

MEU PARENTE DE TERA: NOTAS SOBRE A POÉTICA BANTO-CATÓLICA DO CONGADO

Edimilson de Almeida Pereira
UFJF

A leitura dos textos do Congado tem nos revelado uma refinada elaboração de linguagem e de arranjos sonoros, bem como o perfil criativo de vários indivíduos. Em virtude da importância atribuída à letra e à melodia, acreditamos ser pertinente chamar de *cantopoemas* uma parte dos discursos que os devotos elaboram para o período específico das celebrações e que, mediante a aceitação do grupo, permeiam também as suas vivências cotidianas. Os cantopoemas constituem um *corpus* literário híbrido, pois mesclam diferentes elementos formais (versos livres, esquemas de estrofes e rimas variáveis), estilísticos (repetições de fórmulas conhecidas e improvisos), expressivos (canto, coreografia, dramatização) e culturais (heranças de origem banto e do catolicismo). Para além do domínio etnográfico, o universo mítico, histórico, lingüístico e estético de referência banto ainda não mereceu grande atenção dos artistas brasileiros, salvo uma ou outra iniciativa como as alusões feitas por Raul Bopp em *Urucungo*; as invocações da ancestralidade realizadas por poetas como Oliveira Silveira, Adão Ventura e Nei Lopes e, por fim, as chamadas de autores da música popular (Ari Barroso em *Aquarela do Brasil*: “Tira a mãe preta do cerrado/ Bota o Rei Congo no Congado”; Wilson Moreira em *Okolofé*: “é do Reisado, é da Congada”; Edil Pacheco em *Ijexá*: “A sua riqueza/ Vem lá do passado/ De lá do Congado/ Eu tenho certeza”).

O modo como se deu o trânsito das culturas negras para a América, firmado sobre a violência, contribuiu para alterar a lógica dos contatos que permite aos grupos se inter-relacionarem a partir das trocas culturais. Não há como negar que a redução dos escravos à condição de objeto impôs aos atores que representaram esse papel o sinal distintivo de uma ruptura. Se os negros e seus descendentes, por um lado, reagiram à coisificação para afirmar sua dignidade, por outro, a experiência da ruptura se concretizou numa herança peculiar

evidenciada pela sensação de deslocamento que freqüentemente força os afro-brasileiros a se indagarem sobre a sua identidade. O deslocamento se inscreveu na memória das populações afro-brasileiras como um símbolo negativo, porque exprimiu a viagem que retirou os africanos de uma ordem (a de suas sociedades de origem) para inseri-los no continente americano, onde suas concepções de ordem passaram a representar a desordem diante do modelo vigente. Mas, noutro sentido, o deslocamento foi retomado como símbolo dialético que permitiu aos africanos e aos seus descendentes estabelecerem reconfigurações das suas culturas e das culturas dos outros, o que contribuiu para a instauração de uma complexa ordem social nas Américas.

Para apreender o deslocamento dialético, que aquece a gestação dos cantopoemas, é necessário percorrer os fios iniciais de sua tessitura. Em novo contexto, diante da negação de sua ordem de mundo, os negros experimentaram cadeias simultâneas de desordem: *a lingüística* (ao se verem fora de sua ambiência idiomática e lançados em outra, desconhecendo a língua do colonizador e de outros escravos, pertencentes a grupos distintos, com os quais tomavam contato nos entrepostos do tráfico e nos locais de trabalho); *a estética* (ao notarem que seus corpos, gostos e modos de vida eram submetidos à avaliação de acordo com os paradigmas europeizados); *a religiosa* (ao constatarem que seus deuses e suas cosmogonias eram transformados em demônios e superstições pela ótica do catolicismo dominante); *a moral* (ao depararem com um sistema jurídico que os desqualificava como seres humanos, identificando-os como transgressores e criminosos em potencial); *a cultural* (ao se darem conta de que seus valores e comportamentos eram considerados bárbaros por não corresponderem aos padrões da cultura eurocentrista); *a afetiva* (ao se defrontarem com a perda da liberdade, a fragmentação dos núcleos familiares, a morte e a tortura de seus parceiros). As análises do sistema escravista que deram relevância aos coeficientes sócio-econômicos nem sempre se voltaram para a decodificação das experiências afetivas

