

## GEOGRAFIA-MÚSICA: ENCONTROS E CAMINHOS DO FENÔMENO SONORO NOS CORTEJOS DE CONGADO

*Geography-Music: encounters and ways of the sound phenomenon in corteges of Congado*

Elisabete de Fátima Farias Silva<sup>1</sup>

### RESUMO

O fenômeno sonoro abrange aspectos acústicos e sociais próprios da realidade geográfica onde está circunscrito. Entendemos que o estudo geográfico desses fenômenos ou, mesmo, da interface Geografia-Música, é um campo fecundo de investigação do mundo vivido. Nesse quadro, buscaremos compreender geograficamente o fenômeno sonoro dos cortejos de Congado a partir da escala da experiência com diferentes grupos de cultura popular, no interior paulista, quando do processo de pesquisa do mestrado. Com base na manifestação do fenômeno tal qual desvelado no fundamento epistêmico da experiência, destacamos que o fazer e a execução musical dos cortejos é vivido pelos corpos que compõem geografias ao circular sentidos do universo batuqueiro e, mais especificamente, da cultura popular negra, que prima pela oralidade, coletividade e tradição, por meio de elementos essencialmente estratégicos como a repetição, ritmo e circularidade das músicas do Congado.

**Palavras-chave:** Cultura popular. Repetição. Ritmo. Circularidade.

### ABSTRACT

The sound phenomenon embrace acoustic and social aspects specific to the geographic reality where it is circumscribed. We understand that the geographic study of these phenomena, or even the Geography-Music interface, is a fruitful field of investigation of the lifeworld. In this context, we will try to comprehend geographically the sonorous phenomenon of corteges of Congado from the scale of experience with different groups of popular culture, in the interior of São Paulo, during the master's research process. Based on the manifestation of the phenomenon as it is revealed in the epistemic foundation of experience, we emphasize that the making and the musical execution of the cortege is lived by the bodies that compose geographies when circulating senses of the universe batuqueiro and, more specifically, of the black popular culture, that presses by orality, collectivity and tradition, through essentially strategic elements such as the repetition, rhythm and circularity of Congado's songs.

**Keywords:** Popular culture. Repetition. Rhythm. Circularity.

<sup>1</sup> Doutoranda em Geografia, Instituto de Geociências, Universidade Estadual de Campinas, Unicamp. lisafariasgeografia@gmail.com.  
✉ Rua 12, 937, Rio Claro, SP. 13500-110.



## ENCONTROS E CAMINHOS: DOS SONS E DA VIDA

Desde o ventre materno até os últimos segundos da existência somos envolvidos pelos sons. O ambiente sonoro nos rodeia de maneira, por vezes, imperceptível. Porém, ao refletir acerca do fenômeno sonoro nos damos conta de sua onipresença. As diferentes paisagens sonoras (SCHAFER, 1977) com as quais convivemos cotidianamente e nossa própria pulsação corporal ritmada nos mostram a relação íntima e constante entre os sons e nossa condição humana: os sons da infância, da juventude, de um grande amor, sons religiosos e sagrados, sons que resgatam memórias, sons do corpo, da cultura de um povo, sons de um lugar.

Compreendemos que a percepção sonora acontece pelo corpo (MERLEAU-PONTY, 1996) e não, exclusivamente, pelos ouvidos. A natureza física do som consiste em ondas eletromagnéticas de propagação multidirecional, assim elas nos afetam por inteiro, e vibram em nós a ponto de mudar nosso batimento cardíaco e respiração (WISNIK, 2009).

Entre pausas de silêncio e ruído, uma voz, um barulho específico, uma música: os sons embalam a vida e nos levam/trazem sensações outras capazes de suspender o tempo e transmutar o espaço. Para uns torna-se essencial, para outros não é tão significativa, de qualquer modo, os sons pulsam em nós e podem provocar uma relação diferencial com o tempo e com o espaço que foge ao cronológico, linear, material e visível.

Podemos fechar os olhos a algo, porém o ouvido nunca, podemos ignorar um som, mas não ser totalmente indiferente a ele. Diferente de outros órgãos dos sentidos, os ouvidos são expostos e vulneráveis: "Os olhos podem focalizar e apontar nossa vontade, enquanto os ouvidos captam todos os sons do horizonte acústico, em todas as direções" (SCHAFER, 1991, p.67).

Estamos imersos no fenômeno sonoro e nossas respostas a ele são múltiplas, tanto quanto a diversidade desse fenômeno. O sentido daquele som é, pois, indicado pelos sujeitos a partir de um contexto de significação específico. O mesmo som que acalma alguns, a outros pode soar irritante; o som da floresta pode parecer sem significância para certo grupo de sujeitos, enquanto outros grupos conseguem identificar riqueza e diversidade naquele mesmo som, diferenciando o cantar dos pássaros, a direção do vento, o chiado das folhas, sinais para caça, entre outras nuances; o som das grandes cidades a uns pode soar enlouquecedor, opressivo e angustiante, a outros, dada a rotina, pode não causar nenhuma dessas sensações pois o corpo já está acostumado àquela realidade.

Desses exemplos, entre tantos outros possíveis, depreende-se que a realidade geográfica (DARDEL, 2011) dos sujeitos interfere na percepção dos sons pelos corpos. Por isso, a importância de circunscrever o fenômeno e descrever quais, como, onde e em que sentido se produzem e reproduzem aqueles sons.

O fenômeno sonoro condiz sobre o ser, diz com e por meio do ser. E nesses encontros e caminhos dos sons e da vida, a exploração geográfica dessa relação pode desvelar sentidos de mundos. Nesse artigo exploraremos encontros e caminhos da Geografia, Sons e Músicas, buscando, primeiro e brevemente, destacar a natureza do som; em seguida, dialogaremos com Castro (2009), Kong (1995), Panitz (2010, 2012) e Souza (2013) a fim de contextualizar a interface Geografia-Música, origens, desdobramentos e pesquisas; por fim, discorreremos sobre algumas considerações quanto ao fenômeno sonoro nos cortejos de Congado, a partir das reflexões proporcionadas no processo de pesquisa da dissertação "Entre corpos e lugares: experiências com a Congada e o Tambu, em Rio Claro/SP" (SILVA, 2016).

## AO ENCONTRO DO FENÔMENO SONORO: CAMINHOS PARA A SUA COMPREENSÃO

Wisnik (2009), em “O som e o sentido: uma outra história das músicas”, expõe o uso humano do som e da história desse uso, um livro para músicos e não-músicos, como bem nos menciona o autor. Ele defende que por mais nítido que possa ser, o som é invisível e impalpável, com um poder mediador de elo comunicante do mundo material e imaterial: “O seu valor de uso mágico reside exatamente nisto: os sons organizados nos informam sobre a estrutura ocultada da matéria no que ela tem de animado” (WISNIK, 2009, p.28).

A natureza do som é invasiva, envolvente, compreende dentro e fora, com capacidade de ultrapassar limites fixos e alterar o entorno. Mesmo não podendo ser tocado diretamente, o som tem o poder de nos tocar com uma enorme precisão, daí advém sua potencialidade no uso humano para explicar e promover sentidos.

De acordo com Wisnik (2009, p.29), as músicas, composições sonoras organizadas, traduzem para a escala sensorial mensagens sutis sobre a intimidade anímica da matéria: “E dizendo intimidade anímica da matéria, dizemos também espiritualidade da matéria. A música encarna uma espécie de infra-estrutura rítmica dos fenômenos (de toda ordem)”. Depreendemos pois que o fenômeno sonoro tem a capacidade de transcender e evocar o invisível e imaterial a partir das sensações provocadas. Daí a afirmação do filósofo estadunidense Don Ihde (2007, p.3-4): “O silêncio do invisível ganha vida no som”<sup>2</sup>.

