

CONGADO DE UBERLÂNDIA: RELÍQUIAS E MEMÓRIA

*Larissa Oliveira Gabarra**

RESUMO: este artigo trata da história da comunidade do Congado a partir das memórias de um grupo afro-descendente representadas por relíquias que dançam no embalo do corpo do praticante. Em Uberlândia/MG, dançar ao ritmo de tambores significa homenagear Reis e Rainhas Congo e louvar Nossa Senhora do Rosário e São Benedito. As relíquias expressam a memória ancestral dessa comunidade; formam uma composição estética da dança que registra a visão de mundo dessas pessoas; e, por conseguinte, o seu projeto de futuro. A partir das histórias contadas oralmente e da observação de campo utilizando-se da antropologia visual, percebeu-se que a memória marcada nas relíquias é parâmetro para relações pessoais, coletivas. O valor dado às relíquias é importante para entender, a partir da composição estética da festa, as identidades dos grupos que praticam a cultura.

PALAVRAS-CHAVE: memória. Relíquias. Congado. Cultura. África.

ABSTRACT: this article is about the history of Congado's community from memories of the african descending represent by relics which has the habit honor the Kings and Queens of Congo, as well as to praise *Nossa Senhora do Rosário* and *São Benedito*. These habits in the city of Uberlândia/MG are composed of religious as well as profane celebrations. Congado is the afro-catholic ritual expresses by these relic the community's vision of their past, current and future world, i.e. the community's collective memory. The ritual

* Doutoranda na PUC-Rio em História Social da Cultura, mestre em História Cultural na Universidade Federal de Uberlândia em 2004. Texto foi escrito durante o curso de mestrado, depois de quatro anos trabalho de História Oral e Antropologia Visual com a comunidade congadeira de Uberlândia e região.

takes the shape of dances and drum rhythms that remind of the history of their ancestors. Based on oral transcriptions and observation, based on a methodology similar to visual anthropology, it appears that this collective memory is the parameter for social relations, as well as relations to objects kept as relics. The value given to these relics testify of the importance of the choreographic composition for the identity of the groups taking part in the ritual.

KEYWORDS: memory. Relics. Congado. Culture. África.

A festa e o foco

Caixas grandes de couro, tamborins de couro, quepés; chapéus, bastões, cajados, cetros; coroas, patuás, balangandãs; mastro de trança fita, sinos, fardas, rosários, imagens dos santos de Nossa Senhora do Rosário e de São Benedito; bandeiras, estandartes são relíquias, objetos-memória do Congado.

O Congado de Uberlândia, MG, é um ritual católico e africano. Hoje, seus hábitos compõem uma rede de signos profanos e religiosos. Num misto de fé e diversão, os praticantes elegem Reis e Rainhas Congo; o mesmo tempo, louvam, rezam, agradecem, fazem pedidos a Nossa Senhora do Rosário e a São Benedito. Recriações essas que fazem parte da visão de mundo que esses congadeiros têm do seu passado, do que pode vir a ser seu futuro; e, portanto, da realidade que os cercam. É a partir deste processo de cognição que eles desvelam, ao recordar coletivamente histórias antepassadas, suas memórias basicamente transmitidas por via oral. Esse rememorar é parte constitutiva da estrutura interpretativa do mundo em que vivem.¹ Assim sendo, a memória é parâmetro para relações pessoais, coletivas e até mesmo relações com objetos e vestimentas da festa.

¹ NEVES, Margarida de Souza. As artes da memória: a modo pós-scriptum. *Refúgios do Eu*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2000.

O Congado do século XXI, do Triângulo Mineiro, é mais uma das inúmeras manifestações dos afro-descendentes em que a eleição de Rainhas e Reis Negros faz parte do ritual. Desde o século XVII, tanto no nordeste como no sudeste do país, tem-se registro desses Reis. Antonil², numa de suas observações sobre o início da sociedade colonial, identifica a festa de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito como o único alívio do cativo. Nesse texto, o autor pede aos senhores que não fosse negada aos cativos a festa. A popularidade dos Reis Negros em Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX criou mitos como o de Chico Rei, um ex-escravo vindo do Congo, consagrado pela Irmandade do Rosário dos Pretos, eleito pelo seu povo, escravos e libertos, e homenageado com um título nobre de Rei do Congo pelo governador-mor das Gerais.³

Aos Reis de Congo, ou reis Negros, nem sempre foram dados nomes como no caso de Chico. Porém, eles não deixaram de ser descritos, principalmente pelos românticos e folcloristas como: Nina Rodrigues, Sílvio Romero, Morais M. Filho, L. Câmara Cascudo, Mário de Andrade. O legado dessa documentação (século XIX e XX) é especialmente importante para visualizar duas questões. Primeiramente a de que a dança do Congado está intimamente ligada aos rituais africanos bantos e, em segundo lugar, a de que existem diferenças mas também semelhanças regionais na prática do ritual, como nos estados de São Paulo (Mogi das Cruzes, Franca, Ivaporanduva, Guaratingueta), no estado do Pará (Cametá), Osório no Rio Grande do Sul, em Santa Catarina (Armação de Itapocory), Catalão em Goiás, no Espírito Santo.

A partir de lógica historiográfica, a difusão do Congado deve-se, principalmente, à lógica colonialista das Américas, entre ou-

² ANTONIL. *Cultura e opulência do Brasil por suas drogas e mina*. São Paulo: Nacionais. 164 p. apud SOUZA, Laura Mello. *O diabo e a Terra de Santa Cruz*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999. 93 p.

³ VASCONCELOS, Agripa. *Chico Rei: sagas do país das Gerais*. Belo Horizonte: Itatiaia Ltda, 1966. 123 p.

tros aspectos, ao tráfico negreiro e ao modelo de catequese católica. Principalmente no século XVIII, chegaram aos portos do Rio de Janeiro muitos africanos embarcados nos portos de Cambinda e Luanda, provavelmente entre eles, pessoas nobres ligadas à família real do Reino do Kongo.⁴ O incentivo enfático à propagação de Irmandades e confrarias nas Colônias, como também as inscrições das festas religiosas pelo papado romano, estabelecidas no Concílio de Trento possibilitou a difusão das Irmandades do Rosário em Minas Gerais.⁵ Nesse contexto, um dos estudos de maior peso para a compreensão dos traços culturais africanos do Congado no Brasil seja *Os Reis Negros no Brasil Escravista*⁶ de Marina de Mello Souza, pois expõem diferenças culturais, características religiosas e governamentais de algumas das regiões da África Banto.

