomista, la etnoescenología y la construcción de objetos muertos. In: GREINER, Christine; BIÃO, Armindo. **Etnocenologia**: textos selecionados. São Paulo: Annablume, 1999. p. 13-27.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos da metodologia científica**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2007.

MARINIS, Marco de. Corpo e Corporeidade no Teatro: da semiótica às neurociência. Pequeno glossário interdisciplinar. In.: **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 2, n. 1, p. 42-61, jan./jun. 2012. Disponível em: Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/24243/18213>>. Acesso em: 06 ago. 2012.

MARQUES, Pires Janote. **Festas de Negros em Fortaleza**: territórios, sociabilidades e reelaborações (1871-1900). Fortaleza: Expressão Gráfica, 2009.

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

_____. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. In.: Letras - Língua e Literatura: limites e fronteiras. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras**, Universidade Federal de Santa Maria, n. 26, p. 63-81, jan./Jun. 2003. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/revistalettras/artigos_r26/artigo_6.pdf>. Acesso em 23 mai. 2014.

MUKUNA, Kazadi Wa. **Contribuição bantu na música popular brasileira**. São Paulo: Global, s./d.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A estrutura do comportamento**. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **Fenomenologia da percepção**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 4. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

NAIDE, Djibril Tamsir. Introdução. In.: NAIDE, Djibril Tamsir (Ed.) **História Geral da África, IV**: África do século XII ao XVI. Brasília: UNESCO, 2010. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0019/001902/190252POR.pdf>>. Acesso em: 22 jan. 2013.

NETTL, Bruno. **The Study of Ethnomusicology**: Thirty-one Issues and Concepts, Urbana e Chicago, University of Illinois Press, 2005.

NEVES, Guilherme Santos. **Ticumbi**. Cadernos de Folclore, 12. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1976.

NUNES, Cícera. **Os Congos de Milagres e africanidades na educação do Cariri cearense**. 2010. 147 f. Tese (Doutorado em Educação Brasileira) – Faculdade de Educação da Universidade Federal do Ceará, Ceará.

OLIVEIRA, José Carlos de. **Os Zombo e o futuro (Nzil'a Bazombo)**: na tradição, na colônia e na independência. 2008. 510f. Tese (Doutorado) – Departamento de Antropologia, Universidade de Coimbra, Coimbra. Disponível em: <<http://www.calameo.com/read/00099062231e14da191d1>>. Acesso em: 18 jan. 2013.

ORTIZ, Fernando. Del fenómeno de la "transculturación" y de su importancia en Cuba. In.: **El contrapunteo cubano del azúcar y del tabaco**. Cuba: Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1983. p. 86-90.

_____. **Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de cuba**. La Habana: Editorial Letra Cubanas, 1993.

PEREIRA, Luena Nascimento Nunes. **Os Bakongo de Angola**: religião, política e parentesco num bairro de Luanda. São Paulo: Serviço de Comunicação Social. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2008.

PINGO DE FORTALEZA. **Congo Real de Aquiraz** (encarte do CD homônimo). Fortaleza: Solar Produções, 2009.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música: questões de uma antropologia sonora. In.: **Revista de Antropologia**. USP, São Paulo, v. 44, n. 1, p. 221-286, 2001.

PRADIER, Jean-Marie. Etnocenologia. In. GREINER, Christine; BIÃO, Armindo [org]. **Etnocenologia**: textos selecionados. São Paulo: Annablume, 1999. p. 7-11.

RIBEIRO, Darci. **O povo brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

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

ROCHA, E. S.; VIEIRA, G. F. ANJOS, F. W. A imagem fílmica na pesquisa etnomusicológica: contribuições para o estudo da música religiosa. In.: CONGRESSO DA ANPPOM, 17., 2007, São Paulo. **Anais eletrônicos...** São Paulo: UNESP, 2007. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/etnomusic.html>. Acesso em: 12 mar. 2013.

RODRIGUES, Raymundo Nina. **Os africanos no Brasil**. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2010. [Escrito entre 1890 e 1905; publicado postumamente em 1932]

ROMERO, Sheila Rigante. O corpo e a renúncia aos prazeres da carne na Idade Média Cristã nos Concílios Ibéricos dos séculos V-VI e do século XIII d.C.. In.: **Revista Espaço Acadêmico**, n. 86, jul. 2008. Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/086/86romero.htm>>. Acesso em: 04 mar. 2013.