Nosso corpo responde sonoramente pelo ritmo às sensações de medo, insegurança, alegria e desejo; sonoramente as estações do ano passam; sonoramente a vida acontece na cidade e no campo. Recorrendo ao poder de transcendência do fenômeno sonoro, as

2 Tradução livre de: “The silence of the invisible comes to life in sound”.

composições musicais são produzidas e reproduzidas em diversos contextos, todavia com um mesmo objetivo: atingir e transmitir sentidos. Tanto é que as mais diferentes cosmovisões se constituem e se organizam através da música, por proporcionar harmonia entre o visível e o invisível, entre o que se apresenta e o que permanece oculto (WISNIK, 2009).

E não é necessário um grande concerto musical com inúmeros instrumentos e composições teóricas de grande sofisticação para tocar a capacidade humana por meio da transcendência dos sons. Wisnik (2009, p.33) entende que “Um único som afinado cantado em unísono por um grupo humano, tem o poder mágico de evocar uma fundação cósmica”. No meio dos ruídos caóticos do mundo, um princípio ordenador surge e projeta em si não apenas o fundamento sonoro, mas também do universo social.

A ideia de Wisnik (2009) sobre a ordenação do som e sua projeção no universo social corrobora com a compreensão de que o fenômeno sonoro indica sentidos sociais que vibram pelos e nos corpos. Quem fez, quando fez, para quem fez, por quê fez aquela composição e porquê se sente o que se sente são questões referente à análise do fenômeno sonoro. Indagações para que os ouvidos pensem sobre ela, como provoca o professor e músico canadense Murray Schafer (1991), em sua clássica obra “O ouvido pensante”. A música foi feita por e para sujeitos sociais e, nesses encontros e caminhos de sentidos, o estudo geográfico dos fenômenos sonoros ou, mesmo, da interface Geografia-Música, encontra um campo fecundo de investigação do mundo vivido.

Fortalecendo essa compreensão ampla do fenômeno sonoro, o sociólogo Waldenyr Caldas (2010, p. XI), no livro “Iniciação à música popular brasileira”, também discorre que a música “transcende o caráter lúdico de que se reveste para ganhar conotações e importância

no plano social e político”. Ao longo dessa obra, o autor contextualiza a trajetória musicada da formação brasileira ligada às questões de colonização, escravidão negra, imigrações europeias e lutas políticas, interpretada como criação artística a registrar o vivido.

Por sua vez, na tese de Giovanni Cirino (2016), o antropólogo afirma que antíteses como particular e universal, popular e erudito, produção e consumo são insuficientes para compreender a música. A relação social que acontece por meio do fenômeno sonoro abrange fatores vários e a música aciona a análise antropológica na medida em que articula conceitos como cultura, difusão, mestiçagem e sincretismo, menciona o antropólogo. Nesse artigo, Cirino (2014) trabalha especificamente o fazer musical e aponta interessantes questões sobre esse processo que envolve todas as questões não musicais como a língua, a religião e os padrões de movimentos, devendo, portanto, ser tratado de maneira mais problemática, já que abarca os aspectos acústicos da música e os aspectos sociais, ideológicos, estéticos, simbólicos e conceituais.

Concorda-se assim que o fazer musical abrange aspectos acústicos e sociais, próprios da realidade geográfica onde o fenômeno sonoro está circunscrito. Sem reduzir a análise a pares antitéticos ou simplesmente preferências musicais isoladas, a compreensão dos sons e das músicas perpassam por uma síntese dos sentidos da capacidade humana na experiência com o fenômeno e necessita de uma abordagem sem pré-conceitos quanto à valoração de qualidade ou vinculação a determinismos econômicos, geográficos ou quaisquer outros. Como defende Schafer (1991, p.294), a música pode promover diferentes sensações tais como a sociabilidade, a graça, o êxtase, o fervor político ou religioso e, ainda a sexualidade. “Porém, em si mesma, a música é fundamentalmente amoral”. Portanto, a música fala o que queremos e buscamos ouvir nelas.

Compartilhando de uma compreensão fenomenológica do fenômeno sonoro, Makl (2011, p.60), no artigo “Artes musicais na diáspora africana: improvisação, chamada-e-resposta e tempo espiralar” enfatiza que é preciso uma dupla mobilização do sensível ao se tratar da música: “fenomenológica, por um lado, crítica e conceitual por outro, sem perder a perspectiva de que o fazer da música e sua recepção são irreduzíveis ao *logos*”. Dessa dupla mobilização, caminhos foram percorridos ao encontro do fenômeno para que a Geografia emergisse dos sons e das músicas.

#### ENCONTROS E CAMINHOS: DA GEOGRAFIA E DA MÚSICA

Quanto às pesquisas realizadas na interface Geografia-Música, o que se encontra são as que têm direcionamento pedagógico no âmbito da educação formal no espaço escolar, tais como as dissertações “Representação e ensino – a música nas aulas de geografia: emoção e razão nas representações geográficas” de Correia (2009) ou ainda “O lugar e o som: estudo geográfico da ‘Música Guarani’ – reflexões a partir do ensino” de Fernandes (2012). Igualmente encontramos pesquisas sobre determinados artistas/movimentos culturais como a tese “Geografias de mundo reveladas nas canções de Chico Buarque” de Pereira (2013) ou a dissertação de Castro (2009) “Heitor Villa-Lobos: a espacialidade na alma brasileira”, somam-se as que buscam o estudo da espacialidade na relação Geografia e Música, como as dissertações de Panitz (2010) “Por uma geografia da música: o espaço geográfico da música popular platina” e de Gonçalves (2014) “O lugar-samba no Bixiga: memória e identidade”.

Longe de se querer fazer um levantamento bibliográfico completo e constituir uma lista de pesquisas nesse campo, o que se pretende com a citação dos trabalhos acima é elucidar que foram elaborados

diferentes trabalhos acadêmicos em diversas instituições públicas de ensino superior e que cada uma delas se desenvolveu sob um enfoque possível da interface Geografia-Música.

Souza (2013, p.125-127), por exemplo, produziu no artigo “Geografia, literatura e música: o simbolismo geográfico na arte” um quadro mencionando as dissertações e teses defendidas entre 1991 e 2012 nas pós-graduações em Geografia no Brasil com enfoque temático na música. O autor identificou 17 trabalhos nesse recorte, muitos deles localizados no estado do Rio de Janeiro por influência do Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Espaço e Cultura (NEPEC), da UERJ. O primeiro trabalho acadêmico em nível de pós-graduação é a dissertação “Rio de Janeiro dos compositores da música popular brasileira 1928-1991: uma introdução à Geografia Humanística”, de João Baptista Ferreira de Melo, realizado e defendido na UFRJ.

Em “Por uma geografia da música: um panorama mundial e vinte anos de pesquisas no Brasil”, Lucas Panitz (2012) pondera que apesar de a Geografia da Música já ser um campo de quase um século de existência oficial – destacando, no primeiro momento, a grande influência do alemão Friedrich Ratzel e do trabalho desenvolvido por seu discípulo Leo Frobenius e, em um segundo momento, o contexto dos Estados Unidos com a Escola de Berkeley e a França com a consolidação da disciplina “Geografia musical” – apenas recentemente os geógrafos brasileiros têm se dedicado a trabalhar com as manifestações artísticas em sua dimensão espacial. No Brasil, a partir da dissertação de Melo (1991), vanguarda na interface Geografia-Música, as pesquisas que trabalharam a temática, embora não sejam numerosas, tiveram abordagens heterogêneas (caráter humanista, abordagens culturais renovadas, enfoques da geografia social ou como ferramenta para o ensino) e, em termos conceituais, focaram-se nas categorias geográficas de paisagem, espaço geográfico, região e território.

Panitz (2012, p.7), conclui ser importante ressaltar o reconhecimento da Música por parte da Geografia brasileira e destaca que “a diversidade de interesses apresentada e a indiscutível riqueza musical do país, fazem deste campo de estudo um lugar fecundo para explorar o espaço geográfico em suas mais diversas abordagens”.