Dessa forma, pode-se compreender o Congado a partir de olhos estrangeiros aos próprios participantes, ou seja, uma manifestação cultural que surgiu em consequência da colonização. Porém, para entender essa festa a partir do praticante e, especificamente, o valor de certos artefatos que consagram suas memórias, é necessário ir a explicações mitológicas, espirituais contadas por eles mesmos sobre os significados da cultura. Procurar apresentar a própria lógica interna do grupo, o sentido do rito em suas

⁴ Quando se faz referência ao antigo Reino do Kongo, africanistas como J. K. Thornton, J. Miller e W. McGaffey adotaram a ortografia com a letra K que o distingue da divisão territorial atual da África Central, dos países do Congo e República Democrática do Congo.

⁵ Para melhor esclarecimento das tradições africanas, catolicismo popular e a escravidão no Brasil ver: SLENES, Robert. *Na Senzala, uma Flor: esperanças e recordações na formação da família escrava no Brasil sudeste século XIX*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1999; SOARES, Mariza de C. *Devotos da Cor*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000; OLIVEIRA, Anderson J. M. *Os Santos Pretos Carmelitas: culto dos santos, catequese e devoção negra no Brasil Colonial*. (mimeo). Tese (Doutorado). Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2002.

⁶ SOUZA, Marina de Mello. *Reis Negros no Brasil Escravista*. Belo Horizonte. UFMG, 2002.

vidas como atores históricos. Para enfatizar o aspecto da memória desse povo, a maior parte da documentação foi produzida através da História Oral,⁷ deixando para um outro momento da pesquisa questões coloniais que influenciaram a criação do ritual afro-católico, o Congado.

A partir do trabalho de campo, a análise das fontes enfatiza as memórias pessoais que marcam as vestimentas, os objetos, as atitudes dos congadeiros bem como uma porção do passado da comunidade. Não tem a menor pretensão de concluir uma interpretação sobre esses objetos e as relações com o passado que os cerca, nem de descortinar memórias, menos ainda de construir a História desse povo. A operação, memória-Congado busca apenas enxergar os resquícios do passado a partir dos testemunhos atuais dados pelos praticantes como marcas distintivas de sua religiosidade, de seus hábitos. Os objetos privilegiados pelos grupos como relíquias são símbolos com valores e representações da festa que compõem a visão de mundo da comunidade em foco.

Memória e relíquias

O mito só é conhecido através da “contação” da história de geração em geração. O recontar dele têm implicações no cotidiano dos congadeiros, fazem parte, portanto, do universo de relações nas quais eles se inserem e inserem seus descendentes. Dona Dolores, antes começar a contar a história, explica que seu avô foi quem lhe contou e que essa história é, pois, a versão dele. A memória de seu avô, presente em sua memória, é recontada para seus filhos, na verdade, é também uma reelaboração de Dolores. A memória, pois, não é passado estático: ela é um olhar para o passado que confere sentido ao presente, mutável a cada

⁷ Para esclarecimento sobre História Oral ver: PORTELLE, Alessandro. Forma e Significado na História Oral. A pesquisa como experimento em igualdade. *Projeto História*. São Paulo, n. 14, 1981; THOMPSON, Paul. *A voz do passado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972; VANSINE, Jan. *La Tradición Oral*. Barcelona: Nueva Colección Labor, 1968;

nova experiência do contador. Aquele passado pode ser lembrado e reinventado, enfatizando outros aspectos antes desvalorizados a cada nova circunstância em que se encontram os indivíduos.

Dolores, dona do terno⁸ Marinheirinho de São Benedito de Uberlândia conta uma parte desse mito:

Então N. S. apareceu e eles levaram ela pra igreja e no outro dia ela tava na mata de novo. Vieram, pegaram ela, levaram pra igreja, e no outro dia ela tava na mata de novo. Ai então eles convidou. Ai os negro moçambiqueiro pediu se eles podia cantar pra ela, tinha que pedi o senhor do engenho, que era escravo. Então pediu se podia cantá pra ela, e diz que quando os moçambiqueiro, porque o meu terno é marinheiro, não é moçambiqueiro, canto pra N. S. do Rosário, ela andou e foi pra igreja e não saiu mais.⁹

O mito não faz parte somente da memória dos familiares de Dolores. O depoimento de Iara do Catupé de Patrocínio/MG confirma a importância deste mito como explicação de uma tradição popular, da manutenção do Congado:

Aí, mamãe do Rosário — chamou ela, foi subindo. Aí acompanhou eles, aí fundou memo a religião do Congo, do moçambiqueiro, depois veio Catupé, depois veio Marujo. É tanto nome que tem. (risos), tem que entende tudo isso. É Amor.¹⁰

Tanto Dolores como Iara compartilham de uma memória coletiva da festa, onde o mito da Santa evidencia principalmente a posição destacada do terno de Moçambique. Apesar das duas não fazerem parte deste terno, Moçambique, a história da escolha da santa pelos moçambiques e deles pela santa aparece como

⁸ Terno é a denominação dada pelos congadeiros para os diferentes grupos que compõem a festa.

⁹ Dolores. *Entrevista*. Romaria/MG, 2002.

¹⁰ Iara. *Entrevista*. Romaria/MG, 2002.

fator importante de coesão da comunidade com todas as suas diferenças estéticas entre os grupos e a louvação através do batuque. Veja novamente a frase de Iara: “Aí depois os preto canto e levou ela, mamãe do Rosário, pra igreja, né.” Eles cantaram e ela, a santa, acompanhou o chamado. Está, nesta frase, representado a memória que funda a identificação entre a cultura de matriz africana e a católica da louvação da Santa, e sem dúvida a identidade do grupo congadeiro. Pois a Santa gostou do batido dos pretos como expressão de louvor.

A partir do estudo de Velho¹¹ em *Antologia das sociedades complexas*, pode-se entender a importância para essas duas mulheres de se reafirmar a história da N. S. do Rosário, descrevendo e diferenciando as funções dos ternos no conjunto. Para o autor, os indivíduos nas sociedades complexas expressam-se através de suas memórias privadas, a memória social, pois essa é significativa para a composição da unidade englobante do rito. Nesse caso, a memória individual torna-se socialmente relevante, o que implica em uma confirmação de que o indivíduo é o sujeito histórico.

Nota-se, nas sentenças que seguem, a primeira de Dolores e a segunda de Iara o aspecto do indivíduo afirmando-se como sujeito histórico a partir da memória: “[...] então pediram pra ela, ela aparecia [...] e [...] E encarando N. S. pra mode N. S. apareceu pra eles mesmo [...]” Ao recordarem o porquê do rito, elas impõem a escolha dos escravos pela santa, colocam seus antepassados como sujeitos da história. Os negros a encararam e ela apareceu, foram eles que agiram, que escolheram. A memória tem o poder de legitimar o passado a partir do ponto de vista que se pretende como projeto, hoje. Nem Iara, nem Dolores estão interessadas em um passado em que o negro era passivo a toda situação colonial. Elas pretendem mostrar como seus antepassados fizeram escolhas e assim reafirmam como elas e provavelmente seus descen-

¹¹ VELHO, Gilberto. Memória, identidade e projeto. In: *Projeto e Metamorfose*. Antropologia das Sociedades Complexas. Rio de Janeiro: Zahar, 1994, 100 p.

dentes também escolheram e escolherão, serão, então, atores de suas vidas, da vida da cidade, do mundo e em consequência da História.

