



## **As Performances Musicais dos Congos de Niquelândia-GO: um relato etnográfico**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: ETNOMUSICOLOGIA

*Felipe Eugênio Vinhal*

*Instituto Federal do Ceará – felipe.vinhal@ifce.edu.br*

**Resumo:** Este relato etnográfico é fruto de pesquisa de mestrado finalizada em 2016 e tem como objetivos analisar as práticas performáticas (SEEGER, 2015) efetivadas na Congada de Niquelândia-GO e sua relação com a música na construção de identidades (HALL, 2006). Tem-se como referencial metodológico a etnografia (ECKERT e ROCHA, 2008; LAGE, 2009), e a descrição densa proposta por Geertz (1989). Concluiu-se que a estrutura performática dos congos revela papéis e posições distintas relacionados ao domínio da memória e ao fazer musical.

**Palavras-chave:** Congada de Niquelândia-GO. Performances musicais. Etnografia.

### **The Musical Performances of the Congos in Niquelândia-GO: an ethnographic report**

**Abstract:** This ethnographic report is a result of a Master's research finished in 2016 and aims to analyse the performatic practices (SEEGER, 2015) effectuated in the Congada of Niquelândia-GO and their relation with the music for building identities (HALL, 2006). It has as methodological references the ethnography (ECKERT e ROCHA, 2008; LAGE, 2009), and the thick description proposed by Geertz (1989). The conclusion is that the performatic structure of the congos reveals roles and distinct positions related to the dominion of the memory and to the musical practices.

**Keywords:** Congada From Niquelândia-GO. Musical Performances. Ethnography.

## **1. Introdução**

O presente relatório etnográfico emerge como um outro ângulo acerca das performances musicais dos congos<sup>1</sup> de Niquelândia, fruto de uma pesquisa de mestrado finalizada em 2016, que permitiu perceber que a estrutura performática dos foliões parecia possuir uma estruturação significativa, observação que não pôde ser explorada naquele estudo. Esta pesquisa, portanto, visa analisar os sentidos e significados das práticas performáticas efetivadas durante a Congada de Niquelândia-GO e compreender como estas e sua relação com a música são capazes de construir a realidade do grupo (GEERTZ, 1989) e revelar processos identitários (HALL, 2006). Para atingir tais objetivos, este trabalho tem como arcabouço metodológico a etnografia (ECKERT e ROCHA, 2008; LAGE, 2009; SEEGER, 2015), que privilegia a observação e a pesquisa de campo, neste caso realizadas em 2015, bem como a descrição densa proposta por Geertz (1989), que busca os sentidos sociais na exploração e descrição minuciosa do fenômeno observado.

---

<sup>1</sup> Denominação que recebe o único terno de foliões desta festa.

## 2. Músicas na Congada

A Congada niquelandense acontece nos dias 25 e 26 de julho e homenageia Santa Efigênia e Nossa Senhora do Carmo, mas conta também com ensaios e pequenos rituais como o levantamento do mastro e a capina do Largo da igreja de Santa Efigênia em dias que antecedem a festa. O primeiro ponto que salta ao observar a performance dos foliões é que o fazer musical é parte imprescindível de ser congo. A maioria deles não se percebem como músicos e, como amadores que aprenderam na tradição oral e através de experiências práticas dentro da festa, conhecem somente o repertório concernente à ela. Nesse sentido, apesar de todos os congos tocarem um instrumento nos dias de festa, aquilo que é considerado mais importante é a participação nos cantos, uma vez que, na congada, todos cantam.

Os cantos da congada são fixos, memorizados, nascidos num tempo que o grupo já desconhece. São reminiscências de um passado que remonta à escravidão, ao início da festa em Niquelândia, percebidos pelos congos como cristalizações de sua tradição. Isso os torna centrais na festa, não exatamente pelo conteúdo de seu texto, mas pela ponte que liga os congos ao seu passado. Eles compreendem muito bem a ideia de tradição e cultura, principalmente com relação à visão essencialista da comunidade externa, que concebe a congada mais como folclore do que como festa religiosa.

