

“O Congado não é Escola de Samba”: a performance e o lúdico no afro-catolicismo mineiro

SUZEL ANA REILY*

RESUMO: O presente trabalho analisa a manifestação afro-católica do congado praticado na região Sul do estado de Minas Gerais, particularmente na cidade de Campanha. Busca-se discutir de que maneira a prática do congo se constitui tanto como uma fonte de diversão quanto como uma forma de devoção. A pesquisa revela que essa manifestação celebra um evento passado da abolição da escravidão ao mesmo tempo em que proclama a necessidade de continuar a luta pela liberdade negra no Brasil contemporâneo. Nesse sentido, a “ludicidade” de seu catolicismo se configura como uma cobertura que reduz a vigilância do congo. Com isso, a “mera brincadeira” pode se constituir como uma poderosa forma de mobilização dos congadeiros na luta por fazer valer as suas aspirações comuns.

PALAVRAS-CHAVE: congo. Manifestações afro-católicas. Lúdico.

“The Congado is not a Samba School of Samba”: the Performance and the Playfulness in the Afro-Catholicism of Minas Gerais

ABSTRACT: This article analyzes the Afro-Catholic manifestation of the congado practiced in the southern region of the state of Minas Gerais, particularly in the city of Campanha. It seeks to discuss how the practice of congo is both a source of fun and a form of devotion. The research reveals that this manifestation celebrates a past event of the abolition of slavery while proclaiming the need to continue the struggle for black freedom in contemporary Brazil. In this sense, the “playfulness” of its Catholicism is configured as a cover that reduces the surveillance of the congo. So, the “mere joke” can be a powerful form of mobilization of the congadeiros in the struggle to assert their common aspirations.

KEYWORDS: Congo. Afro-Catholic manifestations. Ludic.

* **Suzel Ana Reily** é Professora Titular de Etnomusicologia do Departamento de Música do Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Completou o Doutorado em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo em 1990 e logo em seguida assumiu posição de ensino e pesquisa na Queen’s University Belfast, onde permaneceu até junho de 2015. Seu livro *Voices of the Magi: enchanted journeys in southeast Brazil* foi publicado pela University of Chicago Press em 2002. Organizou os volumes *The Musical Human: Rethinking John Blacking’s Ethnomusicology in the 21st Century* (Ashgate, 2006); ‘Brass Bands of the World: Militarism, Colonial Legacies, and Local Music Making’ (Ashgate 2013), em parceria com Katherine Brucher; e ‘The Oxford Handbook of Music in World Christianities’ (Oxford University Press, 2016) com Jonathan Dueck. Organizou ainda duas edições especiais de revistas internacionais – *Brazilian Musics, Brazilian Identities* (edição especial do *British Journal of Ethnomusicology*, 2001); *The Sounds of Processions* (edição temática de *Yale Journal of Music and Religion*, 2016) – além do dossiê temático *Música e Memória* (*Música e Cultura*, 2014). No momento, está organizando o volume *Routledge Companion to the Study of Local Musicking* (com K Brucher, Routledge, 2017). **E-mail:** s.reily@iar.unicamp.br

Durante pesquisas entre congados no Sul de Minas Gerais – mais precisamente, na cidade de Campanha, uma antiga vila colonial mineradora – ouvi muito a seguinte frase:

“O congado não é escola de samba”.

O que se pretendia dizer com isto é que o congado, uma forma afro-católica, cuja origem está ligada às irmandades coloniais negras nas regiões mineradoras, não seria uma brincadeira; tratar-se-ia de uma manifestação religiosa, isto é, de uma coisa séria. No entanto, também indica que seus interlocutores reconheciam que o congado se confundia com uma brincadeira. Não fosse este o caso, não haveria necessidade de tão enfática reiteração.

É frequente, nos estudos do catolicismo popular, discutir manifestações como o congado, a folia de reis, a dança de São Gonçalo entre muitas outras tradições em termos do lúdico. A própria qualificação – “popular” – já carrega conotações de brincadeira. Em oposição ao “oficial”, o “catolicismo popular” seria uma religiosidade empírica, imediata, sem o grau de desenvolvimento e sofisticação que resultam de profundo estudo e sistematização teológica. O catolicismo popular – ou “folclórico” – portanto, seria uma religiosidade lúdica e mesmo infantil: o produto de um povo rude e de pouca instrução. Seria, enfim, uma religiosidade “primitiva”, como é qualificada a arte popular.