Outro artigo que faz um resgate histórico mundial válido para nossa discussão é “Geografia e música: a dupla face de uma relação”, de Daniel Castro (2009). O autor afirma que um dos mais importantes trabalhos já realizados na área é o livro “*The Sounds of People and Places: Readings in the Geography of Music*”, de George O. Carney, original de 1978, no qual o autor apresenta uma coletânea de ensaios dedicados a este tema por outros pesquisadores. A partir dos anos 1980, sessões especiais sobre música têm sido realizadas nas reuniões anuais da *Association of American Geographers* em diversas cidades dos Estados Unidos. Esse evento originou um dos maiores trabalhos realizados sobre o tema, o texto “*Popular Music in Geographical Analyses*”, da autora Lily Kong (1995).

A revista francesa “*Géographie et Cultures*”, fundada por Paul Claval, publicou em 2006 um número dedicado ao tema, intitulado “*Géographies et musiques: quelles perspectives?*”. Tratou-se de uma coletânea de textos de diversos geógrafos com abordagens que vão desde o estudo do perímetro espacial e musical da ópera em Provença até o estudo da articulação entre a lógica global e as características locais a partir do hip-hop na Mongólia (CASTRO, 2009).

O interesse pela música nos estudos geográficos demonstra certo rompimento dos interesses em temas elitistas que se insistia em consentir até o período. A esse respeito, Kong (1995, p.184) declara que a abordagem da cultura popular era tratada pela Geografia “com desdém, como mero entretenimento, trivial e efêmero”. Essa hegemonia da cultura dominante, entretanto, tem sido contestada

recentemente a partir do reconhecimento e do tratamento de que a cultura popular é, na verdade, uma fonte inesgotável de consciência popular.

De acordo com Castro (2009), que interpreta vários pensadores a esse respeito, a predominância de alguns temas em detrimento e, mesmo, recusa de outros, revela o fato de a Geografia Humana ainda estar envolvida com uma política cultural que explorando o legado do Iluminismo (em que ver é acreditar) e do pós-modernismo (em que imagem é tudo) permaneceu mergulhada na ideologia visual.

Contudo, pluralizando as temáticas e rompendo com pesquisas exclusivamente visuais, Castro (2009, p.17), embasado em George Carney e Lily Kong, ressalta que há uma “variedade enorme de vieses possíveis que a música oferece para o geógrafo”. Um desses vieses na interface Geografia-Música é a pesquisa com cultura popular. A esse respeito, compartilhamos amplamente das reflexões de Lily Kong (1995), no artigo “*Popular music in geographical analyses*”, quanto à negligência relativa da Geografia às pesquisas com cultura popular, incluindo a música popular: “Como uma área de investigação geográfica, a música popular não tem sido explorada em grande medida”<sup>3</sup> (KONG, 1995, p.183). Mais do que essa constatação, Kong também discute as razões dessa negligência e revisa as tendências da pesquisa geográfica existentes até então sobre música popular propondo a expansão das linhas de pesquisa (Análise dos significados simbólicos; Música como comunicação cultural; A política cultural da música; Economias musicais; Música e construção social de identidades; Métodos de análise)<sup>4</sup>.

3 Tradução livre de: “As an area of geographical inquiry, popular music has not been explored to any large extent”.

4 Tradução livre de: “(The analysis of symbolic meanings; Music as cultural communication; The cultural politics of music; Musical economies; Music and the social construction of identities; Methods of analysis)”.

A autora de Cingapura defende que “A música também é um meio pelo qual as pessoas transmitem suas experiências ambientais - tanto o cotidiano quanto o extraordinário”<sup>5</sup> (KONG, 1995, p.186) e que muito pode contribuir para as discussões teóricas e empíricas via noção de senso de lugar, espaço e lugar. Por fim, salienta que “Ao apresentar possíveis agendas para os geógrafos que pesquisam música, estou fazendo uma tentativa de colocar a música firmemente de volta ao seu contexto sociopolítico”<sup>6</sup> (KONG, 1995, p.195).

Recentemente lançado, “Geografia e música: diálogos”, organizado por Alessandro Dozena (2016), vem ao encontro da temática, trazendo diversos artigos com diferentes abordagens que tangenciam a interface nomeada no título do livro. O geógrafo e músico já aponta na apresentação da obra acreditar que geografia e música, assim com letras minúsculas,

expressam a possibilidade de se constituírem em experimentações que transcendem os limites das disciplinas acadêmicas formalmente estabelecidas; tornando-se campos capazes do estabelecimento de um interessante diálogo, plural e motivador. (DOZENA, 2016, p.8).

Assim, encontros e caminhos da Geografia e Música vão se constituindo e reafirmando-se enquanto possibilidades de estudo do vivido. Atravessada pelo contexto mundial, as pesquisas geográficas brasileiras que se debruçam, de algum modo, à expressão sonora e musical e evidenciam as potencialidades de estudo do fenômeno que agora e sempre nos toca.

5 Tradução livre de: “Music is also a medium through which people convey their environmental experiences - both the everyday and the extraordinary”.

6 Tradução livre de: “In thus putting forward possible agendas for geographers researching music, I am making a bid to put music firmly back into its sociopolitical context”.

## ENCONTROS E CAMINHOS: A MÚSICA NAS MANIFESTAÇÕES DA CULTURA POPULAR BRASILEIRA

A partir da experiência com o “Grupo Folclórico Congada e Tambu de São Benedito”, entre 2014 e 2016, quando do desenvolvimento da pesquisa de Mestrado, foi possível a participação em diversos festejos populares em cidades do interior paulista, tais como: Guaratinguetá, Itapira, Casa Branca, Cachoeira de Emas, Batatais, Pirapora do Bom Jesus e Aparecida do Norte, cidades nas quais se conviveu com grupos de diferentes manifestações da cultura popular (Congada, Moçambique, Marujada, Catupé e Folia de Reis) que se valem, sobretudo, do catolicismo popular e dos cortejos pelas ruas como características essenciais e comuns, daí advém as reflexões que se desenrolarão a seguir quanto aos encontros e caminhos dos sons e músicas das/nas manifestações da cultura popular brasileira a partir da compreensão geográfica do fenômeno sonoro nos cortejos de Congado.

É de se salientar a experiência geográfica enquanto fundamento epistêmico da pesquisa fenomenológica desenvolvida. Compartilha-se das ideias do geógrafo Eduardo Marandola Jr (2016) ao entender a experiência enquanto escala do fenômeno, a partir da qual a reflexão ganha força no sentido que é fundada e voltada à experiência, entendendo que se participa da circunstância da manifestação do fenômeno sem, entretanto, torná-la uma explicação da experiência pessoalizada.

Exposto isso, reitera-se com Ihde (2007), tendo por base a obra “*Listening and voice: phenomenologies of sound*”, que o exame do som começa com uma fenomenologia, concentrada na experiência e, por isso mesmo, o autor aponta que nada é mais fácil e mais difícil do que uma “fenomenologia”. Quanto ao primeiro porque cada pessoa tem sua experiência e pode refletir-se nela, sendo “familiar” na

proximidade a nós mesmos. Entretanto, por outro lado, a dificuldade vem, precisamente, porque a familiaridade oculta-nos os sentidos, por constituir-se de crenças e ações irrefletidas que, embora vivamos, não as examinamos criticamente.

No processo de reflexão do fenômeno sonoro das/nas músicas manifestadas por grupos de cultura popular, é de se relevar que não são meros sons ou quaisquer sons, mas que estão circuntancializados na experiência geográfica com os cortejos de Congado, entre 2014 e 2016, em festejos do interior paulista, pela qual foi possível o fenômeno se desvelar em certos sentidos, aproximando-nos de significados existenciais àquela manifestação. Como bem aponta Ihde (2007, p.115): “O movimento em direção a uma revisão mais detalhada do terreno auditivo é um movimento que acelera as aproximações às significações existenciais. Os sons que ouvimos não são “meros” ou “abstratos” sons, mas são sons significativos”<sup>7</sup>.