Assim, a música da congada é uma memória. De maneira mais ampla, congos entendem que sua festa é uma manifestação cultural que remonta a um passado secular. Mas a música, especialmente o canto, assume especificidades distintas que apontam para a dinâmica do canto na cultura popular. Apesar da perspectiva de que os textos das canções da congada são memórias fossilizadas, os indícios colhidos durante a pesquisa de campo constataam que a atualização e a criação continuam a agir sobre as práticas musicais. Enquanto colhia os textos dos cantos, percebi que cada congo sabia as letras com algumas variações, que podiam ser sutis, como uma letra numa palavra, um artigo ou preposição, até a substituição de palavras inteiras. Em alguns casos, certos indivíduos desconheciam completamente determinados cantos. Essas nuances são comuns às práticas transmitidas via tradição oral na cultura popular (BAKHTIN, 2013), geralmente iletrada, muito suscetível a transformações no decorrer do tempo em face da criatividade de seus atores e da dinâmica das experiências musicas nas atualizações das performances. Ou seja, se todo gênero está sujeito a atualizações a cada nova performance, como sugere Bakhtin (2003), esse fenômeno é ainda potencializado em

contextos como a congada em Niquelândia. Aqui ainda há um elemento agravante. Antigamente, de acordo com os congos, os líderes do grupo não gostavam que os outros aprendessem os cantos, e faziam o possível para impedir que isso acontecesse. Desse modo, cantavam com a "língua enrolada", baixinho, impedindo a compreensão dos demais participantes.

A partir da abordagem proposta por Seeger (2015), pode-se analisar a performance musical dos congos por diferentes ângulos. Com relação à dança, existem dois tipos gerais, em que o grupo se posiciona em roda e em fila. Nas danças em fila os congos se movimentam de uma direção à outra no espaço, seguindo os guias e o contra-guia (denominação que recebem os líderes). Já nas danças de roda, quando cantam *Kazumba*, o violeiro escolhe os participantes em posições opostas para dançarem no centro da roda. Ali fazem volteios e passos de aproximação e distanciamento de seu par. Quando terminam, vão dançando para o lugar que era antes ocupado por ele, e então o violeiro recomeça a seleção. A música só acaba quando todos tiverem dançado no centro da roda. Em ambas as danças, enquanto caminham ou esperam sua vez, além de tocarem e cantarem, fazem movimentos de quadris e volteios sobre as passadas ritmadas de acordo com a música. Nas danças de roda, menos comuns, os congos podem dançar aos pares ou individualmente.

Note-se que na congada niquelandense, música e dança são dois lados da mesma moeda - uma inexistente sem a outra. Estas performances musicais podem ser realizadas em diversos locais, e em cada um deles existem canções específicas e outras mais versáteis. Na rua, durante o reinado (cortejo), quando chegam na metade do caminho em direção à igreja de Santa Efigênia e até a chegada em seu destino, cantam *Rainha de Congombira*. Já no pátio em frente ao templo, no momento da entrega dos festeiros para a missa, cantam *Benedito Inzanga, Zanga*. Depois da missa, voltam para o pátio e executam peças gerais do repertório, seja de teor mais sacro, como *Ô, Efigênia no Céu*, ou mais profano, como *Dor de Canela*. Nas casas dos festeiros, desempenham cantos dedicados a figuras masculinas e femininas, assim como são adaptados os mesmos textos e música a novas atribuições. Neste caso, as atribuições de príncipe, princesa, imperador, imperatriz, juiz e juíza são trocadas no texto da mesma música. Ainda na casa há cantos a serem realizados na mesa depois das refeições, como *Ô Bem Viá*. Desse modo a Congada revela a importância do banquete ao consagrar performances musicais centralizadas na mesa, palco emblemático onde o tempo festivo faz suas maiores distinções ao tempo cotidiano (BAKHTIN, 2013). A maior parte das performances da Congada é realizada nas casas dos festeiros e, além da mesa, os outros

lugares são escolhidos com base em sua capacidade de acomodar o grande número de congos, podendo ser o terraço, o quintal, ou até mesmo a rua na frente da casa. O festeiro também atua diretamente na escolha das músicas que serão cantadas em sua casa.