No entanto, quando os congadeiros afirmam que o congo não é escola de samba, não estão se dirigindo tanto a pessoas alheias aos grupos, mas aos seus próprios integrantes, que, nas suas performances, devem se lembrar de que estão dançando e cantando para os santos, principalmente Nossa Senhora do Rosário e São Benedito. Devem, portanto, dançar com dignidade e respeito e não simplesmente pelo puro prazer de dançar.

Dançar com respeito não implica a ausência do prazer da dança, contudo. Com efeito, dançar no congo é compreendido como fonte de diversão, mas é também uma forma de devoção. Esta visão é coerente com as perspectivas de Johann Huizinga (1952), na medida em que dançar congo é participar de uma diversão séria.

No mundo moderno, onde o trabalho e o lazer se compartimentalizaram, o lazer – ou o lúdico – tornou-se um adendo da vida, um espaço a ser desfrutado

após o final do trabalho. O lúdico, portanto, tornou-se um domínio do supérfluo, algo de valor secundário. Logo, os acadêmicos que estudam o lúdico têm se empenhado em demonstrar a centralidade do lúdico para a vida humana e social, começando com personalidades como Huizinga, mas também Roger Callois (1961). Ao identificar a humanidade como “*homo ludens*”, Huizinga definiu o lúdico como uma capacidade inata dos seres humanos e essencial para a sua sobrevivência. Para o antropólogo Victor Turner (1986, p. 32), o lúdico situa-se no “modo subjuntivo”, isto é, na esfera da possibilidade, o domínio do que poderia ser. O lúdico, portanto, é o espaço do imaginário. É brincando que desenvolvemos a criatividade e a capacidade de imaginar novas realidades. Num mundo de constantes mudanças, esta capacidade se apresenta como essencial, não só para a sobrevivência da humanidade enquanto espécie, mas também para a convivência social.

A partir destes debates, André Droogers (1996, p. 53) definiu o lúdico como: “a capacidade de lidar tanto de forma subjuntiva quanto simultânea com duas ou mais maneiras de classificar a realidade”. Para Droogers, atividades lúdicas criam condições para a representação de dois ou mais mundos simultâneos, sendo que, devido à sua dimensão performativa – o fato de ocorrerem na temporalidade – estes mundos não são apenas imaginados, mas também vividos. Esta vivência é tida como crítica para a sustentação do imaginado.

Os congados, ao se oporem às escolas de samba, associações com as quais também se confundem, apresentam-se como contextos propícios para se investigar o lúdico enquanto domínio que permite tanto a imaginação quanto a vivência de realidades diversas: o domínio religioso e o domínio do divertimento. Este texto, portanto, investigará como esta vivência de domínios paralelos articula um imaginário católico-popular negro que vem se sustentando desde o período colonial. A discussão começará com uma visão geral da tradição dos congados em Campanha, para então se voltar para as práticas performativas através das quais se vive o lúdico em todas as suas dimensões.

Os congos de Campanha

As tradições do catolicismo popular brasileiro, como rituais de modo geral, estão, via de regra, ligadas a algum mito de origem. Em Campanha, Minas Gerais, onde foram coletados os dados para este trabalho, os mitos de origem do congado estão quase sempre ligados à libertação da escravidão.¹ Seu Pedro Cigano, por exemplo, justificou a existência dos congados da seguinte maneira:

O congado é do tempo dos escravos. (...) Na libertação dos escravos, fizeram a festa. (...) Foi daí que surgiu o congado. A única coisa que eles tinham pra bater era a caixa, aonde nós temos as caixas. (...) Foram dançar pra Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, que São Benedito é o verdadeiro congadeiro e Nossa Senhora do Rosário foi a rainha que cuidava deles, protegia eles no cativoiro. (...) Disso aí criaram, né, evoluiu, e hoje o congado tem bastante instrumento. [Pedro Cigano, Campanha MG]

Por todo o estado de Minas Gerais, a tradição dos congados – ou congos – é muito forte e suas performances estão ligadas à festa do Rosário. Em Campanha a festa é celebrada em outubro, sendo determinada a cada ano pelo padre.

