

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

WILLIAM COELHO

**Congada de São Benedito de Cunha-SP:
um passeio por suas raízes e sua música.**

São Paulo
2016

WILLIAM COELHO

**Congada de São Benedito de Cunha-SP:
um passeio por suas raízes e sua música.**

**São Paulo
2016**

WILLIAM COELHO

**Congada de São Benedito de Cunha-SP:
um passeio por suas raízes e sua música.**

**Dissertação apresentada à
Escola de Comunicações e Artes
da Universidade de São Paulo
para a obtenção do título de
Mestre em Artes (Música).**

**Área de Concentração:
Musicologia**

**Linha de Pesquisa:
Etnomusicologia**

**Orientador:
Prof. Dr. Ivan Vilela**

**São Paulo
2016**

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Coelho, William

Congada de São Benedito de Cunha-SP: um passeio por suas raízes e sua música. / William Coelho. -- São Paulo: W. Coelho, 2016.

134 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientador: Ivan Vilela

Bibliografia

1. congada 2. moçambique 3. Cunha 4. ritmos afro-brasileiros 5. São Benedito I. Vilela, Ivan II. Título.

CDD 21.ed. - 780

COELHO, William

Congada de São Benedito de Cunha-SP: um passeio por suas raízes e sua música.

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Artes (Música)

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

DEDICATÓRIA

*Ao cunhense que aprecia e valoriza a cultura caipira.
Aos mestres e congadeiros que nos inspiram.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais que tomaram a sábia decisão de nos mudarmos de São Paulo para Cunha quando eu era ainda criança, o que me permitiu ter um contato profundo e uma vivência única com a cultura caipira.

À minha esposa que sempre me incentivou e apoiou meus estudos e pesquisas, mesmo no meu e no seu aniversário.

Ao Ivan que, antes de orientador e professor, é um amigo sábio, humilde, paciente, conselheiro e encorajador.

Aos Mestres Zé Bideco e Roldão pela hospitalidade, paciência e pelo exemplo que inspiram.

*“Ser congadeiro, na minha opinião,
é o gosto meu.
Eu gosto, eu posso sê, ué!
Porque se eu num gostasse eu num era.
Tudo o que ocê gosta ocê é!”*

Mestre Zé Bideco

RESUMO

Esta pesquisa é um estudo etnomusicológico da Congada de São Benedito da cidade de Cunha-SP, grupo que representa um dos folguedos mais ricos e diversificados do Brasil, distribuídos em várias localidades do território nacional. Como é usual das manifestações culturais populares, cada qual possui seu próprio contexto histórico, sua fundamentação mítica, suas qualidades, dificuldades e as características próprias que as definem e distinguem de outras similares. Associando a pesquisa bibliográfica, que incluiu autores que pesquisaram os grupos da mesma região, à pesquisa de campo, observamos as diferenças entre a congada de décadas anteriores e a atual, as maneiras com as quais os mestres lidam com a renovação dos membros e do próprio repertório musical, as funções de cada membro da congada e como elas se alteraram com o tempo, a participação do grupo nas festas religiosas e nas visitas a casas de devotos, entre outros. Por fim, a transcrição musical dos diversos padrões rítmicos dos instrumentos musicais da congada permitiu apresentar um panorama geral da sonoridade que o grupo vem realizando a cada performance nos últimos anos.

Palavras-chave: congada, moçambique, Cunha, ritmos afro-brasileiros, São Benedito.

ABSTRACT

This research is an ethnomusicological study of the Congada de São Benedito of the city of Cunha-SP, a group that represents one of the most rich and diversified *folguedos* in Brazil, distributed in many places around the country. As usual to the popular cultural events, each of which has its own historical context, its mythical foundation, its qualities, difficulties and the characteristics that define and distinguish it from similar others. Associating bibliographical research, that included authors who researched groups from the same region, and field research, we observed the differences between the congada of previous decades and the current congada, the ways in which masters deal with the renewal of members and own musical repertoire, the roles of each member of congada and how they have changed over time, the group participation in religious festivities and visits to homes of devotees, among others. Finally, the musical transcription of several rhythmic patterns of musical instruments of congada allowed to present an overview of the sound that the group has been executing in each performance in last years.

Keywords: congada, mozambique, Cunha, Afro-Brazilian rhythms, Saint Benedict.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	1
2. A CONGADA CUNHENSE	3
3. DA FUNDAMENTAÇÃO MÍTICA	16
4. CONGADA OU MOÇAMBIQUE?	24
5. RETRATOS DA CONGADA DE SÃO BENEDITO DE CUNHA-SP	36
5.1. Memória e Perspectiva	36
5.2. A renovação dos membros e o processo de transmissão dos saberes	39
5.3. Formação atual e funções	46
5.4. Indumentária, acessórios e estandarte	48
5.5. Disposição geral dos integrantes	53
5.6. As Visitas	54
5.6.1. Visita ao Joãozinho Vidraceiro	57
5.7. As Festas	65
5.8. Repertório	66
6. TRANSCRIÇÕES MUSICAIS E PADRÕES RÍTMICOS	68
6.1. Caixas de rastilho	70
6.2. Surdo	75
6.3. Pandeiro	76
6.4. Paiás	78
6.5. Bastões como instrumentos de percussão	79
6.6. Apito do mestre	81
6.7. Instrumentos harmônicos e vozes	83
6.8. Complexidade rítmica	85
7. CONCLUSÃO	87
REFERÊNCIAS	90
ANEXO A – Entrevista	94

1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho nasceu da vontade de realizar um estudo musicológico de um dos muitos folguedos e manifestações culturais ainda vivos e atuantes na cidade de Cunha: a congada, mais especificamente a Congada de São Benedito. Assim como Cunha, diversas cidades do Vale do Paraíba, como São Luiz do Paraitinha, Guaratinguetá e Aparecida, por exemplo, foram berço e ainda são palco de muitos grupos de congada e moçambique. Na mesma região já estiveram antropólogos, etnólogos, musicólogos e sociólogos importantes como Emílio Willems, Robert Shirley, Alfredo João Rabaçal, Alceu Maynard Araújo, Maria de Lourdes Borges Ribeiro e Mário de Andrade. Todavia, seus últimos estudos distam de décadas dos dias atuais e durante muitos anos pouco se tem pesquisado e publicado a respeito da congada na região.

Além de tentar preencher uma pequena parte dessa enorme lacuna, este estudo pôde lançar uma visão histórica sobre a origem da congada na região de Cunha, levantar pontos comparativos entre a congada da década de 40 com a atual através de relatos dos mestres da Congada de São Benedito e de comparações com o trabalho descritivo de Willems (1948) e Shirley (1971), além de propor uma hipótese de surgimento da congada em Cunha anterior aos relatos encontrados na bibliografia que trata da história do povoamento de Cunha.

O mito fundador da congada em Cunha apresenta-se surpreendentemente diverso dos mitos de muitos outros grupos, tanto na região do Vale do Paraíba, como em outras cidades do interior paulista e até mesmo de Minas Gerais. Os mitos fundadores que, de forma geral, estabelecem muitas ligações, encontram poucos paralelos com o mito de Cunha. Este trabalho traz um mito fundador único ainda não relatado na literatura sobre a congada e traça paralelos com outros mitos.

Um capítulo é dedicado à discussão sobre a definição da Congada de São Benedito como sendo realmente uma congada ou, na verdade, um moçambique. O discurso por parte dos mestres é confuso quanto a essa questão e as definições dadas para cada um dos folguedos se apresenta, muitas vezes, de forma dúbia em diversos autores e pesquisadores. Após discussão com diversos autores a respeito dessas definições e debruçando-se sobre como os antigos e atuais congadeiros classificaram o folguedo, este trabalho traz uma proposição atual e mostra como essas denominações mudaram ao longo dos anos.

Através da pesquisa dos mais variados aspectos, como a memória e os anseios do grupo, as formas de transmissão do conhecimento congadeiro, a formação atual dos

integrantes, as funções de cada membro dentro da Congada, a indumentária e objetos usados nas manifestações, as visitas e festas realizadas pelo grupo e os processos de manutenção e renovação do repertório, a presente pesquisa apresenta uma fotografia atual das características, valores e das perspectivas de um folguedo de raízes históricas que não apenas resiste ao mundo moderno, mas dialoga com ele.

Por fim, uma análise da música da Congada de São Benedito é apresentada com foco nos padrões rítmicos de cada instrumento e suas variações que tão bem caracterizam, não só este grupo, mas qualquer congada ou moçambique.

2. A CONGADA CUNHENSE

Tinhorão (1988) afirma que as congadas tiveram origem nas festas de coroação de reis negros (reis de Congo) que, por sua vez, já eram realizadas por escravos negros no território de Portugal a partir de meados do século XV, antes de se estabelecerem também na colônia brasileira:

[...] se dos batuques se originaram danças de roda em que, por extensão da parte cantada, acabaram muitas delas virando canção (como aconteceu no Brasil com o lundu, a embolada surgida do coco e o samba, e em Portugal com o fado), do primitivo auto da coroação de reis do Congo saíram, afinal, para enriquecimento das criações festivas do povo do campo e das cidades, vários outros folguedos: as danças coletivas em desfile dos maracatus do Recife, dos afoxés da Baía, das taieiras de Sergipe, dos cambindas da Paraíba e dos moçambiques do centro-sul. E, naturalmente, os congos e congadas que, de norte a sul, revelam a fidelidade da gente negra às matrizes de uma cultura que se recusa a desaparecer. (TINHORÃO, 1988. p. 109)

Marina de Mello e Souza em *Reis Negros no Brasil Escravista* (2006, p. 316) afirma que as festas em torno de reis por ocasião da celebração de santos padroeiros, criadas no interior das irmandades, respondiam a uma série de necessidades dos grupos que as formavam, bem como eram instrumentos de controle da sociedade senhorial sobre os negros. Além disso, elas acabavam por compensar a distância da igreja em relação ao cotidiano dos fieis com uma multiplicidade de festas anuais, eleições de reis e danças. Eram celebrações que expunham, ao mesmo tempo, tanto os aspectos africanos do catolocismo negro – especialmente no que tange a dramaticidade das danças –, quanto a soberania dos portugueses sobre a fé dos escravos visto que, mesmo repleta de raízes africanas, era a representação de uma fé cristã.

Para os negros, eram afirmação de características africanas e também expressão de fé religiosa; eram formas de reconhecimento de lugares sociais de destaque e expressão de lideranças. Para os senhores e administradores, eram exemplo de submissão e adaptação à sociedade escravista; eram forma de reforçar as relações patriarcais e serviam de intermediários no trato com a comunidade negra. (SOUZA, 2006. p. 331)

Segundo a mesma autora, apesar de muitos autores frisarem a dominação senhorial – onde os negros inseriram disfarçadamente elementos de suas culturas originais no conjunto de normas e crenças a eles impostas – ou a manutenção de costumes e crenças africanas – ocultas nas manifestações católicas à quais se misturavam –, os envolvidos vivam um catolicismo sentido como verdadeiro, mesmo quando os elementos africanos eram evidentes.

Segundo Rabaçal (1976, p. 8-9) as congadas são expressões afro-brasileiras em que se destacam as tradições históricas e costumes tribais de Angola e Congo, com predominância de traços culturais dos bantos, aculturados a elementos do catolicismo catequético e ao brinqueado de mouros e cristãos¹. Lopes (2006) corrobora esta aculturação:

Além disso, embora imposto de maneira quase sempre violenta, o cristianismo sofreu, na mão dos Bantos, na África e no Brasil, fortes transformações. Porque o Banto não adotou passivamente os dogmas do catolicismo. O que ele fez foi colocar essa religião ao seu jeito, ao seu modo, dando a ela coloridos e nuances que a transformaram num catolicismo todo peculiar, permeado de práticas da religião tradicional negro-africana e do culto banto aos antepassados. (LOPES, 2006. p. 209).

Tinhorão (1972) também cita a chegada dos bantos trazendo seus costumes tribais:

Ao chegarem ao Brasil – e principalmente à Bahia, então o maior entreposto de negros da Colônia – os bantos traziam pelo menos desde 1621 [...], até 1681 [...] notícias sempre renovadas dos acontecimentos da vida tribal sob a hegemonia da imperiosa senhora [princesa Ginga Bândi]. (TINHORÃO, 1972, p. 57)

Ramos (1954) ainda relaciona esses costumes trazidos ao Brasil à dança:

Mas não é só nas cerimônicas mágico-religiosas que dançam os negros africanos. Todos os atos de sua vida social são acompanhados de danças e cânticos. [...]

Entre os povos Bantus, vamos encontrar também uma rica variedade de cerimônias onde intervêm a dança e a música. (RAMOS, 1954. p. 120-121)

¹ Conforme indica Souza (2006, p. 299), a inclusão da representação da luta entre mouros e cristãos na congada é posterior à representação do confronto entre o rei congo e um rei estrangeiro, indicando uma maior influência lusitana nas festas negras, bem como a transferência de antigas tradições coloniais, banidas dos estratos dominantes da sociedade, para as classes populares.

A prática da congada ou congado e dos moçambiques² se difundiu largamente pelo Brasil, abrangendo os estados de Pernambuco, Paraíba, Bahia, Goiás, Mato Grosso, Minas Gerais, São Paulo, Espírito Santo³, Paraná⁴ e Rio Grande do Sul⁵. Até hoje a congada encontra-se fortemente presente em Minas Gerais, apesar dos diversos relatos de diminuição dos grupos, e também no interior, litoral⁶ e mesmo na capital⁷ do Estado de São Paulo. Cidades como Atibaia⁸, Socorro⁹, Piracaia⁶, Sorocaba⁶, Taubaté⁶, Rio Preto⁶, Nazaré Paulista¹⁰, Santa Isabel¹¹, Mogi das Cruzes⁶, São Caetano do Sul¹², São Sebastião¹², Caraguatatuba⁷, Aparecida¹³, São Luiz do Paraitinga⁹, Guaratinguetá⁹, Lagoinha¹⁴, Lorena¹², Cruzeiro¹², entre outras, também mantêm até hoje grupos mais ou menos numerosos.

Como afirma Lopes (2006, p. 182), grandes contingentes de escravos bantos espalharam-se por todo o território brasileiro e a cultura da cana e do café os trouxe em grande número para o Vale do Paraíba. Lopes (2006, p.190) ainda afirma que as coroações de Reis de Congo já aconteciam em território brasileiro desde meados do século XVII.

Apesar do paulatino desinteresse dos senhores de escravos pelas festas dos negros, e a consequente retirada de seu apoio material, como descreve Souza (2006, p. 321), bem como a diminuição do número de escravos na segunda metade do século XIX, os negros livres envolvidos nas irmandades e o crescente envolvimento de classe branca, mestiça e pobre permitiram que as festas de coroação de reis negros e também as congadas seguissem como espaços de expressão de comunidades unidas mais pela sua condição social do que pela particularidade étnica, como afirma Souza (2006, p. 322).

É difícil precisar quando a prática da congada estabeleceu-se e foi difundida em Cunha devido à ausência de registros históricos como jornais e revistas da época, mas Emilio Willems traz algumas pistas em seu livro *Cunha: tradição e transição em uma cultura rural do Brasil*, que foi o primeiro estudo de comunidade realizado no Brasil e publicado em 1948,

² Discutiremos no capítulo 3 a contradição existente em Cunha quanto à terminologia para se designar a congada cunhense como congada ou como moçambique.

³ NEVES, 1980, p. 3-32

⁴ FERNANDES, 1977, p. 3

⁵ ARAÚJO, 2007, p. 47

⁶ LIMA et al., 1969, p. 11

⁷ RIBEIRO, 1981, p. 3-5

⁸ COSTA, 2005, p.17

⁹ RAYMOND, 1954, p.63-86

¹⁰ ARAÚJO, 1959, p. 3

¹¹ AGUIAR, 1949, p. 7

¹² RABAÇAL, 1976, p.40

¹³ RIBEIRO, 1959, p. 11

¹⁴ ARAÚJO, 1967, p. 353

bem como Robert Shirley em seu livro *O Fim de uma Tradição*, publicado em 1971, que volta a Cunha para uma nova pesquisa sociológica mais de 20 anos após o primeiro desbravador.

Willems cita existirem nove associações religiosas ou irmandades católicas em 1945, dentre elas a Irmandade de São Benedito, cujos membros participam em sua maioria da classe que Willems descreve como *classe inferior* dentro da estratificação de classes sociais que propõe ao organizar a estrutura social. Essa *classe inferior* seria formada por lavradores, trabalhadores braçais, artífices e operários, funcionários subalternos, empregados, negociantes e indivíduos não classificados, o que soma quase 62% dos moradores citadinos de Cunha. Essa grande parcela da população seria considerada pobre e sem recursos ou propriedades e mesmo que mais do que a metade dela seja ocupada com o trabalho braçal do amanho da terra, essa proporção de trabalhadores braçais poderia ser considerada ainda maior visto que trabalhadores ocupados com outras funções, como os artífices, por exemplo, também necessitam lavrar a terra para “acumular pecúlios que os pusessem a salvo das oscilações da vida local” (WILLEMS, 1948, p. 32).

A Irmandade de São Benedito foi considerada por Willems como antiga após encontrar uma menção a ela datada de 1852 na qual o presidente da província de São Paulo, D. José Thomas Nabuco d’Araujo, abriu a assembleia legislativa no dia 1º de maio daquele ano (WILLEMS, 1948, p. 65). Segundo Willems muitos dos membros da citada irmandade pertenciam às companhias de Moçambique, também chamadas de Danças de São Benedito e que teriam sido introduzidas em Cunha cerca de 15 anos antes dos estudos realizados por ele em 1945, ou seja, na década de 30.

Os moçambiques foram introduzidos em Cunha há 15 anos mais ou menos, difundindo-se primeiro na zona rural e, depois, na cidade onde atualmente existe uma companhia. O moçambiqueiro cunhense assume a obrigação de associar-se à Irmandade de São Benedito, pois do contrário não poderia “sair de moçambique”. A admissão à irmandade exige um juramento religioso e, depois de prestado êsse compromisso, o moçambiqueiro “não pode falhar” a suas obrigações de irmão e membro de uma companhia. Além do juramento religioso, o moçambiqueiro presta um compromisso pessoal ao rei e aos mestres da sua companhia, aceitando sua chefia e prometendo cumprimento fiel de suas ordens relativas aos ensaios e às saídas da companhia. (WILLEMS, 1948. p. 65)

Todavia, Willems traz uma referência ainda mais antiga à prática da congada e que também envolve a confusão entre os termos congada e moçambique:

Moradores velhos de Cunha contaram-nos que há 40 anos, mais ou menos, não se ouvia falar em moçambique, mas, em compensação era comum a *congada*. Hoje, a congada é considerada raríssima em Cunha. Afirmaram-nos que, dez em quando, se realizavam congadas em bairros distantes, [...] (WILLEMS, 1948. p. 148)

Através desse relato fica evidente que a prática da congada existe em Cunha, no mínimo, desde o início do século XX, logo nos primeiros anos de 1900. Quando estes mesmos entrevistados dizem que era “comum” a congada há 40 anos antes de 1945, é possível inferir que o início da prática do folguedo seja anterior a essa memória, visto que nessa época ele já era “comum”.

Em *O Fim de uma Tradição* (1971), Robert Shirley mostra como a corrida do ouro trouxe a Cunha uma fase de grande prosperidade econômica visto que fornecia alimentos, animais e outras mercadorias aos viajantes que vinham carregando o ouro de Minas Gerais em direção ao porto de Paraty-RJ, um trajeto conhecido posteriormente como “Caminho Velho”¹⁵ (Fig. 1).

¹⁵ Posteriormente uma nova rota – o “Caminho Novo” – foi utilizada, bifurcando-se na altura de Ouro Preto e seguindo mais a leste em direção ao porto do Rio de Janeiro-RJ.



Figura 1. Mapa do caminho do Ouro mostrando o Caminho Velho (à esquerda) e o Caminho Novo (à direita)

Alceu Maynard Araújo em *Ciclo Agrícola* também descreve a importância da região de Cunha como posto de pouso do Caminho Velho:

O arraial do Facão¹⁶ [Fig. 2], antigo pouso à margem do “caminho velho” que, partindo de Parati, ia até a região das Minas dos Cataguás ou São Paulo de Piratininga, teve origem idêntica a de muitas cidades brasileiras. Quem partisse do pôrto marítimo, para vencer a estrada serpeante da Serra do Mar, logo no planalto atlântico, muito antes de alcançar as margens do Paraíba do Sul, encontraria uma elevação central e longitudinal, onde as tropas teriam, forçosamente, de parar em virtude das dificuldades da passagem e do adiantado da hora em que aí chegavam. [...]

Acontece que antes de atingir o arraial, que ficava no facão da estrada, existiam duas pequenas paradas: a da Aparição e a da Bela Vista. Por que o escravo carregado ou a tropa arreada não fazia seu pouso num desses locais e sim no Facão? É que o sol ainda estava alto para quem tivesse partido do pôrto marítimo, antes dele nascer. A mais preponderante razão, porém, era esta: a partir do Facão os caminhos se bifurcavam. Um era palmilhado pelos predadores de índios e seguia rumo de Piratininiga; outro, para as lavras de ouro. Como acentua Mário Wagner Vieira da Cunha¹⁷, o caminho nunca teve importância como ligação a São Paulo e sim a Minas, e a Freguesia do Facão chegou mesmo a ser valhacouto de aventureiros, quando da corrida do ouro. (ARAÚJO, 1957. p. 16-17)

¹⁶ Antiga alcunha do arraial, que posteriormente passou à denominação de freguesia, seguida de vila, até a denominação de cidade: Cunha.

¹⁷ Mário Wagner Vieira da Cunha. *O povoamento do município de Cunha*. Anais do IX Congresso de Geografia. Vol. III, 1944, p. 642.



Figura 2. Mapa antigo que mostra a região inicial do Caminho Velho tendo a região de Cunha ainda denominada como Facão.

Já o Ciclo do Café na primeira metade do século XIX trouxe enorme prosperidade econômica ao Vale do Paraíba, onde se desenvolveram as grandes lavouras dos “barões do café”. Como as áreas destinadas ao plantio de produtos alimentícios foram negligenciadas para dar lugar ao crescente interesse pelo mercado cafeeiro, Shirley (1971) mostra que o resultado foi a escassez de alimentos e seu consequente valor elevado de mercado. Stein (1957) mostra que entre 1852 e 1859 o preço dos alimentos básicos mais do que duplicou seu valor de atacado e quadruplicou no varejo.

Shirley mostra, então, como Cunha se aproveitou desse momento do mercado alimentício:

Cunha assim, se tornou um centro principal de produção comercial de alimentos, fornecendo feijão, arroz e porcos às fazendas de escravos do vale do Paraíba, a preços inflacionados (SHIRLEY, 1971. p. 51)

Além deste mercado, Shirley aponta que Cunha voltou a se aproveitar da antiga estrada do caminho do ouro com o transporte do café do Vale do Paraíba ao porto de Paraty, para posteriormente seguir por mar ao Rio de Janeiro.

Em 1837 e 1838, trinta animais lotados de café, passavam diariamente, através da barreira de Taboão [Bairro Cunhense], no percurso de Parati. Contudo, em 1854/55, esse tráfego aumentou para cento e cinquenta animais por dia. Mais de dois milhões e meio de quilogramas eram embarcados por ano, através de parati. (SHIRLEY, 1971. p. 51)

Somente em 1877, com a construção da Estrada de Ferro Central do Brasil, que ligava Rio de Janeiro a São Paulo, passando pelo Vale do Paraíba, é que a produção desta última região passou a seguir para o Rio de Janeiro sem a necessidade de chegar antes ao porto de Paraty através de Cunha. Este fato somado à anterior abertura do Caminho Novo, como escreve Alceu Maynard Araújo (1957), relega o Caminho Velho, que fez de Cunha um burgo próspero, ao esquecimento:

Situada no encontro de estradas, que vinham de prósperas regiões, o pequeno burgo serrano conheceu de perto o progresso, que o bafejou até a época em que o “caminho novo”, Areias-Mambucava, foi aberto por Garcia Rodrigues Pais, em 1700 e proibido o uso do “caminho velho”, o que se acentuou com o aparecimento da Estrada de Ferro Central do Brasil, tornando-se obsoleta essa via de comunicação, uma das maiores do Brasil meridional. Data daí o olvido a que foi relegada a heroica cidade-trincheira da Epopéia Constitucionalista de 1932. Caíndo no mais notório esquecimento por parte das autoridades estaduais, passou a viver de sua opulenta tradição e do escambo a terra de Paulo Virgínio¹⁸. (ARAÚJO, 1957. p. 17)

A relação desses processos econômicos com a origem da congada na cidade de Cunha que se quer demonstrar aqui pode ser iniciada a partir do que se segue no mesmo trecho de Shirley (1971):

¹⁸ Cunhense tido como herói da Revolução Constitucionalista de 1932.