Quando se trata das músicas da cultura popular cantadas em festejos se abrange um mundo de sentidos que se relaciona à oralidade, coletividade e tradição. Para compreender o fenômeno sonoro nesse contexto é preciso abarcar os sentidos que ali circulam: não basta ouvirmos com os ouvidos e interpretar as letras das composições alheios ao mundo da cultura popular ali cantado; compreender a música é também vê-la manifestar-se pelos corpos que desfilam nos longos cortejos populares e batucam cadenciados e repetidamente as curtas músicas entoadas pela coletividade; é cheirá-la nos alimentos que, tradicionalmente, servem-se em algumas das manifestações; é senti-la na pele ao calor das fogueiras que aquecem instrumentos e corpos

<sup>7</sup> Tradução livre de: “The movement toward a more detailed review of the auditory terrain is a movement that accelerates the approximations to existential significations. The sounds that we hear are not “mere” sounds or “abstract” sounds but are significant sounds”.

nas noites de folias ou no calor do sol que cansa mas não desanima os corpos quando dos cortejos.

Aqui não pretendemos dar enfoque a partes isoladas que compõem o fenômeno sonoro, tal como letra, melodia, ritmo, entonação, autoria, contexto de produção e reprodução, instrumentos e etc. Porém e, sobretudo, buscamos compreender a sonoridade das músicas com as quais se teve contato em festejos de Congado no interior paulista como fenômeno sonoro vivido pelos corpos que, compondo geografias, circulam sentidos do universo batuqueiro da cultura popular e, mais especificamente, da cultura popular negra de matriz africana, no fazer musical coletivo, em espaços públicos, capazes de transformar tempo e lugar cotidianos em situações outras.

É válido salientar, como descrito no artigo “A vocação de criar: anotações sobre a cultura e as culturas populares”, de Brandão (2009), que o conceito de cultura popular nasce de uma controvertida, mas sempre justificada oposição com a cultura erudita, letrada, acadêmica, hegemônica ou, mesmo, cultura dominante. É tardio o reconhecimento de que “as gentes do povo” são criadoras de cultura, tornando-se tema de pesquisa e teoria apenas ao longo do século XIX, na Europa. A partir do entendimento desse contexto de origem do conceito e expandindo para os desdobramentos dele, é preciso destacarmos que trabalhar com a noção de povo ou de cultura popular é lidar com uma denominação criada por outros (pesquisadores, intelectuais, eruditos) que não pertencem a este mundo de sentidos e que, historicamente, já o abordaram por diferentes metodologias e níveis de discussão, como por exemplo pelo viés romântico, exótico, folclórico e patrimonial.

Concordamos com a defesa de Brandão (2009) quanto à ideia de culturas populares pluralizadas e em movimento no diálogo com outras culturas. Aqui, buscamos circunscrever e contextualizar a cultura popular particularizada nas manifestações dos cortejos de Congado que

se teve contato entre 2014 e 2016, no interior paulista. Embora existam nos cortejos diferentes grupos como Moçambique, Marujada, Catupé e Folia de Reis, além propriamente dos grupos de Congada, existem valores comuns a eles que proporcionam uma unidade de sentido nessa diversidade: o mundo do batuque é manifestado a partir do “com-viver” entre tambores pelos corpos que compartilham e compreendem seus significados (SILVA, 2016). Por isso a justificativa de se pensar nas músicas dos cortejos de Congado, justamente e, sobretudo, porque mesmo existindo diferentes grupos de cultura popular nos cortejos, e tendo suas características respeitadas, há uma coesão no fenômeno sonoro ali manifestado a fim de contribuir aos valores circulantes do mundo do batuque, tais como a oralidade, coletividade e tradição, que se relacionam a aspectos essenciais estratégicos presentes nas músicas como a repetição, ritmo e circularidade.

“Não é fácil separar uma coisa da outra e colocar uma lógica de ciência em um emaranhado de acontecimentos, cuja maior virtude possivelmente está em procurar fugir sempre, de todos os modos, das regras da lógica da razão cotidiana”, afirma Brandão (2010, p.19). Acrescentamos que não é fácil e nem necessário separar para analisar, dissecar, intervir sobre o fenômeno sonoro e produção musical da/na cultura popular. Optamos, em outra via, por descrever os sentidos do fenômeno tal qual aparecem na experiência de sentir a música manifestada pelos grupos de cultura popular nas festas de Congado, no interior paulista.

Nos cortejos, o cantar e batucar constantes dos corpos atraem a atenção para a sonoridade específica das manifestações da cultura popular que, tradicionalmente, em locais abertos e públicos, sob o sol ou lua e sem equipamentos de som, entoam suas composições musicais em uníssono, acompanhadas por uma rica percussão. As músicas expressam e são expressadas pelo tempo e lugar de festa.

Na obra “Prece e folia, festa e romaria”, Brandão (2010) entende a festa como momentos únicos, nas quais as experiências simbólicas coletivas têm significados diferentes e, mesmo opostos para seus próprios promotores e participantes, já que o momento festivo abrange repetição e transgressão. Quanto a repetição e circulação que reforçam a tradição da manifestação da cultura popular, o autor enfatiza que “Seus rituais veiculam mensagens que fazem circular da sociedade para ela própria significados e princípios que reforçam as estruturas da própria ordem social” (BRANDÃO, 2010, p.25).

Os corpos se relacionam socioespacialmente no tempo e lugar de festa, quando dos cortejos de Congado, e tal compreensão pode ser acionada por diferentes conceitos geográficos. Dozena (2016), por exemplo, dialoga com Merleau-Ponty na defesa da potencial relação entre corporeidade e território nas pesquisas que se desenvolvem com enfoque na interface Geografia-Música. O autor afirma que o corpo, pelo próprio ato de dançar ou tocar, articula uma linguagem que localiza os sujeitos territorialmente. Os grupos que guardam relações ancestrais pela experiência corporal fixam seu território existencial, “na medida em que o corpo é o ser no território”. A partir das reflexões do geógrafo, no artigo “O papel da corporeidade na mediação entre a música e o território” (DOZENA, 2016, p.375) pode se evidenciar que nos fenômenos sonoros expressos na musicalidade trazida ancestralmente pelas coletividades, há um desvelar de uma história não-oficial que passa a ser contada/cantada pelas ruas das cidades brasileiras. Nesse sentido, as músicas contribuem para a criação de uma ligação com os lugares, onde os sujeitos demarcam, por suas corporeidades, territorialidades e relações socioespaciais.

Aqui optamos por compreender o fenômeno sonoro no diálogo com o conceito geográfico de lugar, tendo a manifestação do cortejo nas ruas como o principal recorte de reflexão. Comparando a dinâmica

das ruas em momentos com e sem o cortejo, compreendemos que o Congado é capaz de modificar a rua com tempo e espaço de trabalho e individualidade em tempo e espaço de socialização cultural e coletividade. Assim, tempos e lugares outros acontecem quando o fenômeno sonoro dos batuques da cultura popular vibra nos corpos pelas ruas nos cortejos de Congado. Apesar do limite físico do transitar dos corpos, o fenômeno sonoro ultrapassa o traçado rigidamente pré-estabelecido em determinadas ruas, modifica a paisagem sonora (SCHAFER, 1977) urbana e circula valores entre corpos e lugares (SILVA, 2016).

#### **REPETIÇÃO, RITMO E CIRCULARIDADE DAS/NAS MÚSICAS DA CULTURA POPULAR: CAMINHOS PARA A ORALIDADE, A COLETIVIDADE E A TRADIÇÃO**

A partir da experiência ocorrida entre 2014 e 2016, constatou-se que muitas músicas são de autoria desconhecida, dada sua composição coletiva e a circulação intensa das músicas entre os grupos de cultura popular. Conversando com os mestres da Congada, por exemplo, eles mencionaram que ouvem as músicas dos grupos em um dado cortejo em uma cidade e, frequentemente, transportam parte daquela melodia e letra para outras apresentações, como se adaptassem as músicas uns dos outros para seus contextos. Nessa relação de troca, aprendem uns com os outros e compartilham de valores como a oralidade no processo de uma escuta atenta a fim de apreender, ressignificar e transmitir os valores compartilhados.