Apesar desta narrativa, a Festa do Rosário em Campanha engloba símbolos que remontam a práticas associadas às irmandades negras nos períodos colonial e imperial, particularmente a coroação de um rei negro a cada ano. Após a coroação, os membros da irmandade saíam em procissão dançando e cantando para comemorar seu novo líder. Como em Minas Gerais estas coroações ocorriam com mais frequência entre escravos bantus de origem congoleza, estes reis vieram a ser conhecidos como “reis do congo”, termo utilizado até hoje em muitos lugares. Em torno dos reis, grandes cortes também foram se estabelecendo. Para Roger Bastide (1959, p. 19), estas cortes serviam como bases de mediação entre negros (escravos e forros) e as autoridades locais, mas outros pesquisadores consideram-nas pouco mais que estruturas de compensação, dando aos escravos uma ilusão de autonomia (SCARANO, 1976). Mas sem dúvida, criavam um foco para as atividades rituais e recreativas dos negros e, aos domingos e dias santos, os membros das irmandades negras reuniam-se no adro das igrejas de seus oragos para cantar e dançar. Hoje estas

¹ Vale notar que, em outras regiões do Brasil, as narrativas justificando a existência dos congos são diferentes. Ver, por exemplo, Elizabeth Kiddy (2005, p. 59).

cortes podem não ter mais poder algum (BRANDÃO, 1985, p. 41), mas são preservadas, pois enobrecem seus participantes e dão dignidade à cultura que representam (REILY, 2001). E mais: como notou Elizabeth Travassos Lins (1992, p. 226), “a inversão ritual chama atenção para as hierarquias sociais”.

Em Campanha, como em Minas de modo geral, os membros dos congados são recrutados entre as populações de baixa renda. Muitos são trabalhadores rurais diaristas (ou bóias-frias), mas há também pedreiros e assistentes de pedreiros, garis, faxineiros e outros trabalhadores manuais. Como seria de esperar, há uma predominância significativa de negros entre os congadeiros e a tradição é considerada negra, embora alguns brancos possam estar entre os participantes.

Nas últimas décadas, Campanha vem abrigando pelo menos três congados, cada um representando um bairro da cidade. Como outros congos da região, os grupos são dominados por tambores de diversos tamanhos, incluindo vários “treme-terras”, grandes tambores parecidos com os surdos das escolas de samba. Outros instrumentos de percussão usados incluem tamborins, reco-recos e chocalhos/ganzás; há também alguns instrumentos de corda como violas e violões, que são tocados pelos “mestres” dos cordões. Os treme-terras são posicionados no centro do congado, onde também se encontram alguns (geralmente dois) instrumentos de metal, como trombones de vara ou trompetes, e alguns outros instrumentos melódicos que o grupo possa ter, como sanfona e/ou bandolim. Os “soldados” nos cordões tocam os tambores e demais instrumentos de percussão.

Os instrumentos acompanham a cantoria das toadas. Canta-se na forma de “chamada-e-resposta”. O mestre e ajudante de um cordão entoam a toada em terças paralelas e, quando terminam, o contramestre e seu ajudante no outro cordão a repetem – ou “respondem”, agora em sextas; os instrumentos de sopro tocam na resposta. Uma única toada pode ser cantada dezenas de vezes, sendo que, depois de algumas repetições, os líderes dos cordões recebem o reforço vocal dos soldados que lideram. Por fim, o capitão faz soar seu apito, indicando que os músicos devem tocar o “toque final” para parar a cantoria. Vale apontar que, nesta região, os congados só usam dois toques rítmicos diferentes, de modo que, mesmo mudando de toada, os

percussionistas continuam tocando a mesma coisa, por vezes durante horas e horas. Retornaremos a essa questão em breve.

Os versos das toadas se estruturam, de modo geral, como quadras, tendo quatro linhas, sendo que a segunda e a quarta devem rimar. Lidam com diversos temas. Alguns são louvações a Nossa Senhora do Rosário ou São Benedito, como no texto abaixo:

Ó Senhora do Rosário,
Seu mistério não tem fim.
Ó Senhora do Rosário,
Vai contar tudo pra mim.

Outros, como os “performativos” discutidos por J. L. Austin (1962), se referem aos atos rituais que o congo está executando ao cantar. A declaração do ato indica sua realização e eficácia ritual:

Ai que encontro tão bonito,
Nós fizemos nesta hora.
Encontrou dois congadeiro,
Empregados de Nossa Senhora.

No entanto, a grande maioria de textos não parece fazer muito sentido num contexto ritual religioso. Entre estes, muitos lembram quadrinhas infantis desconexas por se referirem a animais, plantas e brincadeiras. Veja, por exemplo, o seguinte verso:

Nós estamos chegando,
Chegando devagarinho.
Chora, canário,
Chora, canarinho.