É digno de se mostrar que a maioria dessa produção comercial de produtos alimentícios, em Cunha, era também feita pelo trabalho escravo. Assim, havia 1174 escravos em Cunha, em 1883 (TAUNAY, 1939), e a maior produção comercial estava nas mãos de um pequeno número de grandes fazendeiros. (SHIRLEY, 1971. p. 51)

Destarte, fica claro que entre o período da Corrida do Ouro, na primeira metade do século XVIII, e o Ciclo do Café, na primeira metade do século XIX, houve grande movimentação de escravos negros na região do Vale do Paraíba, tornando-se possível propor que, não somente com Ciclo do Café quando Cunha teve mão-de-obra escrava, mas já na Corrida do Ouro, os negros estavam presentes na região no início do Século XVIII. Sem contar o provável comércio de mão-de-obra escrava ocorrido entre os viajantes e fazendeiros da região que acabaria introduzindo uma população negra crescente em Cunha, outras atividades como a construção da antiga estrada de pedras para transportar o ouro mineiro entre Cunha e Paraty e a construção da Igreja Matriz de Cunha e da Igreja do Rosário (descrita por Willems como Igreja de São Benedito) foram suficientes para trazer à cidade esta população de trabalhadores negros que, mesmo supondo terem ficado na região apenas no período de construção da estrada e das igrejas, viveram ali tempo suficiente para deixar traços de sua cultura até o término dessas obras. Ainda segundo Shirley, em 1803 as estatísticas mostravam que 46% da população de Cunha era formada por escravos.

Corroborando a hipótese de que os escravos, que em Cunha construíram as igrejas e as estradas, dispunham de algum tempo livre para expressar sua cultura e suas crenças religiosas, Souza (2006) aponta que os longos anos de escravidão estabeleceram uma relação entre escravo e senhor que conferia aos primeiros também um tempo livre para cuidar de seus afazeres:

Tanto tempo de escravismo havia estabelecido uma série de direitos e deveres de parte a parte, sancionados pela tradição e pela prática, e incorporados como constituintes da relação entre senhores e escravos. Dessa forma, o respeito a um tempo livre para cuidar de sua roça e de seus pequenos negócios, para se divertir, uma relativa liberdade de movimentos, e a possibilidade de construir laços de família e de amizade, eram, em meados do século XIX, dados incorporados à vida dos escravos, inclusive, mesmo que em menor grau, para aqueles que acabavam de chegar da África. (SOUZA, 2006. p. 318)

Em *Os Sons dos negros no Brasil* José Ramos Tinhorão (1988) associa diretamente a presença expressiva do negro nas pequenas comunidades com a expressão de sua cultura musical:

Diante dessa realidade da existência de cerca de 20 mil africanos e seus descendentes crioulos e mestiços, ao iniciar-se o século XVII no Brasil, seria muito difícil admitir – apesar dos rigores do regime de exploração do trabalho escravo – uma condenação ao silêncio de tais componentes étnicos, necessariamente ligados à vida das pequenas comunidades coloniais até por seu peso na composição das camadas mais baixas advindas da divisão do trabalho no campo ou na cidade.

[...]

Ora, se os brancos e indígenas tinham oportunidade de cantar e folgar em estilo visivelmente fora do modelo das atividades lúdico-religiosas [...] tradicionalmente presas ao calendário das festas da Igreja importadas de Portugal, não há porque imaginar que os escravos negros não tivessem também ocasião de entregar-se a suas danças e cantos africanos, ou até – quem sabe – de participar (tal como acontecia com os índios) de manifestações musicais particulares de brancos europeus. (TINHORÃO, 1988. p. 26-27)

Assim, é muito possível supor que a cultura musical negra já estivesse presente na região de Cunha no início do século XVIII, o que nos permite propor que a congada, por mesclar elementos europeus católicos – como a devoção aos santos – a elementos africanos “catequisados” – como as coroações de reis negros realizadas pelos escravos em Portugal –, também ali germinasse entre o fim do século XVIII e início do XIX.

A integração de brancos e negros nas manifestações musicais próprias de cada cultura (branca-europeia e negra-africana), como sugere Tinhorão ao final do trecho citado anteriormente, é característica comum a todas as congadas brasileiras que, desde seu surgimento, agregou sistematicamente um número cada vez maior de indivíduos brancos. Mais à frente em seu livro, Tinhorão relata a preocupação das autoridades coloniais com relação a essa adesão crescente de brancos nos batuques:

A preocupação das autoridades se justifica, no entanto, porque os batuques começavam, talvez, desde o início dos setecentos, a não se restringirem mais aos terreiros de negros escravos, mas, pela adesão de brancos e mestiços, a alcançarem expansão social crescente, passando a ser cultivados também entre as heterogêneas camadas mais baixas das zonas urbanas de cidades e vilas. (TINHORÃO, 1988. p. 40)

Shirley ainda propõe que, como grande parte da área da terra de Cunha permaneceu sem a presença, e os efeitos, da grande agricultura, como a do café no Vale do Paraíba, o campesinato caipira não foi dispensado como nesta última região. Logo, a cultura caipira, que se relaciona intimamente com o trabalho do homem do campo, teve na região de Cunha um local, à época, de poucas influências e interferências, motivo que, segundo José de Souza Martins no prefácio do livro de Shirley, levou Willems a estudar de forma sistemática “a *sociedade caipira*, cujo reduto mais importante está justamente no Alto Paraíba”.

Após a abolição da escravidão, em 1888, a mão-de-obra escrava não se desvincula da região e passa a trabalhar de forma assalariada para os fazendeiros, seus antigos “donos”. Neste momento os negros, agora livres, passam a desenvolver também uma agricultura de subsistência em regime de parceria com os donos de terras e a estabelecer relações de comunidade com outros homens livres, negros ou brancos, intensificando assim a troca de experiências e vivências incluindo as de âmbito religioso e musical, onde a congada se encaixa perfeitamente como elemento quase essencial e cada vez mais crescente nas essenciais relações vicinais do campo.

Desta forma, apesar de propormos aqui que a cultura e a religião dos escravos negros trazidos da África tenham se estabelecido já no início do século XVIII com o trânsito intenso trazido pela Corrida do Ouro, faz sentido esperar que após 1888 os negros tivessem maior liberdade de expressão de sua fé e cultura, facilitando o surgimento e a continuidade de folguedos diretamente ligados à cultura dos negros escravos. Este período, final do século XIX e início do século XX, casa perfeitamente com a mais antiga citação sobre a congada em Cunha, quando os moradores mais antigos relatam a Willems em 1945 que há 40 anos atrás a congada era muito comum na região.

Willems enfrentou grande repúdio da população urbana cunhense após o lançamento da primeira edição de *Cunha: Tradição e Transição em uma Cultural Rural do Brasil*, muito provavelmente pela classificação da população como caipira, através de um olhar pejorativo do termo. Assim, o trabalho foi reeditado omitindo o nome da cidade, bem como das cidades vizinhas: Cunha vira Itaipava e Guaratinguetá recebe a alcunha de Guapira, por exemplo. O título do livro também foi rebatizado: *Uma Vila Brasileira: tradição e transição* (1961). Nessa última edição não se encontram as diversas fotos presentes no primeiro livro, porque obviamente poderiam identificar o local e as pessoas fotografados.

Por isso, somente estando em contato com a primeira versão do estudo, é que podemos, pictoricamente, encontrar elementos representativos vários da cultura de Cunha. Um das fotos é da Companhia de Moçambique da Capivara (bairro rural cunhense) que mostra no mínimo quarenta integrantes posando, junto à dezenas de observadores, ao lado da Igreja Matriz, muito provavelmente em dia de festa religiosa na cidade. Esta única foto permite-nos inferir que a prática de moçambique era muito popular na década de 40, haja visto o grande número de integrantes e também de observadores. Além desta foto, a edição ainda traz mais três outras em que os moçambiqueiros aparecem, não mais posando para o fotógrafo, mas em plena atividade, dançando, manejando seus bastões e tocando seus instrumentos. Junto a essas fotos, somam-se outras com outros folguedos como a Folia do Divino e o Boi Pintadinho, mas nenhum destes conta com inúmeros integrantes como o moçambique e nem parecem atrair tantos observadores como se pode notar no quadro geral de cada fotografia.

Portanto, apesar dos dados colhidos por Willems com moradores antigos de Cunha em 1945 apontarem a presença da congada no início do século XIX, e mesmo assim sem definir o surgimento desta, mas apenas pontuando que ela já existia em tal período, propõe-se aqui que este folgado tenha surgido anteriormente em Cunha, já durante o século XVIII, devido à presença constante e cada vez maior de escravos negros trazidos para trabalhar – e residir por consequência – em Cunha no transporte do ouro trazido de Minas Gerais, na construção da antiga estrada de pedras utilizadas para este transporte até o porto de Paraty, na construção das Igrejas da Matriz e do Rosário e também das casas da cidade que, na época da estadia de Willems na cidade, já contavam ter cerca de 200 anos.

3. DA FUNDAMENTAÇÃO MÍTICA

Muitas manifestações artísticas populares, incluindo os folguedos, têm seus pilares erigidos sobre um mito onde o personagem principal é o padroeiro ou a padroeira. As características do grupo, sua missão, seus objetivos, sua forma de expressão, a maneira como o grupo se relaciona entre seus membros e também com o sagrado, tudo isso tem origem fundamental numa lenda que, de forma geral, é transmitida oralmente dos membros mais velhos para os mais novos, dos mestres para os aprendizes. Na congada não é diferente e as pesquisas sobre o tema, especialmente em Minas Gerais, costumam apontar o mesmo mito de origem da congada, levando em consideração as reformulações pertinentes a toda transmissão oral.

A respeito da oralidade na transmissão, não só dos mitos, mas de todo o conhecimento das sociedades africanas, e da transformação inerente ao processo de transmissão dos mesmos, Souza (2006) coloca:

Para as sociedades africanas, que desconheciam a escrita até a chegada dos europeus, é fundamental o papel da oralidade na transmissão de todo o conhecimento, seja histórico, religioso ou mítico. Histórias dos antepassados, das migrações, de reinos que se formaram e de facções que se desmembraram; mitos explicativos da formação do mundo, das regras e dos grupos sociais eram narrados pelos mais velhos e sábios aos mais jovens e inexperientes, em várias situações da vida cotidiana, sem falar nos rituais especialmente voltados para a transmissão desses saberes. Provavelmente foi essa familiaridade com a narrativa oral que garantiu a presença de elementos da história do Congo e de Angola nas danças dramáticas que comemoravam a coroação do rei congo, da mesma forma que permitiu que se estabelecessem textos recitados a cada apresentação, constantemente reformulados e sempre retransmitidos. (SOUZA, 2006, p. 301-302)

Segundo a autora, a dança dramática seria o ritual por meio do qual o mito fundador era periodicamente atualizado e este, por sua vez, seria o modelo exemplar que dá sentido à realidade e a sua representação periódica se ligaria à necessidade de renovação, de restituição momentânea do tempo primordial. (SOUZA, 2006, p. 307)

Um dos mitos mais conhecidos entre os congados¹⁹ de Minas Gerais é o mito da aparição de Nossa Senhora do Rosário no mar. Obviamente este mito é contado pelos grupos que têm esta santa como padroeira. Os que têm outros santos ou santas como padroeiros, apresentam outras fundamentações míticas para o surgimento da congada, como veremos

¹⁹ O termo congada é menos utilizado em Minas Gerais.

mais adiante. Voltando ao mito da aparição de Nossa Senhora do Rosário, Glaura Lucas em *Os sons do rosário: o congado mineiro dos Arturos e Jatobá* transcreve o depoimento do Rei do Congo Geraldo Arthur Camilo da Comunidade dos Arturos e do Capitão João Lopes, do Jatobá, sobre a lenda. Devido à extensão dos relatos, optou-se por suprimir alguns trechos sem perder o conteúdo principal e a narrativa.

Ninguém tinha liberdade, que era tempo da escravidão. O povo era só trabaia. Então Nossa Senhora apareceu lá nas água. Os rico foi pra tirá ela, com banda de música e tal; ela num quis. Quando o padre foi celebrá missa, falano palavra, ela só mexeu um mucadim mas parô. Porque Nossa Senhora num queria luxo, coisa boa pra pô ela ali dentro, aquele luxo. Ela parô. Eles pelejô, pelejô, ela ficô parada lá nas água [...]"

Segundo eles, os mesmos “brancos”, juntos com um padre, levaram coral e banda pra agradecer a Santa e foram retirá-la do mar com uma canoa, levando-a para uma igrejinha bonita, mas a Santa sempre aparecia no mesmo lugar no mar no dia seguinte, por mais que eles tentassem.

“O escravo viu tudo, pensô lá e combinô com os companheiro dele:

- Ah, vô falá com o sinhô [...], nós vai pedi ele se ele dexa nós í pelejá lá pra vê. [...]. Tem aquele pau ali, nós põe um pedaço de coro ali no tampo dele e nós vão batê, cantano nossas lingague. Às vez – quem sabe? – e nós vão fazê nossas oração [...]"

Após o desprezo do “sinhô” ao ouvir a proposta, segue o escravo:

“[...] Não, nós vamo só fazê a nossa oração lá. Se nós recebê a graça, muito bem, se nós num recebê, nós volta pra senzala e vamo trabaia.

Após ameaçar o escravo de que todos “entrariam no coro” caso a santa não viesse, o senhor permite que eles vão.

“Quando eles chegaram na beira do mar que eles cantaram: *anaruê, okunda otunda dandolê di carunga ualá, anaruê oiê akunda akunda oreia di carunga anaruê*. [...] e foro bateno os tambô, cantano, dançano pra ela. Ela deu um passo. Parô. Eles tornô a cantá, cantano demais, ela vei vino devagarzim, até que chegô na berada.”

Nesta altura, segundo eles, os “brancos” acharam ruim e tomaram a Santa pra levar à capela, mas no dia seguinte ela voltou pro mesmo ponto no mar. Por fim, a Santa acaba ficando no altar simples de sapé que os escravos haviam montado pra ela de maneira muito simples e ela nunca mais voltou pro mar. Ela ficou sentada no tambor Candome, que passou a ser o tambor sagrado.

“Por isso é que nós bate o Candome, brincano, igual desafio. Porque o branco desafia o nego e parece que ele ganha. Mas ganha é cá os nego véio. (LUCAS, 2014. p. 59-62)

Através desse relato, semelhante aos de diversos outros grupos de congada que têm como padroeira Nossa Senhora do Rosário, os congadeiros revivem a dualidade da relação de sujeição dos escravos negros aos senhores brancos com a proteção do divino, através das santidades, sempre a favor dos oprimidos.

Já as congadas devotas a São Benedito apresentam outros mitos para o surgimento da congada, obviamente vinculado ao padroeiro em questão e não a Nossa Senhora do Rosário.

Essas variações do mito assemelham-se muito entre as congadas mineiras, têm algumas semelhanças com a congada de Ilha Bela-SP, mas diferem completamente do mito apresentado pela congada cunhense, como será visto a diante.

Cunha também possui um mito, ligado à imagem de Nossa Senhora que insiste em voltar ao local de origem, associado à fundação do Vilarajo do Facão (sua antiga denominação) como aponta Araújo (1957). Curiosamente este mito tem relação apenas com a fundação da freguesia e não com a origem da congada cunhense:

Como quase tôdas as cidades, que apareceram há mais de dois séculos, a FREGUESIA DO FACÃO também possui a lenda da sua fundação. O padre coloca a imagem em uma nova capela, ela desaparece, e isso se repete por três vêzes, voltando sempre ao pouso primitivo, que é a sua edícula. Foi assim mesmo que sucedeu com Nossa Senhora da Conceição – a padroeira – que não queria ficar na Matriz, cercada por várias casas de telha. Voltava lá para seu nicho, no pouso primitivo, perto do ribeirão, onde há “uma elevação central e longitudinal na estrada, dificultando sobremaneira a passagem de veículos” – no facão. (ARAÚJO, 1957, p. 17)

Para apresentar o mito ligado a São Benedito mais comum entre as congadas mineiras, selecionamos o depoimento de Seu Charqueada, ancião do terno de Moçambique Pena Branca de Uberlândia-MG, colhido por Fabíola Benfica Marra em Abril de 2007.

Conta seu Charqueada, que certa feita, o senhor dono da fazenda onde o Benedito era cozinheiro mandou que ele preparasse uma refeição para seus muitos escravos, mas não lhe deu a provisão suficiente para tanto. Na despensa não havia banha e o arroz e o feijão eram pouco. O Benedito então pede o auxílio divino e logo obtém resposta do Todo Poderoso que lhe diz para ir até o chiqueiro e retirar um naco com toucinho e carne de um dos porcos, que fosse desde a cabeça até o rabo do porco e então preparar a comida. E assim o Benedito fez. Milagrosamente, a carne do porco que fora retirada se reconstituiu na mesma hora, permanecendo o porco vivo. Todos os escravos se alimentaram até saciar a fome e depois de banquetear tocaram e dançaram em agradecimento ao São Benedito. O patrão, vendo tamanha festança, foi ter com o Benedito e inquiriu dele como foi que conseguira arranjar tanto alimento. O Benedito então lhe relatou como conseguira a banha e o toucinho. O patrão não acreditando no milagre ameaçou castigar o Benedito, mas quando foi golpeá-lo o São Benedito levita e fica suspenso no ar... (MARRA, 2007. P.89-90)

Este mito está diretamente associado à crença que a maioria da população católica mais simples tem com a relação a São Benedito, como santo relacionado à alimentação, à provisão e sustento das famílias, à multiplicação dos alimentos. Nas residências dessas famílias é muito comum encontrar a imagem do santo na cozinha ou cercada de algum objeto

ligado à alimentação como uma caneca de ágata, por exemplo, para que este nunca chegue a faltar em casa. O mito descrito acima traz São Benedito como escravo e cozinheiro que alimentava outros escravos, mas não conta a respeito da origem da congada. Todavia o artigo *To Remember Captivity: The Congados of Southern Minas Gerais* de Suzel Reily, apresenta o relato de Seu João Osarias, de Monsenhor Paulo- MG, que tem São Benedito também como escravo e cozinheiro, mas aqui relata o mito do surgimento da congada através de um milagre de ressurreição.

O São Benedito, ele era cozinheiro, escravo do senhor. Ele já batia a caixa dele, né? A turma pensava que ele tava cantando, né, ele tava rezando. . . . Até pra fazer macumba é preciso ter a caixa, não é? Ele pegou a caixa, ele era criança. . . . No dia que morreu a filha do rei ele já era mocinho. O rei chorando, triste, reclamando. E ele foi batendo a caixinha dele, batendo a caixinha dele em roda. Quando foi meia noite, ela buliu com os braço. Próximo da meia noite, ela buliu com o corpo, sentou. Ele deu a mão pra ela, levou, entregou ela lá ao pai dela. Bom, aí já conheceram que ele tinha poder. . . . Depois da caixinha dele foi tirada estas caixa tudo, que tá aí. . . . Nasceu o congo dele. (REILY, 2001. p. 15)

A base semelhante do mito mineiro, com suas variações, ao mito ilhabelense é que São Benedito era um escravo que roubava alimentos de seus senhores para dar de comer aos pobres, como se pode observar no relato a seguir. No mito ilhabelense não aparece o milagre de tirar o couro do porco sem matá-lo, ele literalmente rouba de seu senhor pra dar aos pobres como relata a Márcia Merlo em 1998 o senhor S.R. de 69 anos:

Benedito era um homem, era escravo, e ele trabalhava numa fazenda, numa roça. Ele trabalhava dia a dia, vivia trabalhando. Ele era cozinheiro, ele trabalhava de dia no cabo da enxada, de noite ele ia pra cozinha. Ia trabalhar, ia fazer comida... Ele via muita coisa ruim... muita maldade, pessoas passando fome, e, também, muitas coisas boas, porque ele era jongueiro, era trabalhador, fazia força. Tinha pessoas com fome no local, e ele via ali, naquela senzala, naquela casa de barro, casas grandes montadas por pobres, muros de pedras feitos por escravos [...]. Então esse preto via muitas coisas, muita fome. Aí, ele falou assim: ‘Ah, eu vou roubar. Eu vejo muitas coisas, eu vou roubar dessa casa, vou levar para o pessoal comer’. Ah, e ele roubava. E roubo era presídio. O camarada roubava, e, se vissem, era pego, largado óleo quente em cima, era queimado, batido, mas ele roubava não era para ele não, era para entregar para a humanidade, pros coitadinhos comer, né? (MERLO, 2011 p. 46-53)

Segundo Merlo (2011), parte dessa sociedade aceitou que Benedito roubasse dos ricos para entregar aos pobres, porque as diferenças de classes, o racismo e a escravidão passaram a justificar certas ações, mesmo que fora das máximas morais.

Outro relato (N.S., 60 anos no ano 2000), também presente no último artigo citado, comenta os roubos e a caridade de São Benedito, mas relaciona essa história diretamente com a origem do congado, como pode-se observar a seguir:

E assim foi alimentando o povo daquela aldeia, daquela cidade, daquela serra. Ele foi alimentando por mais de 15 ou 30 anos. Na casa-grande tinha sempre uma pessoa pegando no pé dele, vigiando. E aí pegaram, pegaram o Benedito e deram uma lição nele, conforme era o castigo antigamente, mataram ele. Mas ele recebeu a graça do nascimento do nosso pai sagrado. Ele teve o mérito de receber o Menino Jesus nos braços. O Benedito recebeu, ele virou santo. E nesse dia começou a guerra entre os mouros e os católicos, é... começou, que é a congada, porque não queriam que um santo negro recebesse... um homem negro recebesse a claridade como o Menino Jesus nos braços. Quer dizer, a ele foi dado, porque ele teve o mérito de receber, ele era santo. Então, fizeram suas guerras, fizeram suas embaixadas, conforme hoje é dada pelas embaixadas santas, por isso a Congada de São Benedito. (MERLO, 2011 p. 46-53)

Além do fato curioso das duas últimas versões do mito ilhabelense considerarem o santo vivendo em Ilha Bela, e não na Sicília do século XVI, a última versão também mistura fatos históricos distintos e sem relação estritamente direta como a guerra entre mouros e cristãos na península ibérica e a escravidão no Brasil. Neste mito, após ser morto pelo seu senhor, o escravo Benedito recebe a graça de segurar o menino Jesus nos braços, como se pode observar nas imagens católicas deste santo. Essa graça concedida gera descontentamento racista entre os brancos e inicia-se a “guerra santa” com embaixadas, como as embaixadas na congada de São Benedito.

Segundo Gabarra (2009), São Benedito era mouro, o que significava ser preto e passou boa parte de sua vida no convento de Santa Maria de Jesus, em Palermo, onde prestava serviços humildes como faxineiro e cozinheiro da comunidade. Assim, os antigos escravos teriam se simpatizado com este santo por sua cor e pela sua vida humilde de servidão e de caridade assim como era a vida dos escravos.

Já na congada cunhense o mito que relaciona São Benedito à criação da congada não tem relação com a vida de cativo de São Benedito, nem com roubo de comida dos senhores ou distribuição aos pobres, nem tampouco à luta entre cristãos e mouros. A descrição do mito envolve São Benedito em outras situações, em local e tempo muito distantes dos outros mitos mais comumente relatados tanto em Minas Gerais quanto em São Paulo. É o que se pode observar no relato do Mestre²⁰ da Congada de São Benedito de Cunha-SP, Roldão de Souza,

²⁰ Durante todas as entrevistas realizadas, Zé Bideco colocou-se na posição de ajudante do mestre ou contrato (contralto ou segunda voz). Todavia, como veremos adiante, ele assumia nas performances o papel de

em 2015. Perguntado sobre como surgiu a Congada, o mestre então responde:

Intão, é dos iscravo, né? Isso aí é tudo dos iscravo. Ele era dos iscravo. A congada é da iscravidão, né? Inclusive tem par²¹, tem verso que nós canta falano dos iscravo, né? Intão, ele (São Benedito) formô essa congada. Eu num tenho livro, num estudei, num li num livro, mai os mai véio sempre conta, tem umas pessoa que conta, que já contô e eu prestei atenção, que diz que quando Jesus foi perseguido, que era criancinha, novinho, aquelas pessoa maldoso queria matá Jesus, que era criancinha, novinho, aquelas pessoa maldoso queria matá Jesus, que ele nasceu, intão queria pegá ele e matá o menino. O menino tava com Maria (aqui Zé Bideco diz: Isso mesmo!). Maria e José, que é São José. Aí o quê que aconteceu? Pegaro o menino e prendero, os "herode"²², os marfazejo²³. Pegaro o menino e prendero. Aí São Binidito inventô a congada, inventô aquilo pra podê tomá o menino dos mal lá, das pessoa ruim ("É, dos inimigo!" - complementa Zé Bideco). Aí foro cantano. Ele saiu na frente e aquela bateria atrás. Os cumpanhero foi. Chegô lá, aqueles mal, aquelas pessoa mal diz que ficaro dimirado caquele baruio, né? Bateno e cantano. Esquecero do menino! Do menino que tava preso, esquecero dele. São Binidito chegô. Porque pode prestá atenção que São Binidito tá com o menino no braço, né? Ele tem o menino no braço ("É, tem, tem." - confirma Zé Bideco). Ele chegô e inquanto eles tavam intertido com a bateria da congada que ele formô, tava tudo intertido, num viro... ("Pegô o menino." - antecipa Zé Bideco) ...ele chegô e catô o menino e foi imhora! Seguiu na frente. Aí a congada chegô atrás bateno. Roubaro o menino de novo tamém. E entregaro pra Maria. Intão isso aí, isso aí eu já vi muitas gente antigo. O meu pai contava ("É! O meu pai contava tamém" - confirma Zé Bideco).²⁴

Ele interrompe a história por lembrar de seu pai que era o rei e consequentemente "dono" da primeira congada em que ele participou, e de citar os mais de 60 anos em que ele próprio participa do grupo. Logo após arremata o mito: "Na época que o Jesus menino nasceu, que ele (Herodes) quem perseguia, queria matá ele, né? Isso aí. Queria pegá ele. Aí, ele ía ser o Reis, né? É lá da turma dos Herode."