Assim, “O projeto e a memória associam-se e articulam-se ao dar significado à vida e às ações dos indivíduos em outros termos, à própria identidade.”¹² São as idéias do passado e as do futuro que delineiam a trajetória da vida. Por isso, a memória é mutável, ela acompanha o projeto que é sempre re-elaborado diante das novas experiências do dia a dia. E, nesse sentido, é da relação entre projeto particular e sociedade que depende a identidade constitutiva do sujeito e seu grupo.

Na discussão entre memória individual e coletiva e da dimensão de ambas com a formulação de projeto, através da visão dos próprios congadeiros, o depoimento do Sr. Charqueada é significativo para entender a organicidade que o projeto pessoal pode ter em relação ao projeto coletivo, de maneira que a memória individual e a coletiva dos congadeiros se entrelaçam e, nesse movimento, estendem-se à memória da cidade e da sociedade como um todo.

Meu povo do meu Brasil, meu povo do meu coração, meu povo do Uberlândia, meu povo do Brasil e do mundo inteiro, eu vou fazer uma gravação pra dar pra Larissa, guardar pra ela de lembrança. Em nome do pai, do filho, do Espírito Santo Que nois precisa muito organizar nosso Brasil, tá fora de ordem. Eh! Nois como todos irmãos, com todo amor, paz, carinho e compreensão.¹³

Essa foi a primeira declaração que ele deu quando incentivado a falar sobre o Congado. Assim que ele aceitou gravar uma entrevista, ele se instalou à mesa, pegou o gravador, localizou-o ao seu lado, segurou firme na borda da mesa, de forma que o

¹² VELHO, Gilberto. Memória, identidade e projeto. In: *Projeto e Metamorfose*. Antropologia das Sociedades Complexas. Rio de Janeiro: Zahar, 1994, p. 101.

¹³ MIGUEL, Geraldo. *Entevista*. Uberlândia/MG, 2001.

gravador ficou entre suas mãos, e começou o depoimento: “Meu povo do meu Brasil [...].” A sua própria experiência é aquela pronunciada para o mundo, seu projeto de vida é um projeto de vida melhor para o mundo todo. Como Paul Ricoeur¹⁴ sugere, esse depoimento caminha do eu para o próximo e do próximo para os outros e vice versa, criando um movimento único da memória individual e da coletiva, que expõe o projeto de vida pessoal como um projeto de vida social. Charqueada utiliza a entrevistadora como o outro, o intermediário entre sua memória-projeto e a do mundo, é o próximo que possibilita a interseção entre ele e a sociedade. Estende-se uma ponte que vai do seu projeto de vida (paz e amor) ao futuro dos brasileiros, colocando presente, passado e futuro coletivos e individuais em um mesmo conjunto identitário. Provoca-se então, uma não visibilidade das diferenças entre o que ele recorda e o que a memória coletiva guarda. Mesmo que se possa invisibilizar a distância entre memória coletiva e memória individual, criando uma ponte sólida entre os dois espaços, faz-se a ressalva de que o que é coletivo na memória individual, não é memória coletiva.

Para Ricoeur, “O caso de atribuição a você mesmo é direto, imediato [...] ao ponto de tornar não visível a distância entre o ser e suas lembranças, e de dar direito à tese da escola do olhar interior.”¹⁵ O ser e o se lembrar são atos mútuos, cuja distância entre eles é invisível. Por isso, por exemplo, o fenômeno do discurso, a língua são espontâneos, mas cheios de atributos proposiais, ou seja, uma expressão coletiva e ao mesmo tempo a expressão de si próprio. Quando se transfere esses atributos pessoais aos artefatos de uma cultura, esses objetos preenchem-se de significados. É o que Lowental vem chamar de artefatos-reíquias,

¹⁴ RICOEUR, Paul. *Mémoire personnelle, mémoire collective*. In: *La Mémoire, L'Histoire, l'Oubli*. Paris: Éditions du Seuil, 2000.

¹⁵ Dans le cas de l'attribution à soi-même [...] est direct, immédiat [...] au point de rendre inapparente la distance entre le soi et ses souvenirs, et de donner droit aux thèses de l'école du regard intérieur. Ibidem, 2000, p. 156.

ou seja, a significação dada aos objetos torna-se para Lowental objetos que tangenciam o passado por meio dos signos adquiridos pela memória.

Para Lowental, existem três tipos de memória: o hábito — cotidiano; a recordação — as experiências sensitivas e as lembranças — “rechamar.” No cotidiano, algumas memórias fazem recordar lembranças diferenciadas no jogo da memória coletiva e da particular. Um vento de sensibilidade produzido pelo artefato-símbolo torna-se a ponte entre as duas memórias, faz emergir lembranças às vezes como tempestades, outras vezes como calmaria, estreitando ou alargando a relação entre a memória do eu e dos outros.

Essa mutabilidade evidente na memória existe, pois “Nós temos apenas evidências presentes para as circunstâncias do passado [...]”¹⁶, ou seja, o tempo presente é, na verdade, a fonte para recordar o passado. Quando se recorda, o lado sensorial da pessoa joga-a à contra gosto para o tempo passado. Não importa como tenha ocorrido, recordar ou reproduzir o passado torna o que passou progressivamente mais sombrio, desfocando o óbvio, no sentido de que algumas coisas vão sendo descartadas, outras revalorizadas. A memória procura salvar as “melhores” lembranças entre as recordadas.

É nesse jogo entre o trânsito do eu, tu, eles que as memórias pessoais são identificadas pela comunidade e se tornam um nós. A identidade coletiva, alimentada pela memória coletiva que, por sua vez, alimenta as memórias individuais, mantém um projeto coletivo. Ricouer explica exatamente que a memória pessoal é tecida pela própria memória coletiva, a começar pela língua que é coletiva.

A linguagem é uma presentificação da identidade/memória, é onde suas características são atribuídas. Toda ação contém um residual originário de outros tempos, que pode se expressar no discurso oral, utilizando-se da língua para estabelecer suas mar-

¹⁶ *We have only present evidence for past circumstances.* LOWENTHAL, David. *How we know the past. the past is a foreign country.* New York: Cambridge University Press, 1986, p. 187.

cas. O residual do passado pode estar também em outros suportes, como as relíquias. No caso delas, são os próprios artefatos que passam a representar essa realidade depositária de memória.

