

## Música e Cultura: a Comunicação na Performance Musical do Congado de Montes Claros - MG

### Music and Culture: the Communication in the Musical Performance of Congado from Montes Claros - MG

*Luis Ricardo Silva Queiroz* \*

**Resumo:** Este artigo analisa as relações entre música e cultura, tendo como foco os processos de comunicação na performance musical do Congado – Catopês, Marujos e Caboclinhos – de Montes Claros-MG. Objetiva discutir de que forma a música, no ritual congadeiro, tem atuado como veículo de comunicação e como isso tem se estabelecido a partir do diálogo entre essa manifestação cultural e a sociedade. Tomando como base uma pesquisa bibliográfica e dados empíricos coletados junto aos grupos de Congado de Montes Claros, pode-se concluir que a música atua como um meio de comunicações múltiplas, que mantém a sua função dentro do Congado, configurando-se como um veículo condutor dos costumes e da tradição congadeira frente a sociedade como um todo.

**Palavras-chave:** Música, cultura, comunicação

**Abstract:** This paper analyses the relationship between music and culture, focusing the process of communication in the musical performance of Congado – Catopês, Marujos e Caboclinhos – in Montes Claros-MG. The aim of the research is to discuss the way music in congadeiro's ritual has worked as a communication vehicle and how it has been settled from the dialogue between this cultural manifestation and the society. Based on the bibliographic research and empirical data collected from Montes Claros Congado's groups, it was concluded that music works as a multiple communication way that maintain its role inside the Congado, settling as a conductive vehicle of custom and congadeiro's traditions in face of society as a whole.

**Key words:** Music, culture, communication

---

\* Doutorando em Etnomusicologia pela UFBA e Mestre em Educação Musical pelo Conservatório Brasileiro de Música-RJ. Professor adjunto do Departamento de Artes da Unimontes; e-mail: [luisrq@bol.com.br](mailto:luisrq@bol.com.br)

Compreender o que seria cultura tem sido, nos últimos dois séculos, um dos principais anseios dos antropólogos. Segundo estudiosos, que vêm se dedicando à análise e compreensão desse assunto, a busca de uma definição do termo cultura vem desde Tylor (1832-1917), que a caracterizou como um todo complexo que inclui conhecimentos, crenças, artes, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade e hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade (Langness, 1987; Laraya, 2002; Mello, 2001). O conceito de cultura tem sofrido ao longo do tempo diversas conotações, adaptadas às distintas correntes antropológicas que foram se constituindo no decorrer da história.

Se pensarmos numa definição mínima de cultura como conceitos e comportamentos apreendidos e se a entendermos como um grande código, comum a um determinado grupo e/ou contexto, podemos afirmar que ela é o fator determinante para a concretização de todo processo que envolva relações sociais. Nesta perspectiva, tratamos nesse estudo de um dos aspectos comuns a todo e qualquer contexto cultural — a música — buscando entender como ela se configura no processo de comunicação dentro de um determinado grupo social.

Para Vanoye (1998), toda comunicação tem por objetivo a transmissão de uma mensagem. Para o autor, a mensagem, que é o objeto da comunicação, é constituída pelo conteúdo das informações transmitidas. Assim, para que uma mensagem possa ser transmitida e, conseqüentemente, haja comunicação, é necessário que ocorra um entendimento dos códigos utilizados nesse processo. Segundo Vanoye, “o código é um conjunto de signos e regras de combinação destes signos” (Vanoye, 1998, p. 3).

Um dos aspectos essenciais na caracterização de uma cultura são as suas formas de transmissão. Os processos de aprendizagem — determinados por cada sistema cultural — são responsáveis diretos para a efetivação dos códigos comuns, estabelecidos pela cultura, que se constituem a partir dos comportamentos e conceitos apreendidos e concretizados pelo homem. Nesse sentido, concordamos com a definição de Gertz (1989), quando concebe cultura como um conceito “essencialmente semiótico”, acreditando que o “homem é um animal amarrado a uma teia de significados que ele mesmo teceu” – a cultura. Significados esses, constituídos a partir das interações sociais (Gertz, 1989, p. 15). Podemos, nessa mesma perspectiva, entender cultura como as escolhas feitas pelos humanos a partir dos significados que eles próprios estabelecem, com base em sua aprendizagem, ao lidarem com a natureza, com o meio social e consigo mesmo.