Pergunto se a história era realmente verdadeira e ele prontamente confirma: "É verdade! É uma história verdadeira, né? Então São Benedito foi buscar o menino e inventou a congada pra poder distrair os herode lá, pra poder roubar o menino, até que ele roubou o menino e saiu."

contramestre, acompanhando o mestre na cantoria. Somado à característica de estar sempre à frente da organização do grupo, o conhecimento que ele possui da Congada em todos os seus aspectos e o respeito que todos os congadeiros devotavam a ele, pode-se concluir que, mesmo não assumindo o posto, talvez por respeito ao mestre oficial (Roldão de Souza), Zé Bideco seja considerado por todos também como mestre da Congada. Por esses motivos, titularemos Zé Bideco com essa alcunha a partir de agora.

²¹ Verso.

²² Referência a Herodes, que segundo evangelho de Lucas inquiriu e zombou de Jesus, devolvendo o prisioneiro a Pilatos antes de sua crucificação. Todavia o termo seria anacrônico, pois a referência bíblica de prisão de Jesus Cristo se dá na fase adulta, pouco antes da crucificação e não quando ele era uma criança.

²³ Malfeitor ou aquele que faz mal a alguém.

²⁴ Vide entrevista em anexo. p. 94-96

Como é possível perceber, o relato não envolve roubo e redistribuição de alimentos, muito menos a “guerra santa”, todavia, é possível estabelecer correlações diretas com essas duas temáticas apesar da base do mito ser completamente diferente. Neste mito cunhense há roubo e há batalha. Aqui, São Benedito rouba não o alimento para distribuir aos pobres, mas sim o menino Jesus, tirado de sua mãe por malfeitores, ou “marfazejo” para utilizar o termo cunhado pelo mestre, e o devolve a quem é de direito: Maria. Como no mito anterior, São Benedito é apresentado como justiceiro, quando, da mesma forma em que devolve algo de direito dos escravos, o alimento, de que foram privados por seus senhores, ele devolve algo de direito da mãe, o filho, roubado pelos “herode”, para usar a outra denominação do lado opressor dada pelo Mestre Roldão.

Seria possível também estabelecer uma relação de Maria com toda a humanidade ao receber de volta o menino Jesus, o que lhe é de direito. Quando se encara Jesus como o alimento para a alma, segundo a visão das religiões cristãs, pode-se traçar o paralelo de São Benedito roubando de volta o que é de direito de todos, Jesus, assim como o alimento no mito anterior. O livro bíblico de João, capítulo 6, versículo 35 apresenta justamente Jesus como alimento: “Declarou-lhes, pois, Jesus: Eu sou o pão da vida; o que vem a mim jamais terá fome; e o que crê em mim jamais terá sede.”

Conhecedores que são dos excertos bíblicos e dos ensinamentos da religião, como fiéis católicos que são os congadeiros cunhenses, poder-se-ia propor uma relação mais direta entre os dois mitos: o de São Benedito roubando e devolvendo o alimento físico e o de São Benedito roubando e devolvendo o alimento espiritual. É possível que o mito original tenha vindo do conhecimento de que São Benedito era um frade humilde que trabalhou como servidor e cozinheiro, passando pelo ato da doação de alimentos aos pobres, até chegar à apresentação do alimento como sendo o próprio menino Jesus.

A correlação com a batalha entre mouros e cristãos pode ser feita de maneira mais direta, relacionando esta primeira com a briga entre os “marfazejos”, que roubaram Jesus, e os primeiros congadeiros, companheiros de São Benedito no resgate.

Este mito torna-se ainda mais rico quando explica o porquê de São Benedito ter o menino Jesus nos braços nas imagens católicas. Enquanto o outro mito relaciona este fato a uma graça divina concedida postumamente a São Benedito devido a suas benfeitorias em vida, o mito cunhense relaciona diretamente a imagem à lenda do roubo, quando São Benedito toma de volta, ele próprio, o menino Jesus.

Nesta lenda é possível conferir a São Benedito uma relevância, no contexto mítico, talvez maior que em todos os outros mitos, pois ele teria vivido na época de Cristo, sem

dúvida a mais importante da história cristã, e convívio com ele, mesmo que apenas brevemente na ocasião do resgate. Ele, então, não teria sido apenas um benfeitor dos escravos dos anos do Brasil Colônia ou dos necessitados na Itália seiscentista.

Araújo (1957) confirma brevemente a origem italiana de São Benedito no mito que recolheu em Cunha em 1945 e também ressalta o caráter lúdico presente na concepção dos congadeiros até os dias atuais:

Entre os caboclos há a lenda de São Benedito: “Era napolitano, branco, e foi evangelizar os pretos da África. Sendo mal recebido, pediu para ficar preto e assim facilitou o seu trabalho. Também êle trabalhava na roça, dizem os moçambiqueiros, arando a terra e, para descansar e divertir os pretos, inventou o bailado do Moçambique. Igual estória contam os dançadores de Jongo, dando a mesma fonte de origem de sua dança. (Araújo, 1957, p. 71)

Todavia o Sr. Roldão inicia seu relato afirmando que a história da invenção da congada “é tudo dos escravo”, “é da escravidão”. Tanto o Mestre Roldão, quanto o Mestre Zé Bideco afirmam saber certamente que a congada veio da época da escravidão, mas, paradoxalmente, eles situam e creem verdadeiramente que a congada nasceu nessa situação ocorrida na época da infância de Cristo.

Esse anacronismo do mito, bem como o entremear dos locais onde ele ocorreu – o Brasil escravista e a Jerusalém da passagem de Cristo – podem ser explicados pelo grande potencial que lendas e mitos possuem de influenciar a imaginação ou justificar histórias. Para Hall (2003) os mitos têm o potencial de moldar nossos imaginários, influenciar nossas ações, conferir significado às nossas vidas e dar sentido à nossa história. Ele continua:

Os mitos fundadores são, por definição, transitórios: não apenas estão fora da história, mas são fundamentalmente aistóricos. São anacrônicos e têm a estrutura de uma dupla inscrição. Seu poder redentor encontra-se no futuro, que ainda está por vir. Mas funcionam atribuindo o que predizem à sua descrição do que já aconteceu, do que era no princípio. Entretanto, a história, como a flecha do Tempo, é sucessiva, senão linear. A estrutura narrativa dos mitos é cíclica. Mas dentro da história, seu significado é frequentemente transformado. (HALL, 2003, pp. 29-30)

4. CONGADA OU MOÇAMBIQUE?

Como já foi possível perceber anteriormente, há em Cunha certa confusão sobre a classificação do folguedo como sendo congada ou moçambique. Em meados da década de 40 é possível observar em Willems que essa dificuldade de nomenclatura já se fazia presente não só entre os observadores e admiradores do folguedo, mas entre os próprios congadeiros/moçambiqueiros.

De fato, a congada existe, mas não é conhecida sob essa designação. Na Festa do Divino Espírito Santo, em junho de 1945, a companhia de moçambique de Capivara [bairro rural cunhense] representou a “embaixada” com as mesmas lutas entre cristãos e mouros, que caracterizam as congadas em outras regiões do Brasil.

Há moradores que ligam o “desaparecimento” da congada à morte de um congadeiros célebre. Realmente é possível que a tradição local tenha sido substituída pelo moçambique introduzido em Cunha, há dez anos mais ou menos. Antes já era comum em São Luiz do Paraitinga. Possivelmente tenha vindo dêsse município vizinho seguindo o velho caminho que de lá conduz a Cunha passando pelo povoado de Lagoinha. (WILLEMS, 1948, p. 148)

Nota-se que Willems correlaciona a embaixada, que o moçambique de Capivara realizou com os bastões representando a luta de cristãos e mouros na península ibérica, com a congada de outras regiões, como se essa representação da luta já caracterizasse o moçambique como congada. Porém, antes de apresentar as diferenças e relações entre essas duas definições, vale a pena acrescentar mais um trecho da pesquisa de Willems onde os próprios moçambiqueiros de Capivara são incapazes de explicar as diferenças entre as duas definições.

O grau de confusão atualmente reinante pode ser avaliado pelo fato de não poucos cunhenses confundirem congada com moçambique, referindo-se apenas à dança e não à “embaixada” cuja encenação é rara. Os próprios moçambiqueiros achavam que havia diferenças, mas não sabiam explicá-las. No próprio texto [trecho de uma das músicas cantadas pelo moçambique de Capivara] lê-se “esta dança é moçambique, gente diz que é congada”, mas a passagem não esclarece nada. Um mestre de moçambique disse-nos que “são duas danças diferentes”. À pergunta sobre qual era a diferença, declarou textualmente: “É que eu conheço uma e a outra não.” Ao que parece, ninguém percebia o parentesco íntimo entre a congada e a “embaixada” representada pela companhia de Capivara. (WILLEMS, 1948, p. 149)

Faz-se clara a confusão entre os termos por parte da população local, incluindo os próprios congadeiros e até mesmo o mestre. E apesar de, na última frase, Willems propor que a embaixada tinha grande parentesco com a congada, ele não apresenta nem desenvolve discussões a respeito das características de cada termo ou das relações existentes entre eles.

Souza (2006) considera a embaixada como o núcleo dramático das festas de rei congo e como peça chave para compreensão para o processo de constituição de uma identidade católica negra na América portuguesa. Além disso, a embaixada torna-se um lugar de memória, no qual o passado é periodicamente revivido, contribuindo assim para a afirmação de uma identidade. A dança dramática fornece, assim, os elementos simbólicos de estabelecimento de uma identidade que se funda no cristianismo, ao mesmo tempo que em raízes africanas.

O envio de embaixadas a reinos amigos para o estabelecimento de critérios definidores de relações comerciais, parcerias políticas e militares, laços matrimoniais, e outras formas de convivência, era comum tanto na Europa quanto na África, sendo por meio delas que primeiro se estabeleceram as relações entre Portugal e os reinos africanos, em especial o reino do Congo. [...] Como vimos, foram essas embaixadas que deflagraram a conversão da elite congoleza ao catolicismo [...]. (SOUZA, 2006, p. 302-303)

Além disso, Souza aponta que as embaixadas aparecem como peça central das congadas realizadas por ocasião da eleição de rei congo no Brasil, o que não ocorre, ao menos não atualmente, na congada cunhense.

Durante as entrevistas que realizamos com os mestres da Congada de São Benedito em Cunha, uma das questões levantadas foi exatamente a diferença entre moçambique e congada. Inicialmente houve divergência de opinião entre os mestres, um dizendo que a Congada de São Benedito à qual eles pertenciam era na verdade um grupo de moçambique enquanto o outro afirmava que eles sempre trataram o grupo como um grupo de congada. A seguir, um trecho da entrevista realizada com os Mestres Roldão de Souza (R.S.) e Zé Bideco (Z.B.) por William Coelho (W.C.):

W.C. E qual a diferença de Congada e Moçambique? Ontem na visita da Congada pro Seu Joãozinho eu levei um livro pro seu Zé [Bideco] que mostrava a Congada de Cunha só que não se chamava Congada, mas sim Moçambique, lá da Capivara [bairro rural cunhense].

Z.B. Mas é Moçambique memo!

R.S. É... Nós trata de Congada!

Z.B. A Capivara é o Moçambique de Cunha memo porque...

R.S. Era do Marechá²⁵, né?

Z.B. Do Marechá, cê sabe né?

R.S. Cê [Zé Bideco] tocava na Congada dele, né?

²⁵ Observa-se aqui um processo metonímico quando a Congada da Capivara passa a ser a Congada do Marechá, termo que os mestres utilizaram em várias outras conversas com o pesquisador. Assim como também observa Costa (2012, p. 243), a identidade da liderança se confunde com a identidade daquele grupo. Assim o mestre torna-se o centro e a referência do grupo, o que une todos os congadeiros.

Z.B. É.

W.C. E era igual a de hoje, esse do Marechal?

Z.B. Olha, pra falá a verdade, ele parece até melhor²⁶. É melhor que hoje, sabe porque? Porque eles tinha uma turma muito traquejada, um pessoar muito firme! Fazia tudo em riba da linha! E ele era um cara muito ispegadô, ele quando falava com nói não tem nada não, é certo! Intão eu baxava a cabeça e bidícia ele! Hoje, é como nói cabemo de falá, a turma farta um poco de...

R.S. Num bedéce, num...

Z.B. Num bedéce, intão a gente dá pulo quando sai pra fora e sai mais o meno rumadinho. Mais aqui no teninho sai muito aí. Intão lá no tempo da Capivara, né, Rordão? Eu acho... Eu toquei bastante pra ele nessa época e o Marechá era muito bão, viu? Turminha muito boa!

Insistindo em colher informações mais concretas a respeito da diferença entre os dois termos, pelo prisma dos mestres, o pesquisador continua levantando a questão para o lado musical:

W.C. Mas o tipo da música é o que tem ainda hoje?

Z.B. A música é a mema coisa. A música... Fazia música deferente! Fazia música deferente, né?

R.S. Só tinha uma deferença da nossa, que ele cantava, que é a tar de imbaxada, ele fazia...

Z.B. Imbaxada ele fazia!

R.S. Fazia imbaxada! Que até eu tinha vontade até aprendê aquilo lá.

Z.B. Ele fazia!

W.C. Como é a embaixada?

Z.B. Imbaxada é... Num sei se você já viu... Imbaxada são doze par, imbaxada. Meu irmão gostava demais. Eu num... Sempre eu tocava cum ele mai num... Intão, a imbaxada é combatida co otro. Chega a hora minha, eu falo minha palavra pra você e você fala a sua! Aí nói combate nói dois! Aí... Um ca espada, otro ca espada. Aí bate a espada no otro, de noite sai até fogo! É uma guerra ali.

R.S. É com a espada, né?

Z.B. É.

R.S. O Mestre, o Mestre... Eles discute, né?

Z.B. Eles discute!

R.S. Aí fica uma discussão...

Z.B. É bonito pra caramba!

R.S. Fala prgunta, fala, fala. O otro vai e responde e...

Z.B. É!

R.S. E tem uma hora lá que eles cumeça batê.

Z.B. Eu saí, eu num...

R.S. Eu num... Diz que tem um livro daquilo lá. O Marechá dexô.

Z.B. O Marechá dexô pro Zé Gerônimo

R.S. Mai eu quiria pegá esse livro pra mim istudá ela cume que é pra...

²⁶ Araújo (1957, p. 95) cita a Congada do Marechá mostrando que possuía numerosos integrantes e um bailado elaborado: "As companhias de moçambique se exibem nos complicadíssimos passos de seu espetacular bailado, um quase teatro de rua. A do Bairro da Capivara, dirigida pelo Sr. Benedito Tereza, vulgo Marechal, é impressionante: 32 dançarinos e 16 músicos: rabecas, violas, violões, cavaquinhos, adufes, tamborins, reco-recos". Araújo (1967, p. 363) nomeia todos os componentes do Moçambique da Capivara, chefiada pelo Marechal, bem como suas funções na data de 29 de junho de 1945.

Z.B. Cê [pesquisador] cunhece o Zé Gerônimo? Ele é da Capivara.

W.C. Ele tocou nesse grupo?

Z.B. Tocô e toca até hoje. Só que o grupo foi infraqueceno, foi morreno...

R.S. É!

Z.B. Morreu o Marechá véio, intão foi infraqueceno. Morreu o Contra-mestre que é o Dico, que morreu há poco tempo. Morreu Salvadô. Intão foi morreno. Morreu o Brasa. Intão foi mingvano, né? Maisi o Zé Gerônimo... ele tá tocano até agora.

De acordo com o relato encabeçado por Zé Bideco, as músicas feitas pelo antigo Moçambique da Capivara e a atual Congada de São Benedito não apresentavam distinções. Importante ressaltar que Zé Bideco também participou do Moçambique da Capivara e pode com segurança avaliar essa identificação musical entre os dois grupos. Todavia, ele apresenta que a única diferença do Moçambique da Capivara para a Congada de São Benedito é que, na primeira, havia a embaixada, conforme se pode observar na continuação do relato:

W.C. Mas a embaixada é essa peleja ou é um grupo diferente?

R.S. É essa peleja. É a peleja.

Z.B. É o memo grupo!

R.S. É o memo grupo.

Z.B. Só que tem a hora da imbaixada e tem a hora da congada.

W.C. Entendi!

Z.B. Intão quando nói tocava numa festa assim, eles falava assim: Ai, lá na festa em tar lugar vai tê uma imbaixada hoje! O povão parecia lá, né? O povão gostava demais, né?

R.S. É bonito!

Z.B. Aí nói fazia a chegada. A noite. A festa é de noite, né?

R.S. É.

Z.B. Aí quando chegava a hora, parava, discansava um poquinho, aí o Marechá apitava: “Agora vamo começá a imbaixada!” Era bunito pra caramba!

R.S. Eu vi uma vez aqui só, aqui em Cunha que eles dançaro.

Z.B. É. Em Cunha fez uma veiz memo.

R.S. Eu vi eles fazê a imbaixada.

Z.B. O Zé Gerônimo mora na Capivara. Muito bão ele! Ele fala alto, né?

R.S. É.

A intenção aqui era esclarecer se a dita embaixada era apenas um momento distinto dentro das atividades regulares do Moçambique da Capivara ou se se tratava de uma guarda distinta da Congada. Pela descrição dos mestres, entende-se que a embaixada, apesar de realizada pelo mesmo grupo de integrantes do Moçambique, fazia parte de um momento distinto do primeiro: “*Só que tem a hora da imbaixada e tem a hora da congada.*” (entendendo aqui que congada se referia ao moçambique, levando em consideração o âmbito de confusão entre estes dois termos).

No intuito de verificar se a embaixada realmente se tratava de uma guarda específica e independente do moçambique e que não necessariamente fazia parte do ritual deste, o pesquisador prossegue:

W.C. Então no moçambique não tinha obrigação de ter a embaixada?

Z.B. Não!

R.S. Não.

Z.B. A imbaxada é otra! É otra parte. O Marechá tinha purque ele istudô.

R.S. Eu num sei que que significa a imbaxada.

Z.B. Ele tinha um livro!

R.S. Não, eu digo assim: o que significa a imbaxada! Antigamente tinha...²⁷

Z.B. Ah, na minha opinião é uma discussão. É uma discussão co otro, né? Eu falo uma palavra, cê fala otra. Cê rebate eu! Acho que é assim memo. Isso aí! Eles falava, ficava bravo um co otro. Nossa!

Desta forma, pode-se entender que os mestres enxergam a antiga embaixada como um momento que não se relacionava diretamente ao moçambique, sendo momentos distintos de uma visão holística da congada.

Os relatos permitem inferir, então, que o Moçambique da Capivara era também um grupo de Congada, haja visto que se fazia presente a realização da embaixada, momento exclusivo da congada e ausente no moçambique. Na Capivara o moçambique apresentava as danças, músicas, cânticos e instrumentos que, segundo os mestres, ainda mantém grande similaridade com a Congada de São Benedito atual, e a embaixada representava a luta entre mouros e cristãos através da peleja de palavras e espadas.

Araújo (1952, p. 47) descreve a congada como um bailado composto de duas partes: “a) dança e evoluções e b) embaixada ou parte dramática”. O autor ainda ressalta que na congada a dança é muito pouco desenvolvida, ao contrário do moçambique, e que o elemento fundamental dela é a embaixada. Mais adiante (ARAÚJO, 1952, p. 55), Araújo classifica o moçambique como um conjunto de danças (bailado) em que a parte dramática, ao contrário da congada, é insignificante. A parte coreográfica do moçambique é muito rica, ao passo que na congada constitui-se sumariamente de uma marcha com ligeiras variações.

Durante as entrevistas, surgiram outros momentos em que o Mestre Zé Bideco deu a entender que talvez a Congada de São Benedito estivesse utilizando uma nomenclatura equivocada, que de fato eles eram um grupo de moçambique. No fim de um dos dias de

²⁷ Gomes e Pereira (1988, p. 347) descrevem as antigas embaixadas dos Arturos em Minas Gerais como rememoração de lutas tribais através de longas falas. A liderança do congado mineiro também lembra com saudosismo das embaixadas que também não mais existem, com exceção da lembrança de alguns cânticos. Costa (2005, p. 85) afirma que as congadas de Atibaia-SP mantinham a apresentação com Embaixadas até os anos oitenta e que, com a morte dos principais personagens, a prática não foi passada a diante.

entrevistas, o Mestre Zé Bideco presenteou-me com dois CDs contendo algumas das músicas da Congada de São Benedito. Tratava-se de um CD desenvolvido pelo projeto *Mestres Navegantes* em 2010 com patrocínio da Lei de Incentivo à Cultura (“Lei Rouanet”). Tal projeto, focado na preservação da memória da cultura oral, gravou diversos grupos de congada e moçambique de diversas cidades do interior paulista, incluindo a Congada de São Benedito de Cunha. Percebo, então, que nos CDs a Congada de São Benedito não recebe esta alcunha, mas sim Moçambique de Cunha.

Certamente esta classificação que eles receberam do Projeto Mestres Navegantes, bem como outras possíveis classificações de terceiros nas viagens que o grupo realiza por outras cidades do Estado, influenciou de maneira importante a maneira como estes congadeiros classificam o que fazem: pela tradição, congada; pelo que vêm ouvindo de outros grupos, estudiosos ou “entendidos do assunto”, moçambique. O trecho da entrevista, que segue, evidencia esse conflito de classificação interna/externa.

W.C. Seu Zé, você estava me contando que outras pessoas consideram vocês como moçambique e não como congada. Como é isso?

Z.B. Isso! Mais é memo!

W.C. Mas por que eles falam isso?

Z.B. Eles fala porque o congo, acho que o congo, a congada... Até nói tem como congada memo, né, Rordão?

R.S. É! Nói...

Z.B. Mai num é! Na verdade num é! Na lógica ele é moçambique memo. Congada é otro tipo.

W.C. O senhor saberia me dizer qual seria a diferença entre moçambique e congada?

Z.B. Não. Não. Eu sei que a congada é otro! Congada é deferente!

R.S. Eu num sei. Num sei comé que diz a congada, que diferença tem.

Z.B. Eu cunversei com um amigo meu em Guará. Ele já faleceu. Num sei se ocê [pesquisador] cunheceu ele. Mai nói cunhecia bastante ele, né? O Estevão. O Estevão falava pa nói. Nói falava: “Ô, Estevão, tem um combate, esse negócio de congada e moçambique...” “Óia, Bideco, a minha congada é moçambique tamém.” “Mai num é congada?” “Num é congada!” Ele tinha, falava que a nossa era tamém. Eu num posso explicá pra você, vô ficá deveno essa aí que eu num sei. Intão...

R.S. Num sei a significação da congada e o moçambique.

Z.B. Congada acho que é deferente no...

R.S. Eu achava que a congada, essa nossa que é original, que era a congada! E o moçambique era aquela de Mina [Minas Gerais], aquelas congada de bateria, que eu achava que era. Agora num sei que que é.

Z.B. Não! Moçambique é a nossa congada memo! A do Marechá tamém era.

R.S. Porque tem diferença, a nossa da deles, dessas congada aí. Aquelas uma de fora. Né? As que eu tô falano, que parece um carnaval.

No cartão de visitas que o Mestre Zé Bideco mandou fazer, eles utilizaram dois termos para definirem o grupo: grupo folclórico e grupo de moçambique (Fig. 3).