decorrentes dos aspectos acima e que, de alguma forma, mobilizaram os escravos para ultrapassarem a condição de objeto que lhes fora imposta. No contexto brasileiro, a redescoberta dessas experiências indica a existência de frestas simbólicas (porque se insinuaram mais nos elementos abstratos do que nas bases materiais da cultura) que os africanos e seus descendentes vislumbraram e alargaram para reverter a negatividade do deslocamento, na medida em que diante da desordem ameaçadora se tornou necessário reinventar outra ordem coletiva e pessoal. A fresta simbólica permitiu que os sujeitos afro-brasileiros articulassem bases de pensamento, teias afetivas e linhas de comunicação que funcionaram como referenciais de uma outra ordem. Nesse ponto, o imaginário se tornou o *locus* onde se desdobraram as negociações entre os valores culturais diferentes, consolidando procedimentos decisivos para a configuração de uma outra arquitetura de mundo. Nessa direção, o deslocamento negativo foi sendo transformado em deslocamento dialético, que pode ser demonstrado através das práticas culturais (ritos, danças, gestos) e das elaborações discursivas (cantopoemas, narrativas, provérbios) dos afro-brasileiros.

Para viabilizar o acesso a essas elaborações discursivas é preciso, muitas vezes, remover as camadas de silêncio que a exilaram e, ao mesmo tempo, propor caminhos para interpretar a sua configuração. Para tanto, nos valem os recursos oferecidos pela “arqueologia da memória escrava”¹. Esta, segundo Lienhard, deriva de grupos inseridos entre as “coletividades proteiformes” da América colonial e pós-colonial, que se encontram em “constante processo de redefinição e recomposição”. O mapa identitário desses grupos, em geral de ascendências negras e indígenas, é desenhado a partir de suas etnias (entenda-se aqui essa categoria como “produto da história, mais do que manifestação de alguma ‘essência’ cultural”), que se revelam como fatores de sua exclusão ou inclusão na sociedade contemporânea. Vistas pela ótica dominante, essas etnias representam o atraso que impede os países latinoamericanos de ingressarem definitivamente na modernidade; por isso, ou são

¹ LIENHARD, Martin. *O mar e o mato*, Salvador: EdUFBA/ CEAO, 1998, p. 16.

excluídas dos avanços sociais ou são utilizadas como culturas exóticas e objetos de consumo para a indústria do turismo e da cultura de massas. Mas, do ponto de vista dos marginalizados, a defesa da especificidade étnica representa um modo de reivindicar sua inclusão na sociedade. Isto é, a “etnicidade, baseada numa tradição ainda viva ou reinventada, vem a ser antes de tudo a resposta” desses grupos “a sua discriminação no seio de uma sociedade global.” A arqueologia da memória escrava nos ajuda a reconstituir cenas da experiência que os negros e os seus descendentes protagonizaram durante a diáspora e o cativeiro. O texto dos cantopoemas, de certo modo, funcionam como um roteiro para a leitura dessa história costurada a partir de fragmentos e instauradora de um contradiscurso (o do oprimido), que reduplica e também rejeita o discurso dominante. Ao mergulhar nesse roteiro, o olhar arqueológico reencontra a seqüência que se pode considerar como a versão da diáspora elaborada sob a perspectiva da poética banto-católica.