SADIE, Stanley (Ed). **Dicionário Grove de música**: edição concisa. Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SALIM, A. I. A costa oriental da África. In.: OGOT, Bethwell Allan (Ed.). **História geral da África, V: África do século XVI ao XVIII**. Brasília: UNESCO, 2010. p. 883-913. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0019/001902/190253POR.pdf>>. Acesso em: 21 jan. 2013.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**: Transformações do samba no Rio de Janeiro [1917-1933]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

SCHILLING, Voltaire. A tragédia grega. **História**: Cultura e pensamento. Disponível em: <http://educaterra.terra.com.br/voltaire/cultura/tragedia_grega1.htm>. Acesso em: 28 jul. 2012.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical**. Trad. Eduardo Seincman. 3 ed. São Paulo: EDUSP, 2008.

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

TEIXEIRA, Marli Geralda. Notas-sobre-o-Reino-do-Congo-no-século-XVI. In.: **Afro-Ásia** [Publicação semestral do Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia], n. 4-5, 1967.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular de índios, negros e mestiços**. Petrópolis: Vozes, 1975.

_____. **Pequena história da música popular**: da modinha à lambada. 6 ed. São Paulo: Art Editora, 1991.

VANSINA, J. O Reino do Congo e seus vizinhos. In.: OGOT, Bethwell Allan (Ed.) **História Geral da África, V: África do século XVI ao XVIII**. Brasília: UNESCO, 2010. p. 647-694. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0019/001902/190253POR.pdf>>. Acesso em: 21 jan. 2013.

ZAU, Felipe. O Reino do Congo em finais do século XV. In.: **Jornal de Angola online**. 29 dez. 2009. Disponível em:

<http://jornaldeangola.sapo.ao/17/65/o_reino_do_congo_em_finais_do_seculo_xv>.
Acesso em: 28 jan. 2013.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Entrevistas

BELÉM, Cícera Figueiredo, Milagres 22 de out. 2012, depoimento concedido ao autor.

CAMPOS, Cícera Maria Fernandes, Milagres, 16 out. 2011, depoimento concedido ao autor.

_____. Milagres 07 ago. 2013, depoimento concedido ao autor.

DOCA ZACARIAS (Raimundo Zacarias), Milagres, 19 set. 2011, depoimento concedido ao autor.

_____. Milagres, 16 out. 2011, depoimento concedido ao autor.

_____. Milagres (CE), em 20 nov. 2011, depoimento concedido ao autor.

_____. Milagres (CE), em 20 out. 2012, depoimento concedido ao autor.

_____. Milagres (CE), em 21 out. 2012, depoimento concedido ao autor.

_____. Milagres (CE), em 07 ago. 2013, depoimento concedido ao autor.

FRANCISCA, Milagres 07 ago. 2013, depoimento concedido ao autor.

MATOS, João de. Milagres, 08 ago. 2013, depoimento concedido ao autor.

RODRIGUES, José Hivantuyil D., Milagres, 22 out. 2012, depoimento concedido ao autor.

SAMPAIO, Ana Geysa Granjeiro, Milagres, em 19 nov. 2011, na fala de abertura no almoço em comemoração ao aniversário de 82 anos do mestre Doca Zacarias.

SOUSA, Francisco André de Azevedo, Milagres, 22 out. 2012, depoimento concedido ao autor.

SILVA, Ana Maria Nunes da, Milagres (CE), em 19 nov. 2011, na fala de abertura das apresentações artísticas em comemoração ao aniversário de 82 anos do mestre Doca Zacarias.

APÊNDICE A – NARRATIVA DOS CONGOS DE MILAGRES

OS CONGOS DE MILAGRES: FÁBULA

A história contada pela performance dos Congos de Milagres, segundo a memória de mestre Doca.