Por fim, com relação ao conteúdo do texto, os cantos possuem funções rituais menos claras que em outras festas religioso populares, como a festa do Divino realizada na mesma cidade. De acordo com o observado na festa de 2015, eles podem ser categorizados de duas maneiras gerais:

1. **Cantos de reverência.** São músicas dedicadas aos festeiros e aos santos. São cantos de agradecimento, cumprimentos e de exaltação/louvor aos santos. As divindades abordadas são Santa Efigênia, Nossa Senhora do Carmo e Jesus Cristo, sendo a predominância de cantos em homenagem à primeira. Nesse sentido, são cantos de teor mais religioso;
2. **Cantos de divertimento.** Esta é uma categoria de carga mais profana, em que a poesia trata, predominantemente, de situações do cotidiano, como uma “contação de causos” essencialmente cômica, por exemplo. As músicas desse tipo costumam gerar risadas dos congos e participantes, e levantar os ânimos quando o cansaço já é grande.

Estas categorizações concernentes às performances musicais dos congos quanto às diferentes esferas apresentadas podem ser observadas na tabela abaixo. Elas revelam que à música implica uma diversidade de fatores que, mesmo não sendo diretamente ligados às estruturas sonoras em si, são necessários para que elas ganhem os sentidos como representações de uma festa que é, acima de tudo, complexa e multifacetada.

<b>Quanto à função</b>	Cantos de Reverência; Cantos de Divertimento; Cantos de trabalho
<b>Quanto ao texto</b>	Laudações aos santos e festeiros; comicidade
<b>Quanto ao local</b>	Cantos de rua, cantos na casa, cantos na igreja, cantos na mesa
<b>Quanto à dança</b>	Danças em fila; danças de roda

Tabela 1 – Elementos do contexto relacionado à música nas Congadas.

Há também outra esfera da qual depende a música, os congos, músicos que participam sempre das performances musicais. Na próxima seção, sua organização no grupo e as características materiais e simbólicas de cada um de seus instrumentos serão abordados, assim como as posições que podem apontar para lutas de representações (CHARTIER, 1990).

### **3. Congos: os músicos e seus instrumentos**

Existem duas instâncias que atuam de maneira quase independente sobre a congada, a irmandade de Santa Efigênia e o terno de congo em si. Na primeira, os líderes são o presidente e a secretária, que, dentre outras coisas, gerenciam o dinheiro colhido com a anuidade dos congos, comandam as duas reuniões dos irmãos que acontecem antes e depois da festa, e organizam a lista de festeiros do ano seguinte. Já no terno, os líderes são seu Valdivino e seu João Santana, que em diversas ocasiões são chamados de chefes e até mesmo presidentes. Sua liderança age sobre a conduta moral e religiosa do grupo, interfere nas decisões que podem afetar diretamente os rituais e as tradições da festa. Além disso, sua liderança parte principalmente da função que exercem como músicos. Ambos cantam e são capazes de tocar todos os instrumentos da congada. Na frente do grupo, são os guias dos congos, cada um responsável por uma das vozes cantadas em terças paralelas, e seus instrumentos são a viola e o tamborim. Sua posição também implica na escolha das músicas a serem executadas na festa, o que conota outra responsabilidade, o cuidado com a memória musical da congada. Como seus cargos são vitalícios, deixar de lado alguma canção do repertório, seja por gosto pessoal ou por insegurança quanto à correta maneira de cantá-la, significa o seu esquecimento pelo grupo. É preciso lembrar que estes músicos são amadores, e suas práticas acontecem necessariamente ligadas à festa anualmente. Não há ensaios regulares, muito menos gravações de discos ou edições de partituras que possam preservar suas obras, o que faz dos guias da congada os guardiões da memória (GOFF, 2013) coletiva, das obras que nasceram da criatividade do grupo num passado que remonta à escravidão em Niquelândia.

Os instrumentos dos guias, por sua vez, são paradigmáticos ao apontar para o prestígio de seus executantes. De um lado, o tamborim, o principal instrumento da congada, se constitui numa pequena peça quadrada feita à mão, de madeira e couro de vaca, tocada com a ajuda de uma baqueta. Sua sonoridade pungente pode ser ouvida claramente entre todos os outros instrumentos, e, por isso, seu toque é usado para a chamada do grupo. Depois dos

intervalos das refeições ou das curtas respirações entre cada música, momento onde os congos estão geralmente distraídos rindo e conversando, é o primeiro guia que, ao começar a tocar o tamborim, está solicitando o retorno do grupo à concentração. Ao mesmo tempo, já comunica o andamento e o tipo de música que será executada a seguir, o que permite a entrada dos outros instrumentos antes mesmo do canto.