Ao divisarmos a paisagem sócio-cultural dos cantopoemas, podemos acompanhar a configuração do *poietés* do Congado. Para evidenciar o devoto que trabalha os cantopoemas empregamos o termo *poietés* por designar, de maneira geral, o sujeito criador que tem acesso aos meios fundantes da linguagem poética. Nesse sentido, é possível alinhar como *poietés* (sujeito criador), entre outros, o devoto do Congado, o *griot* africano e o *troubadour* medieval. Mas vale estar atento ao fato de que o caráter universal do criador se explicita a partir de experiências locais, que revelam trajetórias histórico-culturais específicas. Por mais que existam pontos comuns entre os sujeitos criadores não se pode ignorar os apelos particulares que diferenciam as *performances* de um devoto (executando cantopoemas ao som do tamboril no terno de Congo) e de um *griot* (exibindo-se ao som da *kora* no centro de uma aldeia no Mali). Tais distinções ocorrem na medida em que as paisagens naturais e culturais, os meios de organização sócio-econômica e os sistemas simbólicos estimulam a tessitura de

linguagens específicas para referenciar os vários modos de ser *poietés* no Brasil (Minas Gerais) e na África (Senegal, Gâmbia, Guiné-Bissau, Mali).

Os nomes locais atribuídos ao sujeito criador se tornam importantes na medida em que dizem respeito a um mapa cultural, histórico e social com contornos visíveis. Existe uma relação umbilical entre o sujeito criador e o seu lugar, pois um fala através do outro estabelecendo a cumplicidade necessária para que um seja definido em função do outro. Assim, não cabe nomear o *griot* senegalês como *troubadour* medieval ou vice-versa; nem chamar o devoto do Congado de *griot* senegalês ou vice-versa. É a partir do nome local que se abrem os diálogos com as representações universais do sujeito criador, pois esses nomes transportam bagagens, a um só tempo, gerais (porque frutos da experiência social humana) e particulares (porque resultam de cultivos adequados às diferentes situações ecológicas, políticas, econômicas e sociais). No que se refere ao *griot* e ao *troubadour* há um certo consenso quanto à relação entre os seus nomes locais e os tipos de textualidade que produzem. No entanto, o mesmo não ocorre com o *poietés* do Congado, cuja individualidade é diluída em meio à dos outros devotos. Isso concorre, por um lado, para não percebermos a sua habilidade em trabalhar o cantopoema sob um ponto de vista pessoal e ressalta, por outro lado, apenas a sua competência para reduplicar os modelos fornecidos pela tradição. Não estamos autorizados a escrever “o nome” do *poietés* do Congado, já que a dinâmica de seu grupo através da autodefinição se encarregou disso, optando pela nomenclatura deslizando que o identifica como *vassalo*, *pretinho do rosário*, *fio de Zambi*, *macurandamba*, *anganga muquiche*, *capitão*, etc. Mas, com base num procedimento analítico que visa destacar os laços entre o nome local e a bagagem histórico-cultural específica, sugerimos um termo que, acreditamos, nos permite realçar a postura artística desse devoto em face de sua produção textual. Por isso, daqui por diante, identificaremos o *poietés* do Congado como o *cantopoeta*, relacionando-o à sua vivência do sagrado e à sua obra de cantopoemas e narrativas.

As ações do cantopoeta se assemelham às de outros *performers* sem, contudo, serem exatamente iguais a elas. Similaridades de âmbito geral, como o uso da oralidade, são freqüentemente consideradas para identificar os cantopoetas aos *griots* africanos. Consideramos que é justa a intenção de reconstituir as ligações entre as culturas afro-brasileiras e seus berços africanos, mas é importante também reconhecer aquilo que pertence como originalidade ao patrimônio africano (os *griots*) e aquilo que se articulou como originalidade do patrimônio afro-brasileiro (os cantopoetas). Isso nos leva a pensar, por um lado, na existência de aspectos comuns entre os vários *performers* (tais como a *práxis* do sujeito multimeios que se vale do canto, dança, teatro, instrumentos, poesia e narrativa como suportes para a palavra; a atividade que mescla preocupações rituais e lúdicas, responsáveis por uma configuração órfica dos *performers*; a representação social que os legitima como embaixadores e porta-vozes do patrimônio cultural do grupo; a iniciativa estética que lhes possibilita fazer uma leitura pessoal desse patrimônio ao mesmo tempo em que o reiteram) e, por outro lado, na afirmação de aspectos particulares decorrentes dos contextos sócio-culturais que os geram e os alimentam. Por isso, situaremos os traços gerais do *griot* e do *troubadour* e, a partir delas, esboçaremos uma representação para o cantopoeta.