O tempo narrativo é situado na época em que os negros ainda eram escravos. O rei tinha libertado o Brasil, mas não tinha dado liberdade aos escravos. O chefe dos escravos, então, manda uma carta para o rei em seu palácio, exigindo a libertação dos escravos. O mestre [chefe] dos pretinhos lidera o grupo de escravos que vai ao palácio do rei exigir a abolição da escravatura. Quem recebe a carta é a rainha. A rainha era favorável à libertação dos escravos. Ao receber a carta, diz:

Rainha: “Ora! Os pretinho aí vem atacar o reinado aí!”

Rei: “Ora! Eu tenho gente pra defende meu reinado!” [Ao dizer isso, o rei vê o grupo de escravos armados de espada aproximando-se.]

Os escravos haviam marchado ao palácio do rei. O chefe dos escravos tinha falado para eles:

Chefe dos escravos: “Vamo ao paláço! Vamo lá pro rei!”

Pegaram as espadas, apoiando-as no ombro, e marcharam em direção ao palácio cantando:

Chefe e os escravos: “Marcha, marcha, homis guerrêro,/segue o bataião em linha.[bis]/Vamo, vamo defender a/crôa de nossa rainha. [bis]. Nosso rei, Dom Cariango,/vai guardar o seu dinheiro [bis]/para comer na mamora,/quando se vê prisioneiro.”

A rainha ouve o canto aproximando-se e fala ao rei:

Rainha: “Lá vem os pretim!”

Ao chegar à frente do castelo real, os escravos param, o chefe puxa a espada, risca na frente do palácio e diz ao rei:

Comentário: Mestre Doca havia relatado que a espada era conduzida ao ombro.

Chefe dos escravos: “Reis Dom Cariango, senhor estamarachama [sic], Girilmia de Truquia [Turquia].”

Rei: “Que é que tu quereis, cavalêro nobre, chefe d’uma infantaria

Comentário: Nesta passagem, a referência parece ser à história de Carlos Magno e os Doze Pares de França. Há a referência à Turquia, terra dos mouros referida no romance de cavalaria *História do imperador Carlos Magno e dos doze pares de França*, livro anônimo francês, atribuído, em algumas edições, a Nicolás de Piamonte. Além disso, o chefe dos escravos passa a ser, nas palavras do rei, um “cavaleiro nobre, chefe de uma infantaria”. Barroso (1996, p. 78) informa que “a referência mais usual, notadamente no Ceará, entre mestres de Congos e de Reisados de Congos, para encenar embaixadas e combates, é [...] o folheto *Batalha de Oliveiros e Ferrabraz*, escrita por Leandro Gomes de Barros, ainda no século passado [XIX] e, a partir daí, difundida por toda a região.”

Chefe dos escravos: “Rei, sendo eu cavaleiro nobre, chefe d’uma infantaria, ando corregendo monarca e nobreza em todo sentido.”

Rei: “Quem te trouxe por aqui, cavaleiro nobre?”

Chefe dos escravos: “Reis, quem me trouxe por aqui foi essa crôa e vossa filha.”

Rei: “Ainda vindo, tudo com monarca, ó, Ferrabraz de Oliveira, com todo seu exército inteiro, interar os talente [*sic*] simiante de fazer os astro se abaixar e as baixa se levantar.”

Comentário: Mestre Doca identifica Ferrabraz de Oliveira com o chefe dos escravos. Entretanto, na *História do imperador Carlos Magno*, Ferrabraz é o mais valoroso cavaleiro turco, filho do almirante Balão, rei de Alexandria, que vem a Marmionda, onde se encontra o palácio do imperador cristão Carlos Magno, para desafiar seus cavaleiros. Oliveiros, um dos doze pares de França, mesmo ferido de combate anterior, vai para a batalha em honra do imperador e trava com o mouro violento combate, que culmina com a conversão de Ferrabraz ao cristianismo.

Chefe dos escravos [Na entrevista de 2011, mestre Doca atribuiu tal fala ao chefe dos escravos, como também registrou Barroso (1996, p. 56); na entrevista de 2012, contudo, mestre Doca pronunciou tal frase como do rei]: “Senhor, que tudo mais pudereis fazer é o sol e a lua escurecer.”

Rei: “Senhor é home grande ou home pequeno?”