Muitos dos grupos que se teve contato não tem o registro escrito dessas composições musicais, talvez isso se deva pela própria dinâmica das manifestações de cultura popular em recorrem à memória dos mestres e dos integrantes mais velhos, acessando as músicas pela necessidade do momento. Seja por pouca instrução formal e mínima

alfabetização dos membros dos grupos, seja por continuarem com a prática da memorização e improvisação, como faziam os seus precursores, fato é que memória e oralidade se entrelaçam nessas manifestações populares. Em Guaratinguetá, onde se tem uma festa de São Benedito secular que reúne os grupos de Congado mais antigos do estado de São Paulo, por exemplo, quando perguntado a um mestre de Moçambique se ele não tinha medo de esquecer as músicas, ele prontamente respondeu que não, pois quando preciso ela seria puxada da memória porque era o momento dela ser tocada, se ele esquecesse é porque não era o momento.

Os grupos, na coletividade do cortejo, relacionam-se entre si para formar um todo coeso. Assim, quando um mestre de um grupo puxa uma música, pode provocar em outro grupo uma resposta de continuação ou contraposição àquela. Em suas cidades de origem, os grupos ensaiam para que nas festas cantem e dançam de determinada maneira, porém na cultura popular se percebe uma grande flexibilidade e criatividade quando de sua manifestação, justamente porque existe a forte ideia de coletividade entre os grupos, de acordo com certo contexto do momento, que moldam o fenômeno sonoro. São conhecidas várias músicas de coroação de reis Congo nos cortejos, por exemplo. Entretanto se o mestre/capitão do grupo entender que é preciso puxar outra ou que é preciso adequá-la mudando algumas palavras, ele o fará e, tão já, o coro de vozes dos demais integrantes o seguirá sem questionamentos, tanto pela flexibilidade e criatividade da cultura popular, quanto pela hierarquia existente em cada grupo.

Por esse processo de coletivização da composição musical, ouve-se, por vezes, músicas parecidas entoadas por grupos distintos e distantes geograficamente. Quando questionados, os integrantes não conseguem determinar exatamente de quem ou de onde é originalmente aquela composição. E, na realidade, isso pouco importa

às manifestações, pois a música desempenha um papel distinto no contexto dos grupos de cultura popular em cortejo. Ao encontro da compreensão a partir da interface Geografia-Música, aqui se descreverá, a partir da escala do acontecimento da experiência geográfica, as características da repetição, ritmo e circularidade das músicas da cultura popular, enquanto caminhos estratégicos para reforçar os valores de oralidade, coletividade e tradição.

A **repetição** é um elemento interessantíssimo, não só às músicas, mas à manifestação da cultura popular em si. Instrumentos, maneira de tocar, composições que se retem a cada festa de Congado reforçam sua tradição. Todavia, atrelado ao fenômeno sonoro, a arquitetura e a alimentação, por exemplo, também se retem em diferentes cidades e nos diversos festejos, proporcionando uma familiaridade entre os sujeitos e lugares pela presença do ambiente sempre comum: bandeirinhas coloridas penduradas, a marcação grave dos tambores e o chiado constantes dos chocalhos, os coros de vozes que se revezam nos cortejos, o trânsito outro de corpos batuqueiros que modificam a paisagem urbana cotidiana e as fachadas das tradicionais igrejas de São Benedito – onde comumente se realizam as festividades que reúnem grupos de Congada, Moçambique, Catupé, Marujada e Folia de Reis – corroborando para essa familiaridade. Em todas as cidades paulistas que se teve experiência, entre 2014 e 2016, existia esse ambiente comum, sonora e visualmente semelhante, trazendo a sensação de que já conhecíamos aquela igreja, que já havíamos feito aquele percurso, o que, por sua vez, reforça e alimenta a tradição pela repetição dos mesmos elementos e trejeitos nas/das manifestações da cultura popular.

Outra característica interessante quanto as músicas dos cortejos nas manifestações de cultura popular é que quando perguntado aos mestres o nome das composições, eles respondiam “música de

tal momento”, isto é, música de entrada, música do hasteamento do mastro, música dos reis Congo, música de lamento, música de despedida. Entendemos então que as músicas perdem a peculiaridade do autor ou da sua própria composição a fim de fomentar a coletividade e a festa, não é a música de tal pessoa ou com tal título, é a música para tal momento. Logo, quem está naquele momento é ali o compositor e executor da composição. Por isso mesmo, as letras das músicas nas manifestações da cultura popular sofrem tantas alterações e no improviso se modificam as palavras para que as composições sirvam àquele momento, àquela coletividade, àquela circunstância.

Aconteceram várias vezes, por exemplo, de uma mesma música ser cantada na igreja e na rua em cortejo ou na louvação de santos de acordo com um ritual religioso e, também, na confraternização entre os grupos em sambas descontraídos em momentos alheios às práticas religiosas, tendo sido a letra, rapidamente, adequada pelo mestre do grupo para aquele contexto. Essa flexibilidade da composição musical na cultura popular é praticada abertamente e a improvisação e rapidez da adequação são consideradas qualidades ímpares entre os mestres. A música não estará errada se for cantada de maneira outra, porque a música não é assim, ela está assim.

Nesse sentido, mesmo que as composições sejam substancialmente alteradas nessa circulação por tantos grupos e contextos diferentes, ela cumprirá seu papel de coletividade e de festejo, já que o som para as manifestações de cultura popular não são um fim em si, mas um caminho para atingir a manutenção da cultura por meio da repetição.

Mesmo que não tão afinado e, por momentos, perdendo o ritmo – já que caminhar dançando, cantando, tocando e levando os instrumentos rua a fora não é um dos exercícios mais fáceis de se cumprir –, o fenômeno sonoro, dadas a composição e execução musical, irrompe outras dimensões, e um importante elemento para isso é o ritmo.

O **ritmo** provocado pela percussão cadenciada dos grupos que participam dos cortejos de Congado era e ainda é, no interior das formas religiosas, um ponto de contato de uma África “em miniatura”, como defende Sodré (1998, p.19). Estudar analiticamente os ritmos praticados por essas manifestações é encontrar no Brasil raízes profundas que cruzam o Atlântico e se nutrem das civilizações da África Ocidental, Equatorial e Oriental, de onde vieram os principais grupos étnicos ou “nações” africanas.

Tambores e chocalhos mantêm a base sonora dos cortejos de Congado e, são capazes de, preenchendo o espaço, suspender o tempo pela indução do ritmo. É o ritmo da festa, o ritmo lento e choroso do hasteamento do mastro, quando se clama à ligação divina céu-terra (SILVA, 2016), é o ritmo repicado e alegre da coroação dos reis Congo, quando se remete e se repetem tradições africanas (ANDREADE, 1959), é ritmo cadenciado e atrativo dos cortejos, onde a rua, lugar público de anonimato e individualidade, tem seu traçado urbano preenchido pelos corpos que manifestando a si próprios, reafirmam seus valores na coletividade.

O ritmo é a organização do tempo do som, é uma arte de combinar durações (SODRÉ, 1998). Entre um toque e outro, um corpo e outro, um momento e outro, a duração se mostra como uma maneira de sentir o mundo. Por isso, a concepção de que o som é um organizador social.

E, ao contrário da música ocidental, o ritmo africano contém a medida de um tempo homogêneo, capaz de voltar continuamente sobre si mesmo, onde todo o fim é o recomeço cíclico de uma situação. Daí a constância, o preenchimento, a suspensão. O que, por sua vez, reforça a oralidade (quando a partir daquele mesmo ritmo constante, músicas são puxadas/improvisadas pelos mestres que detêm o conhecimento e a hierarquia de entoar sob o ritmo e transmitir

mensagens condizentes ao momento da festa), a coletividade (a manutenção do ritmo é realizada por muitos, centenas de tocadores; a vitalidade da percussão exige grande energia dos grupos para manter o fenômeno sonoro em locais abertos, públicos, sem equipamentos de propagação do som como microfones e ainda competindo com outras fontes sonoras, como veículos que transitam próximos aos cortejos) e a tradição (seja por referir-se à cultura africana, seja por caracterizar as festas de Congado, o ritmo organiza socialmente a tradição mantida e dinamizada pela cultura popular brasileira na medida em que se ouve e já se sabe como se portar pois remete a valores pré-estabelecidos).