Tanto Lowenthal¹⁷ como Le Goff¹⁸ trabalham no sentido de que a memória é crucial para o “ser”, ou seja, é um ponto de importância vital para o ser humano. Se você sabe sobre o passado de alguém, você já sabe algo do que a pessoa é; isso é, pois, vital para a identidade do ser humano. Quer dizer que, como uma rosa dos ventos, a memória é o ponto de interseção entre as muitas retas desta rosa dos ventos, entre muitos caminhos da vida de uma pessoa. A reta do familiar ao estranho, a reta do consanguíneo ao não-consanguíneo, da identidade ao projeto, da raiz à invenção, do imaginário ao real, da tradição ao moderno, da aceitação à resistência. E, no meio dessas retas de pólos aparentemente opostos, está a dinâmica da memória, ela é a ligação, é o religar-se dessas extremidades, ela é o próprio movimento desses caminhos. A memória dos congadeiros é, ao mesmo tempo, sua identidade, seu projeto pessoal e coletivo, nela está inscrito o valor da sua história e de como vêm na construção da História.

Esses objetos memórias são mais que objetos que compõem uma festa, são artefatos que, na maioria das vezes, fazem recordar os acontecimentos passados que marcam a identidade coletiva. Nesse caso, o recordar incentivado pela relíquia chega à pessoa como uma categoria de experiência. Categoria essa que, no momento do advir, a lembrança, o olhar pessoal sobre o artefato preenchem espaços mentais que codificam simbolicamente o objeto, ao criar imagens que passam a acompanhá-lo. A memória transforma-se na experiência, que distingue o passado realmente ocorrido e o que se guarda dele, muitas vezes marcado nos objetos que compõem a estética da cultura.

¹⁷ *We have only present evidence for past circumstances*. LOWENTHAL, David. *How we know the past: the past is a foreign country*. New York: Cambridge University Press, 1986, p.197

¹⁸ LE GOFF, Jacques. Memória. *Memória — História*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda (1984). Enciclopédia Eunaudi. v.1, p. 11-50.

Os artefatos como portadores de memória, portadores do cotidiano passado, das religiosidades estão imbricados nos balangandãs, nos estandartes, nos bastões e são sinais dos valores pessoais e coletivos da comunidade. O valor dado às relíquias como guardadores de memória é devido à sua qualidade de ponte entre as atribuições coletivas e particulares, representada na própria composição da festa, na identidade dos grupos que fazem parte do rito. É, em si, uma memória constituída de danças, instrumentárias específicas que compõem um cenografia e coreografia a partir dos significados desses artefatos.

As cores da memória

A memória do congadeiro carrega o mito da Nossa Senhora do Rosário como uma explicação para quase todas as questões referentes aos porquês das vestimentas, dos balangandãs,¹⁹ da utilização dos objetos. Esse mito representa as diferenças hierárquicas entre os grupos que compõem a festa em relação ao encontro dos grupos com a Santa; e, portanto, ele acaba por caracterizar muitas das variações estéticas entre eles.

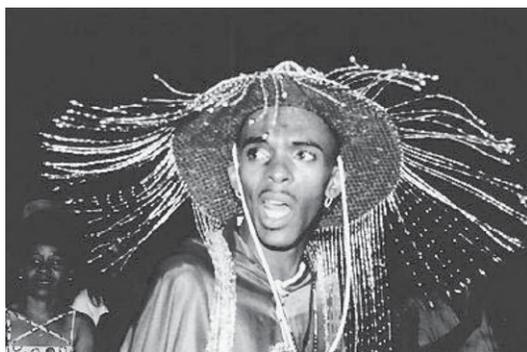
Quando as duas senhoras, Iara e Dolores,²⁰ contaram o mito fundador, a escolha da Santa pelo batuque não foi feita por qualquer batido, mas sim pelo do Moçambiqueiro. Dolores conta como o Moçambiqueiro é o escolhido para ser o guardião da santa, que é o grupo designado para ser a comitiva real. A memória desse terno faz parte de um segredo que não diz respeito ao grupo de Marinheiros, a que pertence Dolores. Dolores conhece a tradição, tem essa história como parte de sua vida, mesmo que ela não assuma as funções contadas no mito ou aprenda os segredos desse grupo. Ela e seu grupo têm outra função dentro do Congado, que é o trançado de fitas, que diz respeito ao segredo de seu grupo. Segredo esse rela-

¹⁹ O uso de vocabulário como: balangandãs, batuque e outros que possam parecer preconceituosos, ao contrário, faz parte de um léxico de palavras comumente utilizado pelos praticantes do Congado.

²⁰ Depoimentos citados anteriormente, p. 4

cionado com a iniciação das crianças na prática dos ternos de Congo.

Explica Iara, no seu depoimento, o valor do Moçambiqueiro e especifica o lugar dos outros ternos de Congo na festa. Ao contar a seqüência hierárquica entre os ternos a partir do mito, ela acaba explicando a ordenação dos ternos durante o cortejo e procissão no segundo dia de festa. Assim, o mito é atualizado na vivência do rito, visível no cordão colorido constituído pelos diferentes ternos. O conjunto é chamado de Reinado ou festa do Congo, mas há uma hierarquia interna que é: Moçambique, Catupé, Congo e Marinheiro. Essa ordem designa a função e posicionamento de cada terno na sua cultura, o que vai diferenciar também as cores e relíquias a serem utilizadas por cada grupo.



Capitão do Terno de Congo Rosário Santo, Uberlândia/MG, 2002.



Terno de Congo Camisa Verde, Uberlândia/MG, 2000.

Percebe-se que as composições estéticas dos dois ternos nas fotos acima são marcadas pelas capas, lenços e chapéus. Essa indumentária caracteriza os ternos de Congo, como também os de Marinheiro, já que esses são “escolinhas” para as crianças se familiarizarem com as práticas do Congado para poderem, mais tarde, assumir responsabilidades dentro dos ternos de Congo. No entanto, os Congos vestem normalmente com cores como verde e amarelo e o Marinheiro azul claro. O ritmo de sua música também é parecido.

Já, os Moçambiques vestem-se de branco com detalhes em outras cores:



Terno de Moçambique Princesa Isabel, Uberlândia/MG, 2002. Foto: Mara.

Eles também têm os instrumentos especiais: as gungas e patingomes que deixam o tempo rítmico completamente preenchido.

A questão dos instrumentos específicos dos moçambiques os distingue dos Congos, mas os assemelham entre si. Os detalhes estéticos criam um universo simbólico comum, compartilhado por todos. No entanto, essa memória coletiva não os limita em suas distinções de grupo dentro do mesmo tipo de terno. Os dois moçambiques abaixo são bastante diferentes, mas não deixam de se identificar e nem de serem identificados como moçambique.



Gungas do terno de Moçambique de Belém, Uberlândia/MG, 2002.



Patangome do terno de Moçambique Princesa Isabel, Uberlândia/MG, 2001.



Terno de Moçambique Penacho Monte Alegre/MG, 2001.



Terno de Moçambique de Belém, Uberlândia/MG, 2002.

Os Catupés usam cores claras — azul e rosa, principalmente —, e têm um ritmo lento, com algumas incursões rítmicas de maior velocidade, no momento em que pulam com as caixas.