A música, pensada em relação à cultura, pode ser considerada como um veículo universal de comunicação, no sentido de que não se tem notícia de nenhum grupo cultural que não utilize a música como meio de expressão e comunicação (Nettl, 1983). É importante notar que, com essa afirmação, não estamos concebendo a música como uma “linguagem universal”, tendo em vista que cada cultura tem formas particulares de elaborar, transmitir e compreender a sua própria música, (des) organizando os códigos que a constituem. Dessa forma, não nos é possível compreender universalmente todas as músicas do mundo, por ser a linguagem musical de cada cultura adequada ao seu sistema singular de códigos.

Não temos aqui a intenção de discutir a música como linguagem, mas, sim, como um veículo de comunicação. Interessa-nos, nesta perspectiva, a idéia de que, embora numa concepção etnomusicológica, não entendamos a música como uma “linguagem universal”, e sim como um caminho universalmente utilizado em todo contexto social.

Neste estudo, analisaremos as relações entre cultura e música, focalizando especificamente os processos de comunicação na performance musical do Congado. Nosso objetivo é, essencialmente, discutir de que forma a música congadeira, na contemporaneidade, atua como veículo de comunicação e como isto tem se estabelecido a partir do diálogo entre essa manifestação cultural e a sociedade como um todo. Tomamos como base para nossas reflexões, além de uma pesquisa bibliográfica direcionada para esse tema, dados empíricos coletados junto aos grupos de Congado – Catopês, Marujos e Caboclinhos – de Montes Claros<sup>1</sup>.

### **O congado em Minas Gerais**

O Congado, uma das mais fortes e importantes manifestações da cultura afro-brasileira em Minas Gerais, mescla tradições africanas com elementos de bailados e representações populares luso-espanholas e indígenas.

Essa manifestação é caracterizada, na sua performance, por danças dramáticas ou folguedos acompanhados de expressões musicais, ricas em variações sonoras, ritmos e melodias, que apresentam particularidades de acordo com o grupo e a região (Queiroz: 2002, 130).

O ritual congadeiro, em Minas Gerais, acontece durante os festejos de Nossa Senhora do Rosário, São Benedito e Divino Espírito Santo. A época de realização do ritual varia de

---

<sup>1</sup> Os dados utilizados nesse estudo são frutos de uma pesquisa que vem sendo realizada junto a esses grupos acerca de dois anos (2002 e 2003).

acordo com o calendário de cada região do Estado, acontecendo mais constantemente nos meses de agosto e outubro.

Essa festa de devoção — ritual sagrado — segundo Lucas (2000), pode ser identificada como uma expressão da religiosidade negra que sobreviveu ao processo de imposição cultural, presente no sistema escravista brasileiro, através da reinterpretação e reelaboração de valores alheios à concepção de mundo dos negros. Para Brandão (1976; 1985), o Congado combina simbolicamente a memória de acontecimentos e costumes “tribais” com valores da devoção católica aprendidos na catequese.

Em concordância com Martins (1997), percebemos que a transmigração de escravos africanos para as Américas, e especificamente para o Brasil, não apagou, nos povos de origem africana, os signos culturais, textuais e toda a complexidade simbólica que traziam em sua cultura. Assim, o Congado surge da permanência de aspectos característicos de rituais religiosos africanos, adaptados ao culto do Deus e dos santos da religião católica predominante no Brasil na época em que aqui chegaram os negros trazidos da África.

De acordo com estudiosos como Souza (2002), os registros do Congado no Brasil datam do século XVII. Já segundo Arroyo (2000), essa prática “afro-católica” foi constatada no país a partir do século XVIII, sendo dessa mesma época sua origem em Minas Gerais. No entanto, mesmo que possíveis datas de origem dessa manifestação já tenham sido apontadas em grande parte dos estudos relacionados ao Congado, não nos parece possível, com base em nossas constatações, poder afirmar uma data precisa, sendo esse aspecto merecedor de um estudo mais aprofundado.