Atrelada ao som, o ritmo provoca a dança. Esta acrescenta o espaço ao tempo, como afirma Sodré (1998). Para o sociólogo, não se encontra simetria da relação som-dança nas músicas no Ocidente, já que de acordo com sua interpretação, na cultura negra, a interdependência da música com a dança afeta as estruturas formais de ambas, “de tal maneira que a forma musical pode ser elaborada em função de determinados movimentos de dança, assim como a dança pode ser concebida como uma dimensão visual da forma musical” (SODRÉ, 1998, p.22).

Na compreensão do fenômeno sonoro nos cortejos de Congado, a partir da interface Geografia-Música, é substancial destacar que pela experiência geográfica pode-se vivenciar o que Wisnik (2009), entre outros teóricos, denomina como sistema modal. O músico (2009) explica que existem três grandes sistemas no universo musical: modal, tonal e atonal. O que nos interessa é o primeiro, do qual as tradições musicais de povos africanos, indianos, chineses, japoneses, árabes, indonésios e indígenas das Américas fazem parte por se valer das músicas no sentido de reforçar valores como a circularidade, repetição e ritualidade.

No sistema modal, Wisnik (2009) acrescenta que a música é encarada como um instrumento ritual de manutenção da ordem contra as contradições que dissolveriam os valores circulantes naquela tradição. Daí a necessidade da circularidade, repetição e ritualidade que perpassam todo o fazer e execução musical modal (instrumentos, vozes, escalas, tempo, resposta dos corpos ao fenômeno sonoro). E nesse quadro, o ritmo tem um grande destaque.

Pela experiência, percebemos que a “ruidosa, brilhante e intensa ritualização da trama simbólica em que a música está investida de um poder (mágico, terapêutico e destrutivo)” (WISNIK 2009, p.35) acontece ritmadamente pela coletividade, nos cortejos de Congado. Sujeitos investem seus corpos na ritualidade musical e, envolvidos num corpo coletivo, repetida e circularmente, compõem a ruidosa música modal que toca/é tocada nos/pelos batuques populares.

Concorda-se assim que “A música modal participa de uma espécie de respiração do universo, ou então da produção de um tempo coletivo, social, que é um tempo virtual, uma espécie de suspensão do tempo, retornando sobre si mesmo” (WISNIK, 2009, p.40). Essa autoalimentação dos corpos e dos sons pela coletividade proporciona uma relação outra com o tempo e o lugar, suspendendo e transformando a relação de outrora cronológica, linear, material e visível. Responsável por marcar o tempo social, o ritmo cíclico dos batuques enleva os corpos para o momento festivo, um tempo e lugar outro se comparado ao cotidiano.

Geograficamente, os corpos traçam no espaço urbano um fenômeno sonoro diferencial, ao mesmo tempo em que, o som atinge os corpos (bataqueiros e transeuntes) e vibram neles e por eles uma relação diferencial com o lugar: a rua é lugar de batuque, onde, quando e como corpos se manifestam em sentidos alheios às vias asfaltadas e significam àqueles que “com-vivem” pelos tambores (SILVA, 2016).

O sistema modal compreende basicamente músicas de pulso, de ritmo, subordinadas às prioridades rituais. Nelas há a presença muito forte das percussões (tambores, guizos, gongos, pandeiros) – testemunhos mais próximos, entre todas as famílias de instrumentos, do mundo do ruído. Para Wisnik (2009), o ruído tem uma dimensão especial, tanto que o autor propõe a “Antropologia do ruído” como maneira de compreender, também, o som enquanto fenômeno ordenador do mundo social.

Percebemos, pois, que as percussões ruidosas são instrumentos-vozes e vozes-vozes. Corroborando para esse valor, ouvimos de vários mestres nos cortejos que os tambores têm voz, que o couro fala e quem sabe ouvir, entende. A pele de um animal morto esticada sobre um pedaço de madeira já sem vida ganha, na ritualidade do sistema modal, a materialidade de um corpo outro que toca e é tocado (MERLEAU-PONTY, 1971) nas diversas manifestações da cultura popular onde o tambor, tradicionalmente, ganha centralidade no fenômeno sonoro.

Ao se tratar da música nas manifestações do Congado, tambor-corpo-voz são a base da criação e do acontecer artístico. Faz-se uma música para e com os tambores. Tambor é um corpo e “fala alto”, responde aos cantos, chama os corpos, repica de alegria, cala-se quando necessário, rufa quando é tempo de combate. E o corpo, que é também tambor e voz, encarna o som e empossa-se dele.

A respeito da ritualidade do sistema modal, o fazer musical está centrado no símbolo sacrificial, assim como os instrumentos mais primitivos: as flautas de ossos, cordas de intestinos, tambores de pele, trompas e cornetas de chifres. “Todos os instrumentos são, na sua origem, testemunhos sangrentos da vida e da morte. O animal sacrificado é para que se produza o instrumento, assim como o ruído é sacrificado para que seja convertido em som, para que possa sobreviver o som” (WISNIK, 2009, p.35).

A concepção de vida e morte é alimentada, além dos instrumentos que nos mostram possibilidades outras, a partir de uma matéria considerada morta, pelo próprio ritmo do sistema modal presente nos cortejos de Congado. É o ritmo constante e circular, sob os quais os tambores repicam rompendo o preenchimento sonoro da ruidosa percussão. É um ritmo sem começo e final demarcado, mas que se repete circularmente. Assim, vida e morte se inscrevem na circularidade e repetição rítmica que numa temporalidade cósmica, “restitui a dinâmica do acontecimento mítico, reafirmando os aspectos de criação e harmonia do tempo” (SODRÉ, 1998, p.19-20).

Além de circunscrever a cultura popular dos cortejos de Congado, é preciso pontuar que as manifestações que lá se apresentam pelo catolicismo popular têm por base a cultura negra, cantada e batucada nas letras, ritmos, roupas e instrumentos de influência africana. Existe um diálogo com outras culturas, todavia é inegável a forte presença da cultura negra no Congado. Basta ir aos festejos para perceber que os valores da cultura negra não estão apenas inscritos na história e origem dos Congados em sua relação com os africanos aqui escravizados, mas que, de sobremaneira, ainda se manifestam atualmente com grande vitalidade nos cortejos.

O sociólogo e músico Makl (2011, p.62) trabalha com as músicas na diáspora africana e aponta semelhanças entre os Congados no Brasil e o Candombe no Uruguai, enquanto modelos musicais de cortejo de rua:

O modelo é a peregrinação, porém o foco não enfatiza as “estações” como na peregrinação religiosa, mas a travessia. O tempo em que a performance musical acontece é configurado pelo movimento do cortejo de uma parada a outra, definindo um circuito em uma cartografia urbana. Temos, portanto, uma concepção circular do traçado do recorrido urbano da procissão. Nesse circuito de ida e volta de um bairro a outro, do trajeto de

uma a outra estação ou parada, o tempo e o espaço se espelham durante a performance, tornando-se recíprocos.

A **circularidade** é uma concepção muito forte nos estudos de Makl (2011) e muitos elementos o autor associará a esse fundamento. A circularidade cartografada no trajeto do cortejo é visualmente expressiva: da igreja para a igreja, os corpos traçam o espaço urbano em velocidade e sentido diferente dos veículos que ali, normalmente, têm a predominância de circulação. Mas não só isso, ano a ano a festa se repete no mesmo período, marcando a circularidade da manifestação e, ao fim de uma, lembra-se que haverá um próximo encontro e isso alimenta a tradição.

Porquanto, se desenvolverá a seguir mais atentamente os elementos que reforçam a circularidade no fenômeno sonoro pela execução musical. A complexidade formal da música negra se encontra, notavelmente, em aspectos que requerem a disciplina e sintonização com o coletivo (MAKL, 2011) e a circularidade se coloca enquanto estratégia essencial para tanto.

Compartilhando da ideia de gestualidade dos corpos enquanto linguagem, de Merleau-Ponty, Makl (2011, p.65) sustenta que a música é produzida, desde o gesto, pelos corpos em movimento: “na medida em que aprendemos, os movimentos que fazemos conscientemente vão sendo internalizados e ficam invisíveis quando incorporados, saindo do foco de nossa atenção consciente”. E assim a música se faz, na circularidade da aprendizagem com um diálogo gestual entre os parceiros que tocam e dançam compondo o fenômeno sonoro.