Terno do Catupé de São Benedito de Uberlândia pulando caixa na festa de Congo de Ituiutaba/MG, 2002.

São segredos da memória dessas pessoas que guardam as diferenças que lhes asseguram suas raízes e identidades. A partir desses pequenos detalhes, a vida passada é representada, ganha significação no presente. Todos esses objetos estão carregados, nas suas concretudes, de um amálgama de imagens, crenças e lembranças do passado de um povo. Esses são, pois, objetos relíquias para os integrantes da manifestação, isso quer dizer que são objetos tangenciadores do tempo pretérito, são suportes de memórias, que guardam tesouros individuais e coletivos da comunidade basicamente afro-descendente da cidade de Uberlândia.

Cada um desses ornamentos não é um baú de antiguidades estáticas e sem sentido; simboliza a relação entre o passado e o agora, reinventa, vivendo e participando do cotidiano de uma tradição; a própria. Esses detalhes de roupas, balangandãs têm suas diferenças, mas são para toda a comunidade objetos privilegia-

dos, mesmo que para uns não tenham o mesmo valor que para outros. O qualitativo desses artefatos depende da áurea identitária que preenche a história do objeto, a memória dos praticantes. Ou seja, o valor do artefato dependerá da trajetória de vida que esse objeto criou em torno de si e que só é legítimo pelo fato de ser símbolo da cultura, de reviver determinadas situações ritualizadas. Por meio de expressões pessoais e coletivas rememoradas pelos próprios dançantes.

Dessa forma, no Congado, os ornamentos não são apenas enfeites, são partes constitutivas da memória de cada grupo e de toda a comunidade, que trazem na solidez de sua imagem a presença de uma história aparentemente ausente. Como na maioria das tradições africanas, os antepassados fazem parte do presente, são incorporados ao rito, se não em espírito que se apossam do corpo dos praticantes, sempre, no som percursivo, e nos artefatos bem quistos. Os objetos, quando transformados em relíquias, tornam-se meios de intermediação entre o vivido e o passado, o real e o espiritual, o aqui e o além. Explica-se que nas músicas, nas louvações e agradecimentos, os nomes destas pessoas, ancestrais memoráveis, são exteriorizados para todo o coletivo, na perspectiva de preencher aquele momento vivido, significando o presente com a presença dos entes queridos que se foram. Assim, o Congado constitui também um projeto de continuidade da comunidade negra da cidade para o futuro. Essa louvação de ancestral não é instante de rememoração, são regras da dança do Congo. As relíquias fazem parte dessas regras, vão ajudar, vão incentivar e principalmente presentificar esses ancestrais.

Esses objetos que, em geral, compõem a cultura do Congo, são complementos de um hábito, dão cores e significados aos sentimentos, perspectivas e propostas de vida, alimentada pela identidade do grupo. Os bens materiais que participam do rito expõem o cenário, o espaço, a estética desses corpos que juntos produzem e reproduzem o costume. Tudo que se usa, que se toca, que se veste na festa e durante as preparações desta são importantes agentes tangenciadores do passado, são componentes de todo o conjunto de termos que formam o Congo, pois o Congo propõe, por si só, o relembrar.

Não há Congado sem seus apetrechos, pois são nesses artefatos que se encontram parcela do passado, esconderijo de lembranças, que podem ser revividas com um simples olhar. A escolha das fardas (roupas), das cores, colares, balangandãs são escolhas baseadas na tradição, são, pois, relíquias, estão ao mesmo tempo no passado e no presente.²¹

Nesse sentido, a diferença de cores, ornamento, ritmo e apetrecho utilizado por cada terno significa, na perspectiva da história cultural, uma forma de diferenciação identitária. A identidade de grupo se orienta pelo passado, e pode ser mantida mesmo em situação de transformação sócio-cultural, pois o que a sustenta é a fidelidade dos fundamentos, sejam de ordem real ou mitológica, antigos ou recém-inventados, mas aceito como base de uma história comum. Assim, o processo de agrupamento dos diferentes congos se dá pela seleção de símbolos privilegiados das identidades grupais e pelo esquecimento de outros. A divisão em ternos é, provavelmente, a representação das várias culturas africanas chegadas no Brasil no período colonial, que se reagrupou a partir da tomada de consciência das diferenças, mas que, no Brasil, ganharam um outro significado quando inseridas no sistema colonial escravista.

Seu Osmar do Congo Princesa Isabel de Araguari explica que “É uma cultura pelo seguinte, cada um consegue levá aquele tom de caixa que cada um tem no seu congado.” As diferentes identidades uniram-se por intermédio de uma identidade macro, mas mantiveram alguns signos como o ritmo, as cores, os objetos que referem-se à diferença micro de cada grupo do Congado, ou seja, “cada um tem no seu congado”, mas todos são Congado.

As cores das relíquias

O universo de recordação, de memórias de antepassados dão

²¹ LOWENTHAL, David. *The past is a foreign country*. New York: Cambridge University Press, 1988, p. 248.

significado de relicário à composição das cores, modelos de vestimentas, instrumentos e balangandãs utilizados na festa. Existem algumas peças que são ainda mais importantes, pois possibilitam um olhar involuntário para o passado, como trata Lowenthal. São alguns bordados especiais dos santos, alguns bastões, alguns balangandãs, que além de comporem a festa dão o toque do passado presentificado, como um presente que emerge o tempo passado. Essa relíquias são especiais, são como varas de condão, um toque de olhar e pronto. A cena passada chega no agora a partir daquela forma concreta que pertenceu a alguém, ou que tenha sido feita por alguém, ou que tenha participado de um acontecimento, ou seja, que guarde um tesouro.

As relíquias são objetos, portanto à primeira vista, estáticos e mudos, é o indivíduo que lhes confere voz, autenticidade histórica, mutabilidade. O indivíduo que as recoloca no contexto da festividade, nesse momento a memória é reeditada, e inserida no presente, no coletivo. É o olhar do indivíduo que toca o pretérito por meio do objeto. Yates²² no seu estudo *Art of Memory* explica que a memória tem muitas cerras, camadas superficiais de diferentes tempos que se sobrepõem. E que, assim, a memória recria espaços, uma arquitetura, dispendo e organizando os objetos como deseja a pessoa, fixando o passado na mente. Essa armação mental do espaço é como um resumo, uma compreensão do passado que fica registrada. Para que esse momento seja recordado, apenas um objeto dessa disposição pode trazer toda a situação para o presente.

Muitas vezes, ouve-se nas festas do Congo, principalmente, nas portas dos bares ao redor da igreja: “Se fosse tal capitão o bastão não ficava ali.” Ou seja, para o observador, o bastão está fora da lembrança que ele tem do objeto, ou melhor, fora da imagem, do contorno particular que sua memória registrou. Na imagem, ou armação mental dessa pessoa, o bastão está em outra posição.

