

O RITUAL DOS RITMOS NO CONGADO MINEIRO DOS ARTUROS E DO JATOBÁ¹

por Glaura Lucas

RESUMO

O texto aborda o comportamento dos ritmos das guardas de Congo e de Moçambique, e do Candombe que compõem o Congado das irmandades mineiras de Contagem e do Jatobá, no que se refere aos processos de variação a que são submetidos durante as execuções musicais. Esse comportamento é então relacionado à função dos ritmos, à função de cada guarda nos rituais, conforme a hierarquia existente entre eles, estabelecida na lenda que fundamenta os rituais.

INTRODUÇÃO

A música é uma presença constante nos rituais religiosos do Reinado de Nossa Senhora do Rosário, ou Congado, de função orgânica, apresentando uma forte dimensão significativa e expressiva. Os rituais se cumprem em meio à música, cuja força emana dos sons dos instrumentos dinamizando a palavra cantada e os gestos do corpo, sendo o cantar, o tocar e o dançar um ato único de oração. A música traduz, assim, aspectos da cosmovisão de seus participantes, ao mesmo tempo que constitui um meio no qual significados são gerados e transformados. Essa importância ritual da música revela a porção africana dessa síntese afro-brasileira, a partir do próprio caráter sagrado dos instrumentos, sobretudo caixas e tambores, considerados corpos intermediários no canal de acesso do homem ao divino. Este caráter se estende à música, sobretudo à linguagem rítmica, determinando uma concepção musical particular dos congadeiros, e uma atitude cerimoniosa, de respeito e responsabilidade, em torno da experiência musical.

¹ - Este texto apresenta algumas conclusões da pesquisa de mestrado que resultou na dissertação “Os Sons do Rosário: Um Estudo Etnomusicológico do Congado Mineiro - Arturos e Jatobá” defendida na Escola de Comunicações e Artes da USP em abril de 1999.

Neste texto, abordaremos o ritual dos ritmos no Congado das irmandades de Contagem (os Arturos) e do Jatobá, ou seja, o comportamento dos padrões rítmicos ao longo das execuções musicais no que se refere aos processos de variação a que são submetidos, e sua relação com a função desses padrões nas cerimônias, com a função de cada grupo nas irmandades, e a hierarquia existente entre eles, conforme estabelece a lenda que fundamenta os rituais. Integram as cerimônias a corte real; os rituais do Candombe, em que são reverenciados os tambores e os antepassados; os grupos, ou *guardas*, de Congo e de Moçambique com seus capitães, dançantes e instrumentistas. No Candombe são tocados três tambores (os candombes) com as mãos, guaiás (chocalhos de cesto) e a puíta ou cuíca. O Congo apresenta três ou quatro caixas (tambores cilíndricos) tocadas com baquetas, um tamborim, reco-recos, pandeiros e ocasionalmente uma sanfona. O Moçambique possui três caixas, dois ou três patangomes (chocalhos grandes de lata redonda com alças nas laterais) e as gungas (pequenas latas com sementes ou chumbinho dentro amarradas aos tornozelos).

A FUNDAMENTAÇÃO MÍTICA

O Congado se estrutura a partir da lenda da aparição e resgate de uma imagem de Nossa Senhora do Rosário por negros escravos. Segundo sua versão mais corrente nessas Irmandades, aqui narrada de forma sucinta, uma imagem da santa teria aparecido no mar, e, após a tentativa frustrada dos brancos de retirá-la com rezas e bandas de música, os negros conseguiram permissão para homenageá-la. Primeiro, um grupo de Congo, formado pelos mais jovens, vai à praia e dança e canta para a santa, motivado por ritmos de andamento mais rápido, provocando um leve movimento na imagem. Em seguida, o Moçambique, de negros mais velhos, se aproxima tocando os Candombes com seus ritmos mais lentos e, devagar, atrai a santa até a praia. Ela então senta-se no

tambor maior e é conduzida até a capelinha construída por eles para abrigá-la. Em outras versões, apenas um grupo de negros, o Candombe, a resgata, mas sendo os tambores difíceis de carregar, o Moçambique, “o único pessoal que adaptou bater os instrumentos como mais ou menos a semelhança que bate o candombe”², passa a representá-lo nos rituais.

A hierarquia estabelecida na lenda determina, assim, que o Candombe é “o pai de todos os reinados aqui da terra”³. O Candombe é realizado no interior das comunidades, não saindo às ruas. Nos cortejos, portanto, é o Moçambique que conduz reis e rainhas, privilégio conquistado por ter resgatado a imagem, ou por representar o Candombe, sendo, assim, o primeiro na hierarquia. Ele toca e desloca-se devagar, sendo o grupo que detêm os mistérios, seus cantos relembrando a África e os antepassados. A guarda de Congo segue à frente, e, com sua movimentação rápida, motivada pelo ritmo do Dobrado, tem como uma de suas funções, a de abrir e limpar os caminhos para a passagem do Moçambique e do reino coroadado.