As informações acerca dos *griots* são complexas, posto que se relacionam a diversas organizações sociais inscritas no continente africano. No tocante às regiões do Mali, Senegal, Gâmbia e Guiné Bissau, o *griot* consiste num cultivador de textualidades que se desloca de um lugar a outro, no caso dos itinerantes; ou se destaca em sua própria região, no caso daqueles que desenvolvem ofícios como a pesca e a agricultura. Através de sua *performance*, enraizada em várias gerações e nutrida pelos vínculos familiares, tornou-se o agente responsável pela preservação e transmissão de esquemas de conhecimento, fatos históricos e vivências sociais que referendam as identidades do grupo ao qual pertence. O *griot* se apresenta como um sujeito de múltiplas faces (historiador, genealogista, musicista)

requisitado para celebrações e rituais, instâncias em que a sua atuação é consagrada como a voz da coletividade. Para atender às demandas do grupo, o *griot* atravessa um longo período de aprendizagem e treinamento, em geral, sob a tutela de alguém mais velho, um pai ou um tio, por exemplo. O aprendizado, basicamente oral, inclui o domínio de histórias, músicas e instrumentos (*kora*, espécie de harpa; *koni*, mandoline de quatro cordas; *filé*, flauta de madeira; *bala* ou xilofone; e tambores) que constituem o repertório de suas apresentações e o patrimônio pelo qual se torna responsável.²

As *performances* dos trovadores medievais responderam à complexidade de seu tempo, forjando-se entre os apelos temporais e a ascese espiritual, entre o favor dos senhores feudais e a expressão lírica dos sentimentos. O fazer trovadoresco, acompanhado das modulações cênicas e musicais, atingiu tal relevância que implicou o desenvolvimento de tipos específicos de *performers*, isto é, o *troubadour* e o *jongleur*: ao primeiro coube os trabalhos de composição da textualidade e, ao segundo, as funções de execução. Essa distinção, no entanto, nem sempre se manteve rigorosamente, havendo casos em que o *troubador* se encarregou ele mesmo de executar suas composições.³ Para realizar suas *performances*, que se baseavam em composições elaboradas para a difusão oral, o *jongleur* se movia de um povoado a outro, incluindo os castelos dos nobres. O reconhecimento social para esse fazer artístico resultou em sua profissionalização, distinguindo-se “el mester de juglaría” dentre as demais atividades de produção.

Por analogia, o cantopoeta se aproxima do *griot* e do *troubadour*, especialmente se observarmos que esses *performers* – tal como o representante do Congado – gozam de prestígio em suas sociedades; desempenham uma função com feições rituais e estéticas legitimadas; integram o uso da palavra à dança, ao teatro e à música; e fazem de sua textualidade as linhas que costuram o tecido de uma determinada tradição cultural. Se

² STAMM, Anne. *Les paroles est un monde: sagesses africaines*. Paris: Editions du Seuil, 1999, p. 63.