²² YATES, Frances A. *The art of memory in Greece: memory and the soul. The Art of Memory*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996, p. 7.

A recordação depende de um potencial de estímulo, precisa, pois, apenas de um ponto inicial para recriar todo o significado simbólico do ausente presentificado pelo indivíduo. Por isso, alguns lugares, ou objeto são proposições para a memória e, depois desses recolocados nas cenas mentais, as lembranças que dizem respeito a essa cena mental rapidamente aparecem passo a passo.²³ O desgosto, no caso citado, é verbalizado, pois quando visualizada a relíquia em uma outra situação diferente da imagem mental que se havia memorizado, o objeto sofre uma perda de significação. Rapidamente a relíquia é resignificada.

O fato é que as relíquias acendem o passado apenas quando já se sabe, de ante-mão, o que elas significam. Para Lowental, se o passado tivesse apenas cinco minutos, todas as recordações tornariam-se desilusões²⁴ e, com elas, o projeto de futuro também não existiria. Isso quer dizer que, apagando a memória que se tem da relíquia, colocando-a em outro espaço que não o memorizado, provoca-se no indivíduo um desequilíbrio mental, uma desconstrução de sua identidade com a cena e com o grupo a que pertence o artefato, ou a memória nele contida.

Um velho objeto que não tenha se modificado ao longo do tempo pode parecer diferente quando revisto em outro momento. Então, ver o passado nas coisas depende de como e quantas vezes você o tenha visto antes.²⁵

A memória é como uma escrita interior, todas as pessoas gramaticais rememoram: eles, elas, nós, você, eu, vós. Existem relíquias que catalisam o olhar particular de várias pessoas, colocam uma pluralidade de subjetividade ao mesmo tempo, no mesmo espaço, mesmo que imaginário, ou passado. A memória particular é aquela imagem intransferível, que é interna ao seu processo men-

²³ YATES, Frances A. *The art of memory in Greece: memory and the soul. The Art of Memory*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996, p. 27-49.

²⁴ LOWENTHAL, David. *The past is a foreign country*. New York: Cambridge University Press, 1988, p. 189.

²⁵ *Ibidem*, 1986, p. 241.

tal. Mas existem momentos, no caso das relíquias, que criam uma tensão entre o indivíduo e a coletividade, não alternativa, mas dinâmica que agrega todo o potencial de visibilidade em um único momento pretérito vivido em conjunto.

Isto é o caso de dois patuás do Sr. Geraldo Miguel, Moçambiqueiro, que tem 102 anos. Ele carrega vários elementos remanescentes de uma memória facilmente canalizada para o coletivo. Primeiramente, seu apelido é como uma denominação de um ciclo econômico da região, fim do século XIX e início do XX, quando a principal produção do Triângulo Mineiro era o charque, a produção de carne para consumo no sudeste do Brasil. Sr. Geraldo Miguel é aquele Sr. Charqueada (citado antes) que trabalhava no charque, era varareiro, quer dizer, estendia o couro do animal nos varrais à beira do rio Uberabinha para secar. Por isso, foi apelidado de Charqueada.

Ele carrega durante a festa um sino nas mãos e no pescoço, um medalhão. Esses dois objetos, além de serem tocantes emocionalmente quando vistos, produzem som. A chegada do Sr. Charqueada é esperada durante a festa. Cada terno chega a ter 200 componentes e desfilou 17 no ano de 2002. Pode-se dizer que os mais velhos o esperam para reencontrá-lo e atualizar o ritual, e os mais novos o esperam para aprender quais os hábitos da festa legitimados pela história. Ex-capitão do terno de Moçambique Pena Branca, esse senhor que carrega inúmeros signos do passado da festa, entre eles o sino — símbolo da ponte entre o aqui e o além —, de som e significado imperceptíveis para o não congadeiro. Sem dúvida, o sino, um dos seus colares, seu cajado, são relíquias que criam uma passarela entre a memória pessoal dos praticantes e a memória coletiva da festa. São objetos, que produzem um sentimento de cuidado geral pela comunidade. A memória coletiva, nesse sentido, é extremamente sólida, ela tem inúmeras facetas, espaços, histórias. O sino hoje não é um objeto comum, mas as memórias da tradição da cultura afro-católica, o imbui de ser o *religare* dos praticantes e seus ancestrais.



Campainha de Ferro do Sr. Charqueada. Uberlândia/MG, 2001.

A memória da festa é também uma parte de memória africana, o sino é uma das representações também dessa diáspora negra. Diz Souza²⁶ nas descrições sobre os ritos reais na África que “Esses tambores só eram trazidos a público em ocasiões especiais: quando o rei partia para a guerra, quando morria ou o coroavam. Outros instrumentos musicais eram: um apito que só podia ser tocado pelo rei, um dente de elefante e uma campainha de ferro, simples ou dupla.” Esses instrumentos musicais, alguns muito utilizados nos centros espíritas de matriz africana, o caso da campainha de ferro, os tambores, o apito são relíquias de uma memória longínqua, que faz reviver a África em outro continente diante de uma outra situação social. Ser guarda dos reis e rainhas Congo, homenageá-los, desfilar dançando ao som do batuque nas ruas da cidade é representar os hábitos do reinado a que pertenciam quando deixaram sua terra natal, é atualizar suas identidades africanas.

O mesmo acontece com a caixa de couro quadrada, em toda a região, não se tem outra sendo tocada nas festas. A caixa de couro é um potencial de reminiscência da festa muito representativo, pois ela lembra a festa em si, e também os preparativos para a festa. Mas não preparativos de alguns dias antes, ela lembra uma

²⁶ SOUZA, Marina de Mello e. *Reis Negros no Brasil Escravista*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002, p. 90.

história de suor na lida da roça para que estivesse pronto o instrumento. O senhor Osmar de Araguari/MG conta que, “[...] naquele tempo não existia uma caixa bem arrumadinha, eles fazia com couro de vaca esticava num pau, qualquer, lá, batia Hoje nós já têm nosso instrumento bonitinho, equipadinho. [...] Se eu tentá eu ainda faço, com direito a canivete e facão.”

E o senhor Zé do terno 13 de maio, também de Araguari/MG completa: “Você tem que pegar o couro com espinha ali, limpa ele, tira aquela manteiga dele, salga, deixa ele esticadinho, ele seca, ai se vai molhando ele e esticando na caixa.”

Não é à toa que quando esse Senhor chega na festa,



Terno de Congo, Romaria/MG,2000.

as pessoas param no para fotografá-lo, como também o acompanham para ouvir aquele som do tempo pretérito.