Essa parceria e cumplicidade coletiva dos corpos possibilita, inclusive, alterar a intensidade e velocidade da execução musical, quando as músicas se tornam mais rápidas ou mais devagar, de acordo com a necessidade do momento. A esse respeito, Makl (2011) comenta que

para Paget Henry (2000), as práticas de descentramento do ego e de suspensão do *logos* que primam pelo coletivo, como as performances de percussão, canto e dança, são uma criação das culturas africanas “tradicionais”.

A circularidade e repetição não são, pois, a execução sempre igual. A cultura popular dinâmica e viva como é aceita e relaciona-se com o novo a partir de uma matriz tradicional. Ainda que sempre sujeita à avaliação dos mais experientes do grupo, a improvisação também permeia a característica da circularidade. Espelhada no legado e nos diálogos estabelecidos com repertórios musicais de referências aos antepassados e à história dos gêneros musicais negros, a improvisação, de acordo com Makl (2011, p.66) implica em uma ação circular a medida que um instante presente restitui o passado, ao mesmo tempo em que nele se apoia – acervos de sons, padrões, modos de tocar, saber fazer –, projetando-se ao futuro: “Ação circular, pois, por meio da performance, a memória coletiva (re)inscreve-se nos corpos que a registram, transmitem e modificam dinamicamente”.

Oralidade e memória também estão presentes no elemento essencial estratégico da circularidade. Ao provocar em outros corpos a vontade de também compor, criar e (re)inventar o já feito, pela (re)combinação de situações, ritmos e improvisação, a manutenção da tradição se faz entre os tempos (passado, presente e futuro) e os sujeitos (antigos e novos integrantes), pela aprendizagem coletiva (FARIA, 2014) dos valores ali circulantes.

Muito apreciada entre os artistas populares, sejam eles mestres de Folia de Reis ou do Divino, capitães de Moçambique ou mestres de Jongo ou Batuque de Umbigada, a improvisação se relaciona ao fato dessas manifestações cantarem muito do que é vivido pelo grupo (IKEDA, 2014), o que apresenta paralelo com formas orais africanas

como “crônicas-canções da comunidade” (BUENO; TRONCARELLI; DIAS, 2015, p.275).

Engana-se quem julga que as músicas das/nas manifestações da cultura popular dos cortejos de Congado se resumem a cantar o sofrimento dos negros escravizados num passado recente ou clamar piedade aos santos negros católicos. A circularidade do fenômeno sonoro também remete às relações têmporo-espaciais de passado, presente e futuro, porém “não se esgotam na memória nem no luto, mas constituem-se, frequentemente, em potenciais formas de consciência histórica. Essa dimensão é constitutiva, portanto, do sentido vital das (re)criações e invenções culturais da diáspora” (MAKL, 2011, p.66-67). Ou seja, a circularidade se vale dos acontecimentos históricos retomando tempos, lugares e situações outras, mas não se restringe a elas, pois o fenômeno sonoro do Congado circunscreve-se como (re) criação diaspórica.

E como tal, tratam-se de modelos de auto-organização e autorregulação coletivas, sem a intervenção de um indivíduo-regente, como acontece na música orquestral europeia. A circularidade musical, sua vitalidade e realização depende, pois, da coletividade. Um corpo sozinho, apenas um tambor, ou mesmo um único grupo de cultura popular não faz um cortejo de Congado. Ainda assim, o isolamento dessas partes também não constitui a manifestação do fenômeno sonoro. A harmonia percussiva e gestual dos corpos que formam os grupos que se manifestam nos Congados realçam e se conformam num corpo coletivo capaz de captar as mudanças e necessidade do momento, de fazer o batuque, a festa, o cortejo pluralizado, todavia, coeso.

Ao acompanhar os cortejos percebemos que a energia se acrescenta até uma fase de efervescência e clímax, seguida por uma fase em que a energia diminui lentamente. Essas “subidas” e “baixadas”

dos ritmos “serra acima” e “serra abaixo” nos Congados, Makl (2011, p.67) compara ao que acontece no Candombe uruguaio: “são a manifestação exterior, audível, da auto-organização e dos modos em que se tecem energias individuais na trama da energia coletiva”.

Assim os momentos não são demarcados nitidamente enquanto ruptura abrupta do tempo e do espaço, apesar de existirem determinadas músicas para esse ou aquele momento. Isso porquê, ao invés de uma concepção linear e consecutiva do tempo, emerge, com o aprendizado em grupo, uma outra concepção, circular e espiralar, apontada tanto no Candombe quanto nos Congados. Baseado no aprendizado interacional, o tempo é um processo de construção coletiva. Por vezes, percebemos que tal festa tinha um cortejo com um ritmo “mais para frente”, enquanto outras não, o ritmo era quase que, permanentemente, “mais para baixo”, choroso e lento. Essa autorregulação coletiva anima a circularidade nos batuques e o fenômeno sonoro, ali circunscrito, acontece por meio dessa sintonia – quando, onde e como o som vibra entre os corpos e circula sentido.

Com o mesmo pulso, os corpos se (re)conhecem nesse fazer e executar musical dos cortejos de Congado: à espera do tempo do outro se percebe o tempo de cada um, ao olhar o outro dançar se aprende, ao ouvir o outro cantar e tocar se desenvolve. Entre corpos e sons, o fenômeno acontece pela repetição, ritmo e circularidade. Depreendemos que “As músicas se fazem nesse ligamento em que diferentes frequências se combinam e se interpretam porque se interpenetram” (WISNIK, 2009, p.20). Deixar-se ser-com o outro é compor a sonoridade ruidosa, atraente e modal dos Congados.

Ao tocar e ser tocado, ao ouvir e ser ouvido (MERLEAU-PONTY, 1971), o fenômeno sonoro das/nas músicas da cultura popular pelos grupos que participam dos cortejos de Congado desvela um saber consagrado entre os que comungam daquele mundo de sentidos, reafirmados

pela oralidade, coletividade e tradição. São Moçambiques, Marujadas, Catupés, Folia de Reis, Congadas que manifestam pelo sincretismo com o catolicismo popular um “Repetir-se até vir a ser, mais do que apenas um saber sobre o sagrado, um saber socialmente consagrado” (BRANDÃO, 2010, p. 58).

#### **DESFECHO DO ENCONTRO, POR VIAS DO CAMINHO: O FENÔMENO SONORO EXPRESSA GEOGRAFIAS**

Considera-se por fim que, tal como defendido por Marandola Jr. (2016), o fenômeno não se circunscreve exclusiva e indistintamente em uma pessoa, um lugar, um território ou grupo social. Os fenômenos se manifestam em contextos, e cada qual a partir da escala de experiência (individual e social) permite-nos pensar e buscar a compreensão de sua variação e movimento. Aqui foi possível que refletíssemos, pela interface Geografia-Música, alguns sentidos do fenômeno sonoro a partir da experiência realizada entre 2014-2016, contudo, a reflexão não se esgotou lá e o processo tão pouco foi exclusivo e imutável naqueles anos e nesses que se sucederam. Isso porquê a experiência é um gatilho para se pensar o mundo e como somos rodeados pelos sons e pelas geografias, a busca compreensiva do fenômeno está se realizando, sempre inacabada e aberta ao vivido.

Ainda é válido ressaltarmos que quando mencionamos que o cortejo de Congado é um corpo todo coletivo, formado por diferentes grupos, e que o som circula entre os corpos que sintonizados percebem e executam as músicas de acordo com a necessidade do momento, pontua-se que a coesão não exclui a diferença, a peculiaridade, mas, todavia, faz parte do próprio caráter da festa a repetição e a transgressão. A transgressão também é esperada, enquanto inovação a partir da matriz de valores circulantes. Não será o mesmo som em todos

os grupos, em todos os momentos e em todos os cortejos. Entretanto, a variação ainda se circunscreve no mesmo fenômeno. Aí consiste a riqueza do fenômeno sonoro das/nas músicas das manifestações da cultura popular nos cortejos de Congado: é um contínuo, uma sintonia, porém não uma imobilidade, monotonia, cristalização. A tradição comporta a mudança, comporta a transformação interna dos que a praticam batucando.