O Congado em Minas Gerais possui sete subdivisões, chamadas “guardas” ou “ternos” — termos que variam de acordo com a região onde acontece o festejo. São eles: o Candombe, o Congo, o Moçambique, o Vilão, os Catopês, os Marujos, e os Caboclinhos. Nesse trabalho, optamos pelo termo “guarda”, em concordância com Lucas (2000) e Martins (1988), para denominar cada um desses grupos estabelecidos pelas sete divisões do Congado.

Mesmo que os termos “guarda” e “terno” sejam utilizados muitas vezes como sinônimos — podemos citar como exemplo Ribeiro (1981) —, nesse trabalho faremos uso desses conceitos com sentidos distintos. Enquanto “guarda” se refere aos sete grupos do Congado,

“terno”<sup>2</sup> designa a subdivisão dessas guardas. Assim, nós temos, por exemplo, dentro da guarda de Catopês vários ternos com características similares que identificam essa guarda, mas com particularidades específicas de cada um deles. Nesse sentido, no Congado, utilizaremos terno como sinônimo de grupo, tomando como base a própria definição dos participantes dos Catopês de Montes Claros.

Dos diversos elementos que compõem o Congado, a música ocupa importante papel, ela dá movimento e forma ao ritual, promovendo o contato do mundo físico com o mundo sagrado. Nessa perspectiva, parece-nos claro o fato de que a música tem um significado extra-mundano, que a desloca de um elemento trivial do mundo social, transformando-a em um símbolo que, no contexto do Congado, permite engendrar um momento especial e extraordinário, o contato com o mundo sagrado, com os santos que dão sentido e significado ao ritual (Queiroz, 2003).

Nesta concepção, a música do Congado não pode ser entendida se, separada do seu caráter religioso, for analisada somente do ponto de vista estético, desvinculada dos demais valores simbólicos que, nesse contexto, lhes são atribuídos. Nesta visão, concordamos com Mantle Hood, quando afirma que um “estudo significativo de música, dança, ou teatro não pode ser isolado de seu contexto sócio-cultural e da escala de valores nele incluída”<sup>3</sup> (Hood, 1971, p. 10). Com efeito, para haver uma compreensão significativa da música no Congado, é necessário buscar um entendimento dos distintos, mas inter-relacionados processos que a constituem dentro do ritual, tendo, assim, uma visão holística desse fenômeno.

### **Marujos, Caboclinhos e Catopês: celebrando o Congado em Montes Claros**

Montes Claros possui grande diversidade de manifestações culturais que têm a música como um dos principais meios de expressão. Nesta cidade, encontramos as Folias de Reis, que têm atualmente trinta grupos registrados<sup>4</sup>, o que representa um número significativo para um município que possui cerca de 320.000 habitantes. Outra importante manifestação

---

<sup>2</sup> Terno, palavra que assume distintos significados, é definido em uma das designações de Cascudo (1988, p. 746) como a reunião de três objetos. Segundo Andrade (1989, p. 509-510), terno estaria associado com divertimento popular.

<sup>3</sup> “...significant study of music or dance or theater cannot be isolated from its socio-cultural context and scale of values it implies.”

<sup>4</sup> Dados fornecidos pelo Sr. Alcides Dias Machado – presidente da Associação dos Foliões de Montes Claros. Segundo outros relatos, existem pelo menos mais dez grupos que não participam da Associação.

musical dessa cidade são os grupos de Seresta. Atualmente, a cidade possui cerca de dez grupos, sendo que alguns deles chegaram a alcançar projeção nacional — como a Seresta João Chaves, com mais de 30 anos de existência — ganhando concursos e participando de diversos festivais até a década de 1980. Montes Claros possui ainda artistas locais que obtiveram fama pela sua música tipicamente regional, podendo ser mencionados, entre outros, os violeiros Zé Côco do Riachão – que chegou a ser apelidado de Beethovem do sertão – e Tião Carreiro, e os compositores Godofredo Guedes<sup>5</sup> e João Chaves – que compuseram principalmente modinhas, toadas, marchas e choros. Dentre essas diversas e significativas manifestações, destacam-se nesta cidade os grupos de Congado que, entre os meses de maio e agosto, desfilam pelas ruas visitando casas e igrejas, devotando sua fé e suas crenças no poder divino. Em Montes Claros, o Congado é constituído por três guardas: Catopês, Marujos e Caboclinhos. Guardas que, atualmente, se subdividem em três ternos de Catopês, dois ternos de Marujos e um terno de Caboclos.