³ MARROU, Henri-Irénée. *Les troubadours*. Paris: Editions du Seuil, 1971, p. 9-10.

reconhecemos as tradições culturais evocadas pelo *griot* e pelo *troubadours*, as questões que se colocam em relação aos devotos do Congado são: que tradição evocam os cantopoetas e como as evocam? Se a primeira pergunta tem como resposta a tradição banto-católica, a segunda, no entanto, só poderá ser bem respondida se soubermos como se caracteriza o sujeito enunciatador dessa tradição. A performance do cantopoeta explica, vela e revela os modos de vida dentro do Congado e as relações que seus representantes estabelecem com a sociedade brasileira. Esses aspectos constituem o terreno que fertiliza a textualidade do cantopoeta, impregnando-a com os signos de um contexto específico. O cantopoeta desempenha funções similares às do *griot* e do *troubadour*, mas seu pertencimento a um contexto específico o leva a distinguir-se – assim como os outros se distinguem em função de seus contextos – como sujeito de uma textualidade particular. É imprescindível considerar o universo da tradição banto-católica para que se possa visualizar as ações do cantopoeta; ao mesmo tempo, só é possível apreender a tradição banto-católica no percurso de formação histórica e social brasileira.

Se o *griot* e o *troubadour* estão colados à organização de suas respectivas sociedades, interpretando-as e conferindo-lhes identidade, também o cantopoeta está entranhado na organização da sociedade brasileira, exprimindo-a segundo um determinado ponto de vista. Ou seja, o cantopoeta interpreta, entre outros fatos, a realidade cultural decorrente da expansão européia na América e que se apoiou sobre o tráfico de escravos, bem como as relações compulsórias de trabalho e a implantação do catolicismo. Portanto, o cantopoeta atua no âmbito de uma realidade que tem como cenário a América Latina e, mais especificamente, o Brasil das áreas rurais e periferias urbanas. Os atores dessa realidade são falantes, alfabetizados ou não, da língua portuguesa, mas sua textualidade mostra a interferência, mais ou menos intensa, de fragmentos de idiomas bantos e das formas coloquiais do português presentes na comunicação oral.

Emergindo desse cenário, o cantopoeta se caracteriza como um sujeito pertencente às camadas mais pobres da população, em geral, negra ou mestiça. Desempenha profissões de menor rendimento salarial, sendo que, em alguns casos, os mais velhos vivem de poucas aposentadorias pagas pelo Estado. Apesar das condições sociais desfavoráveis, o cantopoeta representa a linha de contato entre o seu grupo e a sociedade abrangente, entre o passado e contemporaneidade, entre a língua oral e a língua escrita, entre os valores rituais e as criações estéticas do Congado. Sua atividade nasce da vivência religiosa (pois o cantopoeta é um devoto do Congado), competindo-lhe a função de traduzi-la para os demais representantes do grupo. A importância atribuída ao cantopoeta evidencia a necessidade de uma preparação para que o devoto possa desincumbir-se dessa tarefa. À primeira vista, não se observa uma rede iniciática como a de formação do *griot* (submetido a longo período de aprendizagem sob os auspícios da família a que pertence e que, tradicionalmente, foi encarregada desse ofício). O cantopoeta é um iniciado, ocupando cargos sagrados como os de capitão, Rei ou Rainha no Congado. São postos imbuídos do sentido da mediação entre os mundos imanente e transcendente, na medida em que restabelecem e sustentam a comunicação entre os ancestrais e os seus descendentes, entre os mitos de fundação do Congado e a sua reatualização.

Em geral, o cantopoeta procede de um mesmo tronco familiar, seguindo os passos de outros parentes. Comunidades marcadas pela preponderância de um núcleo familiar como as dos Arturos (Contagem), dos Bianos (Jequitibá) e Mato do Tição (Jaboticatubas), por exemplo, experimentam esse tipo de iniciação que obedece à linhagem familiar, pois vários descendentes assumiram as funções de cantopoeta em substituição a seus antepassados. Em locais onde não prepondera um núcleo familiar e várias famílias dividem entre si as atividades rituais, abre-se a possibilidade para que um indivíduo originário de outro agrupamento seja legitimado como cantopoeta da comunidade. Nesse caso, prevalece o conceito ampliado de família no sagrado, mais do que o conceito biológico ou social de família, uma vez que

através da iniciação transmite-se ao indivíduo as qualificações para que possa atuar como cantopoeta, independentemente dos laços de parentesco. A iniciação implica o conhecimento dos modos de vida do Congado mediante o compromisso de respeitá-los e praticá-los. Só depois de completar essa iniciação, num período que varia de acordo com a orientação de cada comunidade, o indivíduo será considerado apto para assumir as funções de capitão, Rei ou Rainha e, conseqüentemente, de cantopoeta.