Figura 3. Cartão de visitas da Congada

Apesar de afirmar que o correto é que eles sejam classificados como grupo de moçambique, o Mestre Zé Bideco ainda mostra um certo apego à definição de congada: “*Até nói tem como congada memo, né, Rordão?*”. É possível perceber a dualidade entre a tradição da nomenclatura que ele sempre ouviu, a congada, e a classificação que tem recebido de outras pessoas.

Quando o Mestre Zé Bideco diz: “*Mai num é [congada]! Na verdade num é! Na lógica ele é moçambique memo.*”, o uso da palavra “lógica” em seu discurso permite-nos observar que para ele, usando a lógica, o raciocínio, o prisma de quem estudou ou entende do assunto, o correto seria classificá-los como moçambique. É uma forma de submissão à opinião do outro, mais estudado, mais entendido do assunto; um meio de, em parte, se livrar da alcunha de caipira no sentido pejorativo do termo, como uma pessoa ignorante, com pouco estudo e que não entende de assuntos acadêmicos.

O mestre Roldão de Souza também apresenta sinais claros dessa dualidade entre a classificação tradicional que ele sempre aprendeu e a que vem recebendo atualmente: “*Eu achava que a congada, essa nossa que é original, que era a congada! E o moçambique era aquela de Mina [Minas Gerais], aquelas congada de bateria, que eu achava que era.*” A força dessas definições externas mais recentes é tanta que o mestre Roldão afirma não mais saber o que eles realmente são: “*Agora num sei que que é.*”

No início deste último trecho da entrevista, o Mestre Zé Bideco introduz um termo até

então não citado: o congo. E de forma vacilante o relaciona com o moçambique e com a congada (mais diretamente com esta última): “*Eles fala porque o congo, acho que o congo, a congada... Até nós tem como congada memo, né, Rordão?*” Aqui podemos inferir que intuitivamente ele relaciona congo à congada. Como será mostrado logo adiante, o congo é uma das guardas da congada, assim como o moçambique, mas que possui várias distinções como o tipo de “batida”, por exemplo. As definições entre congada, congo e moçambique são desenvolvidas por dois autores, como segue.

Maria de Lourdes Ribeiro em *Moçambique* (1981) apresenta duas versões possíveis para o moçambique. A primeira é o moçambique autônomo, com manejo de bastões; a segunda é o moçambique sem manejo de bastões, geralmente integrando determinados modelos de Congada (ou Congado), quando se alia a um ou mais grupos afro-brasileiros (Quicumbis, Catupés, Congos, etc).

Glaura Lucas em *Os Sons do Rosário: o congado mineiro dos Arturos e Jatobá* (2014) afirma que os moçambiques mineiros enquadram-se no segundo tipo (sem manejo de bastões) e são apenas uma das guardas que compõem as cerimônias do Congado. Além de apontar uma diferença importante entre tipos de moçambique (com ou sem manejo de bastão), Glaura Lucas mostra que o moçambique é apenas uma das guardas, uma subdivisão, do Congado. Continuando, ela apresenta um relato de um membro do Jatobá, irmandade de Nossa Senhora do Rosário na região metropolitana de Belo Horizonte-MG, o Capitão João Lopes, a respeito da lenda sobre a origem do Congado e que apresenta o moçambique como apenas uma das guardas do congado:

No início da segunda festa dela [Nossa Senhora do Rosário], que a primeira não foi feita na terra, a primeira foi feita no céu, tinha nego do Congo, nego de Moçambique, nego da Costa, nego Cambinda, nego da Guiné, tinha todas as nações, só não tinha nagô. Quando eles ajuntaram esse grupo de negros pra tirar Nossa Senhora, eles fizeram uma só guarda, chama-se guarda de Candombe de Nossa Senhora do Rosário. Porque eles que tiraram Nossa Senhora do mar junto do Candombe, ficou assim definido: o Candombe, pai de todos os reinados aqui na terra e também definido entre esse povo do Congo e de Moçambique que o Candombe que puxaria as coroas, mas como o candombe é um instrumento muito difícil de carregar, o único pessoal que adaptou bater os instrumentos como mais ou menos a semelhança que bate o candombe foi o povo de Moçambique; eles fizeram o seu grupo, formaram o seu grupo e com seus tambores formaram a guarda de Moçambique e ficou assim definido entre eles [...] que o Moçambique puxaria o trono, o Congo seria o guia do Moçambique, limpando o caminho, cantando assim a arruação, que eles canta agudo e canta grave, limpando os caminhos e pedindo proteção para que passasse o trono das coroa, simbolizando a coroa de Nossa Senhora do Rosário. (LUCAS, 2014. p. 62-63)

Logo em seguida, Glaura Lucas ainda afirma:

Numa versão da lenda, mais corrente na região de Belo Horizonte, o Congo surge como a guarda que primeiro chegou à beira do mar para tocar, cantar e dançar para Nossa Senhora, tendo, apenas conseguido provocar um leve movimento na imagem. O Moçambique, formado pelos mais velhos, é que lentamente consegue retirar a santa das águas, ao som dos candombes. [...] Nos cortejos, portanto, é o Moçambique que conduz reis e rainhas, privilégio conquistado por ter resgatado a imagem do mar, ou por representar o Candombe, sendo, assim, o primeiro na hierarquia. Ele toca e desloca-se devagar, pois foi assim que a santa foi retirada das águas. Os moçambiqueiros são os que detêm os segredos e os mistérios, e seus cantos rememorizam a África e os antepassados. A guarda de Congo segue sempre à frente, e, com sua movimentação rápida, saltitante, motivada sobretudo pelo ritmo do Dobrado, tem a função de abrir e limpar os caminhos para que o Moçambique e o reino coroado possam passar. (LUCAS, 2014. p. 63-64)

O relato do capitão-regente dos Arturos ainda mostra como os congadeiros relacionam todos os processos que ocorrem nas festas com o texto mítico:

O Congo veio cá, chegou na beira do mar, ela envinha, ela envinha... O Congo voltava lá, fazia meia lua, vinha cá, chamando os irmão que andasse depressa, porque eles tava com medo dela resolver e voltar. Mas ela não, ela veio. Quando o Moçambique chegou, o Congo estava molhado... cê pode olhar qualquer pessoa do Congo, que veve molhado de suor. Dos pequeno aos grande. Cê pode olhar. Mas aquilo é aflição, com medo da santa num sair. (LUCAS, 2014. p. 64)

Entende-se claramente que as funções dessas duas guardas, o congo e o moçambique, são muito características e se apresentam coreográfica e musicalmente de forma muito distinta, sendo a guarda de congo mais agitada na dança e na música e a guarda de moçambique mais lenta, da mesma forma como a santa teria saído do mar, lentamente. As duas guardas ainda apresentam outras distinções como a disposição espacial, as cores, as vestimentas, bandeiras, entre outros. A autora ainda descreve uma terceira guarda, o candombe, que seria a detentora dos mistérios e do poder máximo mas que não sai em cortejo, ficando reclusa em seu espaço.

Como Glaura Lucas estuda dois grupos de congado que possuem apenas três guardas – o candombe, o moçambique e o congo –, descrevendo detalhadamente as particularidades da música de cada uma delas, a autora não estuda as outras guardas do congado.

Ao todo, sete são as guardas do congado: Congo, Moçambique, Marujos (ou Marujada), Catopés (ou Catopês ou Catupés ou Catupês), Caboclinho (ou Caboclos), Cavaleiro (ou cavalhada) e Vilão (ou Vilões). Se contarmos o Candombe, na qual todas as

outras guardas teriam origem, então seriam oito guardas no total; uma guarda-mãe e sete desdobramentos desta. Cada guarda, apesar de terem como fim principal o culto aos reis negros e aos santos católicos, diferencia-se das demais sob diversos aspectos, entre eles as figuras rítmicas e suas variações – o que os congadeiros costumam classificar como toque ou batida –, a coreografia das danças, o estandarte, as cores das vestimentas e adereços (como as fitas, por exemplo), o padrão particular de andamento dos toques, a temática abordada nos cânticos e especialmente na função. Para citar um exemplo desta última característica que difere e individualiza cada guarda, pode-se citar a função do congo e do moçambique, conforme apresentado por Glaura Lucas (2014):

A guarda de Congo segue sempre à frente, e, com sua movimentação rápida, saltitante, motivada sobretudo pelo ritmo do Dobrado, tem a função de abrir e limpar os caminhos para que o Moçambique e o reino coroado possam passar.

[...] o Moçambique [...] conduz reis e rainhas, privilégio conquistado por ter resgatado a imagem do mar, ou por representar o Candombe, sendo, assim, o primeiro na hierarquia. Ele toca e desloca-se devagar, pois foi assim que a santa foi retirada das águas. (LUCAS, 2014. P.160)

Apresentada a discussão acima, a respeito das classificações de diferentes guardas que constituem um mesmo folguedo, o congado (ou congada), e sem a intenção de se alongar sobre as características de todas as guardas, o que nos interessa aqui é tentar encontrar os motivos da confusão entre os termos congada e moçambique descritos na pesquisa de Willems e a que foi possível observar através de entrevistas realizadas com os mestres da Congada de São Benedito em Cunha.

Voltando ao trecho em que o Mestre Zé Bideco utiliza os termos congo e congada como sinônimos, mas sabe que congada é diferente de moçambique, propomos que os mestres atuais tem noção, mesmo que intuitiva, de que existem guardas diferentes entre si: o congo (que eles classificariam como congada) e o moçambique. Mas como o termo congada designa o conjunto de várias guardas incluindo o moçambique, uma solução possível para essa dualidade é defender que os mestres atuais utilizam o termo congada para, na verdade, se referirem ao congo, apenas uma das guardas da congada e em seguida se deparam com a classificação externa que os rotula como uma guarda de moçambique e não de congo.

Essa substituição de congo por congada – e vice-versa – é mais comum do que se possa imaginar e também aparece no trabalho de Glaura Lucas (2014). Ali, um dos grupos – a irmandade de Jatobá – prefere utilizar o termo Reinado em detrimento de Congado, pois este

último remeteria somente à guarda de Congo. Já a maioria dos Arturos preferem o termo Congado por ser mais usual.

Na irmandade do Jatobá, por exemplo, Reinado é o termo usado, pois consideram que Congado remete apenas a uma das partes da totalidade: a guarda de Congo. Nos Arturos, porém, embora alguns integrantes considerem Reinado o termo mais correto, preferem Congado por ser o termo geral mais corrente. (LUCAS, 2014. P.102)

Apesar dessas definições girarem em torno da nomenclatura mais adequada para as festividades do ciclo do Rosário em Minas e não em torno do nome mais adequado para o grupo, como é o objetivo de nossa discussão a respeito da nomenclatura mais adequada para a Congada de São Benedito de Cunha, o trecho serve para mostrar que é comum que os integrantes do folguedo, seja em Minas Gerais ou em Cunha, relacionem fortemente – e até confundam – os termos “Congado” (ou Congada) e “Congo”.

Glaura Lucas também cita Mario de Andrade, em *Danças Dramáticas do Brasil* (1989) e Câmara Cascudo em *Dicionário do Folclore Brasileiro* (2012) a respeito das diferenças de uso e sentido envolvendo os termos Congos, Congados e Reinados.

Mário de Andrade lembrou que Congos, Congada ou Congado, Cucumbi e Maracatu eram originalmente uma mesma coisa, todos nascidos do cortejo de coroação de reis. Na década de 30, Andrade apresentou vários argumentos para demonstrar que Congos e Congadas representavam a mesma manifestação, embora comente que Câmara Cascudo, em 1929, já alertava para que os Congos não fossem confundidos com a Congada sulista. (LUCAS, 2014. p.155)

Ao fazer uma comparação densa a respeito do caráter das batidas das guardas de congo e de moçambique, Glaura Lucas (2014, p. 160, 208, 252) aponta que o congo tem mais repiques que o moçambique e que seus andamentos são mais ligeiros do que os desse último. Lucas (2014, p. 254-255) continua afirmando que o congo também apresenta maior variação de instrumentos, o que confere maior variação de sonoridade e que seus instrumentos tendem a ser mais industrializados que os do moçambique.

Araújo (1967) afirma que a diferença entre moçambique e congada está no foco da exibição: o bailado ou a dramatização:

Moçambique atual é um bailado onde há várias danças. Neste bailado a parte dramática é insignificante, não é a parte central da exibição como acontece na Congada. {...} A parte coreográfica do Moçambique é muito rica, ao passo que na Congada, há uma única modalidade de dança, muito simples [...]. (ARAÚJO, 1967. p. 351)

De fato, Mario de Andrade (1959, p. 197, 241, 245) descreve a congada como uma coreografia paupérrima (“conseguiu mesmo ser miserável”) com foco na dramatização da luta de espadas e o moçambique como uma dança “sem entrecho dramático²⁸ nenhum” mas com coreografia “bastante rica”.

Lopes (2006) discorre sobre o moçambique, baseado nas definições de Oneyda Alvarenga, Alceu Maynard Araújo e Câmara Cascudo, que:

[...] se trata de um bailado guerreiro, simulando um combate, à semelhança das lutas representativas nas Congadas, diferindo destas pelo fato de não apresentar a Embaixada, ou seja, a dança dramática propriamente dita, através da qual se desenvolve o enredo dos bailes de Congos. (LOPES, 2006. p. 197)

Assim, podemos então sugerir então que a embaixada tem uma ligação mais direta com a congada, que tem seu foco na dramatização de uma luta ou disputa verbal, do que com o moçambique onde o foco são as coreografias. Destarte, mesmo cientes de que a questão não se coloca sob um ponto de vista positivista, sendo passível de discussão, propomos que a Congada de São Benedito trata-se de fato de um grupo de moçambique, por suas características e que a denominação congada manteve-se devido as relações históricas de seus membros com outros grupos de congada e moçambique de Cunha.

²⁸ Classificando o moçambique inicialmente como dança-dramática, mais adiante (p. 262) no mesmo trabalho, Mário de Andrade reconhece que a dança “não representa exatamente o conceito essencial duma dança dramática” por não apresentar textos seriados e não conterem qualquer exposição dramática.

5. RETRATOS DA CONGADA DE SÃO BENEDITO DE CUNHA-SP

Este capítulo traz parte do material colhido em entrevistas, gravações e transcrições realizadas com os mestres da Congada de São Benedito, Mestre Zé Bideco e Mestre Roldão de Souza, e durante performances do folguedo durante o ano de 2015.

5.1. Memória e Perspectiva

Durante conversas informais e entrevistas realizadas com os Mestres Zé Bideco e Roldão de Souza, comparações entre a atual Congada e a de antigamente foram feitas inúmeras vezes, ora evidenciando um crescimento qualitativo, ora apontando uma redução quantitativa dos membros. Com relação ao número de grupos de congada, os mesmos apontam que também houve grande redução nas últimas décadas, como corroboram os relatos históricos de Araújo (1967):

Enquanto noutras regiões o bailado do moçambique tende a desaparecer, no vale do Paraíba do Sul êle vive um período de floração. Em 1944 constatamos só no município de Cunha, treze companhias de moçambique em franca atividade. (ARAÚJO, 1967, p. 354)

Mestre Zé Bideco afirma que a Congada de São Benedito tem no mínimo 130 anos. Ele lembra que seu pai era mestre, o avô era “Reis”²⁹ da congada e que seu bisavô também participava. Usavam paiás de lata e não de bronze. Os instrumentos eram poucos – somente uma “caixa de corda” – assim como o número de congadeiros brancos. “Era coisa de negro, de escravo, isso é do tempo da escravidão. São Binidito era pretinho.”, afirma Mestre Zé Bideco.

Segundo os Mestres Roldão de Souza e Zé Bideco, o número de integrantes da Congada de São Benedito há várias décadas tem diminuído gradativamente³⁰. Segundo eles,

²⁹ Reis como corruptela de Rei é uma terminologia descrita há décadas por outros pesquisadores como Mario de Andrade e Alceu Maynard Araújo em diversas regiões do Estado de São Paulo e que continua viva ainda hoje em Cunha.

³⁰ Vide entrevista em anexo p. 118-120.

tanto membros jovens quanto mais velhos eram mais numerosos ou “pegado”³¹ e atualmente os mais jovens não têm interesse – “as pessoa novo, os jóve hoje num qué sabê mai [...] tá muito poco.” (SOUZA, 2015, p. 117). Nota-se pelo discurso dos mestres, pelo acúmulo da sabedoria congadeira ao longo dos muitos anos e pela tentativa de transmissão da mesma aos membros mais jovens que há uma personificação da raiz nas figuras dos mestres. Estes tornam-se, assim, a própria personificação do tradicional, dos antepassados, dos valores inerentes à congada e da devoção a São Benedito. Esses valores, somados ao vínculo que existe entre os congadeiros, através dos laços de consanguinidade e amizade, acentuam a noção de família entre os membros, em que a ajuda mútua e a sensação de pertencimento e de identidade social dentro do grupo tornam-se importantes fatores de manutenção do folguedo. Antônio Cândido (2010) discorre a respeito do isolamento do caipira no meio urbano, o que corrobora a importância da congada como local de pertencimento social ao congadeiro assim como é o papel da família:

No setor da organização social, pudemos verificar a tendência da família tornar-se a unidade mínima de sociabilidade, por meio dos “blocos familiares”. Ora, por todo esse estudo ficou sugerido que a redução da sociabilidade à esfera familiar liga-se, na vida tradicional do caipira, a situações de isolamento, de perda da sociabilidade de bairro, significando não raro estado pré-anômico ou para-anômico. (CÂNDIDO, 2010, p. 254)

Souza (2006) discorre a respeito dos laços criados entre os africanos que eram trazidos como escravos à colônia portuguesa:

Ao serem separados do mundo e das pessoas que até então davam sentido à sua existência pessoal, os africanos se reagruparam a partir de novos laços e identidades, tornando-se malungos³² durante a travessia do Atlântico, companheiros de senzala, membros de corporações de trabalho, irmãos de Nossa Senhora do Rosário. (SOUZA, 2006, p. 259)

Da mesma forma, podemos enxergar na congada um local onde o caipira, longe do campo, sua “terra natal”, reencontra e convive com seus “malungos”, seus companheiros que partilham da mesma cultura, de valores morais semelhantes e da saudade do campo. Ainda sabendo que o caipira que saiu do campo para a cidade possui também diferenças entre outros que o mesmo fizeram, é comum que estes, se agrupem mais pelas semelhanças do que pelas

³¹ Corruptela de apegados.

³² Segundo Câmara Cascudo em *Dicionário do Folclore Brasileiro*, o termo malungo era usado pelos negros para designar os companheiros de embarcação durante a travessia do Atlântico entre África e Brasil. (CASCUDO, 2012, p. 420)

diferenças. Ainda no mesmo livro, Souza descreve como as festas de coroação de reis negros acabam convergindo para a festa de rei congo:

O que deve ser ressaltado no estudo dessas manifestações, frequentes em diversas regiões do Brasil e que guardam entre si semelhanças significativas, é que se inserem num processo de constituição de identidades de comunidades negras no Novo Mundo, no qual as diferentes nações vão paulatinamente desaparecendo, passando todas a se abrigar sob o manto do rei congo. (SOUZA, 2006, p. 258)

A autora ainda continua:

Mesmo quando chegavam diretamente da África, os escravos iam se tornando menos estrangeiros e mais brasileiros, pois no Brasil eram integrados a instituições (como a festa de rei congo). [...] Com isso, as identidades particulares, vinculadas a etnias e grupos de procedência, cederam lugar a identidades mais globalizantes, nas quais os elementos africanos remetiam a sentimentos comuns a todos. (SOUZA, 2006, p. 266)

Assim, a congada aparece como um local – e também um momento – de identidade para o caipira que vive agora na cidade. A cidade estaria para o caipira assim como o Novo Mundo estaria para o africano escravizado. E mesmo para aqueles que já nasceram na cidade ou vieram para ela muito jovens, a cultura, os valores morais e a tradição familiar, muito ligados à zona rural, criam nestes membros uma sensação de não-pertencimento à cidade e seu modo de vida que é, em parte, aliviada pela participação ativa – ou mesmo mais passiva – na congada.

Os mestres mostram-se receosos com relação à perenidade da Congada de São Benedito. Segundo eles, apesar da evolução na qualidade do repertório e dos instrumentos³³ em comparação com a época em que eram meninos, a redução do número de integrantes ameaça o futuro do grupo. Nem todos os congadeiros que vêm a falecer chegam a ser substituídos por novos integrantes e, por esse motivo, ambos receiam que, em breve, a Congada pode acabar. Segundo eles, esta diminuição do número de integrantes não é algo recente, mas que acontece paulatinamente – “vem vino, vem vino.”³⁴ – há muitos anos. Ambos lembram de seus pais reclamando da diminuição de integrantes há 50 ou 60 anos atrás, mas afirmam que a falta de compromisso dos mais jovens parece mais acentuada atualmente: “Só que agora parece que pesô mai um poco!”³⁵

³³ Vide entrevista em anexo p. 92-93

³⁴ Vide entrevista em anexo p. 95-96

³⁵ Vide entrevista em anexo p. 119

Durante as festas em Cunha ou em outras cidades é muito comum ouvir turistas elogiando calorosamente o grupo e pedindo aos mestres e mesmo aos congadeiros pra que não deixem o grupo morrer. A renovação dos membros é um fator que preocupa a liderança da Congada de São Benedito e tanto os mestres quanto os próprios congadeiros apresentam grandes dificuldades neste processo, como foi descrito anteriormente.

5.2. A renovação dos membros e o processo de transmissão dos saberes

O ingresso de novos integrantes ao grupo e a maneira como cada um aprende a manejar o bastão, realizar os passos da dança, decorar as melodias e os versos ou a tocar algum dos instrumentos da congada ocorrem de forma simultânea e aparentemente indissociável.

O primeiro contato com a congada, seja por uma criança ou por um adulto, pode se dar de diversas formas. A tradição familiar sempre foi – de acordo com os relatos dos congadeiros mais velhos e dos mestres – e ainda parece ser o principal motivador para o ingresso de um novo membro na congada. Todavia as razões podem ser simples como o apreço pelo folguedo ou um vínculo mais forte e religioso como uma promessa feita a São Benedito, por exemplo. É o que relata ARROYO (1999):

As pessoas ingressam nos *ternos de congo* e no mundo *Congadeiro* por caminhos diferentes: ou porque eram membros de famílias de congadeiros, ou porque seus familiares fizeram promessa aos santos – *fizeram votos* –, ou porque se viram comprometidas com os santos em sonhos, ou ainda, simplesmente, por gostarem de *congado*. (ARROYO, 1999. p.160)

Integrantes mais velhos dizem ter muito prazer em trazer membros novos, especialmente os de pouca idade, e os tratam bem, “agradam” esses novos integrantes. Em cada performance do grupo, pode-se observar crianças e jovens – geralmente filhos (Figs. 4 e 5), sobrinhos ou netos de algum integrante da Congada – observando com atenção a coreografia e o manejo dos bastões e algumas vezes arriscando alguns passos na ponta da fila. Alguns deles elegem esta ou aquela música, na qual se sentem mais confortáveis e seguros quanto à coreografia e ao manejo, e entram na fila espontaneamente – na maioria das vezes incentivados por algum dos congadeiros ou mesmo por algum amigo que assiste à

performance – participando de forma pontual. Na maioria das vezes eles não estão vestindo o uniforme ou mesmo qualquer item da indumentária, mas isso não é motivo para deixarem de participar. Nem os membros mais velhos, nem os mestres demonstram qualquer objeção, mas, pelo contrário, mostram-se felizes e orgulhosos ao ver que os mais novos não se sentem desconfortáveis por estarem em trajes comuns e que os mesmos não demonstram embaraço em se expor publicamente junto ao grupo.



Fig. 4. Pai e filha trocando boina da congada e boné após a participação pontual desta em uma das músicas.



Figura 5. Pai dançador e filho caixeiro trocando paiás.

É comum também observar pessoas mais velhas, já adultas, homens ou mulheres, que se interessam pela congada, acompanhando visitas, e que se arriscam em algumas coreografias e mesmo no manejo do bastão (Fig. 6). Da mesma forma que os mais novos, estas pessoas não parecem demonstrar embaraço com a exposição ou com a ausência dos trajes apropriados. Em muitos dos casos nota-se mesmo uma expressão de orgulho e de lisonja por terem a liberdade de participar da performance de forma pontual. Nota-se que a admiração delas pelo grupo é enorme e, em muitos casos, bem antiga, o que torna o envolvimento e a participação de forma mais ativa processos naturais e praticamente espontâneos.



Figura 6. Duas observadoras da performance em trajés comuns participando espontaneamente e de forma pontual em uma das músicas.