Os Marujos usam vestimentas com as cores azul e vermelho – o azul representando os cristãos e o vermelho representando os mouros. O capitão do terno vem à frente, com sua espada, conduzindo o cortejo; os Marujos trazem expressa, em sua arte, a fusão de várias tradições portuguesas, encenando grandes feitos náuticos e a vitória do catolicismo sobre os muçulmanos. Na sua música, a alegria e a tristeza sempre estão lado a lado, dividindo os versos, acompanhados por pandeiros, comuns às guardas de Congado de Montes Claros, e por cavaquinhos, violões e violas de 12 cordas.

Os Caboclinhos retratam a figura do índio brasileiro, associado à Confraria de Nossa Senhora do Rosário. Seus trajes simbolizam as vestimentas indígenas, com enfeites de penas acopladas às roupas vermelhas. Os integrantes conduzem pequenos arcos e flechas que completam a caracterização. As flechas, quando arremessadas, não se livram, devido a um ressalto que as mantêm presas no arco e, por entrechoque, funcionam como marcador rítmico ajudando a compor a sonoridade do grupo. Seus instrumentos são pandeiros de pele de couro – construídos artesanalmente –, violas e uma rabeça, tocada pelo mestre Joaquim Poló.

Os Catopês apresentam variações em suas vestimentas, principalmente nas cores, que costumam estar relacionadas àquelas predominantes na bandeira do santo de devoção do

---

<sup>5</sup> Godofredo Guedes era baiano, mas radicou-se em Montes ainda muito jovem, tendo construído a maior parte de sua obra nessa cidade.

terno. Em Montes Claros, os dois ternos de Nossa Senhora do Rosário utilizam camisas e calças brancas, e o terno de São Benedito utiliza, predominantemente, a cor rosa. Os integrantes dos três ternos usam na cabeça o que eles chamam de “capacete”, adereço com fitas coloridas e/ou penas – variando de acordo com o terno. Os Catopês usam somente instrumentos de percussão: caixa, chama<sup>6</sup>, tamborim<sup>7</sup>, pandeiro e chocalho.

Das manifestações encontradas em Montes Claros, o Congado é uma das que têm apresentado, atualmente, maior expressividade. Estes grupos, mesmo em menor número que as folias, por exemplo, têm demonstrado grande respaldo junto à comunidade em geral, à imprensa e às instituições, governamentais ou não, da região.

### **Performance e transmissão musical no contexto Congadeiro**

A música é uma forma de necessidade biológica particular e sua performance é, portanto, “propriedade pública” e idiossincrática (Dunsby, 2003). Nesse sentido, a performance musical pertence a todos e não tem um padrão único estabelecido, assumindo distintos significados de acordo com os códigos de cada cultura.

Para Turner (1988:21), o gênero performático “reflete” ou “expressa” o sistema social ou a configuração cultural. Segundo o autor, a performance é, freqüentemente, uma crítica, direta ou indireta, da vida social, em seu surgimento e evolução. Nessa perspectiva, a performance no Congado traz em sua essência aspectos que transcendem a atividade musical em si mesma, dando a essa sentidos que a tornam particular e significativa, tanto na vida de seus praticantes como no contexto sócio-cultural em que estes se inserem. Concordamos com Turner, quando afirma que “[...] todo tipo de performance cultural, incluindo ritual, cerimônia, carnaval, teatro e poesia é explanação e explicação da vida em si mesma [...]”<sup>8</sup> (Turner, 1982: 13).

Perceber e entender características essenciais de uma performance musical, como a do Congado, possibilita compreender não só a música desta manifestação em seus aspectos práticos e estruturais, mas, sobretudo, o sentido e os significados desta na constituição social e cultural deste contexto. “A performance é que engendra as possibilidades de

---

<sup>6</sup> Tambor grave, feito em madeira, medindo cerca de 35 X 33 cm e aro de 12 cm, com peles de couro de bode nas duas extremidades; característico dos grupos de Congado de Minas Gerais.