OS PADRÕES RÍTMICOS

A música do Congado se desenvolve de acordo com a dinâmica flexível das tradições orais,. Compõe-se de cânticos na forma solo/coro, intensamente repetidos, sendo acompanhados por padrões rítmicos nos instrumentos, específicos para cada guarda. O Congo apresenta maior variedade de padrões, dentre eles, a Marcha Grave, a Marcha Lenta e o Dobrado, comuns a ambas as irmandades, além de outros restritos a cada Congo. O Moçambique toca o Serra Acima e o Serra Abaixo. O Candombe possui apenas um padrão, de mesmo nome do ritual. O ritmo constitui a referência musical que

²- Capitão João Lopes do Jatobá, MARTINS (1997 : 55).

³- Idem.

mais identifica cada guarda. Os padrões rítmicos pertencem a cada tipo de guarda, identificando-as musicalmente no cumprimento de funções, cujos significados se desdobram em vários planos: na dimensão espiritual/simbólica, reatualizando o mito fundador e reafirmando o *status* do tambor como instrumento que possibilitou a retirada da santa do mar e que a acolheu na praia, e ainda como veículo de acesso ao mundo dos ancestrais; no plano social, como referente cultural; no contexto ritual, evocando memórias coletivas, estabelecendo ou traduzindo estados emocionais, e ainda agindo estrategicamente no dimensionamento temporal de atividades; além de outras funções que nos fogem ao alcance. Os ritmos não migram entre o Congo e o Moçambique, como pode acontecer com algumas melodias, alguns versos, e mesmo, com alguns timbres. Há, no entanto, importantes correspondências rítmicas entre Candombe e Moçambique reconhecidas pelos congadeiros, decorrentes da relação entre eles identificada na lenda.

As execuções rítmicas se desenvolvem a partir da repetição periódica de um padrão, sendo ele submetido a graus diferenciados de variação, conforme o padrão, a guarda, e o espaço/tempo do ritual. Considerando a natureza móvel das tradições orais, a própria configuração básica dos padrões rítmicos apresenta uma margem de flexibilidade conforme o caixeiro ou a circunstância, respeitados os limites de aceitação culturalmente estabelecidos. Durante uma execução, a estrutura básica de um padrão é ainda freqüentemente ornamentada, ou mesmo extrapolada através de outros processos de variação. Conforme a maneira particular de verbalização dos congadeiros, há três planos de comportamento para os padrões rítmicos:

1. a base: a estrutura básica, que em si já admite uma margem de variações;
2. pequenos acréscimos efetuados na base, os quais os caixeiros denominam “**floreios**” ou “**enchimentos**”;
3. variações mais acentuadas, às quais os caixeiros referem-se como “**repiques**”.

As estruturas dos padrões rítmicos básicos do Congo e do Moçambique apresentam uma divisão aproximadamente binária das pulsações. Já o Serra Abaixo do Moçambique traz uma divisão ternária. Uma das características do repique é a transformação temporária da estrutura:

1. os padrões de divisão básica binária são ternarizados, mantendo-se constante a duração da pulsação, e alterando a duração da divisão:



2. o padrão de divisão básica ternária é binarizado, alterando-se a duração da pulsação original, mantendo constante a duração da divisão:



O padrão rítmico do Candombe resulta da complementaridade entre realizações de três tambores, configurando uma estrutura polirrítmica na própria base do padrão.

Uma outra maneira de analisarmos o comportamento dos padrões rítmicos ao longo de uma execução nos é oferecida por Simha Arom. Segundo o pesquisador,

podemos detectar um modelo a partir de execuções diversificadas de uma mesma entidade musical, e explica:

“...o modelo é o enunciado mínimo (...), que é a origem de todas as realizações que são culturalmente admitidas. Constitui a realização - atestada ou virtual - mínima, a mais depurada de cada entidade musical, (...).”⁴

O modelo, portanto, é a referência para as variações, a fonte de todas as outras realizações. Arom identifica três comportamentos para um modelo (rítmico, melódico, etc.) ao longo de uma execução musical, podendo estar:

- **manifesto** ou materializado: quando o modelo é repetido como tal, sem variação;
- **esporádico** ou eclipsado: quando é realizado descontinuamente. Ele pode estar manifesto e imperceptível durante uma performance;
- **implícito**: que nunca aparece. Está presente, porém escondido da percepção.⁵

É, portanto, a partir da base, conforme definida pelos congadeiros, que podemos detectar o modelo: a forma “da qual nada pode ser removido sem destruir sua distintividade”⁶. Para a análise do comportamento dos padrões rítmicos numa execução, no entanto, preferimos usar como referência **não** os modelos, por serem uma possibilidade praticamente virtual de ocorrência. Optamos por analisar um padrão como **esporádico** ou **implícito** em função de seus **floreios** e **repiques** a partir da estrutura básica desse padrão conforme fora realizada pelos caixeiros em cada execução, considerando, assim, sua margem natural de variabilidade dentro de seu processo de realização.