O processo de inserção no grupo vai ocorrendo aos poucos, com essas pequenas participações, tanto por parte desses adultos quanto das crianças e jovens. Esses novos integrantes entram primeiro na fila para dançar e manejar o bastão, o que já exige um elevado grau de perícia. Todavia, se já souberem tocar algum instrumento e passarem pelo jugo do mestre, já podem começar tocando juntos aos instrumentistas. É o caso do filho do Mestre Zé Bideco, Rafael, que, por já tocar surdão³⁶ em um bloco carnavalesco da cidade, ingressou na Congada de São Benedito diretamente como instrumentista.

Os instrumentistas mais experientes, bem como o Mestre Zé Bideco, auxiliam os menos experientes, sejam novos ou mesmo os mais velhos sem muita experiência musical, a afinar seus instrumentos (Fig. 7). Em todas as performances que acompanhamos, sempre havia algum membro mais experiente, na maioria das vezes o próprio Mestre Zé Bideco, auxiliando os caixeiros na afinação, seja acochando as tarraxas ou dando instruções verbais para afrouxar ou acochar as mesmas, descendo ou subindo a afinação da caixa, respectivamente.

³⁶ Surdão é como os cunhenses de forma geral – não apenas os congadeiros – conhecem esse tambor de som grave que é mais conhecido pelo nome de surdo ou bumbo em outras regiões do estado e do país. A nomenclatura surdo, de onde o termo surdão se origina, é muito usada para designar este instrumento em escolas de samba, o que torna previsível o uso deste termo pela população cunhense já que a cidade possui diversos blocos carnavalescos, muitos deles com décadas de tradição.



Figura 7. Congadeiro mais experiente ajudando o caixeiro mais novo a afinar seu instrumento tendo como base o acorde dado por Zé Bideco ao acordeão.

Afora o incentivo – em alguns casos mesmo a cobrança – que os membros da Congada exercem em seus filhos, sobrinhos e netos, o processo de observação e tentativa descrito anteriormente apresenta-se como o principal mecanismo de transmissão do conhecimento dos integrantes mais antigos para os mais novos. Como é comum em folguedos perpetuados através da transmissão oral, a aprendizagem, neste caso tanto da coreografia, quanto do manejo dos bastões e mesmo da forma de tocar qualquer um dos instrumentos musicais, ocorre na maioria das vezes sem ensaios ou preparações prévias. Os futuros congadeiros aprendem diretamente nas performances através do mesmo processo de observação – e escuta –, tentativa e repetição.

Mendes (2004) aponta o mesmo mecanismo no Terno de Catopês de Montes Claros-MG, descrevendo o processo de transmissão do conhecimento sem que haja necessidade de uma instrução prévia, sistematizada ou mesmo verbalizada:

Durante minha observação [...] pude observar como a falta de informações verbais instiga o aparecimento de estratégias individualizadas. Várias vezes alguém solicitou uma ajuda e recebeu um “faz assim oh”, tocando o ritmo solicitado sem que uma única palavra completasse o “raciocínio auditivo” do ouvinte. Não é novidade que as culturas de transmissão oral como a dos Catopês ensinam pela repetição. O curioso é que o primeiro passo da

aprendizagem musical do Terno se dá, na maioria das vezes, na performance do grupo, direto, sem uma única introdução. (MENDES, 2004. p.120)

Ivan Vilela em seu livro *Cantando a Própria História*, utilizando-se também de uma festa de congada, nomeia o processo de aprendizado através desse mecanismo de participação como *pedagogia do congado* ou *imitação criativa*:

Se observarmos uma festa de congada, veremos que os menores, mais novos, compõem a parte final do cortejo. [...] Com 5 anos, esse menino já toca muito bem acompanhando os maiores com firmeza. Com 8 anos já tem um domínio sobre seu instrumento. Quando adolescente, esse jovem toca como poucos, não só acompanhando, mas improvisando e inventando dentro do que a estrutura musical sugere e permite. Batizamos esse processo de *pedagogia do congado* ou *imitação criativa*. (VILELA, 2013, p.70-71)

Assim, o aprendizado das tradições e saberes musicais e coreográficos ocorre no aprendiz com a vivência, a observação e a repetição através da experiência sincrética entre o olhar, a escuta e a psicomotricidade. Arroyo confirma este processo quando afirma:

Os olhos aprendendo a simultaneidade de acontecimentos e o corpo movido pelo som que penetra e impulsiona. Como em várias culturas musicais orais, a cultura musical congadeira é auditiva, visual e tátil.” (ARROYO, 1999, p.177)

Mendes (2004, p.120) também observa esse mecanismo se dar de maneira holística e sinestésica: “Na performance ritual do Terno, a transmissão do conhecimento musical ganha força na observação. O processo de repasse, ou melhor, da captura dos conhecimentos, se dá de modo oral, e aural.”

Da mesma forma, na Congada de Cunha, os observadores que acompanham as visitas não recebem qualquer treinamento prévio para realizar as coreografias e o manejo do bastão; eles aprendem através da observação, tentativa e repetição com o consentimento, incentivo e auxílio dos congadeiros mais experientes, não havendo qualquer ensaio prévio.

O mesmo processo ocorre com os jovens que estão ingressando no grupo seja para dançar ou para tocar algum instrumento. Neste último caso, se o instrumento for de percussão, o processo de aprendizagem pode se dar de forma semelhante ou então o jovem já tem alguma experiência prévia com o instrumento ou com percussão em geral, como é o caso de Rafael,

filho de Zé Bideco, descrito anteriormente. Quanto o instrumento é melódico ou harmônico a experiência prévia é, muito provavelmente, essencial³⁷.

Em verdade, quando o jovem vem de família tradicionalmente congadeira, o processo de transmissão começa muito antes do primeiro contato com o instrumento ou com a coreografia e manejo na performance. É no convívio familiar, no acompanhamento dos pais e avós nas visitas e festas em que a congada faz ou nas quais participa, é no orgulho do discurso dos congadeiros, na relação de pertencimento e na familiaridade com a congada que os processos de transmissão de saberes e aprendizagem brotam desde a mais tenra idade. É o que demonstra Pereira (2011) no Congado de Nossa Senhora do Rosário de São João del Rei-MG:

A principal motivação que os membros têm em relação ao grupo é religiosa e sentimental, de pertencimento, de realizar o que os avós já realizavam. Eles ouvem aquela sonoridade desde que são pequenos e já são considerados congadeiros desde então. Desde muito pequenos, aqueles que ainda não andam já estão nos colos das mães, os que já andam, vão andando bem próximo ao grupo e há aqueles que já fazem as coreografias. Têm uma relação de observação e vivência que se transforma desde cedo em processo de aprendizagem. Sem que se percebam as etapas e conteúdos aprendidos, a prática e observação, bem como a imitação dos pais, tios e avós “naturalizam” o processo de se tornarem congadeiros e conhecedores de inúmeros saberes, que vão desde o passado da escravidão até os elementos sonoros. (PEREIRA, 2011. p.111)

Somados a essas observações ainda propõe-se que a aprendizagem e o envolvimento com a tradição congadeira envolvem não apenas os laços familiares, a relação de pertencimento social ou mesmo o interesse despertado pela fruição estética. Todas as representações culturais, musicais e sociais que o folguedo engloba estimulam o estreitamento de relações e a aproximação de quem não participa ativamente do grupo, seja ele o filho do congadeiro, o morador da rua onde sempre se apresenta a Congada e até mesmo o pesquisador que até então conhecia apenas superficialmente o folguedo. Arroyo (1999, p.178) ressalta essa proposição ao afirmar:

Vale observar que as dimensões sociais, cognitivas e psicomotoras estão integradas na experiência musical. A aprendizagem de música não implica apenas tornar-se tecnicamente competente, mas interiorizar representações sociais que lhes dão sentido, como cultura. As organizações sonoras não são neutras, mas investidas de rede de significados [...]. Esses significados dão sentido ao fazer musical e parece constituírem-se no

³⁷ Não foi possível analisar o processo de aprendizado de instrumentos harmônicos, pois na Congada de São Benedito apenas membros mais velhos tocam esses instrumentos.

estímulo básico para a própria aprendizagem. Psicológica e socialmente fazem sentido. (ARROYO, 1999. p.178)

Indo um pouco mais adiante nesse mesmo conceito, esses significados sociais e culturais percebidos – de forma consciente ou não – por aqueles que se aproximam da congada parecem dar sentido e justificar não apenas a aprendizagem musical, mas todo o envolvimento emocional, afetivo e até mesmo moral destes com o folguedo.

5.3. Formação atual e funções

É difícil, até mesmo para os mestres, apresentar uma formação atual da Congada de São Benedito, pois há muitos membros que participam de forma esporádica (em uma ou outra visita ou festa) ou pontual (em apenas parte das mesmas)³⁸.

“Reis”: José Alves Toledo

Mestre: Roldão de Souza (“Rordão”)

Contramestre: “Zé Barbino”

Contrato e Acordeon: José Ferraz da Silva (“Zé Bideco”)

Caixa de rasilho (fundamental e “requinta”): Iago de Oliveira Toledo e Pedro Manoel das Graças

Pandeiro: Ademir Alves de Toledo, José Aparecido de Oliveira Toledo e Salomão Pereira de Almeida

Surdão: “Val do Baiano” e Rafael Benedito Pereira da Silva

Viola: Francisco Oliveira

Violão: “Zé da Sandra”

Cavaquinho: *atualmente vago*

Bastão e Coro: Aramis Aparecido Toledo, Benedito Barbosa de Lima, Benedito José Teixeira, Dayane Guimarães Toledo, Diego Rodrigues Guimarães Toledo (“Negão”), Emerson Augusto Toledo Rangel, Francisco Rodrigues da Silva, Guimarães Toledo, João

³⁸ Pudemos verificar em muitas das performances que este ou aquele integrante, que estava no início da performance, ia embora mais cedo ou chegava horas depois de iniciado o festejo. Em muitos casos alguns integrantes chegavam atrasados e saíam mais cedo, participando somente da parte central da performance.

Pinto de Toledo, José Benedito Pereira, José Benedito Santos, Marcelo Henrique Silva de Almeida, Mário de Carvalho (“Mário Pratiano”), Oswaldir Aparecido Lopes Toledo (Tuca), Romildo de Almeida, Thais Mayara e Vicente Pereira Leite (“Vicentinho”).

Diferentemente dos instrumentos antigos, que segundo eles eram artesanais, feitos de couro e cordas, os instrumentos atuais são em sua grande maioria industrializados, o que, na opinião do Mestre Zé Bideco, é um avanço para a sonoridade do grupo.

A função do “Reis” – como os mestres da Congada de Cunha costumam se referir ao Rei – é guardar a bandeira do grupo. Cabe a ele armar, segurar e desarmar o estandarte antes, durante e depois das performances, mantendo-o em sua casa no intervalo entre uma apresentação e outra.

Segundo Araújo (1967, p. 364), cabe ao Rei, além de carregar o estandarte, aconselhar e dirimir os atritos e pendências entre os congadeiros. Ele é a figura principal da congada: “abaixo de São Benedito, é o reis quem manda.”. Todavia, na Congada de São Benedito essa função não parece ser destacada, aparentando mero título honorário.

De acordo com Souza (2006, p. 306) o rei congo, na dança dramática, era o representante máximo da cristandade, presidindo as festividades em homenagem a Nossa Senhora do Rosário, ou ao santo católico. Considerando a relação histórica indissociável da congada à coroação de reis e enxergando o “reis” da congada cunhense como a figura de maior prestígio – mesmo que atualmente essa importância seja mais histórica e simbólica que funcional –, afinal é ele quem guarda durante todo o tempo o símbolo maior do grupo, a bandeira de São Benedito, podemos facilmente propor que essa figura esteja diretamente relacionada à figura histórica do rei das antigas festas de coroação. Da mesma forma que o rei coroado, o “reis” da congada cunhense ocupa o lugar mais destacado do batalhão e, de certa forma, também está cercado por sua corte e segura o símbolo que confirma seu poder; é ele o centro da festa.

As figuras do Capitão, Generá³⁹ e Coroné⁴⁰ exercem função semelhante, segundo os mestres: tomar conta do batalhão, alinhar os membros na fila, organizar os espaços entre cada um, etc. Todavia, há alguns anos que essas figuras não são fixas, pois os membros nomeados comparecem muito esporadicamente.

Ainda segundo Araújo (1967), o General, além de cuidar da boa ordem do bailado e distribuir os paiás, fato este que não é observado na Congada de São Benedito, mesmo que a

³⁹ Corruptela de General.

⁴⁰ Corruptela de Coronel.

figura do General fosse presente, visto que cada integrante traz seu próprio paiá. Ao Capitão caberia o papel de zelar pelos bastões nos momentos de descanso e refeições. Sem a figura do Capitão, cada congadeiro parece zelar por seu próprio bastão.

Ao mestre cabe indicar, com os silvos de seu apito, os tipos de manejo e toques dos bastões, iniciar as coreografias que serão imitadas por todos, lembrar e puxar todos os cantos, além de criar novas músicas – mais comumente letras que melodias. A respeito da memorização de renovação de repertório pelo mestre – neste caso capitão –, Brandão (1985) descreve:

Algumas estrofes fazem parte da tradição local. Outras recebem variações dos capitães. Outras podem ser totalmente produzidas por eles, até mesmo como um improviso, durante uma apresentação do terno. É, em parte, a isso que se referem os que apontam “ter repertório” como uma das maiores qualidades de um capitão. (BRANDÃO, 1985, p. 102).

Ao contramestre cabe realizar os cantos junto ao mestre. Todavia, essa função de duetar com o mestre é realizada por Zé Bideco que nomeia a si próprio como contrato ou ajudante, cedendo o título de contramestre a Zé Barbino.

5.4. Indumentária, acessórios e estandarte

A vestimenta usada pelo congadeiros da Congada de São Benedito de Cunha permanece com poucas alterações há décadas segundo seus mestres (Figs. 8 e 9) e conforme pudemos observar ao compararmos a vestimenta atual àquela observada nos registros históricos de nosso acervo pessoal.



Figura 8. Congada de São Benedito no ano de 1995.



Figura 9. Congada de São Benedito no ano de 2015

Ela constitui-se de calça comprida branca, camisa branca de manga comprida ou curta com fitas pregadas às mangas, boina branca bordada à mão com figuras de flores, as iniciais do congadeiro ou o nome do santo padroeiro, geralmente São Benedito⁴¹ – bordada geralmente pela avó, mãe ou esposa do congadeiro –, fitas vermelhas⁴² trançadas em formato de “X” no tronco e calçados similares aos antigos modelos das marcas “Conga”, “Kichute” ou “Bamba” – em sua maioria de coloração azul escura.

Outros acessórios pessoais são o paiá e o bastão. O par de paiás, atualmente feitos de pequenas esferas de bronze contendo esferas metálicas em seu interior e presas a um cordão de couro com presilhas⁴³ logo abaixo dos joelhos dos congadeiros (Fig. 10), é colocado e retirado durante as performances e é responsável pelo constante guizo característico da congada e segue o ritmo dos passos realizados pelos congadeiros.

⁴¹ A boina ou boné, como os próprios congadeiros também costumam se referir, é ornamentada de acordo com o gosto de cada congadeiro, não havendo uma regra para o bordado.

⁴² A cor da fita é uniforme e geralmente caracteriza aquele determinado grupo de congada.

⁴³ Segundo os mestres, antigamente os paiás eram feitos de latinhas metálicas de alimentos com bilhas de ferro dentro.



Figura 10. Detalhe dos paiás no momento de “marrá paiá”.

O bastão – apenas um por pessoa – representa, segundo os próprios congadeiros e diversos estudos de congadas paulistas e mineiras, a espada utilizada nas batalhas entre mouros e cristãos. É um bastão cilíndrico com aproximadamente 70 centímetros de comprimento e 2 centímetros de diâmetro, feito pelos próprios congadeiros de madeira seca e dura como o guatambu (Fig. 11). Os constantes baques entre o bastão de um congadeiro com

o bastão de um ou mais companheiros resultam em motivos rítmicos percussivos que serão apresentados no capítulo 6.



Figura 11. Detalhe dos bastões no momento de "marrá paiá".

A bandeira ou estandarte é um elemento único de grande importância devocional para o grupo e por esse motivo não é considerado aqui como mero acessório. Como os próprios congadeiros costumam se referir ao estandarte: “ele é o coração da congada”. Ele representa, assim como as imagens católicas, o próprio São Benedito e traz sua imagem impressa e densamente ornamentada. A mesma bandeira, utilizada pela Congada de São Benedito há décadas (Figs. 12 e 13), traz a mesma cor vermelha das faixas cruzadas no peito do

congadeiro e é guardada e conduzida pelo figura do “Reis” e também pelos anfitriões no caso das visitasões.



Figura 12. Estandarte em 1995.



Figura 13. Mesmo estandarte em 2015.

5.5. Disposição geral dos integrantes

Os congadeiros posicionam-se de forma muito semelhante – na maioria das vezes idêntica – em cada performance. O batalhão⁴⁴ é a principal formação e constitui-se de uma fila dupla em que se dispõem os congadeiros, tendo a bandeira na ponta principal, seguida dos instrumentistas e dos dançadores (Fig. 14).

⁴⁴ Referência à formação militar que, por sua vez, se relaciona diretamente aos cargos militares de general e capitão, então presentes como figuras importantes das antigas congadas.



Figura 14. Formação do batalhão vista da posição da bandeira.

Dentro desta formação os congadeiros dançam, avançam ligeiramente pra dentro do corredor, giram, trocam de posição – chegando a ir praticamente de uma ponta da fila à outra –, mas a formatação básica mantém-se inalterada. O “Reis” que segura o estandarte e os que tocam os instrumentos em geral não participam das coreografias, a não ser quando estes últimos trocam de função com algum dos dançadores, o que não é raro.

5.6. As Visitas

As visitas às casas de devotos e admiradores ocorrem conforme os pedidos destes ou em datas festivas (dia de São João, São Benedito, São Pedro, etc) quando o grupo sai visitando as casas dos devotos. No último caso, cada parada em frente à casa de cada devoto é curta⁴⁵, mas quando não se trata de data festiva e a visita é solicitada por um único devoto ou família específica, a visita pode durar horas, indo geralmente até bem depois do sol se por. No verão, o mestre dá preferência em começar a visita do meio para o fim da tarde no intuito de se evitar as altas temperaturas e a exposição continuada ao sol.

⁴⁵ A duração de cada visita e o número de canções varia de acordo com o número de casas a serem visitadas naquele dia: quanto mais a casas a serem visitadas, menos tempo o grupo fica em cada uma delas.

A performance ocorre sempre na rua em frente à casa do devoto que a solicitou e para além das questões práticas de se realizar a dança na rua – por motivo de espaço, pelo formato comprido da rua que comporta bem o batalhão também em fila, pela visibilidade, entre outros – há um fator histórico, ligado à origem da congada que Costa (2012) descreve, para que a congada se apresente na rua:

O brinquedo – nome emblemático desse significado inicial – surge no cativeiro, entretanto é a retirada de Nossa Senhora do Rosário da mata que torna a congada uma dança de rua feita em público para todo mundo ver. A rua surge em oposição à senzala e como sinônimo de liberdade. Nela pode-se transitar, enquanto na outra se permanece trancado. A rua deve então ser conquistada por ser o espaço (simbólico e real) que abre a possibilidade de aceitação dos negros em um mundo além do cativeiro. Nesse sentido, ela simboliza a concretização do desejo de pertencimento do escravo. Ocupar esse espaço por meio da congada, após a aparição da santa, é emergir na cena social a partir de uma outra identificação, o escravizado transforma-se no filho da Senhora do Rosário, o que lhe permite transitar por uma realidade que lhe era restrita a partir dessa nova condição social. (COSTA, 2012, p. 160-161)

Da mesma forma, a ocupação da rua pela congada permite que os congadeiros, membros, de forma geral, simples da estratificação social, possam colocar-se em evidência, possam ter voz, possam manifestar não só sua fé, mas sua cultura, suas opiniões e sua forma de olhar o mundo, além de serem admirados por representantes de toda a sociedade que ali estão. Remorando a época das manifestações religiosas dos escravos, pelas quais o negro cativo podia, mesmo que momentaneamente, ascender na estratificação social, podendo ser, além do foco das atenções, uma liderança evidente, a congada atual representa para os congadeiros essa mesma possibilidade de ascensão social, em que passam a ser enxergados e admirados por grande parte da sociedade. Souza (2006) coloca essa ascensão mesmo como uma inversão social:

É certo que a inversão de lugares sociais, com o fraco ocupando o lugar do forte, o pobre o do rico e o homem, o da mulher, está presente em muitas sociedades, inclusive a portuguesa e a baçonga. [...] Assim, por trás da inversão festiva, há a rememoração do mito fudador de uma identidade historicamente construída no contexto da dominação escravista e da evangelização. (SOUZA, 2006, p. 307)

De forma geral, visitas do grupo são solicitadas por convites de devotos no intuito de pagar promessas atendidas por São Benedito ou feitas a ele e em algumas ocasiões até mesmo

para celebrar o aniversário de algum membro muito querido do grupo, algum parente deste ou mesmo um grande admirador.

A seguir, descrevemos uma visita acompanhada no dia 10 de janeiro de 2015 à casa de um casal de devotos a fim de ilustrar mais detalhadamente como ocorrem as visitas e a sucessão de cada parte das mesmas.

5.6.1. Visita ao Joãozinho Vidraceiro

O pedido da visita feito aos mestres veio dos donos da casa, Seu João, vidraceiro, e D. Cida, sua esposa, ambos filhos e netos de antigos congadeiros e foi aceito sem precisar de qualquer motivo especial, como promessas ou aniversário, mas pela amizade da família com a congada.

Marcada para começar às 15h do sábado, a performance foi adiada para às 17h por conta do “sol quente”, mas teve início efetivamente somente depois das 18h. Seu João e D. Cida já estavam prontos para receber a congada na porta de casa desde horas antes do início previsto. Eu havia me preparado para chegar antes das 15h no local indicado pelo Mestre Zé Bideco, mas por volta das 14h ele me ligou avisando que a visita fora adiada para às 17h. A rua era situada no bairro Alto do Gouveia, mais conhecido como Alto do Jovino, na zona periférica da cidade, já perto da estrada que liga Cunha a seu distrito Campos de Cunha, mais conhecido como Campos Novos.

Demorei a chegar no local exato, pois as indicações dadas pelo Mestre Zé Bideco, como é de costume em Cunha, não foram através do nome da rua – nomes de rua são pouquíssimos usados, e mesmo desconhecidos, pelos cunhense para a localização geográfica –, mas sim por referências como “na rua do Fulano da Prefeitura” ou “atrás do bar do Sicrano”. Como eu não conhecia as pessoas que ali moravam e trabalhavam, acabei perguntando aos transeuntes do bairro onde era a casa do “Seu João Vidraceiro” e, assim, encontrei o local exato.

Cheguei, então, pouco antes das 17h, fui recebido com muita hospitalidade pelos donos da casa e aproveitei para conversar com eles sobre a congada e a relação deles com o grupo. Disseram-me que seus pais e também seus avós eram congadeiros e que sempre tiveram uma relação muito próxima com a Congada de São Benedito. Seu João mesmo iria dançar naquela tarde com o grupo no fim da fila com toda a indumentária própria (Fig. 15).



Figura 15. Seu "João Vidraceiro", devoto anfitrião da visita dançando e manejando o bastão na ponta do batalhão.

Os congadeiros foram chegando aos poucos e se juntando na calçada e na rua logo à frente da casa dos anfitriões. Todos conversavam, preparavam seus instrumentos, terminavam de ajustar e vestir o uniforme e acessórios. As cores das roupas, boinas e faixas eram idênticas entre si, assim como havia grande semelhança entre os bastões e entre os paiás de cada integrante. Não havia diferenciação de cor ou formato das vestimentas de acordo com a função de cada um no grupo. Até para os calçados era o mesmo padrão básico – similar aos antigos modelos das marcas “Conga”, “Kichute” ou “Bamba”, a grande maioria azul escuro. Os que estavam sem o uniforme ou outros acessórios como os paiás, por exemplo, por qualquer que fosse o motivo, participaram sem quaisquer impedimentos.

O mestre, após avaliar um *quorum* suficiente de integrantes, decidiu então começar os trabalhos e deu ordens para que todos se aprumassem. Não houve rigidez quanto ao horário combinado, parece que foi um número mínimo de congadeiros presentes que fez com que o mestre decidisse iniciar. O atraso não pareceu incomodar de maneira alguma os anfitriões e

nem os observadores – em sua maioria, vizinhos dos anfitriões – que já se aproximavam para acompanhar a visita.