<sup>7</sup> O tamborim no Congado tem um formato similar ao do chama, porém é menor e, conseqüentemente, mais agudo.

<sup>8</sup> “[...] every type of cultural performance, including ritual, ceremony, carnival, theatre, and poetry, is explanation of life it self [...]].”

significância e a eficácia da linguagem ritual [no Congado]” (Martins, 1997:147). A performance musical é um modo de comportamento que reflete os significados do Congado, sendo, sobretudo, uma passagem para a experiência do mundo congadeiro. (Turner, 1982; Messner, 1993).

Segundo Nettl, “[...] uma das coisas que determina o curso da história de uma cultura musical é o método de transmissão”<sup>9</sup> (NETTL, 1997, p. 8). Ainda segundo o autor, na maior parte das culturas, incluímos aí a cultura congadeira, a música é transmitida de forma oral e aural. Nettl (1983) concebe o conceito de “aural” como algo vinculado a uma percepção global do indivíduo no que se refere à apreensão dos elementos transmitidos.

De acordo com Merriam (1964) e Nettl (1983), os processos de ensino e aprendizagem da música acontecem de formas variadas, e são determinados pelo contexto em que se inserem, “[...] cada cultura modela o processo de aprendizagem conforme os seus próprios ideais e valores”<sup>10</sup> (Merriam, 1964:145). Assim, os processos de transmissão musical vão assumir formas distintas dentro de cada grupo, apresentando particularidades que vão caracterizar a própria performance musical.

Arroyo (1999)<sup>11</sup> traz em seu estudo uma importante contribuição para o entendimento dos processos de transmissão musical no Congado. A autora se utilizou de duas categorias de captação e análise do ensino e aprendizagem da música: as situações em que aconteciam, e os processos que envolviam. Assim, a partir de suas análises, Arroyo deixa claro que a transmissão musical no Congado assume distintos processos, que variam de acordo com a idade, a vivência musical e demais características particulares a cada congadeiro.

A situação de aprendizagem [no Congado] é uma situação coletiva de performance. [...] Como em várias culturas musicais, orais, a cultura musical congadeira é auditiva, visual e tátil (Arroyo, 1999, p. 177).

Nos grupos de Catopês, Marujos e Caboclinhos, que constituem o Congado de Montes Claros, os processos de ensino e aprendizagem variam de acordo com a guarda e o terno. Assim, os Caboclos têm estratégias de transmissão diferenciadas dos Marujos que, por sua

---

<sup>9</sup> One of the things that determines the course of history in a musical culture is the method of transmission.

<sup>10</sup> ...each culture shapes the learning process to accord with its own ideals and values.

<sup>11</sup> Margarete Arroyo, em sua tese de Doutorado, intitulada Representações sociais sobre práticas de ensino e aprendizagem musical: um estudo etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes de música, realizou um estudo em dois contextos distintos de ensino e aprendizagem da música: o ritual que envolve a Festa do Congado e o Conservatório de Música, ambos localizados na cidade de Uberlândia-MG.

vez, têm estratégias diferentes das dos Catopês. No entanto, mesmo apresentando diferenças, os processos de transmissão musical no Congado se assemelham em vários aspectos, sendo um dos mais evidentes a aprendizagem a partir da experimentação.<sup>12</sup>

Os momentos de experimentação acontecem de forma mais efetiva antes das saídas do terno.<sup>13</sup> Enquanto os integrantes do grupo vão chegando, os “meninos”<sup>14</sup>, que na maioria das vezes chegam primeiro, experimentam e tocam os instrumentos do Terno, principalmente aqueles considerados mais importantes, normalmente tocados pelos adultos que estão há mais tempo no grupo. Assim, os meninos aproveitam para tocar as caixas e os chamas, praticando para quando tiverem uma oportunidade estarem preparados para tocá-los. Durante esse processo de experimentação, que ocorre geralmente em grupos de quatro ou cinco integrantes, eles se corrigem e competem entre si, buscando mostrar quem sabe mais. Por várias vezes, enquanto aguardava a saída do terno, meu instrumento – um chama – era solicitado pelos “meninos”, para que pudessem tocá-lo. Nessas experiências, eles atuam como seus próprios professores, e somente quando não chegam a um acordo sobre a execução de um determinado ritmo, é que solicitam a alguém do grupo, mais experiente, para dizer quem está “certo” e/ou demonstrar como se toca.