No caso dos bastões, ou cajados, que são instrumentos utilizados pelos capitães dos ternos, eles adquirem um simbolismo que ultrapassa a sabedoria dos próprios capitães. Mesmo que o capitão seja a referência de conhecimento dentro do terno, seu

bastão depois de feito é como se adquirisse personalidade, pois ele vai formando uma trajetória de vida em que se insere a vida real de várias gerações de congadeiros. Evaldo é um ex-4º capitão do Catupé do Martins de Uberlândia, ele diz:

Bom formou sobre, um tio meu que veio de Formiga, daí ele veio passando bastão pra cada sobrinho dele, eu sou filho de uma sobrinha dele. Hoje eu tenho um bastão, tem uma diretoria. São, cada terno tem quatro capitão, cada capitão é responsável pelo seu bastão. Cada capitão faz o seu bastão daquele jeito. [...] Como aprende ai você me apertou, eu não posso fala, é um mistério, é coisa dos antigos, que os antigos passaram. Responsabilidade pra quem tem o bastão. Às vezes uma coisinha assim, vascilá, pelo bastão assim, quem tá batendo caixa pega no pé mesmo. Pois o bastão é uma arma. É tipo a capoeira, é uma dança, mas quem sabe fazê é um jogo de morte. Então o que a gente tenta fazê é isso. Mantê o folclore. Foi a respeita os menino, respeita eles e eles me respeitarem.

Os bastões têm, portanto, um sobre valor, o bastão é a baqueta do maestro durante as performances percurativas. Como disse Evaldo “[...] se você vascila, os dançado reclama.” É também a guia de proteção para todo o terno, como um escudo à frente dos componentes. Por esses motivos, os bastões são entre as relíquias da manifestação as mais comuns, mas também uma das mais fortes, mais representativas no sentido de guardiãs da memória. São, ao mesmo tempo, símbolos de poder, sabedoria e sacralidade. Alguns são mais representativos para o grupo que outros. Alguns bastões podem ter significado para além do terno que pertencem. No momento em que seu simbolismo é acatado pela memória de toda, ou parte da comunidade congadeira, isso amplia o sentido coletivo dessa relíquia.

Normalmente esses bastões passam de pai para filho, de avô para neto, ou de tio para sobrinho. Essa transferência de bastão é como a transferência de memória. É um momento muito significativo para o congadeiro receber ou passar o bastão. Espera-se que essa transferência ocorra no âmbito do núcleo familiar consangüí-

neo, mas muito raro pode ocorrer fora dela também. Se o conga-deiro recebe um bastão ele deve estar preparado para assumir as funções desse cargo.



Bastão do Terno de Moçambique de Uberaba
na festa do Congo de Uberlândia/MG, 2002.

Assim, o que é potencialmente visível é onipresente.²⁷ O bastão por si só representa a festa quase como um todo. Ele e o antepassado que o fez ou a quem pertenceu estão por toda parte da festividade, estão nas mãos dos dançadores, dos capitães, na memória coletiva do grupo. Essas relíquias, no Congado, têm eminentemente um campo do tempo pretérito constituído junto com a história do grupo, pois são artefatos mantidos sob muitos cuidados

²⁷ LOWENTHAL, David. *The past is a foreign country*. New York: Cambridge University Press, 1988, p. 240.

para que as intempéries do tempo não os destruam. Mesmo que, naturalmente, algumas características deixadas pelos antepassados percam-se, tantas outras que lhes são atribuídas permanecem. Lembrar e esquecer através das relíquias são uma constante que movimenta o passado e o presente, articulada no suporte material.

Remotas ou recentes, as memórias sobrevivem por meio das impressões sentidas em cenas semelhantes. Mas o artefato material antigo pode ser substituído pelo novo, se isso não acontece o artefato vai sendo transformado, o novo sobrepõe o antigo, formando várias camadas de temporalidades. Num mesmo objeto tem-se um tempo junto com o outro tempo, um conteúdo é obscurecido pelo outro, mas com o olhar atento vêm-se vários momentos que ficaram sombreados. Ali se pode re-descobrir momentos diversos em um só suporte. Nesse sentido, pode-se pensar no depoimento de um congadeiro em 2000, num encontro casual, ou seja, fora do ambiente festivo:

Só que tem coisa que não é passado, mas que a história nos mostra. Por exemplo, tem dançadores, principalmente os mais antigos. Eles termina de dançar, os dois dias de festa, aquela roupa suada, do jeito que tá, eles tira, dobra direitinho, põe no saco plástico e guarda, no outro ano vestem, sem lavá, sem nada. Aqui a gente já não tem mais isso, a gente já não vê mais isso aqui em Uberlândia, sempre trocando, roupa nova, roupa bonita bem vestido, às vezes as pessoas vê e abusa, ri, até acha que tá feio, porque é até sujo vesti uma roupa sem lavá, mas não pra muita gente isso faz parte, porque às vezes essa roupa tá curimbada, curimbada que a gente diz é trabalhada espiritualmente, um certo preparo, protegida, é bem complicado, tem que tá vivendo dentro pra podê entender.

O curimbado é um termo bastante usado na linguagem popular, e significa que o objeto, no caso a roupa, ganhou uma importância na memória pessoal ou coletiva, dependendo do caso, acabam por representar fundamentos da cultura. Por alguma situação que o portador do objeto tenha passado, aquele material passa a ter um valor extra-material. É como se a roupa tivesse encarnada e, por

isso, é guardada e reutilizada sem que seja lavada, para que não seja descartada toda a energia despendida na vivência lembrada.

A situação contrária à sobreposição de vários tempos históricos é quando, por exemplo, os estandartes²⁸ são substituídos. Pois, artefatos podem ser destruídos, seja uma guerra, seja pela própria ação das intempéries do tempo. O que acontece é que, na última troca, há uns cinco anos, do estandarte do terno Catupé de Nossa Senhora do Rosário mudou-se detalhes no bordado, mas principalmente o formato do suporte de ferro onde vai o tecido. O que antes era uma cruz de madeira tornou-se um quadrado de ferro, aparentemente nenhuma diferença, mesmo porque o invólucro de tecido permaneceu das mesmas cores e com as mesmas imagens de Santos.



Estandartes com suporte metálico quadrado do Terno Catupé de Nossa Senhora do Rosário. Uberlândia/MG, 2001.



Estandarte com suporte em cruz de madeira do Terno de Congo Sainha – Uberlândia/MG, 2001.

²⁸ Os estandartes são sempre dois em cada terno, são grandes bandeiras, cada uma representante de um dos santos, N. S. do rosário e São Benedito. Eles são carregados durante todo o ritual pelas mulheres, de cada estandarte saem fitas que cada badeireira segura na ponta. O estandarte, então, vai no meio das dançarinas, sendo carregado por uma delas.