Embora aparentem pouco sentido ritual, se olharmos atentamente aos temas destes versos veremos que é na sua aparente inocência que reside o seu poder comunicativo, particularmente para os iniciados na tradição. O uso de metáforas nas cantigas “lúdicas” do repertório afro-brasileiro já tem sido discutido por alguns estudiosos. Robert Slenes (2007), por exemplo, mostrou como metáforas do mundo natural aparecem nos pontos dos jongs colhidos por Stanley Stein em Vassouras na primeira metade do Século XX, seguindo uma prática comum às tradições musicais do mundo bantu. Uma das metáforas comuns ao jongo associa os donos das

fazendas à embaúba, uma árvore grande mas de madeira inútil, sendo também a árvore preferida do bicho preguiça. Outro animal de presença frequente nos jongos é o tatu, sendo salientada a sua capacidade de fazer buracos profundos na terra para se esconde, tal como os escravos conseguiam se ocultar dos seus senhores.

Para o cientista político James Scott (1990), muitas formas populares podem ser entendidas como “transcritos secretos”, isto é, críticas do poder que articulam as experiências subalternas de injustiça social, sendo os “transcritos” encobertos por formas expressivas de caráter aparentemente inócuo, seu “verdadeiro” significado mantido oculto. Os jongos, portanto, podem ser compreendidos desta forma. Os jongueiros podem cantar o seguinte ponto sem medo: “Com tanto pau no mato, embaúba é coronel.” Não há, na frase, referência explícita à inutilidade ou à preguiça do dono dos escravos, mas aqueles que conhecem a linguagem secreta dos jongos saberão interpretar seu significado.

Os textos das toadas em Campanha também fazem uso metafórico de animais e elementos naturais, indicando um provável legado bantu que se sobrepôs à forma da quadra portuguesa. Na toada apresentada a pouco, a personagem principal é um canário. O canário é um pássaro pequeno, que, como o próprio nome indica, originou nas Ilhas Canárias, situadas nas proximidades da costa da África. Como os escravos, este pássaro também foi trazido ao Brasil pelos colonizadores lusitanos. Devida à sua beleza e seu canto, é comum manter esses pássaros em gaiolas. Seu canto, contudo, como indica a toada congadeira, é de choro; o canário aprisionado tem uma vida triste e sofrida – como a dos humanos trazidos da África.

Há outros versos que se referem a animais pequenos:

Eu sou um lambarizinho
Que nestas águas já nadou.
A baleia quer subir,
Mas a água já secou.

Como o tatu do jongo, o lambarizinho neste verso se opõe à baleia, mas apesar de seu tamanho, não consegue pegar o lambari porque não cabe no espaço onde o lambari se refugia.

As “armas dos fracos” (SCOTT, 1985) também emergem em metáforas do mundo natural:

Eu moro lá na mata,
Encostado na pedreira.
Eu me chamo Rio Pequeno,
Despejo na cachoeira.

Há muitas toadas sobre animais pequenos que causam aversão, como aranhas, sapos, lagartixas, cobras, escorpiões, animais cujo poder reside precisamente nas reações de desprezo que provocam. Através destas analogias, os congadeiros identificam-se com estes animais e apropriam-se dos seus poderes de causar o medo e a aversão. Mobilizando este temor que são capazes de promover, seus senhores teriam certo receio em provocá-los excessivamente. Veja, por exemplo, o verso abaixo:

Camundongo, sai do caminho,
Camundongo eu quero passar.
Camundongo é um bicho bravo,
É capaz de querer me pegar.

A magia, ou a macumba, também é invocada em alguns versos, aludindo também ao poder dos negros de provocar o medo entre os senhores brancos. O trabalho de Laura de Mello e Souza (1989) demonstra como os colonizadores temiam os poderes mágicos dos negros, um temor que empoderava os escravos e continua servindo de arma dos fracos.

Eu mando, eu mando, eu mando,
Eu agora estou mandando.
Por causa deste mundo,
Eu agora estou girando.

Se recordarmos do primeiro verso, referente a Nossa Senhora do Rosário, há a sugestão de que o poder oculto dos negros tem origem sagrada, uma dádiva da própria Nossa Senhora do Rosário – santa também reconhecida pelos brancos:

Ó Senhora do Rosário,
Seu mistério não tem fim.
Ó Senhora do Rosário,
Vai contar tudo pra mim.

Os congos em performance

Estes versos são cantados nas ruas da cidade ao longo da Festa de Nossa Senhora do Rosário, mas umas cinco ou seis semanas antes da festa, os congados começam a ensaiar, de modo que o ambiente sonoro dos finais de semana de Campanha já começa a ser dominado pelo som dos tambores a partir do final de agosto. Muitos aguardam com ansiedade este período, posto que, como me disse um congadeiro, “Nós só temos o congo pra se adivertir. Tem que aproveitar!”