Cantaram inicialmente uma música em que os versos falavam da própria chegada do grupo, pedindo licença ao anfitrião. Em seguida cantaram pedindo proteção ao estandarte de São Benedito que possuía a imagem do santo estampada e muito ornamentada com diversas fitas coloridas – que eles beijavam e usavam para se abençoar. Logo após cantaram pedindo ao anfitrião – neste caso a D. Cida – que levasse a bandeira pra dentro de casa para abençoá-la e, antes do fim da visita, ainda cantariam pedindo a bandeira de volta – “desarmar o estandarte”. Importante ressaltar que em dias de festa, quando cantam na praça, ao lado da Igreja Matriz, a bandeira permanece na ponta (junto aos instrumentistas) o tempo todo. Logo adiante poder-se-á notar, através da descrição de Emílio Willems (1946), que essa tradição mudou ao longo dos anos. Após a entrada da bandeira na casa, entoaram uma canção em que pediam licença para amarrar os paiás nas pernas – “marrá paiá” –, e faziam o mesmo mais à frente para retirá-los – “tirá paiá” – com versos que expressaram a tristeza por estar chegando o fim da visita.

Entre as músicas anteriores e as seguintes, outras foram cantadas, mas não versavam sobre momentos específicos da representação como estas. Canções com temáticas religiosas e profanas permeavam as demais. As primeiras cantavam o nascimento de Jesus ou em louvor a Nossa Senhora e a São Benedito. As segundas tinham os mais variados temas como as águas do mar⁴⁶, a morte, a saudade, entre outros. Em algumas delas havia inclusive referências a cargos que já não mais existem na congada como o Capitão e o General.

Willems (1948, p. 152) descreve as cantorias dividindo-as em linhas, momentos distintos da visita, na seguinte ordem:

1. Linha da chegada
2. Linha da bandeira
3. Linha de guardar a bandeira (na casa do devoto)
4. Linha de amarrar o paiá
5. Linha de descanso
6. Linha de pedir o bastão

⁴⁶ Possivelmente uma associação ao mito de origem da congada em Minas Gerais ou também uma evidência da relação afetiva com o oceano Atlântico que separa os escravos de sua terra natal euqe também lhes serviu de caminho e, de certa forma, sítio de moradia, durante a viagem à colônia portuguesa.

7. Linha de agradecimento
8. Linha de despedida

Araújo (1946, p.369) descreve as linhas na seguinte ordem:

1. Linha de chegada
2. Linha de reza
3. Linha de guarda a bandeira
4. Linha de saudar a rainha
5. Linha de amarrar o paiá
6. Linha de descanso
7. Linha de pedir o bastão
8. Linha de dançar
9. Linha de agradecimento
10. Linha de cumprimento de promessa
11. Linha de despedida

Segundo o mesmo autor, a ordem das linhas é maleável, cabendo ao mestre aumentar ou diminuir o número de linhas. Foi o que pudemos observar nas linhas atuais: elas não seguem necessariamente a mesma ordem entre uma visita e outra e podem ser mais ou menos numerosas.

Houve também uma música nova apresentada na hora pelo mestre – o que se mostrou não raro em outras performances. Era uma música que o Mestre Roldão havia improvisado tendo como inspiração uma música de um padre cantor⁴⁷ que ele ouvira no rádio⁴⁸. Araújo (1946) também relata que a quantidade de linhas cantadas numa visita depende da criatividade do mestre e que este pode se valer de influências externas:

Esta ordenação não é fixa, compete ao mestre aumentá-la ou diminuí-la e o mesmo fazer com as quadras ou versos cantados, dependendo, obviamente, da inspiração poético-musical ou da habilidade inventiva de cada um. E é neste momento que se pode apreciar não raro, a influência radiofônica inspirando novas melodias que desbancam as originais, as primitivas. ARAÚJO (1946, p. 369-370).

⁴⁷ “O que é que eu sou sem Jesus” gravado pelo padre Alessandro Campos.

⁴⁸ Vide entrevista em anexo p. 91.

Aproximadamente no meio da visita houve a pausa para o café, servido dentro do quintal da casa e para o qual se dirigiu todo o grupo cantando e tocando. Todos se serviram de pão com queijo e mortadela e refrigerantes oferecidos pelos anfitriões. A vizinhança que acompanhava o folgado também entrou para tomar o café servido com simplicidade, mas em abundância. Após cerca de meia hora de pausa, onde todos conversaram, fumaram, comeram e beberam – incluindo uma garrafa de algum tipo de destilado alcoólico trazido por um dos congadeiros –, o mestre chamou todos de volta para a rua, mas não voltaram tocando, somente o mestre. Nem todos os congadeiros continuaram, alguns foram embora. A vizinhança, porém, em sua maioria permaneceu até o fim.

O primeiro quarteto de dançadores (mais próximo aos instrumentistas) parecia ser o mais experiente quanto ao ritmo, ao manejo dos bastões e à coreografia dos passos, giros, trocas de posição e zigue-zagues. O último quarteto da fila aparentava ser o menos experiente. Mas não foi possível inferir uma graduação dessas habilidades no decorrer da fila, ou seja, o centro era mais uniforme.

Mestre e contramestre puxavam todos os primeiros versos sozinhos e os congadeiros prestavam atenção para cantar na repetição – quando mestre e contramestre não cantavam. Quanto aos instrumentistas, apenas alguns deles cantavam enquanto tocavam. Ao que parece isso não se deve ao fato de não terem a habilidade de cantar e tocar ao mesmo tempo, mas talvez a consciência de que tocando, já realizam sua função. Todavia alguns deles cantavam junto e o Mestre Zé Bideco, por estar ao acordeão, fazia as duas coisas em todas as músicas.

Todos os instrumentos tocavam continuamente, não havendo músicas com instrumentação diferente das outras: em todas elas todos os instrumentos soavam. Todos os congadeiros pareciam saber todos os versos de memória e prestavam muita atenção aos primeiros versos entoados pelo mestre e pelo contramestre para saber exatamente o que deveriam cantar logo em seguida. Quando o Mestre Roldão introduziu a música nova (descrita anteriormente) todos prestaram muita atenção para gravar o refrão – desta vez cantado pelo mestre para que todos pudessem repetir. As estrofes cantadas pelo mestre e pelo contramestre podem ou não variar entre os refrãos. Em algumas músicas os versos eram exatamente os mesmos conferindo a forma binária à música e não a forma rondó como naquelas em que esses versos variam e se intercalavam com o refrão sempre igual.

Alguns cargos foram alternados entre as músicas. Alguns dançadores passaram a ser tocadores e vice-versa, assim como houve alternância entre mais de um mestre, ou entre mestre e contramestre. Somente neste dia houve três mestres diferentes durante toda a visita, sendo o Mestre Roldão o que mais tempo ficou à frente do grupo – os outros dois conduziram apenas uma ou duas músicas. Durante toda a visita as duas caixas de rastilho foram afinadas⁴⁹ constantemente utilizando como referência acordes dados pelo contramestre ao acordeão e eram transpostas quando a tonalidade da próxima música mudava. Membros mais velhos ajudavam os caixeiros mais novos na afinação sempre que consideravam necessário.

Muitos dos que assistiam sabiam algumas letras de cor e pareciam familiarizados com a maior parte do repertório do grupo. Quando o mestre introduziu a música nova, muitos se surpreenderam e alguns, inclusive, gravaram-na em seus celulares, colocando-os bem próximos ao mestre para que a letra ficasse gravada de forma mais inteligível (Fig 16). Ao fim da visita duas das vizinhas vieram elogiar o mestre pela nova música que ele havia, então, introduzido.



Figura 16. Congadeira e observadora, ambas gravando ao celular os versos de uma nova música criada pelo Mestre Roldão.

Alguns vizinhos e outros admiradores sentiram-se confortáveis em participar da dança e do manejo de bastões e o fizeram pontualmente – alguns com admirável habilidade – mesmo sem uniforme ou paiá, pegando emprestado o bastão de algum congadeiro que cedia seu lugar.

⁴⁹ A caixa menor na nota fundamental da escala (geralmente Sol maior) e a maior no quinto grau da escala – uma quarta justa abaixo da primeira.

Ao final da visita o grupo cantou pedindo a bandeira de volta, o coração do grupo, e D. Cida a buscou com toda a reverência. Quase todos os observadores beijaram as fitas da bandeira e fizeram o sinal da cruz, alguns rezando silenciosamente de olhos fechados. Os anfitriões, então, levaram a bandeira por dentro do corredor do batalhão e todos os congadeiros fizeram – e cantaram – o “beijamento”, incluindo os tocadores que deixavam de tocar e cantar momentaneamente para fazê-lo solenemente.

O mestre, então, puxou diversos “vivas” intercalados por sonoros “vivas” de todos os congadeiros e observadores:

“Viva São Benedito...
 Viva Nossa Senhora...
 Viva o Divino Espírito Santo...
 Viva o festeiro e a festeira...
 Viva essa congada...
 Viva o povo que aqui está presente...
 E viva Nosso Senhor.”

Ao fim destes “vivas”, o mestre puxou alguns versos que anunciavam a despedida da congada. A visitação acabou pouco depois das 21h, mas alguns integrantes ainda seguiram a noite cantando em outras casas pela Folia de Reis, muitos deles indo até o amanhecer, incluindo os mais idosos e o próprio mestre, então contando 73 anos de idade.

Interessante notar a semelhança deste momento dos “vivas” da congada de Cunha com o mesmo momento descrito por Willems (1948, pg.145) em outro folguedo: o Jongo cunhense da década de 40:

Pouco depois das 22 horas um dos jongueiros grita em voz pausada:
 Viva São José...
 Viva São Benedito...
 Viva as almas...
 Viva o Santo Cruzeiro...
 Viva nosso Padroeiro...
 Viva as autoridade...
 Viva o povo de Cunha
 Viva a padroeira...

Os participantes que formam uma grande roda repetem os vivos.
 (WILLEMS, 1948, pg.145)

Coincidentemente, também o término da visita da congada deu-se em horário aproximado ao que se costumava começar o Jongo na pesquisa de Willems em 1948. Conforme comentado anteriormente, muitos dos integrantes da congada participam de outros folguedos como a Folia de Reis e antigamente o próprio Jongo, assim é de se esperar que os rituais desses folguedos se permeiem e emprestem, uns dos outros, trechos, versos e melodias como, aqui, parece continuar acontecendo.

A saudação a autoridades locais, bem como a louvação a diversos santos, além de temáticas que evocam o oceano, à releza e mesmo relatos da vida cotidiana (como muito faziam os violeiros nas cidades pequenas brasileiras, levando à população pobre, que nem sempre tinha acesso ao rádio, as notícias e acontecimentos importantes em versos engenhosamente metrificadas) sempre foram comuns na congada. Souza (2006) descreve esses tipos de procedimento que, muito antes das congadas já estavam presentes no hábito de transmissão oral africano e também no recurso ao verso de que os portugueses se valiam para narrar fatos históricos na Idade Média:

Essas danças dramáticas, que ficaram conhecidas como congos ou congadas e reproduziam episódios da história e características das sociedades bantas, eram conduzidas por versos entremeados de palavras africanas com significados que se perderam até mesmo para os que as executavam, e que misturavam padrões literários de ambas as culturas envolvidas. Se considerarmos que os versos recolhidos por folcloristas do século XX são semelhantes aos recitados um século antes, o que é o mais provável diante da lenta transformação da cultura oral, que recria, mas se mantém fiel a um padrão de fundo, podemos imaginar os temas gerais abordados pelos discursos cantados. Ao lado da rememoração de episódios da história da região do Congo-Angola, de tradições daquela sociedade, e da travessia do oceano, os cânticos evocavam e louvavam os santos homenageados, referiam-se às insígnias da realeza, saudavam as pessoas presentes que mereciam receber tratamento diferenciado, e mencionavam episódios da vida cotidiana da comunidade negra. Esse hábito de transmitir a história e os mitos pelo discurso oral era característico de várias culturas africanas, que por ocasião das danças também faziam a crônica da vida comunitária, relatando disputas, casos escabrosos ou picantes, acusando transgressões, e sublimando assim as rupturas da ordem cotidiana. Por outro lado, o recurso ao verso para narrar fatos históricos e fazer a crônica social não era estranho à sociedade portuguesa, sendo frequente a identificação, por trás dos versos de pé quebrado das congadas, de padrões do romance ibérico medieval. Dessa forma, pode-se dizer que tradições de transmissão oral de fatos da história dos povos e de narrativa cantada de episódios da vida cotidiana, presentes tanto em Portugal quanto na África Centro-Occidental, convergiram para as teatralizações das congadas. (SOUZA, 2006, p. 300-301)

5.7. As Festas

A Congada de São Benedito também se apresenta nas festas religiosas do calendário católico, como a Festa em louvor a São Benedito e a Festa do Divino, em Cunha e em cidades próximas como São Luiz do Paraitinga, Paraty, Lagoinha, Guaratinguetá e Aparecida. Algumas vezes também atendem convites de prefeituras, outros grupos de congada ou paróquias de cidades distantes como Cotia ou São Bernardo do Campo, na região metropolitana de São Paulo e Rio Claro, cidade distante cerca de 400 km de Cunha. Segundo o Mestre Zé Bideco, quando o grupo sai de seu ambiente comum (visitação às casas de devotos) e participam de festas e convites externos, todos têm que “caprichar”, especialmente com relação ao uniforme.

Em Cunha ainda é muito comum que a Congada de São Benedito participe das festas católicas mais importantes como a Festa do Divino, por exemplo, e mesmo de festas organizadas pela Secretaria de Turismo e Cultura da cidade como a Festa do Pinhão e o Festival de Inverno. Nessas ocasiões nota-se certa preocupação do mestre com relação à indumentária mostrando certa vaidade quando a performance do grupo há de ser vista por turistas ou “gente de fora”.

O mesmo parece ocorrer quando o grupo realiza alguma viagem, especialmente naquelas em que outros folguedos – incluindo outras guardas de congada ou moçambique – também se apresentam. Apesar de podermos inferir certo grau de competição entre os grupos (o que é possível notar, mais no âmbito da qualidade da execução musical, na fala do mestre⁵⁰), a preocupação com a indumentária nas festas ou viagens parece estar mais ligada à questão estética.

Na ocasião das visitas, é claramente notório que a preocupação com a estética não é tão acentuada: muitos congadeiros, mesmo os assíduos, participam sem terem a indumentária completa, ora por esquecimento, ora por não terem tido tempo suficiente para buscar em casa e mesmo o mestre, em uma das ocasiões que pude acompanhar, calçava chinelos. Entretanto, nada disso parece demonstrar sinal de displicência ou desrespeito, visto que a maioria veste o traje completo em todas as performances e muitos têm apenas um ou outro elemento faltando (o sapato, a camisa ou as calças apropriadas).

⁵⁰ Vide entrevista em anexo p. 101-102.

5.8. Repertório

Segundo o Mestre Roldão de Souza o repertório mescla músicas e letras que ele aprendeu com “os antigos”, músicas e letras que ele ouviu em algum lugar (geralmente o rádio), com ou sem alguma adaptação dele, e músicas e letras que ele cria na hora, improvisando. Ele confessa que muitas músicas e letras dos antigos congadeiros já se perderam, mas que sempre entram novas músicas em compensação, através da habilidade de improvisação dos mestres.

Os mestres afirmam que antigamente o repertório era muito reduzido em quantidade de músicas e mesmo na duração das mesmas⁵¹ e que, com o tempo, eles foram acrescentando novas músicas e aumentando os versos das já existentes. Na visão dos mestres, esse crescimento de tamanho e quantidade das músicas é uma evolução em comparação à congada de antigamente.

Outra via através da qual o repertório cresce e se diversifica ocorre quando a Congada de São Benedito viaja para outras cidades e encontra outros grupos, ou mesmo quando os mestres, responsáveis pela adição de novas músicas, encontram-se com amigos que cantam para eles algum verso desconhecido. Sem qualquer tipo de constrangimento, os mestres dizem “roubar” a música criada por outra pessoa ou grupo de congada como mostra o trecho da entrevista que realizei com os dois mestres e que segue aqui transcrito:

R.S. Cumé que é, rapai? Começa cum...

Z.B. “Num me deixe não...” (*cantando*)

R.S. Não. Esse aí já é a...

Z.B. Esse é o segundo!

R.S. ...a parte do cuntramestre. A parte nossa é...

R.S. e Z.B. “Quando eu deixar este mundo que é cheio de ilusão eu quero morar com Cristo se eu ganhar a sarvação. Oi, meu São Binidito, que é da minha proteção, vai levar a minha alma pra junto do meus irmão.” (*cantando a duas vozes*)

R.S. Aí o cuntramestre responde agora:

R.S. e Z.B. “Não me deixe não, não me deixe não, glorioso São Binidito não me deixe não.” (*cantando a duas vozes*)

Z.B. Hahaha! (*risada com satisfação*)

R.S. É essa!

Z.B. Esse cara... essa musga é dele!

R.S. Esse aí, ele fez ela, esse Aristeu que morreu.

Z.B. Que era bom!

[...]

⁵¹ Vide entrevista em anexo p. 110-113.

R.S. Aí eu ro... eu peguei essas música dele. Peguei essa uma, peguei outra, aquela...
Z.B. Morreu!
R.S. Canto ela tamém.
Z.B. Mai num é, mai num é seu, num é sua não!
R.S. Num é minha nada.
Z.B. Hahaha (*rindo*)
R.S. É dele! Eu que robei dele...

Este tipo de apropriação do repertório de outros mestres ou de outros grupos é muito comum, não apenas na Congada de São Benedito mas em diversos outros folguedos de Cunha e da região. Essa apropriação caracteriza-se pela generosidade na transmissão dos saberes orais, um mecanismo em que a exclusividade de direitos sobre um repertório ou mesmo a retenção do conhecimento não encontra razão de ser.

Esta intensa renovação do repertório é uma característica que nem todos os grupos de congada compartilham. Na maioria das vezes o que se observa é a tentativa de manutenção do repertório tradicional. Pereira (2001, p.113), observa que o Congado de Nossa Senhora do Rosário de São João del Rei-MG mantém como base de seu repertório as músicas tocadas pelos mais antigos e mesmo que haja um grande número de novas composições, as mudanças no repertório musical não são significativas. Mendes (2004, p.119), que estudou o Terno de Catopês de Nossa Senhora do Rosário de Montes Claros-MG, atesta a mesma tentativa de manutenção do repertório tradicional em detrimento da inserção de novas músicas. É o que atesta o mestre do referido terno, Mestre João: “*meu Terno toca o toque é diferente [do toque dos outros Ternos]. Meu Terno toca é música tradicional do que era de antigamente.*”. Mesmo que a Congada de São Benedito mostre-se muito aberta e prolixa quanto à renovação do repertório, este fato não parece comprometer a permanência de um repertório tradicional vindo “dos antigo”.

Aparentemente os congadeiros da fila e também os instrumentistas – apesar de parte destes últimos não cantarem enquanto tocam – parecem conhecer todas as melodias e textos apresentados pelo mestre. Durante as execuções, primeiramente voltam seu foco para ouvir os primeiros versos que o mestre “puxa” junto ao contramestre e, então, seguem cantando o restante de memória, ou em alguns casos, apenas repetindo o que o mestre “puxou”. O mesmo procedimento ocorre para músicas novas que o mestre introduz em determinada ocasião, sem qualquer tipo de preparação prévia.

6. TRANSCRIÇÕES MUSICAIS E PADRÕES RÍTMICOS

O intuito inicial deste trabalho de transcrever parte do repertório da Congada de São Benedito, apresentando partituras completas – com todas as linhas melódicas e rítmicas dos instrumentos e vozes – deu lugar à transcrição dos padrões rítmicos dos principais instrumentos de percussão encontrados na maior parte do repertório. Acredita-se que, por esta senda, as notas musicais demonstrem o arcabouço de ideias musicais – especialmente rítmicas – dos congadeiros em detrimento da tentativa insuficiente de representar a totalidade da música da congada através de uma partitura. Por mais completa que seja, a partitura jamais representaria o resultado sonoro obtido pelo conjunto e, muito menos, serviria de fonte fidedigna para uma representação posterior.

Apresentar as ideias musicais de forma mais isolada e independente de um discurso musical também permite representar cada padrão ou célula musical como ele se apresenta no repertório da Congada de São Benedito: repetido, reutilizado e variado sem necessariamente haver um ou mais padrões rítmicos próprios deste ou daquele momento da visita, ou mesmo desta ou daquela música. O que pudemos observar é que uma mesma música nem sempre possui os mesmos padrões rítmicos – e variações dos mesmos durante a execução. Obviamente as harmonias são, em sua essência, as mesmas em cada música⁵², mas cada percussionista tem considerável liberdade na escolha de seus padrões e também das variações dos mesmos.

Assim, vemos que apresentar partituras completas para cada música, seria uma tentativa de engessar um único momento – aquele em que o pesquisador gravou a execução – e que certamente jamais será repetido exatamente da mesma maneira em detrimento de mostrar a riqueza de possibilidades sobre as quais o repertório parece ser construído. Em paralelo a este conceito, caminha outro nesta pesquisa, que tornou-se, desde sua concepção até sua redação, cada vez mais presente e verdadeiro: a música popular, folclórica e mesmo aquela tida como “tradicional” precisa necessariamente estar aberta a novas formulações, a variações internas, à incorporação e posterior reformulação de outros grupos, repertórios,

⁵² Notamos em apresentações distintas que uma mesma música pode conter alguns acordes alterados. Um exemplo prático é a substituição de um acorde menor, sugerido pela melodia das vozes – mestre e “contrato” –, pelo acorde relativo maior. Assim, parece que claro que a sequência de acordes escolhida pelos instrumentistas não é realizada obrigatoriamente por uma convenção de caminhos harmônicos padrão – como I-IV-V, por exemplo – mas pode ser variada no momento, da mesma forma como ocorrem as variações dos padrões rítmicos. Estas variações atestam que há um nível de percepção auditiva e criatividade harmônica tão bem desenvolvido pelos congadeiros como pode-se observar em músicos profissionais.

estilos e culturas para que continue viva e presente no cotidiano de seus integrantes. Sua perenidade e sua riqueza estão intrinsecamente ligadas a esta abertura e capacidade de absorção e transformação de elementos externos à cultura tradicional, da mesma forma como a identidade brasileira foi pautada na absorção das culturas indígena, negra e ibérica, para citar apenas alguns exemplos.

A absorção de letras de música dos CDs de padres cantores, o “toque” do surdo trazido pelo filho do mestre de um dos blocos de carnaval de Cunha do qual ele participa, a atuação de observadores do folguedo no manejo dos bastões, a alternância entre mestres mais e menos experientes na condução de todo o grupo em algumas músicas, a utilização de celulares⁵³ dos próprios congadeiros e seus familiares para registrar e divulgar esta ou aquela música nova do repertório, a crescente utilização de instrumentos industrializados, entre outros, mostra que a cultura popular que resiste ao tempo é aquela que absorve e que se adapta às novidades, à tecnologia, sem, ao mesmo tempo, abrir mão dos valores morais e do que é considerado tradicional pelos integrantes e especialmente pelos líderes do grupo.

Xidieh (1993) constata o mesmo com relação à manutenção dos valores frente à adaptação às mudanças sociais:

Constatamos que as narrativas populares, ao impacto da mudança social, modificam-se na apresentação dos casos e na apresentação das circunstâncias em que eles se desenrolam, mas conservam, ainda que difusamente, os valores em torno dos quais se constituíram e na medida em que eles ainda corresponderem a situações de fato no contexto da vida sócio-cultural rústica em mudança. (XIDIEH, 1993, p. 127)

Da mesma forma, entendemos que os padrões rítmicos que serão apresentados a seguir estão, pelo mesmo processo de renovação, em constante transformação e mostrá-los de forma isolada também não os livra da alcunha de fotografia de um momento, mas são um retrato consideravelmente mais duradouro e fiel ao que se apresenta nos anos próximos à transcrição. Ou seja, os padrões aqui apresentados, que invariavelmente sofrerão alterações com o passar dos anos, têm uma meia-vida maior do que uma partitura completa de uma música que, pelos

⁵³ Interessante notar como a forma de sobrevivência, não só da congada cunhense, mas como de muitas culturas populares, mudou ao longo dos anos. Sobre a transmissão do folclore cunhense, Araújo (1957, p.22) cita que “O isolamento geográfico, decorrente das muitas montanhas que rodeiam essa região ubérrima de nosso Estado, muito contribuiu para que o processo de transmissão oral, estético, coreográfico, etc., ficasse inalterado por longo tempo.”. O mesmo motivo – o isolamento geográfico – levou Willems a realizar seu pioneiro estudo etnográfico de Cunha. Hoje percebemos que culturas populares como a congada cunhense continuam vivas e difundidas mesmo sem o isolamento geográfico. Pelo contrário, é pela falta deste isolamento – especialmente via meios de comunicação como os celulares – que o folguedo continua sendo transmitido entre gerações. Permanecer inalterado com o tempo parece não ser mais o fator de longevidade de um folguedo, pelo contrário, é sua abertura a novos canais, novas ideias e novas realidades que faz com que ele sobreviva e se mantenha atualizado, dialogando com as novas gerações.

motivos já expostos, tem, na exata forma como se apresenta, uma duração minúscula: acaba assim que a música termina e, com grandes chances, jamais será repetida da mesma maneira, nem mesmo no dia seguinte.