Um fator importante nesse processo, que acredito ser um dos mais relevantes para a formação do “tocador” no Congado, é a interferência do mestre e também dos integrantes mais experientes. Muitas vezes, enquanto os meninos estão “brincando” e, pensando que não estão sendo observados, batem algum ritmo errado, são corrigidos e advertidos enfaticamente: “isto tá errado menino, num é assim que bate não”. Interessante é que muitas vezes a correção não vem acompanhada de uma explicação e o “tocador”, advertido de que está errado, tem que se virar para aprender a forma correta de tocar. Outras vezes, a explicação é feita por frases como: “bate sem parar a baqueta”, “bate mais compassado” e

---

<sup>12</sup> Nossos relatos apresentados aqui têm como base experiências vivenciadas no trabalho de campo, participando ativamente do terno de Catopês de Nossa Senhora do Rosário, comandado pelo mestre João Farias, durante as festas de agosto de 2003.

<sup>13</sup> Sempre antes de sair para os desfiles durante as comemorações da festa de agosto, ou para visitas às casas dos festeiros e à sede dos grupos de Congado de Montes Claros, o terno se reúne no local de concentração onde ficam guardados os instrumentos. No caso do terno do mestre João Farias, essa reunião acontece na casa do irmão dele, conhecido por “Tonão”.

<sup>14</sup> Ao nos referirmos a meninos, estamos atribuindo um termo utilizado pelos congadeiros para designar aqueles integrantes com faixa etária inferior, aproximadamente, aos 16 anos.

15 Gerard Béhague, “Regional and National Trend in Afro-Brazilian Religious Musics: A Case of Cultural Pluralism,” Occasional Paper, competing gods: religious pluralism in Latin America 11 (1992): 10-25.

etc. Pelo que pude observar, frases como estas, utilizadas constantemente, não têm um sentido claro para os meninos, e eles acabam aprendendo, de fato, pela imitação e repetição dos padrões feitos pelos outros.

Em suma, os processos de transmissão musical no Congado se dão essencialmente de forma coletiva, onde a aprendizagem é feita pela prática de tocar, experimentar, prestar atenção na execução dos mais experientes e imitar a performance. Performance que ensina, durante a sua prática, e que estabelece momentos de comunicação musical interna e externa. Interna, relacionada ao fazer musical dentro do grupo e a formação de valores constituídos para organização coletiva como um todo, e externa, em relação ao diálogo com o público, constituído pelos demais membros da sociedade, que assistem e contemplam a performance congadeira e o que é transmitido por ela.

### **Comunicação e música no ritual**

Como já discutido na introdução desse artigo, nosso intuito aqui é pensar a música como meio de comunicação, entendendo-a como uma forma de linguagem particular, com códigos e significados estabelecidos pelo sistema cultural do qual faz parte. Assim, pensamos a linguagem musical dentro do Congado, tanto no seu estado verbal como no não verbal, tendo em vista que a música nessa manifestação se utiliza de letras, sons, ritmos, gestos e danças. Essa junção constitui o código musical congadeiro, utilizado para transmitir suas mensagens e os seus significados.

A música dos grupos de Congado tem fundamentalmente uma função religiosa, como citado anteriormente. Ela é o principal veículo de ligação entre o homem e o divino. É através da música e das mensagens que ela transmite que se estabelece a relação dos congadeiros com os santos dos quais eles são devotos (Queiroz, 2003). No entanto, a performance musical tem, também, outras funções para a vida dos congadeiros, servindo como um meio de comunicação, não só com o mundo invisível – religioso –, mas também com todo o contexto social do qual fazem parte.

Com efeito, tendo como base estas afirmações, não há dúvida de que a música no ritual do Congado tem a função de comunicar. Acreditamos, porém, que a grande questão está relacionada ao que, e como, ela comunica. É importante ter consciência que o que é comunicado é interpretado e subtendido por membros da cultura que, contextualmente, podem não compartilhar de todos os significados veiculados na música do Congado.