Dançar congo é divertido – muito divertido. Em Campanha, como já foi indicado anteriormente, os congados executam dois gêneros diferentes: a marcha e a toada quente. A marcha só é tocada antes da saída do grupo e no seu retorno, sendo que, na rua, os congos tocam toadas quentes. A única exceção a esta regra é a procissão, quando a imagem de Nossa Senhora do Rosário é carregada da Catedral, situada no centro da cidade, à Igreja do Rosário, situada num morro na periferia da região sul da cidade. Apesar de os congadeiros terem me dito que tocavam a marcha na procissão, o ritmo utilizado não era o mesmo que tocavam antes de partir e no seu retorno à base – diferenças que discutirei logo mais.

O ritmo da toada quente se estrutura em torno de uma “linha-guia” (*timeline*) de oito impulsos muito comum às tradições de origem bantu no Brasil. (Ver Exemplo Musical 1.) Na rua os cordões avançam com este ritmo, que, devido às suas síncopes, propicia a dança e a ginga. Dançando com este toque, os participantes sentem liberdade de movimento e executam viravoltas, chutes e mesmo movimentos acrobáticos.



Exemplo Musical 1. Linha-guia de oito impulsos

Durante as toadas quentes, o tarol mantém um ritmo fixo (Exemplo Musical 2), mas os outros percussionistas podem executar variações nos seus instrumentos, frequentemente construindo ostinatos rítmicos que repetem por várias

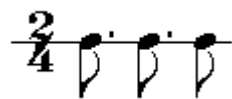
voltas, mas seus toques devem se limitar ao uso de pontos da linha-guia. De modo geral, cada tamboreiro tem apenas uma baqueta, o que dificulta tocar o ritmo da linha-guia completa. Geralmente os treme-terras tocam o ritmo de Exemplo Musical 3; mas também podem ser observados usando os ritmos de Exemplos Musicais 4 e 5. (Ver Exemplos musicais 3, 4 e 5.)



Exemplo Musical 2. Ritmo do tarol



Exemplo Musical 3. Ritmo principal tocado por treme-terras



Exemplo Musical 4. Ritmo alternativo dos treme-terras



Exemplo Musical 5. Ritmo alternativo dos treme-terras

Entre os caixeiros, procura-se não tocar o ritmo sendo usado por músicos próximos. Os caixeiros experientes, em particular, têm uma consciência clara do que os companheiros estão tocando e a expressão deste reconhecimento é fundamental à prática performativa do congado. Esta consciência permite que os músicos entrem em diálogos não-verbais uns com os outros participantes. Descobri isto logo na minha primeira experiência como caixeira. Deram-me uma caixa de tamanho médio e fui instruída a ficar no meio do cordão do contramestre. Como não me disseram o que eu deveria tocar, procurei imitar os caixeiros a minha volta, mas cada um estava

tocando uma coisa diferente. Assim, decidi imitar o caixeiro atrás de mim, posto que a sua caixa tinha tamanho similar à minha. Ele percebeu o que eu estava fazendo e demonstrou isto com os movimentos da sua baqueta. Quando entramos em sincronia, sorrimos um para o outro, indicando reconhecimento desta coordenação mútua, e ficamos, por alguns instantes, contemplando os movimentos paralelos das nossas baquetas. Voltei, então, o meu olhar para frente e procurei me concentrar na toada, para poder cantá-la ao tocar. Quando voltei a observar o caixeiro atrás de mim, ele estava tocando outro ritmo – um que fazia contraponto com o meu. Assim, passamos uns instantes contemplando a relação entre os movimentos intercalados das nossas baquetas, apreciando a “dança”, por assim dizer, que faziam juntas. Logo em seguida encontrei-me num outro “diálogo rítmico”, desta vez com o tocador de treme-terra do meu lado. Comecei então a observar os instrumentistas, e percebi que suas baquetas não se movimentavam de forma uníssona, embora o conjunto de toques produzisse um ritmo comum. Ver, no Exemplo Musical 6, as variações rítmicas utilizadas pelos tambores.