Na interface Geografia-Música, as pesquisas com cultura popular podem apreender esse mundo de sentidos traçados pelos corpos que se relacionam diferencialmente com o espaço e o tempo, como na situação dos cortejos de Congado que aqui apresentamos. É um fazer musical que abrange a oralidade, coletividade e tradição, expressando geografias outras em “Situações de trocas entre pessoas através de símbolos e sentidos, que a vida sabe, a fé lembra, a cultura escreve e a festa canta, dança e diz a quem venha ver e ouvir” (BRANDÃO, 2010, p.28). 

#### **REFERÊNCIAS**

- BRANDÃO, C. R. A vocação de criar: anotações sobre a cultura e as culturas populares. **Cadernos de Pesquisa** (online), v. 39, p. 715-746, 2009. Disponível em: <[www.scielo.br/scielo.php?pid=S0100-15742009000300003&script=sci...tln...](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0100-15742009000300003&script=sci...tln...)>. Acesso em 25 fev. 2015.
- BRANDÃO, C.R. **A Cultura na Rua**. São Paulo: Papius, 1989.
- BRANDÃO, C.R. **Prece e folia, festa e romaria**. Aparecida: Ideias e letras, 2010.
- CALDAS, W. **Iniciação à música popular brasileira**. Barueri: Manole, 2010.
- CASTRO, D. Geografia e música: a dupla face de uma relação. **Espaço e Cultura**, UERJ, n.26, p. 7-18, jul. /dez. 2009. Disponível

em: <[www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/article/download/3551/2471](http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/article/download/3551/2471)>. Acesso em 04 fev. 2014.

CASTRO, D. **Heitor Villa-Lobos: a espacialidade na alma brasileira.** 2009. Dissertação (Mestrado em Geografia). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

CIRINO, G. **Narrativas musicais: performance e experiência na música popular instrumental brasileira.** 2006. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <[www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-o8o82006-164103/publico/tese.pdf](http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-o8o82006-164103/publico/tese.pdf)>. Acesso em 05 dez. 2016.

CORRÊA, A de M. Espacialidades do sagrado: a disputa pelo sentido do ato de festejar da Boa Morte e a semiografia do território encarnado da prática cultural afro-brasileira. In: SERPA, A. (org.) **Espaços culturais: vivências, imaginações e representações.** Salvador: EdUFBA, 2008, p. 161-180.

CORREIA, M.C. **Representação e ensino: a música nas aulas de geografia: emoção e razão nas representações geográficas.** 2009. Dissertação (Mestrado em Geografia). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009. Disponível em: <<https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/21190/Marcos%20Correa.pdf?sequence=1>>. Acesso em 20 set. 2013.

DARDEL, E. **O homem e a terra: natureza da realidade geográfica.** Trad. Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DOZENA, A. (Org.). **Geografia e Música: diálogos.** Natal: EDUFRN, 2016. Disponível em: <<https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/21381>>. Acesso em 27 set. 2017.

DOZENA, A. O papel da corporeidade na mediação entre a música e o território. In: DOZENA, A. (Org.). **Geografia e Música: diálogos.** Natal: EDUFRN, 2016, p.372-398. Disponível em: <<https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/21381>>. Acesso em 27 set. 2017.

FARIA, M.M. de. **Valorização dos percursos negros no Brasil: perspectivas de educação nos territórios afro-rioclarenses.** 2014. Dissertação (Mestrado em Educação). Instituto de Educação, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Rio Claro, 2014. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/128048>>. Acesso em 7 de abr. 2017.

FERNANDES, A.M. **O lugar e o som: estudo geográfico da "música Guarani" - reflexões a partir do ensino.** 2012. Dissertação (Mestrado em Geografia). Universidade Federal de Grande Dourados, Dourados, 2012 Disponível em: <<https://tede.ufgd.edu.br/jspui/handle/tede/373>>. Acesso em 17 ago. 2015.

GONÇALVES, T.R. **O lugar-samba no Bixiga: memória e identidade.** 2014. Dissertação (Mestrado em Geografia). Instituto de Geociências e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Rio Claro, 2014. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/123968>>. Acesso em 20 ago. 2015.

IHDE, D. **Listening and voice: phenomenologies of sound.** 2.ed. Albany: State University of New York, 2007.

IKEDA, A.; DIAS, P.; CARVALHO, S. **Ritmo e percussão.** Disponível em: <[http://www.cachuera.org.br/cachueravo2/index.php?option=com\\_content&view=article&id=142:cachuera-de-musica-ritmo&catid=91:cachuerademusica&Itemid=115](http://www.cachuera.org.br/cachueravo2/index.php?option=com_content&view=article&id=142:cachuera-de-musica-ritmo&catid=91:cachuerademusica&Itemid=115)>. Acesso em 01 nov. 2014. Sem ano e sem paginação.

KONG, L. Popular music in geographical analyses. **Progress in Human Geography**, University Colorado, n.19, v.2, p. 183-98, jun. 1995. Disponível em: <[https://ink.library.smu.edu.sg/soss\\_research/1740/](https://ink.library.smu.edu.sg/soss_research/1740/)>. Acesso em 07 set 2014.

MAKL, F.L. Artes musicais na diáspora africana: improvisação, chamada-e-resposta e tempo espiralar. **Outra travessia**, Florianópolis, n.11, p.55-70, 2011. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2011n11p55/18075%3E>>. Acesso em 26 fev. 2018.

Geografia e Música: encontros e caminhos do fenômeno sonoro nos cortejos de Congado  
Elisabee de Fátima Farias Silva

MARANDOLA JR, E. Geografias do porvir: a fenomenologia com abertura para o fazer geográfico. In: SPOSITO, E.S.; SILVA, C.A. da; SANT'ANNA NETO, J.L; MELAZZO, E.S. (Org.). **A diversidade da geografia brasileira: escalas e dimensões da análise e da ação**. Rio de Janeiro: Consequência, 2016, p. 451-466.

MELLO, J.B.F. de. O. **Rio de Janeiro dos compositores da música popular brasileira 1928-1991**: uma introdução à Geografia Humanística. Dissertação (Mestrado em Geografia). Departamento de Geografia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1991.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. 2.ed. Trad. C. Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MERLEAU-PONTY, M. **O visível e o invisível**. Trad. J. A. Ginotti, A. M. D'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 1971.

PANITZ, L.M. Por uma geografia da música: um panorama mundial e vinte anos de pesquisas no Brasil. **Para Onde!?**, n.6, v.2, p. 1-10, jul./dez.2012. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/paraonde/article/viewFile/36474/23889>>. Acesso em 07 set 2014.

PANITZ. L. M. **Por uma Geografia da Música**: o espaço geográfico da música popular platina. 2010. Dissertação (Mestrado em Geografia) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

PEREIRA, C.M.R.B. **Geografias de mundo reveladas nas canções de Chico Buarque**. 2013. Tese (Doutorado em Geografia Humana). Departamento de Geografia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo/SP, 2013. Disponível em: <[www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/.../2013\\_CarolinaMachadoRochaBuschPereira.pdf](http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/.../2013_CarolinaMachadoRochaBuschPereira.pdf)>. Acesso em 28 maio 2014.

SCHAFER, M. **A afinação do mundo**. Trad. M. T. Fonterrada. São Paulo: EdUNESP, 1977.

SCHAFER, R.M. **O ouvido pensante**. Trad. M. T. Fonterrada. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.

SODRÉ, M. **Samba, o dono do corpo**. 2.ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOUZA, M.D. de. Geografia, literatura e música: o simbolismo geográfico na arte. **Revista de geografia (UFPE)**, v. 30, n.1, p.103-147, 2013. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistageografia/article/view/229039>>. Acesso em 09 maio 2016.

WINIK, J.M. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Recebido em Março de 2018.

Revisado em Junho de 2018.

Aceito em Outubro de 2018.