Chefe dos escravos: “Reis, eu num sou home grande nem sou home pequeno, sou um sujeito de boas artura [altura] e que ando com a lança na mão e a espada na cintura.”

Comentário: Mestre Doca explica que essa lança é representada, na performance dos Congos, por aquela que ele conduz durante o cortejo.

Rei: “Senta [ou] em pé?”

Chefe dos escravos: “Reis, eu num quero me sentar, que eu num vi lhe visitá, num vi lhe visitar nem também lhe festejá; eu venho é uma guerra mandada pelo nosso monarca.”

É travada, então, uma batalha entre os escravos e os guardas reais. Quando o rei percebe que os escravos estavam vencendo, agita uma bandeira branca indicando sua rendição. Vendo o sinal, o chefe dos escravos canta:

Chefe e os escravos: “Sentinela encruza as arma/que lá vem imperador/com sua bandeira branca/mais meu lenço chamador.”

Comentário: Deve ser “seu” lenço; tenho que ver com o mestre.

A história é concluída quando o rei rende-se e liberta os escravos.

Doca Zacarias, entrevista concedida ao autor em 20 nov. 2011; em 22 de out. 2012.

APÊNDICE B – MELODIAS CIFRADAS DOS CONGOS DE MILAGRES

As transcrições seguintes são frutos do desejo de contribuir para a difusão das melodias do folguedo milagrense, já que instituições locais, como a SOAF e a Casa de Cultura Guiomar Gomes, têm projetos de educação musical voltados para crianças. É sabido que estudantes iniciantes de música têm, geralmente, dificuldade de harmonizarem uma melodia dada e que a leitura de uma melodia pelo estudante torna-se mais plena e agradável quando se lhe proporciona um acompanhamento harmônico, no caso de música de natureza cordal. Sendo assim, mesmo considerando o caráter flexível dos processos de harmonização, longe de querer fixar uma harmonização que se arvore em se tornar o modelo, o material apresentado neste apêndice busca ampliar o conhecimento das peças cantadas pelos Congos de Milagres, auxiliando, talvez, os músicos locais, especialmente os jovens, na apropriação mais intensa da música desta manifestação, que é uma de suas principais expressões culturais.

Pretinho de Congo

Baião ♩ = 92

G Am7 D7 G Am7 D7

Pre-ti-nho de Congo, pa-ra on-de vai? Pre-ti-nho de Congo, pa-ra on-de

5 G C G D7 G C G D7

vai? Va-mo pro Ru-sá-ro pa-ra fes-te-já. Va-mo pro-Ru-sá-ro pa-ra fes-te-

9 G Am7 D7 G Am7 D7

já. Fes-te-ja, pre-tinho, com mui-ta a-le-gria! Fes-te-ja, pre-tinho, com mui-ta a-le-

13 G C G D7 G C G D7 G

gria! Va-mo pro Ru-sá-ro, fes-te-já Ma-ria. Va-mo pro Ru-sá-ro, fes-te-já Ma-ria.

Fui um passeio

$\text{♩} = 120$

Fui um pas - se - io lá no al - to da A - ma - zo - na, eu a - vis -

6 E7 A A7
tei u - ma gran - de for - ta - le - za. Be - le - za! che - gue - mo a -

12 D A E7 A
go - ra, Nos - sa Se - nho - ra E - la é nos - sa de - fe - sa.

Reis de Congo anda em pelejar

Baião $\text{♩} = 90$

Reis de Con-go an - da em pe-le já. Reis de Con-go an - da em pe-le já. Pa-ra fes-te-

6 D7 G D7 G D7 G
já seu di-a. Pa-ra fes-te - já seu di-a. Eu tam-bém an - do em pe-le-já. Eu tam-bém an -

12 D7 G D7 G D7 G
do em pe - le - já. Pa - ra fes - te - já Ma - ri - a. Pa - ra fes - te - já Ma - ri - a.

Boa noite, Senhora Santana

Valsa ♩ = 178

G D7 G Em7

Bo - a noi - te, Se - nho - ra San - ta - na, che - guei - de Goi -

Am7 D7 G G

6 â - na mais meu con - tra - mes - tre. Só me pa - re - ce com a

D7 G Em7 Am7 D7 G

11 san - ta dou - tri - na, va - dei - a, me - ni - na, no ar - co em ce - les - te.