Concordamos assim com Orlandi (2002), em sua convicção de que “não podemos não estar sujeitos à linguagem, e conseqüentemente, a seus equívocos, sua opacidade [...]. Não temos como não interpretar” (Orlandi, 2002: 9). Não devemos cair na ilusão de que há, por parte de quem interpreta, qualquer fenômeno comunicacional, uma consciência de todos os sentidos que estão representados nesse fenômeno. Essa consciência, segundo o autor, nos permite ser capaz de, pelo menos, uma relação menos “ingênua” com a linguagem e, conseqüentemente, com os processos de comunicação de uma cultura.

Desse modo, ao afirmar que a música é o principal meio de comunicação do ritual do Congado de Montes Claros, podemos estabelecer especificidades de seu processo de comunicação, mas não nos é possível determinar, com inteira certeza, como isso é entendido e interpretado pelas pessoas que compartilham da mesma sociedade desses grupos, mas que não compartilham das mesmas idiosincrasias simbólicas desse ritual.

O que se percebe é que a música traz, em suas letras, e em sua performance como um todo, melodias, ritmos e dança, expressões que retratam a história, as crenças, as alegrias e todo o conjunto de sentimentos e pensamentos rememorados pelos congadeiros. Nesse sentido, a performance musical faz do ritual um momento de comunicações múltiplas, onde os participantes desse festejo apresentam à sociedade em geral suas particularidades, que despertam interesse e curiosidade, resultando em atribuições de importância aos congadeiros. Importância essa que não faz parte, socialmente, das suas vidas no cotidiano. Assim, podemos afirmar que, no processo ritual do Congado, seus participantes conseguem estabelecer um canal de comunicação com os demais membros da sociedade, que não lhes é aberto em outros momentos fora do festejo. Canal esse que se configura como um momento “extraordinário”, único, vivido somente durante a festa congadeira e a performance ritual/musical. A música do Congado é constituída por “sons que revelam a paisagem sonora única que dimensiona os rituais dos Congados temporal e espacialmente” (Lucas, 2002: 17).

Báhague<sup>15</sup>, citado por Lucas (2002), afirma que a música como um meio de comunicação, “não verbal”, é uma das mais poderosas ferramentas da auto-expressão, da auto-afirmação e da auto-consciência humana em relação à dimensão cósmica ou cosmovisão de um grupo social. Assim é a música do Congado de Montes Claros: um meio de expressão, afirmação e conscientização da cultura congadeira.

---

15

Em um estudo específico da comunidade congadeira dos Arturos, da cidade de Contagem-MG, Gomes e Pereira (2000) apontam para a ausência de uma correspondência fixa entre o significado e o significante no mundo congadeiro. Os autores afirmam que tal fato permite uma abertura no processo de comunicação, pela possibilidade de leituras diferentes. Assim, reafirmam a nossa idéia de que, no processo de comunicação no Congado, onde a música é o veículo condutor, nem tudo que é comunicado é, de fato, interpretado “adequadamente” pelos demais membros da sociedade. “As múltiplas conotações – que se constroem ao longo do tempo – fazem da linguagem religiosa dos Arturos um verdadeiro rosário de mistérios, onde cada conta representa um fato vivo” (Gomes e Pereira, 2000: 33).

De um modo geral, podemos afirmar que a religiosidade, a fé, a brincadeira, a aprendizagem, a expressão e a afirmação social, como todos os demais fatores e seus significados estabelecidos no contexto congadeiro, são rememorados, expressados e transmitidos através da performance musical. Performance que dá sentido e forma ao ritual do Congado, que, durante os seus festejos, sai e se apresenta pelas ruas centrais da cidade, mostrando-se e chamando a atenção, naquele instante, dos demais membros da comunidade de Montes Claros. Essa performance, vista apenas em uma época do ano por grande parte da sociedade, significa, na verdade, para os congadeiros, algo inexplicável, que é vivido, experimentado e aprendido pela experiência de brincar, incorporar e fazer a música do Congado.