6.1. Caixas de rastilho

De acordo com os Mestres Zé Bideco e Roldão de Souza as caixas de rastilho⁵⁴ são os únicos instrumentos indispensáveis na congada. Segundo eles, como pode-se notar na transcrição da entrevista abaixo, somente com duas caixas de rastilho já é possível realizar a congada, mesmo sem qualquer outro instrumento. Todavia, se não há caixas, a congada fica inviável.

W.C. Qual instrumento musical não pode faltar na congada?

Z.B. Ah, esse aí é facinho, né, Rordão? Vai respondê ou eu respondo?

R.S. Pó respondê ocê.

Z.B. Ah, o instrumento que num pode fartá de jeito nenhum é a caixa!

W.C. É o principal?

Z.B. É! A caixa se fartô, cabô, num tem nada mai.

R.S. É. É.

Z.B. É... é um... (*risos*) é um desse tamaninho ansim, mas sem ela num funciona...

R.S. É.

Z.B. Num tem jeito.

R.S. Inclusive as duas, né? A maior e a...

Z.B. É! A maior e a menor, mai isso aí é... É, as duas, é... chegô as duas, num precisa de mai nada! Dá pra cantá, dá pra dançá só cas duas memo.

O Mestre Roldão de Souza ainda sugere que antigamente a congada era realizada apenas com as duas caixas, sem outros instrumentos adicionais que, como o Mestre Zé Bideco dá a entender, foram sendo acrescentados com o tempo como um incremento que eles apreciam.

R.S. Intão, antigamente era duas caixa que cantava. Só duas.

⁵⁴ Caixa de rastilho é uma nomenclatura pouco conhecida, mesmo no âmbito da música popular – onde é mais conhecida como caixa de corda –, que designa a caixa que contém uma corda estirada junto à pele do lado inferior. Este rastilho – termo cunhado muito provavelmente devido sua semelhança com o pavio de um explosivo – é responsável pela vibração de altura definida – por se tratar de uma corda – que é amplificada pelas peles e pelo corpo do instrumento.

Z.B. Nói que inventemo agora, é gostoso!

[...]

W.C. Então só com duas caixas já dá, né?

Z.B. É! Só que num é igual a gente gosta, mai... mai já dá!

R.S. Já dá pa... fazê, né?

A duas caixas de rastilho são afinadas na nota fundamental e no quinto grau da escala , ou seja, se a música está na tonalidade de Sol maior, a caixa menor é afinada na nota Sol e a maior na nota Ré (uma quarta justa abaixo do Sol da caixa menor).

W.C. E tem que ser duas caixas afinadas diferentemente, assim como vocês fazem?

Z.B. Deferente! Deferente!

W.C. Não pode ser igual?

Z.B. Não! Deferente!

R.S. É! Casada a voiz uma ca otra.

Z.B. É uma na requinta e otra na artura⁵⁵.

R.S. Uma de requinta por cima e a otra pro meio.

Z.B. Pro meio. Aí dá um som bunito, bacana.

R.S. Aí ela casa a voiz, né?

Z.B. Aí dá bom, né?

As duas caixas, tanto a fundamental como a requinta, muitas vezes compartilham os mesmos toques ou células rítmicas. Durante as diversas gravações e transcrições foi possível observar algumas predominâncias deste ou daquele motivo rítmico para cada uma das caixas, mas não é possível afirmar se cada um deles é exclusivo da caixa maior ou da menor. O que pudemos perceber é que os caixeiros possuem um repertório de motivos e variações rítmicas variado e o utilizam de acordo com sua percepção, não sendo possível observar um padrão preestabelecido para cada música do repertório. Portanto, os padrões serão apresentados de forma genérica para os dois instrumentos.

Cada padrão rítmico é formado pela junção de duas células rítmicas escolhidas entre essas quatro mais frequentes (Fig. 17):

⁵⁵ Por requinta entende-se a afinação no quinto grau da escala e por “na altura” entende-se a afinação na nota fundamental.

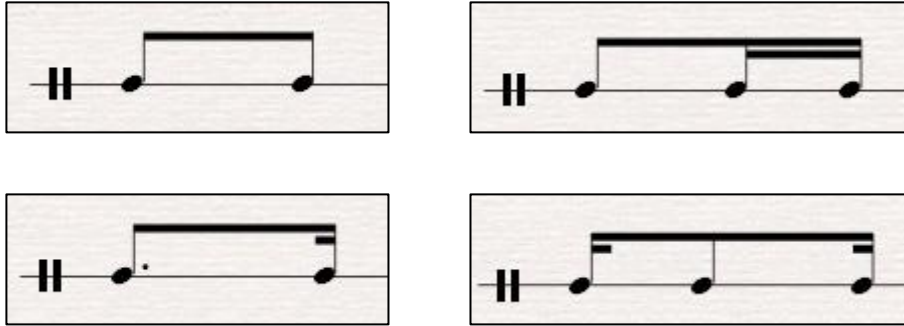


Figura 17. Células rítmicas mais comuns das caixas de rasteiro.

Outras células também estão presentes com maior ou menor frequência, como a semínima no pulso da música ou as tercinas de colcheias, mas estas quatro anteriores (Fig. 17) compõem a maior parte dos padrões rítmicos verificados.

A fim de se evitar a repetição das indicações “D” para baqueta/mão direita e “E” para baqueta/mão esquerda, usaremos a cabeça da nota abaixo da linha para D e acima da linha para E. O sinal (+) acima da cabeça da nota indicará que a baqueta esquerda abafa a pele enquanto a baqueta direita percute e o sinal (°) indicará que a pele é percutida livremente (sem ser abafada).

A célula rítmica da caixa destacada na Figura 18 é um padrão muito usual nos toques de todos os instrumentos da Congada, não apenas a que estudamos. É uma célula muito comum na música popular latino-americana e foi descrita na música brasileira inicialmente nos lundus. Trata-se do tresilho e ele possui diversas variantes⁵⁶ – subdivisões das colcheias e elisões em ligaduras – que se desdobram em diversas células rítmicas assimétricas diferentes, como é o caso da célula destacada na Figura 19.

⁵⁶ Um estudo mais denso sobre o tresilho pode ser encontrado em (SANDRONI, 2001. p.28-32).

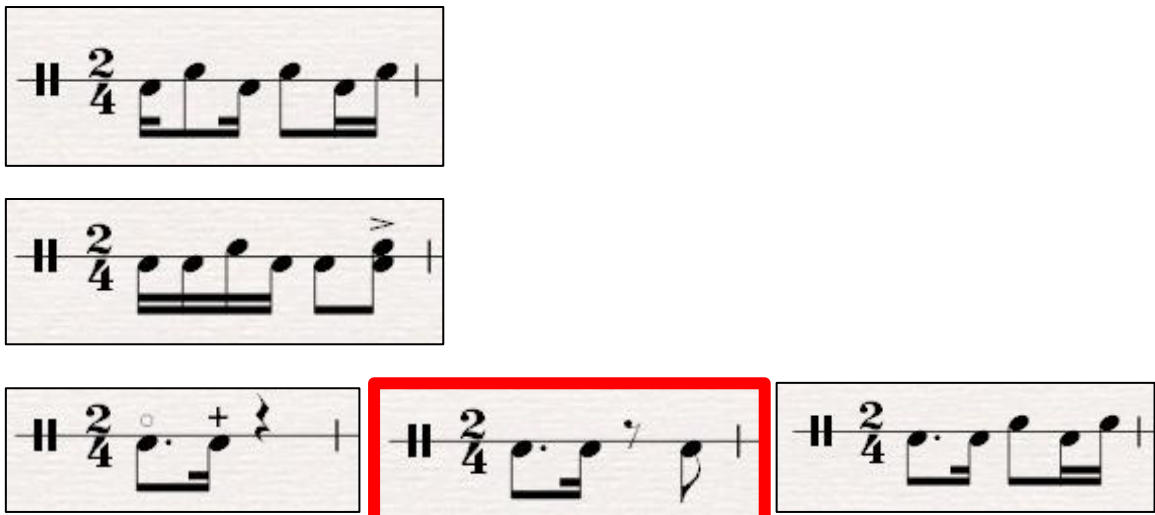


Figura 18. Padrões rítmicos das caixas de rasilho e variações.

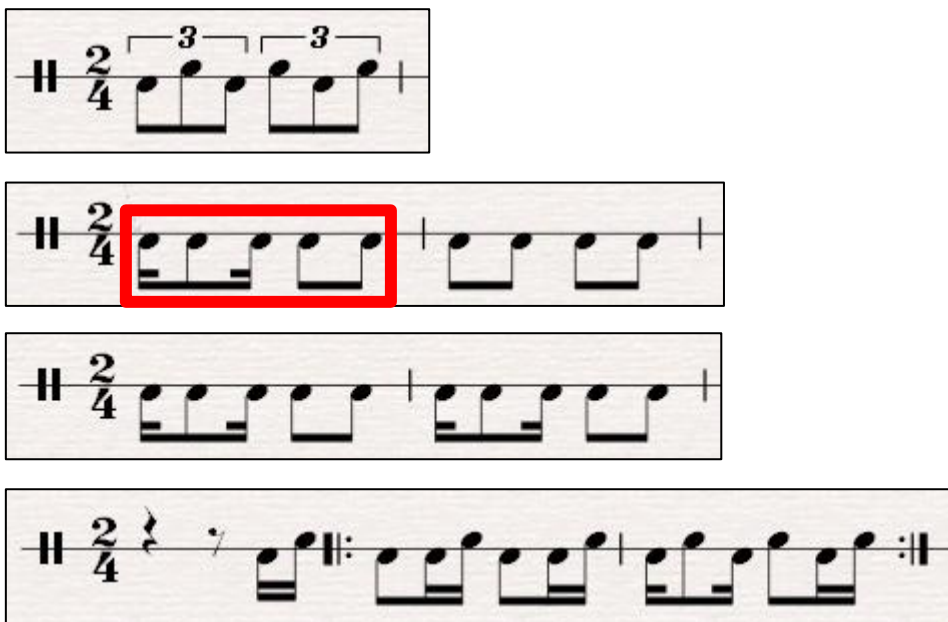


Figura 19. Padrões rítmicos das caixas de rasilho.

Os padrões de toque das caixas nas músicas em ritmo ternário são mais simples e variam apenas quanto ao timbre: abafando a pele com a baqueta ou atacando-a livremente (Fig. 20).

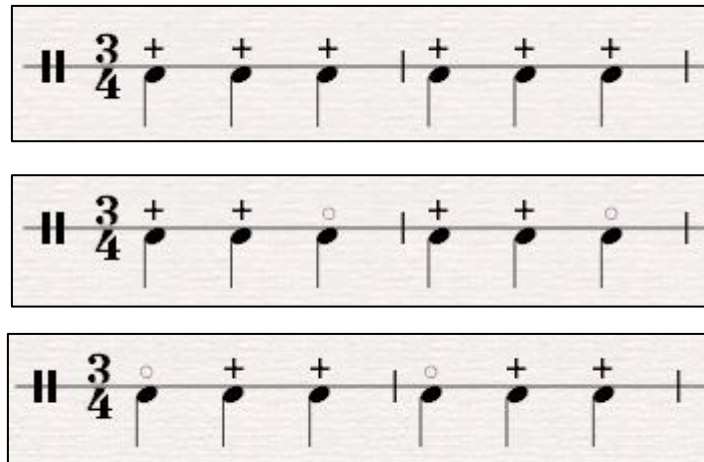


Figura 20. Padrões rítmicos das caixas de rastilho em compasso ternário.

Há um toque de caixa recorrente no encerramento de diversas músicas em compasso binário, que aqui destacamos (Fig. 21):

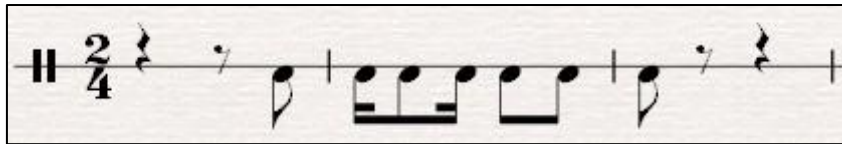


Figura 21. Marcação recorrente nas caixas para marcar o final de diversas

Além de possuírem grande capacidade de memorização e criatividade improvisatória na realização dos padrões rítmicos, os caixeiros mostram notável facilidade em realizar ritmos complexos, alternando as duas mãos, mesmo quando cantam as melodias principais de praticamente todas as músicas do repertório. É o caso do motivo demonstrado na Figura 22, aparentemente fácil mas de execução complexa por conta da alternância das mãos e pelo fato de cantarem a melodia enquanto o realizam:



Figura 22. Padrão rítmico com alternância

6.2. Surdo

Responsável mais por manter o pulso do que conferir variações rítmicas, como fazem as caixas, o surdo – ou surdão – realiza um número bem mais limitado de padrões e variações rítmicas (Figs. 23, 24 e 25)

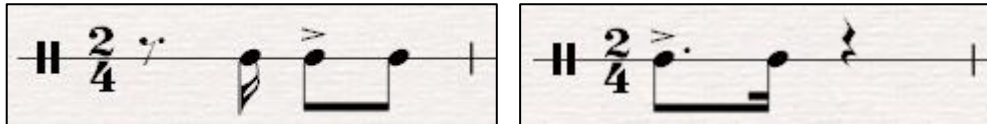


Figura 23. Padrões rítmicos do surdo.

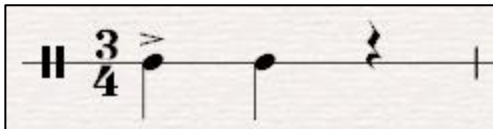


Figura 24. Padrão rítmico do surdo em compasso ternário.

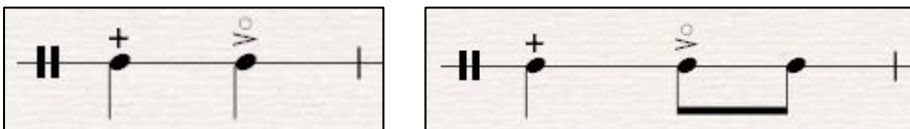


Figura 25. Padrão rítmico e variação realizados pelo surdo.

Mesmo mantendo as células inalteradas na maior parte do tempo, o surdo também realiza algumas variações rítmicas. Essas variações, simples e pontuais, são por vezes associadas aos finais de versos e noutras mostram-se aleatórias e de simples intuito ornamental, sem qualquer relação aparente com o texto cantado, com a cadência harmônica, imitação rítmica de outro instrumento percussivo ou outro elemento musical.

Durante as gravações foi possível notar que, na maior parte dos padrões rítmicos realizados pelo surdo, há o deslocamento dos acentos do primeiro para o segundo tempo do compasso o que confere similaridade com a usual acentuação do samba pelos instrumentos de percussão graves.

6.3. Pandeiro

Na grafia dos tipos de ataque do pandeiro utilizaremos basicamente três símbolos: o (°) para indicar o toque simples com o dedo médio e pele livre, o (+) para indicar o toque do polegar abafando a pele e o (♣) para indicar o rulo com o dedo médio. As notas abaixo da linha são realizadas pelo polegar e as acima da linha pelo dedo médio⁵⁷. Todos os ataques, tanto com o polegar quanto com o dedo médio, são realizados próximos ao aro e o executante não se vale da mão esquerda para abafar a pele do instrumento em nenhum momento, mas apenas para segurar e inclinar o pandeiro.

Há uma célula rítmica base (Fig. 26) realizada pelo pandeiro na maior parte do repertório que é repetida durante todas as frases musicais e em todas elas há a realização de alguma variação deste padrão como veremos a seguir.

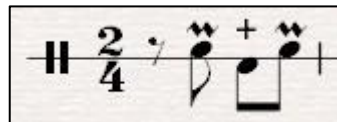


Figura 26. Célula rítmica base do pandeiro.

As variações rítmicas do pandeiro (Fig. 27), diferentemente das caixas de rastilho – que realizam as variações dos padrões rítmicos sem uma necessária conexão com cada frase musical –, ocorrem muitas vezes acompanhando estreitamente as frases musicais. Essas variações, que ocorrem no terceiro ou quarto compasso de cada frase, se conectam com o fraseado musical e o realçam, mostrando que o congadeiro que executa este instrumento tem clara noção da periodicidade fraseológica de cada música.

⁵⁷ Por vezes nos ataques de dedo médio, os dedos indicador e anelar também tocam a pele.

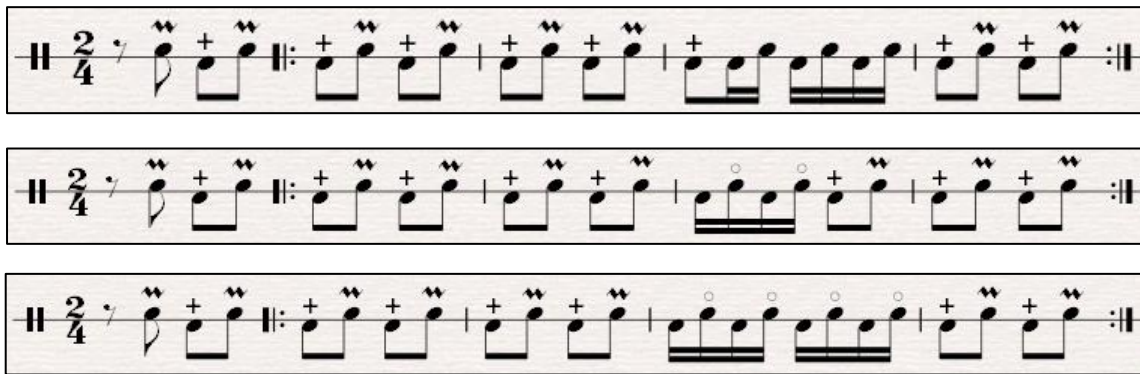


Figura 27. Tipos de variações do pandeiro em diferentes frases musicais.

Todavia, também podemos encontrar diversos momentos em que essas mesmas variações são realizadas em outros compassos da frase, com maior ou menor frequência dentro da mesma, ou mesmo deixam de ocorrer, mantendo somente a célula padrão no preenchimento (Figs. 28 e 29).



Figura 28. Exemplo de frase com variações em compasso ternário.

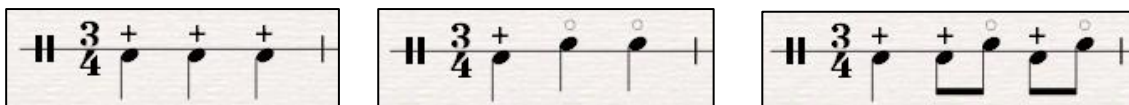


Figura 29. Padrões rítmicos do pandeiro em compassos ternários.

Por vezes, o dedo médio não realiza rulos, mas apenas o toque simples como mostra o exemplo a seguir (Fig. 30) que também traz uma variação distinta das anteriores.

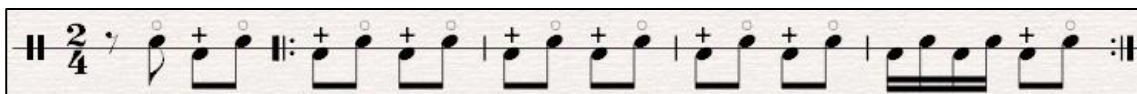


Figura 30. Dedo médio executando toque simples (sem rulo).

6.4. Paiás

Os paiás, por serem instrumentos percussivos presos abaixo dos joelhos dos congadeiros – um em cada perna –, resultam em ritmos que seguem a coreografia realiza com os passos das danças. A notória diversidade de experiência de cada congadeiro nas coreografias e o fato de que a sonoridade do instrumento é densa – devido às muitas esferas metálicas em cada paiá – conferem à sonoridade geral resultante um som de chocalho que se mantém constante enquanto há coreografia.

Devotando muita atenção à percepção auditiva da linha rítmica resultante, pode-se notar que durante a sonoridade metálica constante há acentos regulares que seguem as batidas dos pés no chão (Fig. 31).

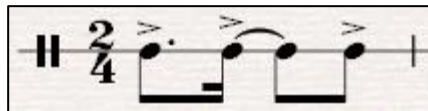


Figura 31. Acentos resultantes dos paiás realizados na coreografia dos congadeiros mais experientes.

A definição clara desses acentos está diretamente ligada à perícia dos congadeiros: quanto mais congadeiros experientes na fila, mais facilmente esses acentos são percebidos; quanto maior o número de congadeiros inexperientes na coreografia, menos claros se tornam esses acentos (Fig. 32). No último caso, devida à realização de uma coreografia mais simples, a acentuação pode mudar completamente, tornando-se essencialmente simples (Fig. 33).

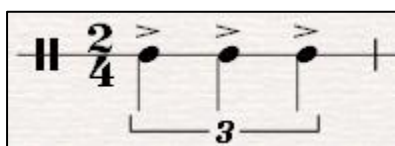


Figura 32. Aproximação do ritmo padrão realizada por dançadores de nível intermediário.

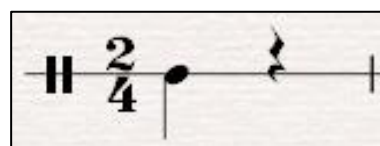


Figura 33. Resultante dos acentos dos paiás com os congadeiros mais inexperientes.

6.5. Bastões como instrumentos de percussão

Apesar de desempenharem uma função primordialmente mais coreográfica que musical (percussiva), os bastões dos congadeiros conferem, através de seus choques, inegável adição de mais uma linha percussiva àquelas músicas dançadas com bastão⁵⁸. Em verdade, os padrões rítmicos (Figs. 34 e 35) resultantes dos choques podem ser considerados inclusive como constituintes da linha que melhor caracteriza a sonoridade e a presença de um grupo de congada em certo local⁵⁹.

De fato, a coreografia dos bastões, primordialmente uma representação de luta de espadas entre cristãos e mouros, acaba por se transformar no gestual de um percussionista que, apesar de intentar realizar diversos gestos elaborados no espaço num complexa coreografia⁶⁰, almeja realizar os toques corretos, tendo como um dos objetivos principais os padrões rítmicos resultantes dos choques.

De forma geral, as coreografias dos bastões resultam em linhas percussivas que marcam o pulso, os primeiros tempos dos compassos ou desenham células rítmicas também simples.

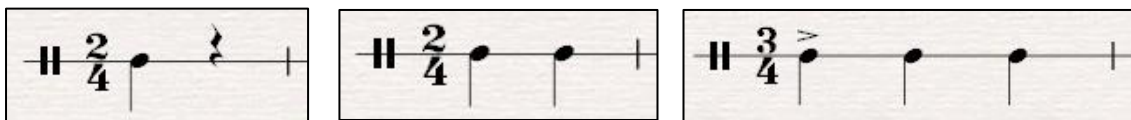


Figura 34. Bastões marcando os primeiros tempos dos compassos ou o pulso.

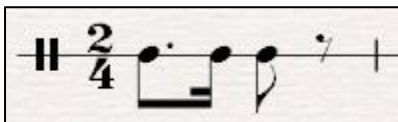


Figura 35. Variação rítmica dos bastões.

Partindo do princípio da divisão dos tempos musicais em frações iguais, a célula rítmica mais comum dos bastões poderia ser transcrita de duas formas distintas: subdividindo

⁵⁸ Nem todas as músicas se utilizam de coreografia com bastões.

⁵⁹ Um transeunte que passa próximo a uma performance de congada, mas sem visualizá-la diretamente, e que não seja familiarizado com a sonoridade típica do folguedo, pode facilmente descobrir que se trata de música de congada apenas se valendo do reconhecimento auditivo dos toques dos bastões. Não negamos aqui o fato de que a sonoridade das caixas também constitui elemento primordial no reconhecimento exclusivamente auditivo da congada e justifica a necessidade imperativa desses instrumentos para a realização da congada segundo o depoimento dos mestres.

⁶⁰ A descrição das complexas coreografias dos bastões – e também dos passos, giros e trocas de posições entre os congadeiros – demandaria um considerável espaço adicional neste trabalho que não tem como objetivo descrever ou analisar estes movimentos coreográficos.

cada pulso em 2 ou 4 frações ou subdividindo o compasso em frações de três (forma tercinada). (Fig. 36).

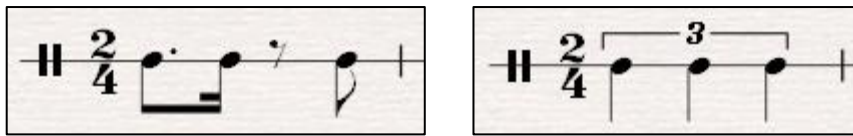


Figura 36. Célula rítmica mais comum dos bastões e sua forma tercinada.