A viola, por sua vez, é emblemática, ao evidenciar o contraste de sua posição de instrumento do guia, com a sua pouca relevância musical, por assim dizer, em termos sonoros. O violeiro ocupa um lugar isolado entre as duas filas do terno, à frente de todos. Poucos são os congos que sabem tocar este instrumento, tornando raros os descansos do guia. Além disso, é o único instrumento melódico-harmônico tocado na festa, o que confere ao guia maior destaque através de sua habilidade no domínio da viola. Entretanto, é justamente este destaque, no meio de tanta percussão, que desfavorecerá sonoramente a viola dentre todos os outros instrumentos. Em meio a tantas percussões, é quase impossível ouvir o seu toque, que serve, aparentemente, para orientar a afinação do guia e, conseqüentemente, do grupo.

Outro instrumento é a caixa. Na congada niquelandense, o caixeiro é sempre uma figura separada do resto do grupo. Nas ruas ele caminha passos à frente; nas casas, ele se senta ao lado dos festeiros, tocando e observando os congos dançarem; no pátio da igreja de Santa Efigênia, ele se posiciona junto ao tamboreiro na porta da igreja. É o único congo que não dança, logo, o único que não ocupa um lugar nas duas filas. Seu timbre agudo e penetrante, no entanto, garante seu espaço, mesmo que tímido, na massa sonora do grupo, realizando o mesmo toque (ostinato) em todas as canções.

Além dos dois guias da congada, há também o contraguia, que ocupa um lugar de certo prestígio entre os guias e o restante do grupo. Seu instrumento é a cuíca, objeto artesanal cilíndrico de madeira de buriti, com pele de vaca presa em uma das extremidades, onde se amarra, por dentro do instrumento, uma vara de madeira. Essa vara, ao ser friccionada com a ajuda de um tecido úmido, produz uma sonoridade grave e seca chamada popularmente de "berro" ou "ronco". O contraguia é o líder do coro, que canta versos específicos em resposta aos versos feitos pelos guias. A maioria dos demais congos que integram as filas e formam o coro responsorial, além de cantar e dançar, executa um instrumento artesanal cilíndrico chamado ganzá, feito de bambu, que apresenta sulcos horizontais desenhados uniformemente em uma de suas laterais. Nessas laterais é friccionada uma vareta de madeira, que produz intensa sonoridade aguda e áspera. Também conhecido como reco-reco, o ganzá prevalece incansavelmente na massa sonora, devido à sua grande quantidade no grupo, explicada, de um

lado, pela sua facilidade de fabricação e, por outro lado, pela facilidade de ser tocado, por ser pequeno e leve, o que permite ao seu executante dançar. Sua intensidade é seguida pela cuíca, que também pode ser dobrada no terno, contando, geralmente, com cerca de três cuiqueiros. A organização dos congos, liderados pelos guias e contraguias, assim como o posicionamento dos instrumentos, está representada na figura abaixo:

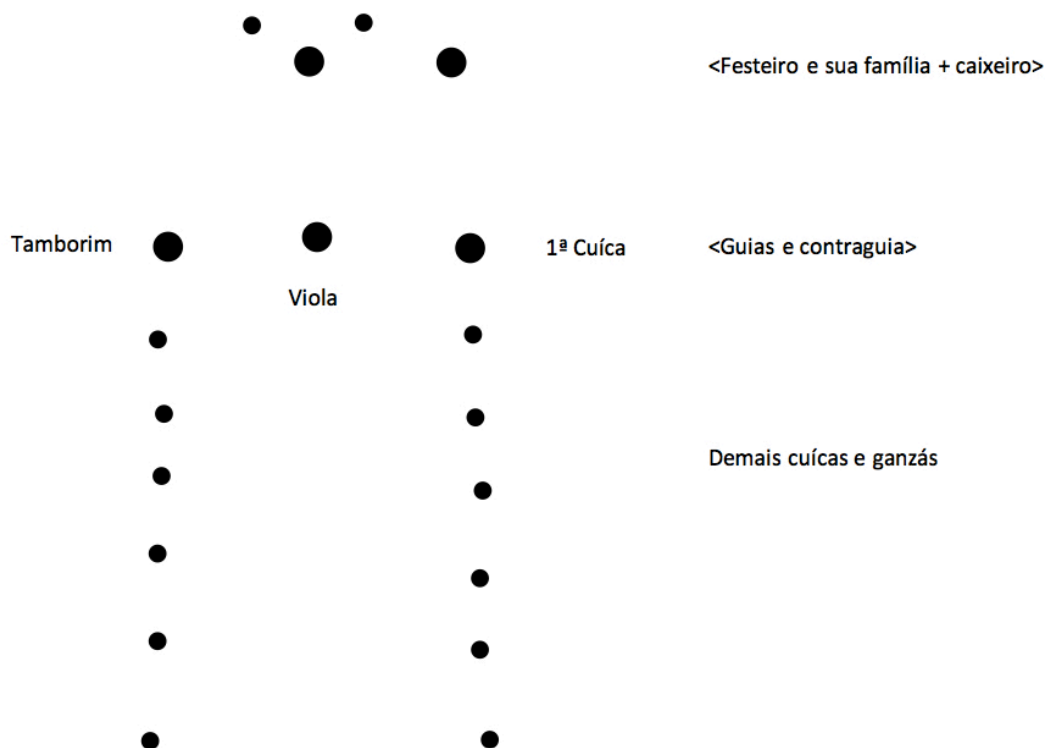


Diagrama 1 - Organização dos congos em Niquelândia, onde é possível notar a proximidade entre os guias, contraguias e os festeiros.

### Considerações finais

Após essa análise etnográfica, é possível admitir que a congada evangeliza a memória musical sacra e profana ao revivê-la aos olhos e ouvidos dos devotos de Santa Efigênia e Nossa Senhora do Carmo. Neste sentido, portanto, os líderes da congada assumem o poder sobre a festa enquanto guardiões da memória do grupo, onde suas escolhas individuais terão implicações diretas nas transformações e, possivelmente, no desaparecimento do repertório e da festa como um todo. Eles são admirados e respeitados pelos congos e devotos a partir do seu poder sobre as representações que configuram suas identidades, ou seja, um poder de representar e agir sobre a realidade imaginada naquele contexto, que, por sua vez, só é oportunizado pelo tempo festivo.

Por fim, as performances dos congos durante a festa possuem clara organização e criteriosa estruturação fundamental para a memória da festa e reavivamento das identidades celebradas e ritualizadas naquele tempo festivo, de congo, de negro, de popular, de católico, de devoto, de festeiro e, sobretudo, de niquelandense, onde a música desempenha igual papel na construção da realidade do grupo e estabelecimento de seus processos identitários. O palco performático revela o tempo festivo de inversões que estabelece posições de distinção e no qual os foliões se tornam mestres, imperadores, príncipes e princesas, celebrando a fartura e a diversão que não se estendem, de maneira geral, ao cotidiano. Posições tomadas tanto pelo domínio da memória coletiva quanto pelo fazer musical.

### Referências

- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Cultura popular na idade média e renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural Entre Práticas e Representações Sociais*. R.J.: Bertrand, 1990.
- ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza C. da. Etnografia: saberes e práticas. In: GUAZZELLI, César Augusto Barcellos; PINTO, Célia Regina Jardim. *Ciências Humanas: pesquisa e método*. Porto Alegre, Editora Universidade, 2008. Capítulo 3.
- GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- GOFF, Jacques Le. *História e Memória*. 7. ed. Campinas: Editora Unicamp, 2013.
- HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- LAGE, Giselle Carino. *Revisitando o Método Etnográfico: contribuições para a narrativa antropológica*, Revista Espaço Acadêmico, v. 9, n. 97, p. 3-7, 2009.
- SEEGER, Anthony. *Por que cantam os Kisêdjê: uma antropologia musical de um povo amazônico*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.