### **Conclusão**

Ao analisar as relações entre cultura e música – com enfoque mais específico nos processos de comunicação constituídos no ritual do Congado (Catopês, Marujos e Caboclinhos) de Montes Claros-MG – podemos concluir que a performance musical, na contemporaneidade, tem atuado como um veículo de comunicação que traz em si um aglomerado de significados. Nesse sentido, a performance musical do Congado expressa todo o caráter religioso, as lutas, as imposições culturais, as tristezas e alegrias que um povo viveu no passado, mas que são reatualizados periodicamente, por pessoas que encontram, na expressão musical, uma forma de serem ouvidas, assistidas e valorizadas pela sociedade em geral.

A música do Congado, resistindo ao tempo e aos processos de comunicação da cultura de massa, engendra um momento único, assumindo uma função específica, que não pode ser

encontrada em outras músicas desprovidas de significados e de códigos particulares da cultura congadeira.

Assim, não se pode analisar a performance musical do Congado somente do ponto de vista estético, da estrutura musical. É necessário considerá-la como algo que está além da “forma” em si mesma, como um veículo que, imbuído de muitas funções, tem essencialmente a função de comunicar. Comunicar o que é sentido, o que é respeitado, o que é devotado e o que é valorizado pelos seus comunicadores, os congadeiros.

Esse processo de comunicações distintas encontra no ritual do Congado vida e forma, que projeta em toda sociedade de Montes Claros os costumes, as crenças, os mitos e as ações de homens que, com dignidade, celebram o que acreditam e gostam, demonstrando, assim, que ocupam um espaço significativo no seu meio social, e que, durante o processo ritual do Congado, seus cantos e instrumentos lhes dão voz ativa frente à sociedade como um todo.

### Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário de. Dicionário musical brasileiro. *Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 1989. (Coleção Reconquista do Brasil. v. 162).*

ARROYO, Margarete. Representações sociais sobre práticas de ensino e aprendizagem musical: um estudo etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes de música. Porto Alegre: 1999, 360 f. Tese (Doutorado em Música) — Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

\_\_\_\_\_. Um olhar antropológico sobre práticas de ensino e aprendizagem musical. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, n. 5, p. 13-20, 2000.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Congos, congadas e reinados: rituais de negros católicos. *Revista cultura*, Brasília, n. 23, p. 80-93, 1976.

\_\_\_\_\_. *Memória do sagrado: estudos de religião e ritual. São Paulo: Edições Paulista, 1985.*

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

DUNSBY, Jonathan. Performance. In: SADIE, Stanley. *The new grove on-line*. Oxford: Oxford University Press. Disponível em <<http://www.grovemusic.com>>. Acessado em 20 de jan. 2003.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara/Koogan, 1989. Original inglês.

GOMES, Núbia Pereira de Magalhães; PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Negras raízes mineiras: os Arturos*. 2. ed. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2000.

HOOD, Mantle. *The ethnomusicologist*. Nova York: Mc Graw-Hill, 1971.

LANGNESS, Lewis. L. *The study of culture*. 2. ed. Novato, California: Chandler & Sharp Publishers, 1987.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. 15. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

LUCAS, Glauro. Chor'ingoma! os instrumentos sagrados no Congado dos Arturos e do Jatobá. *Música hoje: revista de pesquisa musical da UFMG*. Belo Horizonte, n. 7. p. 10-38, 2000.

\_\_\_\_\_. *Os sons de Rosário: o Congado mineiro dos Arturos e Jatobá*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá*. Belo Horizonte: Mazza, 1997.

MARTINS, Saul. *Congado: família de sete irmãos*. Belo Horizonte: SESC, 1988.

MELLO, Luiz Gonzaga de. *Antropologia cultural*. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

MERRIAM, Alan P. *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

MESSNER, Gerald Florian. Ethnomusicology research, another "performance" in the international year of indigenous peoples? *The word of music*. Berlin, n. 1. p. 81-95, 1993.

NETTL, Bruno. *The study of ethnomusicology*. New York: twenty-nine issues and concepts. Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 1983.

NETTL, Bruno *et al.* *Excursion in world music*. 2. ed. New Jersey: Prentice Hall, 1997.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *Análise do discurso: princípios e procedimentos*. 4. ed. Campinas: Pontes, 2002.

QUEIROZ, Luis Ricardo S. A música no contexto congadeiro. *ICTUS: Periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA*. Salvador, v. 4, p. 130-139, 2002.