Dizem Franscine e Carmem, velhas dançadoras do terno, que antes o estandarte era mais bonito, pois ele “avoava com o vento.”²⁹ Falavam do peso que é carregá-lo, de como a fadiga do terceiro dia de festa lhe faz mais e mais pesado; e, nesse reclamar, a lembrança dos estandartes voando ao vento mudou a conversa para o passado, relembrando bons momentos remanescentes no carregar aquele novo estandarte, que é símbolo da tradição. Trouxeram suas impressões pessoais do passado, a memória coletiva da dança dos estandartes. A conversa sobre a dança ao vento dos estandartes agrupou outros dançadores, entre homens e mulheres, cada um trouxe sua imagem da dança dos estandartes.

A memória³⁰ é uma coleção de figuras mentais de impressões sentidas, mas que o tempo agrega a outros elementos. Portanto, as imagens da memória não dizem respeito somente ao tempo passado, elas buscam no passado, reconhecer o presente. Então, as relíquias podem não ter aquela estética, materialidade antiga, elas podem chegar a ser substituída, mas as imagens sentidas no passado a partir do instrumento de mesma função substitui a relíquia, faz recordar a situação passada; e, portanto, também servem de potencialidade para tangenciar o passado. A memória é o que desperta o passado, que faz com a relíquia tenha o potencial de tangenciar o passado, por meio das figuras mentais que o objeto tem consigo guardado. São “[...] visões retrospectivas e prospectivas que situam o indivíduo, suas motivações e o significado de suas ações, dentro de uma conjuntura de vida, na sucessão das etapas de sua trajetória [...]”³¹ que a memória se inscreve e, por isso, é tão significativa para a História.

²⁹ Franscine Matinada e Carmem foram entrevistadas no ano de 2002, durante visita aos reis e rainhas Congo de São Benedito no quartel (sede) do Marinheirão de Uberlândia/MG.

³⁰ Pensado a partir da idéia de memória de Aristóteles discutido por YATES, op.cit., p. 33

³¹ VELHO, Gilberto. Memória, identidade e projeto. In: *Projeto e Metamorfose*. Antropologia das Sociedades Complexas. Rio de Janeiro: Zahar, 1994, p. 101.

Para concluir, a memória ao mesmo tempo que é individual é coletiva, pois em cada lembrança pessoal tem-se uma projeção coletiva, mesmo que essa não seja consciente, a própria língua é um signo compartilhado coletivamente. A distância entre as duas memórias é quase invisível, pois a força dos signos do tempo pretérito que uma relíquia, ou um discurso pode ter, traz o passado à tona para o presente e esse movimento é permeado de uma leitura da pessoa no seu espaço social. As relíquias são armas ou ancoras das memórias que servem diretamente para ligar as imagens coletivas às individuais.

O signo representado na relíquia é mais que um instrumento potencial para lembrar o passado. Ele é principalmente o que estabelece a comunicação entre o universo da memória e da História. Zé Caetano, congadeiro de Monte Alegre/MG, explicou na festa do Congado da cidade, 13 de maio de 2001 que “Nem tudo que vê é aquilo que é.”³² Isso explica como objetos que compõem a festa ganham força extra-materialidade, escondem mistérios, que são desvendados a partir da memória que as pessoas têm deles, mantendo a dinâmica histórica do Congado.

Entre a memória, as tradições populares e a história existem um sincronismo, que não diz respeito à seqüência lógica, à cronologia linear. É um movimento dialético de muitas facetas, no qual as memórias despertadas pelas relíquias são constitutivas das visões de mundo. As memórias, mesmo que fragmentadas, conferem sentido às experiências pessoais e, por conseguinte, coletivas, pois o congadeiro, ator social, tem a sua prática individual imbricada na noção de projeto coletivo.

Nesse sentido, o futuro é intersubjetivo, instrumento de negociação com a realidade; e, por conseguinte, as relíquias do Congado de Uberlândia não são objetos cristalizados no tempo passado: elas têm vida própria à medida que representam a passarela entre o passado e o futuro. Elas são, pois, o próprio presente. Aquele material torna-se, aquilo que não se vê, que é movimento histó-

³² Zé Caetano. Entrevista. Monte Alegre/MG, 13 de maio de 2001.

rico. A memória do congadeiro expressa a forma de fazer história do povo e inscreve na História.

Diz Tim³³, um congadeiro:

Na verdade não é contado, quem tá dentro, aprende vivendo, se tá ali vai aprendendo, o bom capitão, ele não aprende pegando aulas, ele aprende vivendo as situações. [...] E precisa saber, só quem viveu essas situações sabe passar por elas. [...] A única coisa que a gente aprende, ensina são essas rezas, agora cantá aprende vivendo. Quando você tá dentro do grupo vivendo passando.

Na verdade, a memória é vivida e reinventada na prática diária dos acontecimentos, e por isso é dinâmica, cheia de contradições, de tradições e de novidades, de passividades e rebeldias, continuidades e rupturas. E a relíquia, nesse contexto, como a memória, é, ao mesmo tempo, fiel ao significado da sua concepção, e móvel de acordo com as circunstâncias em que está inserida.

Referências

ANTONIL. Cultura e opulência do Brasil por suas drogas e mina. São Paulo: Nacionais. Apud SOUZA, Laura Mello. *O diabo e a Terra de Santa Cruz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

LE GOFF, Jacques. Memória. Memória – História. *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda. vol.1, 1984.

LOWENTHAL, David. How we Know the Past. In: *The Past is a Foreign Country*. New York: Cambridge University Press, 1986.

NEVES, Margarida de Souza. As artes da memória: a modo pós-scriptum. In: *Refúgios do Eu*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2000.

³³ TIM. Depoimento. Uberlândia/MG, 2001.

OLIVEIRA, Anderson J. M. *Os santos pretos carmelitas: culto dos santos, catequese e devoção negra no Brasil colonial*. Niterói: UFF, 2002. (mimeo) Tese de doutorado pela Universidade Federal Fluminense.

PORTELLE, Alessandro. Forma e Significado na História Oral. A pesquisa como experimento em igualdade. *Projeto História*, São Paulo, n.14, 1981.

RICOEUR, Paul. Mémoire personnelle, mémoire collective. In : *La Mémoire, L'Histoire, l'Oubli*. Paris: Éditions du Seuil, 2000.

SLENES, Robert. *Na senzala, uma flor: esperanças e recordações na formação da família escrava no Brasil sudeste século XIX*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1999.

SOARES, Mariza de C. *Devotos da cor*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

SOUZA, Marina de Mello. *Reis negros no Brasil escravista*. Belo Horizonte. UFMG, 2002.

THOMPSON, Paul. *A voz do Passado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

VASCONCELOS, Agripa. *Chico Rei: sagas do país das gerais*. Belo Horizonte: Itatiaia Ltda, 1966.

VANSINE, Jan. *La tradicion oral*. Barcelona: Nueva Colecion Labor, 1968.

VELHO, Gilberto. Memória, Identidade e Projeto. In: *Projeto e metamorfose*. Antropologia das sociedades complexas. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

YATES, Frances A. The Art of Memory in Greece: Memory and the Soul. In: *The Art of Memory*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.