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of three staves of music. The first staff contains the first line of the melody with lyrics 'Bo - a noi - te, Se - nho - ra San - ta - na, che - guei - de Goi -'. The second staff continues the melody with lyrics 'â - na mais meu con - tra - mes - tre. Só me pa - re - ce com a'. The third staff concludes the melody with lyrics 'san - ta dou - tri - na, va - dei - a, me - ni - na, no ar - co em ce - les - te.' Chord symbols are placed above the notes: G, D7, G, Em7, Am7, D7, G, Em7, Am7, D7, G.

No Rosário construíram uma igreja

Arrasta-pé ♩ = 140

G G7 C

E no Ru - sá - ro cons - tru - í - ro u - ma i - gre - ja, cor de bu -

6 G D7 G G7 C

ni - na vi - ra - do pra bei - ra mar. Tem u - ma san - ta, ó que o - bra in - te - res -

12 G Em7 Am7 D7 G

sante, Nos - sa Se - nho - ra do Ro - sá - rio, pa - dro - eí - ra do lu - gar.

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of three staves of music. The first staff contains the first line of the melody with lyrics 'E no Ru - sá - ro cons - tru - í - ro u - ma i - gre - ja, cor de bu -'. The second staff continues the melody with lyrics 'ni - na vi - ra - do pra bei - ra mar. Tem u - ma san - ta, ó que o - bra in - te - res -'. The third staff concludes the melody with lyrics 'sante, Nos - sa Se - nho - ra do Ro - sá - rio, pa - dro - eí - ra do lu - gar.' Chord symbols are placed above the notes: G, G7, C, G, D7, G, G7, C, G, Em7, Am7, D7, G.

Arreda, deixa passar

Ad libitum

Ar-re - da, dei-xa pas - sá, ó, Se - nho - ra, nos-so Rei Dom Ca - ri - an -

7 go, com a su - a di - vin - da - de, ó, Se - nho - ra, pa - ra seu tro - no,

14 com a su - a di - vin - da - de, ó, Se - nho - ra, pa - ra seu tro - no.

Ê, meu rei de Congo

Xote ♩ = 76

Ê, meu Rei de Con - go, vos - so rei - no, es - tá to -

2 ma - do. Ê, meu Se - cre - tá - ro, te - mo guer - ra, a pe - le - já.

Ginga, ginga

$\text{♩} = 74$

Solo G Coro D7 G Solo

Gin-ga, gin-ga, rei de Con-go! Ô-lê, gin-ga! Gin-ga, gin-ga, em-bai-xa -

4 Coro D7 G Solo Coro D7 G Solo

dor! Ô-lê, gin-ga! Ô, bo-ta o pé quan-do eu bo-tar. Ô-lê, gin-ga! Ô, ti-ra o pé quan-do eu ti-

8 Coro D7 G Solo Coro D7

rar. Ô-lê, gin-ga! Ô, gin-ga, gin-ga, em-bai-xa - dor! Ô-lê, gin-

11 G Solo Coro D7 G Solo

ga! Ô, bo-ta o pé quan-do eu bo-tar. Ô-lê, gin-ga! Ôi, ti-ra o pé quan-do eu ti-

14 Coro D7 G Solo Coro D7 G

rar. Ô-lê, gin-ga! Ô, gin-ga, gin-ga, em-bai-xa - dor! Ô-lê, gin-ga!

Sentinela, encruza as armas

Xote $\text{♩} = 76$

G

Sen - ti - ne - la, en - cru - za as ar - ma que lá vem Ím - pe - ra -

3 D7 G D7 G

dor com su - a ban-dei - ra bran - ca e o meu len - ço cha - ma - dor.

O cruzeiro do Pilar caiu

Valsa ♩ = 180

G Em7 Am7 D7

O cru - zei - ro do Pi - lar ca - iu, man - dei sen - tá ou - tro no

7 G Am7 D7 G Em7

mes-mo lu - gá. Man-dei sen - tá vin - te e cin - co ve - la no bra - ço da

14 Am7 D7 G G Em7

cruz a - pre - sen-ta um si - nal. Quan-do eu ta - va na i - ma - ge do

20 Am7 D7 G Am7

rio, eu vi se em bar - cá — dois a - me - ri - cano. Ta - va mo - re - na na

27 D7 G Em7 Am7 D7 G

ja - ne - la ve - no, cho - ra - no, e di - ze - no: a - deus, la - go - ano!