Uma das poucas sequências coreográficas executada pelos congados ao som da toada quente é a “meia-lua”, durante a qual os dois cordões trocam de lugar, rodeando os músicos do “centro”. A primeira vez em que eu estive envolvida numa meia-lua, encontrei dificuldade para coordenar os meus pés sem perder o ritmo que estava tocando na caixa. No início, eu não conseguia entender porque eu estava tendo dificuldade, posto que o ritmo em si era muito fácil. Logo percebi que o que me desorientava era a variedade de outros ritmos e timbres sendo tocados nos outros tambores e instrumentos de percussão pelos músicos do cordão oposto que me passavam enquanto dávamos voltas em sentidos contrários em torno do centro. Tendo compreendido isto, passei a me concentrar em manter o compasso com os pés, coordenando o ritmo do tambor com este compasso, esforçando-me para não me desorientar com as outras sonoridades a minha volta. Quando me senti mais confiante, também comecei a sentir um certo prazer em estar rodeada por este mar de batidas e timbres em constante mudança.

The image displays a musical score for 13 staves, all in 2/4 time. The notation is primarily rhythmic, featuring eighth and sixteenth notes, rests, and accents. The first staff shows a sequence of eighth notes. The second staff has a dotted quarter note followed by eighth notes. The third staff features a dotted quarter note and eighth notes. The fourth staff has a quarter note followed by eighth notes. The fifth staff shows a quarter note and eighth notes. The sixth staff has a dotted quarter note and eighth notes. The seventh staff features a dotted quarter note and eighth notes with a slur. The eighth staff has a quarter note, eighth notes, and a fermata. The ninth staff shows a quarter note, eighth notes, and a fermata. The tenth staff has a quarter note, eighth notes, and a fermata. The eleventh staff features a quarter note, eighth notes, and a fermata. The twelfth staff has a quarter note, eighth notes, and a fermata. The thirteenth staff shows a quarter note, eighth notes, and a fermata.

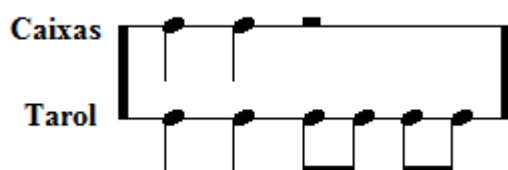
Exemplo Musical 6. Variações rítmicas dos tambores

Muitas vezes os líderes dos cordões puxavam suas fileiras rapidamente, testando a habilidade dos músicos em manter tanto o passo quanto o ritmo. Quando todos estavam seguros, a experiência tornava-se particularmente intensa e prazerosa. Reconhecendo isto, alguns congados chegavam a galopar em torno dos treme-terras. Nestas instâncias, os tocadores dos treme-terras aumentavam o volume dos seus toques, bombardeando os participantes para incentivá-los a manter o passo. No entanto, quando os cordões trocavam de posição em passos lentos, criavam-se oportunidades de interação musical entre os membros de cordões opostos, na

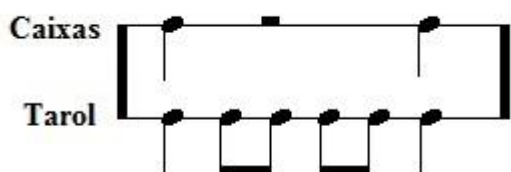
medida em que alguns chegavam até a cumprimentarem seus pares ao passá-los, enfatizando, com o movimento de suas baquetas, a interlocução dos ritmos tocados por cada um. Este movimento de reconhecimento vinha, por vezes, acompanhado por sorrisos, indicando que a meia-lua era explorado como contexto de interação musical.

Vale notar que, durante as apresentações na festa, as meias-luas era executadas de forma mais formal, sendo que, via de regra, os cordões trocam de lugar, para então cantarem a toada e sua resposta, para então voltarem novamente às suas posições de origem. Durante ensaios, contudo, o mestre do grupo em que participei com maior frequência conduzia o seu cordão em torno dos treme-terras numa variedade de formações espaciais, desafiando o contramestre a imitá-lo com os seus soldados. Assim, os participantes tinham contínuas oportunidades de se cruzarem com seus pares do outro cordão, aumentando tanto os encontros rítmicos quanto as experiências sonoras.

A marcha, o outro toque executado nos congados de Campanha, apresenta características que contrastam com a toada quente. Enquanto a toada quente é utilizada no deslocamento do conjunto pelas ruas, isto é, no espaço público, a marcha é tocada principalmente na intimidade do grupo, antes de saírem às ruas e quando retornam a sua base para guardarem os instrumentos. Se os instrumentistas têm liberdade para escolher seus ritmos na toada quente, na marcha, os instrumentos têm ritmos fixos. Há um ritmo para os tarois, sendo que os demais instrumentos fazem duas batidas acentuadas em uníssono nos primeiros dois impulsos de cada compasso. (Ver Exemplo Musical 7.) Na procissão, contudo, a marcha é tocada com o deslocamento da primeira batida, de modo que, em vez de dois toques forte consecutivos, usa-se um toque fraco seguido por um toque forte. (Ver Exemplo Musical 8.)