Para a análise dos diversos padrões rítmicos, realizamos transcrições minuciosas de vários cantos com suas realizações instrumentais envolvendo períodos de tempo

⁴- AROM (1991: 70).

⁵- AROM (1991: 74) e ALVAREZ-PEREYRE & AROM (1993: 27).

⁶- ALVAREZ-PEREYRE & AROM (1993: 26).

maiores. Esse comportamento foi posteriormente relacionado a outros planos da realização musical - como o melódico, por exemplo - e ao plano do ritual como um todo. Desta forma, percebermos como a natureza do padrão rítmico, a função da guarda que o executa, a hierarquia entre as guardas e o espaço/tempo de sua execução são determinantes do comportamento rítmico, no que se refere aos seus processos de variação.

Conforme mencionamos, o Congo é o primeiro nos cortejos, recebendo de frente as energias contrárias, tendo a função de limpar o caminho para o Moçambique que lhe segue, conduzindo os reis. O Candombe não sai. Está recluso em seu espaço:



Do Congo ao Candombe, assim, podemos projetar uma linha imaginária conduzindo a uma maior força ritual, determinada por essa hierarquia. O comportamento rítmico nos fornece um importante indicador dessa linha, através de seus níveis de variação. As análises demonstraram que a presença mais frequente dos repiques indica situações de maior liberdade em relação às obrigações rituais.

Os repiques implicam em um distanciamento dos padrões rítmicos básicos, sendo que os mais extensos provocam, ainda, uma quebra temporária do caráter cíclico estabelecido pela repetição periódica do padrão.

É no Congo que encontramos uma presença mais constante dos repiques. E é no Dobrado - o padrão rítmico típico dos cortejos - que os repiques são mais intensos. No Jatobá, o padrão básico do Dobrado tende a estar eclipsado ao longo da execução. No Dobrado dos Arturos, o padrão fica eclipsado quando os integrantes mais antigos conduzem as caixas, mas permanece implícito durante longos períodos de tempo quando os caixeiros mais jovens estão no comando rítmico.

O padrão básico da Marcha Lenta e da Marcha Grave do Congo se revela o mesmo na prática. Porém, as funções rituais que cumprem, e que determinam, portanto, a maior ou menor quantidade de repiques, justifica apresentarem denominações distintas. A Marcha Lenta conduz etapas mais solenes do ritual do Congo, como a Missa Conga e o agradecimento após o almoço, e também cerimônias fúnebres. Segundo os congadeiros, não são permitidos muitos repiques a ela. Seu padrão rítmico, portanto, deve estar manifesto. Já a Marcha Grave pode ser repicada, sendo realizada nos cortejos.

Um sentimento geral de tristeza pode também levar os caixeiros do Congo a suspenderem os repiques.

Os padrões rítmicos do Moçambique estão sempre manifestos, pois um dos caixeiros tem que estar tocando o padrão básico para que os outros possam repicar. O Serra Abaixo é o que apresenta menor quantidade e menor variedade de repiques. Os do Serra Acima, mais freqüentes, não são longos em extensão. Ainda que aconteçam mais amiúde, são intercalados pela estrutura básica do padrão. Além disso, os repiques do Moçambique se revestem de significado e força especial uma vez que é através deles que o Candombe emerge no Moçambique: “O Moçambique é pedaço do Candombe! O repique da caixa de Moçambique é tirado do Candombe.”⁷

O Candombe, finalmente, não apresenta repiques.

CONCLUSÃO

Através do comportamento dos padrões rítmicos do Congado das irmandades dos Arturos e Jatobá constatamos uma diferenciação nas margens de variabilidade rítmica entre Congo, Moçambique e Candombe, determinadas pela hierarquia entre eles,

⁷ - João Lopes, em entrevista no dia 19/06/98.

pelo seu significado e sua função ritual. Essa observação pode se estender a outros parâmetros musicais e extra-musicais. A sonoridade dos Congos, por exemplo, é também mais variável do que a dos Moçambiques e Candombes, em função de uma maior flexibilidade permitida ao seu instrumental.

Essas informações nos levam a uma maior aproximação do universo cultural dos congadeiros, a uma maior compreensão da maneira própria como interpretam a realidade através da música.

BILBIOGRAFIA

ALVAREZ-PEREYRE, Frank, and AROM, Simha. "Ethnomusicology and the emic / etic issue". *The World of Music*, 35(1):7-33, 1993.

AROM, Simha. "Modélisation et modèles dans les musiques de tradition orale". *Analyse Musical*, 67-78, 1991.

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

LUCAS, Glaura. *Os sons do Rosário: um estudo etnomusicológico do congado mineiro – Arturos e Jatobá*. São Paulo, Escola de Comunicação e Artes da USP, 1999, v.1: 275p., v.2: 118p.. Dissertação de Mestrado em Musicologia.

MARTINS, Leda M. *Afrografias da memória: o reinado do rosário do Jatobá*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte, Mazza, 1997.

Guia para continuar

-  **Programação da ANPPOM 1999**
-  **Informação dos Participantes**
-  **Saída dos Anais da ANPPOM**