O cantopoeta realiza suas performances durante as celebrações rituais, que ocorrem em espaços públicos (ruas, praças, adros de igrejas) e privados (casas, capelas, terreiros). Nessas ocasiões, testa diante do grupo – do qual é considerado o porta-voz – as suas habilidades para dançar, tecer o discurso e tocar os instrumentos. A solenidade do momento exige atenção, o que leva o cantopoeta a ser cuidadoso com os objetos rituais: no caso dos capitães, é indispensável exibirem a veste ritual e o bastão, que lhes confere o direito para assumir o discurso e conduzir os ternos de devotos. Através de um jogo de vozes altas e baixas os cantopoetas vão urdindo uma teia comunicativa permeada de informações históricas (que aludem à escravidão, às lutas dos negros pela liberdade e à formação de uma memória afro-brasileira), sociais (que referendam uma identidade para os afro-brasileiros e denunciam a exclusão que lhes é imposta), rituais (que explicam os mitos de fundação e os procedimentos diante do sagrado) e estéticas (que evidenciam uma atitude metacrítica do enunciador empenhado na realização da melhor performance). No dia-a-dia da comunidade, fora das ocasiões rituais, o cantopoeta permanece ativo, ainda que de maneira discreta. Os Reis e os capitães, embora não portem os objetos rituais, contribuem para a elaboração dos discursos sobre temas cotidianos, ilustrando-os com referências aos cantopoemas e às narrativas de preceito.

Ao finalizarmos esta comunicação, mais que uma conclusão, desejamos frisar nosso desejo de delinear um relato sobre a vivência estética nas comunidades do Congado. Nesse

percurso, se destaca o fato de que a palavra é a porta de entrada e de saída para evidenciar as representações sociais do Congado, uma vez que ele se organiza a partir da textualidade relacionada a um mito fundador e aos trajetos históricos dos devotos. Isso faz com que os cantopoemas sejam constituídos como tradução e interpretação das vivências míticas e históricas dos devotos e de seus ancestrais. O exercício da interpretação, por sua vez, abre aos devotos a possibilidade de criarem novas representações que inserem o Congado na sociedade contemporânea. O funcionamento dessa lógica está ligado à dinâmica da palavra, célula que – associada ao canto e à dança – alimenta a tessitura dos cantopoemas. Essa densidade foi ressaltada por Leda Martins, ao observar que nos “circuitos de linguagem dos Congados, a palavra adquire uma ressonância singular, investindo e inscrevendo o sujeito que a manifesta ou a quem se dirige em um ciclo de expressão e de poder”. Além disso, a palavra atualiza-se para o sujeito como experiência concreta, pois é “sopro, hálito, dicção, acontecimento e *performance*, índice de sabedoria.”⁴ Diante disso, não há garantias de que os devotos estejam argumentando exatamente como indicamos, mas a articulação que fazem do discurso, encenando de modo múltiplo os fatos sociais, funciona como um convite à interpretação desse *corpus* literário.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- LIENHARD, Martin. *O mar e o mato: histórias da escravidão*. Salvador: EdUFBA/ CEAO, 1998.
- MARROU, Henri-Irénée. *Les troubadours*. Paris: Editions du Seuil, 1971.
- MARTINS, Leda. *Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.
- STAMM, Anne. *Les paroles est un monde: sagesses africaines*. Paris: Editions du Seuil, 1999.

⁴ MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza, 1997, p. 146.