A Ingazeira do Norte

Valsa $\text{♩} = 180$

G Bm C D7

A In - ga - zei - ra do Nor - te a - ma a gen - te da Pa - ra -

7 G G Bm

í - ba. A In - ga - zei - ra do Nor - te a -

13 C D7 G C

ma a gen - te da Pa - ra - í - ba. Eu ___ te a - mo, ô, que -

19 G Em7 A G

ri - da, não me des - pre - za meu bem nes - sa vi - da. Eu ___ te

25 C G Em7 A G

a - mo, ô, que - ri - da, não me des - pre - za meu bem nes - sa vi - da.

Eu canto peça

Xote $\text{♩} = 70$

G G G7

Eu can - to pe - ça, meu mes tre, eu ri - mo pe - ça, no me - io da con -

3 C D7 G G7 C D7

ver - sa eu fa - ço a pre - pa - ra - ção. Ta - va em Leo - pol - di - na quan - do a - vi - ão pas -

7 G Em G A G

sou, nos are ___ se pe - ne - rou, não pôde ___ ba - xá no chão.

Meu Deus, que luz é aquela?!

$\text{♩} = 160$ (cantanda com certa liberdade, sem tanto rigor metronômico)

A E7 A ,

Meu Deus, que luz é a - que - la?! Meu Deus, que

6 E7 A , Bm7 E7

luz é a - que - la?! Bo - tai - me na - que - la luz, me bo -

13 Bm7 E7 A E7

tai - me na - que - la luz. É os Con - go do Ro -

19 A E7 A E7

sá - ro, va - mo fes - te - já Ma - ria. É os

25 A E7 A E7 A

Con - go do Ro - sá - ro, va - mo fes - te - já Je - sus.

The image shows a musical score for the song 'Meu Deus, que luz é aquela?!'. It is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 160, with a note that it should be sung with some freedom. The score consists of five staves of music, each with a line of lyrics underneath. Chord symbols (A, E7, Bm7) are placed above the notes to indicate the harmonic accompaniment. The lyrics are in Portuguese and describe the birth of Jesus.

Entremos, entremos

$\text{♩} = 160$ (cantando com certa liberdade, sem tanto rigor metronômico)

En - tre - mos, en - tre - mo_num jar - dim tão che - roso. En - tre - mos, en -

6 tre - mo_num jar - dim tão che - roso. É do nas - ci - men - to nos - so Re - den -

12 tor. É do nas - ci - men - to nos - so Re - den - tor. En - tre - mos, en -

18 tre - mo_num jar - dim tão dou - rado. En - tre - mos, en - tre - mo_num jar -

23 dim tão dou - rado. On - de_es - tá_a vir - gem pu - ra_em seu tro - no_as - sen -

28 tada. On - de_es - tá_a vir - gem pu - ra_em seu tro - no_as - sen - tada.

Viva Maria, mãe singular

$\text{♩} = 160$ (cantando com certa liberdade, sem tanto rigor metronômico)

G, D7 G,

6 Vi - va, Ma - ri - al, mãe sin - gu - lá. Vi - va, Ma -
 D7 G, D7 G,

13 ri - al, mãe sin - gu - lá, ra - i - nha do céu, de Por - tu - gá, e o
 D7 G, D7

20 rei da gu - lo - ra to - ma - ra já, e o rei da gu - lo - ra to - ma - ra
 1.G, 2.G D7 G,

27 já. Vi - já. Vi - va, Ma - ri - al, mãe que - le - mença. Vi - va, Ma -
 D7 G, D7 G,

34 ri - al, mãe que - le - mença. Ra - i - nha do céu, de pa - ci - ênça, es -
 D7 G, D7

41 pe - ro, Se - nho - ra, e um bom per - dão, e o rei da gu - lo - ra e a sal - va
 G, D7 1.G, 2.G

48 ção, e o rei da gu - lo - ra e a sal - va - ção. Vi - ção. Je - sus e San -
 D7 G, D7 G

54 - ta Ma - ria. Je - sus e San - ta Ma - ria é de ban - da - ru -
 D7

60 ê, não é zom - ba - ria, es - tre - la do céu é nos - sa
 G, D7 1.G, 2.G

guia, es - tre - la do céu é nos - sa guia, Je - guia.