Exemplo Musical 7. Toque da marcha



Exemplo Musical 8. Toque da marcha na procissão

A diferença no impacto corporal destes dois toques é considerável. Na marcha da procissão, devido à sua estrutura em anacruses, o corpo é impulsionado para frente. No entanto, o toque da marcha utilizado no contexto íntimo do congado inibe o movimento corporal. Com efeito, o passo que o acompanha envolve o movimento de um passo para frente ou para o lado pelo pé direito, seguido pela colocação do pé esquerdo em paralelo com o pé direito. Na próxima volta o pé esquerdo dá um passo adiante ou para o lado e o pé direito se junto a ele. Para cada sequência rítmica, faz-se apenas dois passos.

Durante a execução da marcha, os corpos dos congadeiros tendem a estar curvados para frente, ombros arredondados e joelhos levemente dobrados. Trata-se de uma postura submissa; os passos, por sua vez, sugerem movimentos de pessoas acorrentadas umas às outras. A exuberância, a liberdade de movimento e a alegria tão presentes na toada quente dão lugar à solenidade – a um momento em que o corpo relembra a experiência do cativo dos seus antepassados.

Vale notar que as toadas que acompanham a marcha também tendem a recordar a escravidão. Veja, por exemplo, o texto a seguir:

Vamos dançar congo, ai ai,
 Congo vem d'Angola, ai ai.
 Quem gosta de congo, ai ai,
 Nesta terra chora, ai ai.

Tem-se, no contraste entre os dois toques, uma experiência corporal de dois mundos: um marcado pela submissão, regras fixas e mobilidade limitada; o outro de liberdade corporal, escolhas e a expressão de orgulho e autodeterminação. Enquanto a marcha cria sensações corporais que relembram a experiência de se encontrar acorrentado, a toada quente promove a celebração de um corpo autônomo.

Os chutes, voltas e acrobacias executadas pelos congadeiros seriam impossíveis por pessoas acorrentadas, assim como não poderiam executar a meia-lua. Nas toadas quentes os congadeiros se apropriam de seus corpos e anunciam, através dos seus passos, seu domínio sobre eles.

Quando os congados saem às ruas em Campanha, seu repertório se centra nas toadas quentes, pois como dizem os próprios congadeiros, a tradição surgiu para comemorar a abolição da escravidão. Com efeito, as toadas quentes celebram a liberdade corporal, a mobilidade e a autodeterminação; elas proclamam a retomada do domínio negro sobre o seu próprio corpo. Contudo, antes de suas saídas, relembram, numa espécie de prece corporal, o sacrifício dos seus ancestrais.

Considerações finais

Como vimos anteriormente, Droogers compreende o lúdico como uma esfera em que realidades múltiplas podem conviver, criando, para os brincantes, oportunidades para vivenciar modos subjuntivos, isto é, novas alternativas para o mundo e suas vidas. A tradição dos congados no sul de Minas se estrutura em torno de uma dramatização simbólica que apresenta a experiência negra em relação a dois períodos históricos: a escravidão e a abolição. No entanto, como disse Dona Dozinha, dona de um dos congados de Campanha, falando aos seus congadeiros antes de sua partida para a festa do Rosário em 1998:

Nós ainda somos escravos aqui na Campanha. Tem outro nome que eles dão, né, mas é escravidão. (...) Nossos antepassados era tudo escravo, então nós também somos escravos. Por isso a gente tem que ficar batendo essas caixas nossas aqui, até libertar. (...) E mesmo quando a gente tiver livre, a gente vai continuar com o congo, que é pra lembrar do sacrifício deles, os escravos, nossos antepassados. [Dona Dozinha, Campanha MG]

Como podemos perceber neste depoimento, para Dona Dozinha o congado articula um passado, um presente e um futuro. É uma dramatização: um mundo imaginário, ou subjuntivo, complexo e de múltiplas camadas. Celebra um evento passado – a abolição da escravidão – mas também proclama a necessidade de continuar a luta pela liberdade negra no Brasil contemporâneo. Assim, a corte “de

mentirinha” (subjuntiva), em torno da qual a tradição se fundamenta, continua servindo de suporte, tanto para salientar, de forma irônica, talvez, os limites da autodeterminação negra nos dias de hoje, quanto para afirmá-la como meta a ser alcançada. Nesta luta, as estratégias do passado, estruturadas em torno de transcritos secretos que se referem a camundongos, canarinhos, magia “negra” entre outros temas que formam o arsenal dos subalternos, continuam empoderando seus performers. E vale notar que o congado em si se mantém protegido por um catolicismo “lúdico” – um catolicismo que pode ser ele também “de mentirinha”, uma cobertura que permite a exploração simultânea de realidades diversas com o mínimo de vigilância.