Lá no céu apareceu

$\text{♩} = 86$ (cantado com certa liberdade, sem tanto rigor metronômico)

G7 C D7 G

Lá no céu a-pa-re-ceu, ó Se-nho-ra, um si-nal do me-io di-a. —

8 Em Am7 D7 G

Tu do é pro-que não se re-za, ó Se-nho-ra, o ro-sá-rio de Ma-ri-a. —

16 Em Am7 D7 G

Tu do é pro-que não se re-za, ó, Se-nho-ra, o ro-sá-rio de Ma-ri-a. —

A igreja é casa santa

$\text{♩} = 92$ G Am7 D7

A i-gre-ja é ca-sa san-ta on-de Deus fez a mo-
As es-tre-la do céu cor-re, e eu tam-bém que-ro cor-

7 G G Am7 D7

ra-da. A i-gre-ja é ca-sa san-ta on-de Deus fez a mo-
rer. As es-tre-la do céu cor-re, e eu tam-bém que-ro cor-

15 G G7 C G

ra-da, on-de mo-ra_o cá-lis ben-to e a hós-
rer, e-la cor-re_a-trás da lu-a e eu a-trás

22 D7 G Am7 D7

-tia con-sa-gra-da, on-de mo-ra_o cá-lis ben-to, on-de
do bem que-rer, e-la cor-re_a-trás da lu-a, e-la

29 Am7 D7 G Am7 D7 G

mo-ra_o cá-lis ben-to e a hós-tia con-sa-gra-da.
cor-re_a-trás da lu-a e eu a-trás do bem quer-rer.

Adeus, povo do Rosário

$\text{♩} = 164$

G Em7 Am7 D7 G Em7 Am7

A - deus, po - vo do Ru - sá - ro. A - deus, po - vo do Ru - sá -
Só pe - ço que me_en-co - men - de, só pe - ço que me_en-co - men -

8 D7 G Em7 Am7 D7 G

ro, lá vai nos - sos con - go se_em - bo - ra, lá vai nos - sos
de a Deus e a Nos - sa Se - nho - ra, a Deus e a

14 Em7 Am7 D7 G Em7 Am7 D7

con - go se_em - bo - ra. Nos - sa che - ga-da é bo - ni - ta;
Nos - sa Se - nho - ra.

21 G Em7 Am7 D7 G Em7 Am7

nos - sa che - ga-da é bo - ni - ta, e a re - ti - ra-da é pe - no -

28 D7 G Em7 Am7 D7 G Em7

sa e a re - ti - ra-da é pe - no - sa. Eu pe - ço a São Jo -

36 Am7 D7 G Em7 Am7 D7 G

sé, eu pe - ço a São Jo - sé, es - po - so de

43 Em7 Am7 D7 G Em7 Am7 D7

Nos - sa Se - nho - ra, es - po - so de Nos - sa Se - nho - ra.

Meus senhores, até pro ano que vem

$\text{♩} = 80$

D Mestre Doca E7 A Congos

Meus se - nho - res, _____ té pro ano que vem, noi - te de

4 A7 D Mestre Doca Em7 Congos

fes - ta nós é de fol - gar. Se nós for - mo vi - vo e ti - ver no lu - gar, noi - te de

8 A7 D Mestre Doca Em7 Congos

fes - ta nós é de fol - gar. Se Nos - sa Se - nho - ra nos quei - ra a - ju - dar, noi - te de

12 A7 D Mestre Doca E

fes - ta nós é de fol - gar. Ê, meus se - nho res _____ té pro ano que

15 A Congos A7 D

vem. _____ fes - ta nós é de fol - gar.

**APÊNDICE C – DVD CONTENDO VÍDEOS DA *PERFORMANCE* DOS
CONGOS DE MILAGRES**