Apesar de ser um contexto lúdico, o congado não é escola de samba, mesmo se confundindo com uma. Tanto o congado quanto a escola de samba envolvem a dança numa forma processional ao som de canto e percussão. O congado, contudo, se articula como manifestação religiosa em homenagem a Nossa Senhora do Rosário, São Benedito entre outros santos de devoção negra, enquanto o carnaval, ainda que integrado ao calendário católico, constitui-se em festividade profana. Além do mais, o carnaval tornou-se “coisa brasileira”, incluindo a todos, mesmo que, em algum momento do passado, possa ter estado associado, no Brasil, predominantemente a negros e, como o congado, celebrado um domínio subjuntivo de liberdade, autonomia e posse do próprio corpo. O congado, contudo, tem mantido uma relação forte com o seu passado negro e as irmandades negras; e mais, seus membros continuam sendo recrutados na sua quase totalidade entre as comunidades negras de suas cidades, como ocorre em Campanha. Assim, este domínio lúdico, como inúmeras tradições dos afrodescendentes no Brasil, celebra, por meio da dança, as formas sagazes desenvolvidas pelos negros de preservar sua dignidade, proclamando publicamente a vitória de sua resistência (GIESBRECHT, 2014).

De cabeça erguida e com uma profunda manifestação de orgulho, os congadeiros saem às ruas exibindo seus corpos, sua destreza e sua musicalidade; mas antes de sair para o mundo, relembram o sacrifício dos seus ancestrais, cuja determinação inabalável em sobreviver e manter a dignidade continua a motivar as gerações atuais a se fazerem visíveis – e audíveis –, tocando suas caixas com força,

exuberância e firmeza, mantendo vivas suas aspirações pôr um fim efetivo à escravidão. O poder do lúdico reside, quiçá, precisamente no fato de que é tido como mera brincadeira; mas nessa brincadeira séria almejam-se mundos e mobilizam-se agentes para conquistá-los.

Bibliografia

- AUSTIN, J. L. *How to do Things with Words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*. Oxford: Clarendon Press, 1962.
- BASTIDE, Roger. *Sociologia do folclore brasileiro*. São Paulo: Anhambi, 1959.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *A festa do santo preto*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.
- CAILLOIS, Roger. *Man, Play and Games*. New York: Free Press of Glencoe, 1961.
- DROOGERS, André. Methodological Ludism: Beyond Regionalism and Reductionism. In: HASKAMP, Anton Van (Org.). *Conflicts in Social Science*. London: Routledge, 1996, p. 44-67.
- GIESBRECHT, Érica. Jongos, batuques e sambas de bumbo: dançando a memória negra de Campinas. *Música e cultura*, v. 8, n. 2, 2014.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens; a study of the play-element in culture*. Boston: Beacon Press, 1955.
- KIDDY, Elizabeth. *Blacks of the Rosary: Memory and History in Minas Gerais, Brazil*. University Park, Penn.: The Pennsylvania State University Press, 2005.
- MELLO e SOUZA, Laura de. *O diabo e a terra de Santa Cruz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- REILY, Suzel Ana. To Remember Captivity: the Congados of Southern Minas Gerais. *Latin American Music Review*, v. 22, n.1, p. 4-30, 2001.
- SCARANO, Julita. *Devoção e escravidão: a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos no Distrito Diamantino no Século XVIII*. São Paulo: Editora Nacional, 1976.
- SCOTT, James. *Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance*. New Haven: Yale University Press, 1985.

_____. *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*. New Haven: Yale University Press, 1990.

SLENES, Robert. "Eu venho de muito longe, eu venho cavando": jongueiros cumba na senzala centro-africana". In: LARA, Silvia Hunold; PACHECO, Gustavo. (Org.). *Memória do jongo: as gravações históricas de Stanley Stein*. Vassouras, 1949. Rio de Janeiro: Folha Seca, p. 109-156, 2007.

TRAVASSOS LINS, Elizabeth. Dramatization and Antagonism in the Brazilian Congadas. In: ROBERTSON, Carol, Org. *Musical Repercussions of 1492. Encounters in Text and Performance*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1992, p. 219-36.

TURNER, Victor. Body, Brain and Culture. *Performing Arts Journal*, v. 10, n. 2, p. 26-34, 1986.