Todavia o que percebemos é que essa dubiedade nada mais é do que o resultado de uma tentativa de adequação de nossa percepção auditiva aos padrões de divisão dos tempos musicais da notação ocidental. Essa sensação de que certas células não se enquadram em divisões binárias ou ternárias exatas foi também percebida por Glaura Lucas (2002) o que a levou a uma análise computadorizadas das durações de cada nota musical dessas células:

Desta forma, algumas células rítmicas percebidas como recorrentes não se enquadram com frequência em nenhuma das duas categorias de divisão, binária ou ternária, apresentado valores de duração que se deslocam entre essas divisões.

No ato da transcrição musical, tive, pois, a sensação de estar frequentemente enquadrando essas durações intermediárias em um dos dois extremos, binário ou ternário, o que me levou a uma averiguação mais minuciosa dessas durações. Submeti várias células rítmicas dos diversos padrões a uma análise da representação gráfica de suas microestruturas, realizada através de programas específicos para o computador. (LUCAS, 2002, p. 126-127)

O resultado a que a pesquisa de Lucas chegou é que as relações de proporção entre as figuras musicais que utilizamos no sistema ocidental de notação musical não descrevem com precisão as relações entre as reais durações das notas nessas células rítmicas. Assim, duas colcheias transcritas, por exemplo, não tinham 50% mais 50% do valor de uma semínima, mas sim 44% mais 56% do valor da mesma.

Mesmo sem nos utilizarmos de programas específicos de análise computacional é possível aferirmos que essas discrepâncias entre as durações realizadas e as transcritas fazem parte desse mecanismo de aproximação da percepção auditiva aos padrões do sistema ocidental de notação musical e, pelo mesmo mecanismo, podem levar o pesquisador a considerar um segundo padrão rítmico como variação de outro. O fato é que o sistema tradicional de notação musical mostra-se ineficiente para notar padrões que, em verdade, não são os transcritos (original e variação), mas sim uma versão intermediária entre eles. Se ainda levarmos em conta que há considerável maleabilidade nos toques dos congadeiros a cada execução, chegaremos à conclusão de que a transcrição, além de ser um registro momentâneo,

único e irrepetível, é também uma fotografia realizada com lentes defeituosas que alteram ligeiramente os contornos da imagem captada.

As frases rítmicas dos bastões podem ou não casar com a periodicidade das melodias. Há frases dos bastões que se repetem a cada quatro compassos (Fig. 37) assim como é a periodicidade das frases musicais em todo o repertório, mas muitas vezes as frases dos bastões duram cinco compassos, criando certa sensação de deslocamento ou de independência rítmica (Fig. 38).

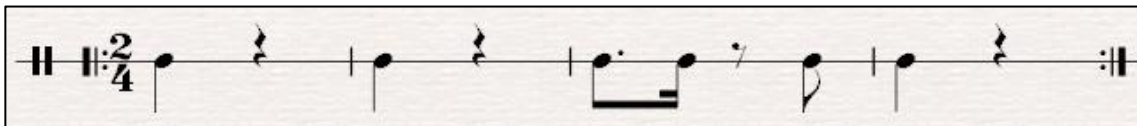


Figura 37. Frase rítmica de 4 compassos dos bastões que casa com a frase musical.

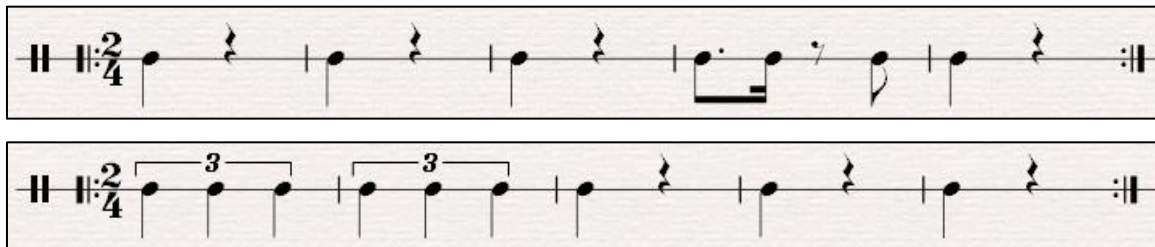


Figura 38. Frases de 5 compassos dos bastões.

6.6. Apito do mestre

Antes de começar qualquer coreografia com os bastões faz-se necessário que o mestre comunique aos congadeiros qual é a coreografia – e conseqüente o ritmo resultante dos choques dos bastões – a ser feita. Todavia, essa comunicação não é verbalizada e também não há necessariamente uma coreografia memorizada ou própria para cada música. De forma geral, o mestre toca no apito o ritmo (Fig. 39) da menor célula rítmica resultante dos toques entre os bastões dos congadeiros.

O apito do mestre que sinaliza o início e o fim da coreografias dos bastões e, por estar presente em todas as músicas, seja para marcar a coreografia dos bastões, seja para cadenciar os finais de cada música – mesmo aquelas em que não se utilizam os bastões –, acaba por fazer parte da sonoridade característica da Congada de São Benedito.

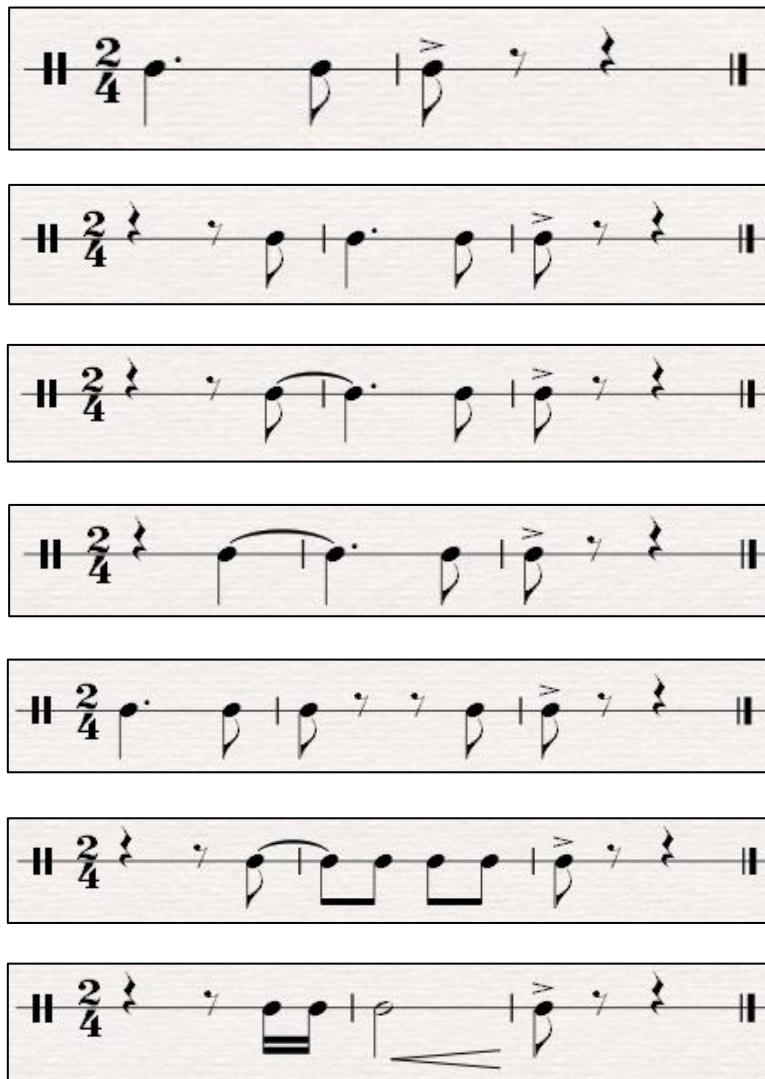


Figura 39. Padrões de silvo do apito do mestre que encerram as músicas.

E os silvos, em muitas ocasiões, não são apenas a realização da menor célula rítmica que antecede os toques dos bastões, ou apenas pequenas marcações cadenciais que encerram as músicas; por vezes eles se apresentam como linhas de um instrumento solista, ocupando vários compassos e protagonizando o final das músicas (Fig 40).



Figura 40. Solo cadencial estendido do apito do mestre.

Muitas vezes ocorre que, durante a sinalização do apito que encerra cada música, o mestre gira em torno de seu próprio eixo terminando, no último silvo, na posição inicial. A

mesma movimentação é copiada por todos congadeiros – com exceção dos instrumentistas -, todavia com certo atraso, pois o gesto não é antecipado, visual ou sonoramente, pelo mestre.

6.7. Instrumentos harmônicos e vozes

Neste trabalho optamos apresentar a notação dos instrumentos harmônicos⁶¹ através dos acordes e não de partituras, pois não se verificou padrões distintos de realização dos mesmos no que se refere a inversões, arpejos ascendentes ou descendentes, ritmos e realização de melodias. Quanto à realização de melodias nos instrumentos harmônicos, pudemos observar algumas realizações no acordeão pelo Mestre Zé Bideco, mas eram entrecortadas por acordes e não se caracterizavam como linhas melódicas completas. Destarte, os acordes serão apresentados sobre as linhas melódicas do canto (mestre, contrato e coro dos congadeiros).

Todos os versos, puxados pelo Mestre Roldão de Souza são imediatamente seguidos pelo Contramestre Zé Bideco que, além de exercer a função de acordeonista, ao cantar, realizava também a função de contrato. O contrato⁶² realiza um canto isorrítmico ao da melodia principal – entoada pelo mestre – geralmente uma terça⁶³ maior ou menor⁶⁴ acima do canto principal.

A maioria das músicas tem um discurso harmônico simples, em geral valendo de três ou quatro acordes. Os acordes mais utilizados pelos instrumentos harmônicos são I, IV e V, mas em muitas ocasiões as linhas melódicas vocais sugerem outros acordes como ii, iii, vi e V⁷. Neste último caso, entretanto, é raro que os instrumentos harmônicos “corrijam” seus acordes, havendo então uma sobreposição momentânea dos acordes sugeridos pelas vozes com aqueles realizados ao instrumento. Todavia, não há a sensação de dissonância, no máximo a percepção auditiva pode sugerir uma *appoggiatura* ou bordadura das vozes sobre a base dos acordes de I, IV ou V como pode-se observar nos compassos 1, 10 e 16 da música

⁶¹ Acordeão, cavaquinho e violão.

⁶² Corruptela de contralto, no que se refere a uma segunda voz.

⁶³ Em algumas situações o intervalo realizado era o de quarta justa, devido a inversões do acorde ou erros no curso da melodia principal.

⁶⁴ dependendo da qualidade do acorde ou se a relação entre as notas era entre I e III graus, II e V graus ou V e VII graus.

Quando eu deixar este mundo, em que as vozes sugerem os acordes de Mi menor, Mi menor e Si menor respectivamente (Fig. 41).

Quando eu deixar este mundo

Congada de São Benedito
Cunha-SP
(10 de janeiro de 2015)

The image shows a musical score for the song 'Quando eu deixar este mundo'. It consists of four staves of music in G major, 2/4 time, with a tempo of 112. The score includes vocal lines and harmonic accompaniment for instruments. The lyrics are written below the notes. The chords indicated above the notes are G, C, D, G, C, Am, D, G, G, C, D7, G, C, Am, D7, G, G, and D.S. The score includes a chorus section marked 'CORO' and a double bar line indicating the end of the piece.

Quant-do eu dei-xar es-te mun-do que é che-io de j-lu-são, eu que-
Meu São Be-ne-di-to, que é da mi-nha pro-te-ção, vai le-

ro mo-rar com Cris-to se eu ga-nhar a sar-va-ção. mão. Não me
var a mi-nha al-ma pra jun-to dos meus ir-

dei-xe não, não me dei-xe não, gro-rio-

so São Bi-ni-di-to, não me dei-xe não. Não me não. Quan-do eu

Figura 41. Linhas melódicas das vozes do mestre, contrato e coro de congadeiros e acordes realizados pelos instrumentos harmônicos.

As melodias são geralmente cantadas numa região aguda, próprias para tenores. Em uma mesma performance, todas as músicas são cantadas na mesma tonalidade⁶⁵ e a escolha desta parece estar atrelada à capacidade e ao conforto vocal⁶⁶ do mestre e do contramestre ou contrato. Os nomes das tonalidades ou acordes não são previamente citados em nenhum momento, mesmo antes de se iniciar a primeira música. Os instrumentistas encontram muito rapidamente e “de ouvido” os acordes-base (geralmente tônica, subdominante e dominante)

⁶⁵ Geralmente Lá maior ou Sol maior.

⁶⁶ Em uma das gravações, o mestre puxou a primeira música em Lá Maior. Duas músicas depois, o contramestre, que realizava a voz de contrato, geralmente uma terça acima, avisou que o tom seria baixado (indo para Sol Maior) nas próximas músicas. Com isso, houve a reafinação das duas caixas. Todavia, não é visível que os outros instrumentistas pensem antecipadamente na mudança de campo harmônico para a realização dos acordes, mas seguem o canto principal “de ouvido”, seja qual for a tonalidade em que a música esteja.

logo após mestre e contramestre “puxarem” os primeiros versos, quando já estabelecem as terças (ou sextas, enquanto terças invertidas) e, conseqüentemente, a tonalidade principal.

Como descrito anteriormente, o coro dos congadeiros é responsável por cantar os refrãos⁶⁷ e mestre e contramestre entoam os diferentes versos. Durante o refrão, mestre e contramestre podem ou não cantar junto ao coro de congadeiros, mas de forma geral cantam somente as estrofes ou a parte A – quando a forma é binária e o coro canta a parte B. Os congadeiros mantêm-se atentos aos primeiros versos para que se lembrem do refrão correspondente que deverá ser então cantado por eles. Quando a música é nova, o próprio mestre canta o refrão algumas vezes – intercalado pelas estrofes – para que todos o reproduzam à medida que vão memorizando.

6.8. Complexidades rítmica e harmônica

É muito comum nos depararmos com uma cultura musical de certa forma excludente – para não dizer preconceituosa – que pauta a qualidade ou a sofisticação de um estilo musical quase que essencialmente por seu discurso harmônico, pela elaboração de seus acordes (com cada vez mais notas acrescentadas à tríade), pela quantidade de acordes distintos e até mesmo pelo afastamento do discurso tonal. Apesar das centenas de obras musicais e mesmo artigos e livros que apresentam a miríade de padrões rítmicos que compõem a música popular – seja ela tida como folclórica, caipira, “de raiz” ou MPB –, a música brasileira tida como sofisticada pela maior parte do círculo musical ainda se pauta sobre o aspecto harmônico, como é o caso da Bossa Nova, por exemplo.

A sofisticação e a capacidade inventiva e criativa dos músicos populares sobre os ritmos – e também sobre as ornamentações como as apoggiaturas e portamentos, por exemplo – ainda são depreciadas apesar de se apresentarem talvez como um dos elementos – para não dizer o elemento principal – que melhor definem e caracterizam a música popular brasileira⁶⁸.

⁶⁷ De forma geral, o refrão é sempre o mesmo – textual e melodicamente – e, assim, confere às músicas a estrutura formal de rondó – quando os versos entoados pelo mestre e contramestre variam – ou a estrutura formal binária – quando estes últimos mantêm-se os mesmos.

⁶⁸ Esta discussão, que sozinha requisita um espaço do qual não dispomos neste trabalho, pode ser mais densamente abordada em VILELA, Ivan. *Cantando a própria história: música caipira e enraizamento*. São Paulo, Edusp, 2013.

Todavia, antes de pautar a complexidade rítmica como suplantadora de uma harmonia simples, é a questão do campo de valores que deve ser enxergada. A harmonia utilizada na congada pode ser considerada simples porque ela sempre foi assim, pois está sujeita ao ritual. Não é o discurso harmônico que define ou guia a representação, nem mesmo a música. Todo o contexto ritualístico é rico e resultado da soma de itens mais ou menos diversificados.

Mesmo com a hiperexposição que aqui demonstramos às novas tecnologias que trouxeram aos congadeiros o conhecimento de novos tipos de música, a música congadeira se alimenta ao mesmo tempo que mantém certas características como a forma de apresentação do discurso harmônico ou rítmico. A tradição se recria mas também persiste, não abrindo mão de seus valores e de suas características identitárias mesmo quando se apropria de elementos modernos e tecnológicos.

7. CONCLUSÃO

Como alternativa de perpetuação dos rituais, valores, características, história, música e outros aspectos da Congada de São Benedito, este trabalho – junto às pesquisas de outros autores como Willems e Shirley – soma-se à tradicional transmissão oral que até hoje tem sido a principal via que manteve a congada viva durante todos esses anos desde seu estabelecimento em Cunha. A própria manifestação religiosa é uma forma de se contar a história de um povo como bem coloca Souza (2006). A autora descreve a congada como uma forma particular de conceber e transmitir a história, permeada de ritos religiosos e mitos que fundamentam crenças e comportamentos de uma sociedade que constrói a memória à sua maneira própria.

A abordagem histórica da congada na região de Cunha, baseada no mecanismo de povoamento da região permitiu, diferentemente de outros trabalhos – que apresentam o folgado como apenas um elemento da cultura histórica da cidade –, a proposição dos caminhos que levaram ao estabelecimento da congada na região.

A fundamentação mítica ímpar da Congada de São Benedito, que não encontrou na literatura uma relação direta com outros mitos – como é muito comum nos mitos fundadores de muitas manifestações populares –, permitiu traçar paralelos com valores morais do grupo.

A discussão bibliográfica permitiu propor uma resposta à aparente confusão que se dá em Cunha a respeito da denominação correta para a Congada de São Benedito, pois nem mesmo os mestres sabem dizer se são um grupo de congada ou moçambique. Observando ambiguidades também nas definições de alguns autores e tomando por base o histórico do grupo apresentado pelos mestres, entendemos que a Congada de São Benedito é, hoje, na verdade, um grupo de moçambique e que a alcunha “congada” resiste por uma razão mais tradicional que descritiva.

A Congada de São Benedito foi descrita desde sua formação atual, passando pela descrição das visitas aos devotos, bem como a análise musical das principais células e motivos rítmicos realizados por todos os instrumentos percussivos, até a preocupação e a perspectivas dos mestres com relação à renovação dos membros e à sobrevivência do grupo.

O receio que os mestres – e muitos outros estudiosos – externam no que tange à continuidade da congada através das vozes, mãos e pés dos membros mais novos parece, em parte, muito bem fundada quando estes comparam a congada de antigamente com a atual, ou quando compararmos o número de grupos e de integrantes das congadas antigas com as

atuais. Por outro lado, a abertura da congada à música de outros grupos ou à música de comercial – especialmente a radiofônica –, a abertura a instrumentistas provenientes de outros conjuntos – sejam de congada ou de outro estilo musical –, a utilização de celulares como meio de divulgar tanto as músicas novas quanto as tradicionais, a utilização de instrumentos modernos e industrializados, o interesse do público que assiste às performances, entre outros fatores, indicam que essa aceitação do novo pode ser o melhor caminho para a permanência da congada na cultura cunhense.

Antônio Cândido (2010, p.247-259) em *Os Parceiros do Rio Bonito* apresenta uma densa discussão a respeito do choque de culturas entre o caipira e a civilização urbana, em que o primeiro pode aceitar os padrões de vida urbanos impostos e os propostos, aceitar apenas os impostos – rejeitando os propostos – ou rejeitar ambos. Apesar de observarmos que a segunda opção é a mais próxima da que temos observado – ao menos o que tange a parte cultural entre os dois atores – propomos que as opções não sejam tão rígidas e que o caipira, ou o homem simples, aceite de bom grado também os padrões propostos, transformando-os e remodelando-os de acordo com seu escopo intelectual, moral, religioso e cultural.

A resiliência, a absorção e a adaptação, não apenas a resistência, parecem indicar o caminho da longevidade do folguedo sem que, para isso, seja necessário que seus integrantes abram mão de seus valores morais. Assim como é característico da cultura musical brasileira, o que confere a ela, não só a longevidade, mas a riqueza de sonoridades, a capacidade de renovação e o interesse por ela despertado, é a sua capacidade de absorver influências de vários repertórios e estilos, incorporá-las, transformá-las e rerepresentá-las de uma maneira nova, sem perder suas idiossincrasias, seus valores e sua identidade.

Ainda assim, observados os vários casos citados de desaparecimento de diversos grupos de congada e outros folguedos em Cunha, faz-se iminente a necessidade de se criar medidas econômicas e culturais – sejam através de políticas públicas ou iniciativas privadas –, espaços e oportunidades para que a cultura caipira, ainda latente no meio urbano, encistada na memória afetiva da população marginalizada que evade a zona rural, possa se desencapsular antes que o esquecimento, a morte dos mestres ou o desinteresse da geração filial venha a privar os agentes dessa cultura de viverem conforme suas crenças e valores, bem como, por consequência, privar o público externo de conhecê-la e poder, através dela, ser transformado, da mesma forma como o caipira é capaz de se inspirar e se adaptar a cada momento, situação ou lugar novos.

Como bem afirma Cândido (2010, p. 258), isso não significa permitir que o caipira recrie as condições de relativo equilíbrio de sua vida progressa, fazendo-o voltar ao passado,

mas “não favorecer a destruição irremediável de suas instituições básicas, sem lhe dar a possibilidade de ajustar-se a outras”.

Em tempo, faz-se essencial que essas medidas e oportunidades de resgate e manutenção da cultura caipira, criadas ou facilitadas por políticas as mais diversas, sejam de fato geridas pelo próprio caipira. Não significa impor espaços modernos, ou propostas pensadas e desenhadas sob os pilares de outras culturas, mas permitir ao caipira a oportunidade de criação, pois é ele o detentor do conhecimento de causa, é ele quem sabe o momento, o local e a forma de se fazer, assim como conhece a época, o solo e a melhor maneira de se plantar e colher este ou aquele insumo agrícola.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Mario. **São Luis do Paraitinga: usos e costumes.** Separata da revista do arquivo municipal nº CXXI. São Paulo: Departamento de Cultura, 1949.

ANDRADE, Mário de. **Danças Dramáticas do Brasil.** Org. Oneyda Alvarenga, 1982-1984; Flávia Toni, 1984-1989. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: IEBUSP, Edusp, 1989.

_____. **Danças Dramáticas do Brasil.** São Paulo, Martins Fontes. 3 v., 1959.

ARAÚJO, Alceu Maynard. **Ciclo Agrícola.** Separata da revista do arquivo municipal nº CLIX. São Paulo: Departamento de Educação e Cultura, 1957.

_____. **Cultura Popular Brasileira.** São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. **Folclore Nacional I: festas, bailados, mitos e lendas.** São Paulo: Edições Melhoramentos, 1967.

_____. **Documentário Folclórico Paulista.** São Paulo: Departamento de Cultura, 1952.

_____. **A congada nasceu em Roncesvales.** Separata da revista do arquivo municipal nº CLXIII. São Paulo: Secretaria de Educação e Cultura, 1959.

ARROYO, Margarete. **Representações sociais sobre práticas de ensino e aprendizagem musical: um estudo etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes de música.** 1999. 360 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1999.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **A Festa do Santo de Preto.** Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional do Folclore; Goiânia: Editora da Universidade Federal de Goiás, 1985.

CANDIDO, Antonio. **Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida.** Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro.** São Paulo: Melhoramentos, 2012.

CHARQUEADA. Entrevista concedida a Fabíola Benfica Marra. Uberlândia/MG, 2007. Disponível em www.uberlandia.mg.gov.br. Acesso em 22/01/2015.

COSTA, Élsie Monteiro da. **Balanceia meu batalhão**. Atibaia: Universo Poético Musical dos Congadeiros de Atibaia, 2005.

COSTA, Patrícia Trindade Maranhão. **As raízes da congada**: a renovação do presente pelos Filhos do Rosário. Curitiba: Editora Appris, 2012.

CUNHA, Mário Wagner Vieira da. **O povoamento do município de Cunha**. Anais do IX Congresso de Geografia. Vol. III, 1944.

FERNANDES, José loureiro. **Congadas paranaenses**. Cadernos de Folclore, nº 19. Rio de Janeiro: Funarte, 1977.

GABARRA, Larissa Oliveira e. **O reinado do congo no império do Brasil**: o congado de Minas Gerais no século XIX e as memórias da África Central. 2009. 296 f. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2009.

GOMES, Núbia Pereira de Magalhães; PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Negras raízes Mineiras**: o Arturos. Juiz de Fora: Ministério da Cultura/EDUFJF, 1988.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

LIMA et al., Rossini Tavares de. **O folclore do litoral norte de São Paulo**. Tomo I. Congadas. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1968.

LOPES, Nei. **Bantos, malês e identidade negra**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2006.

LUCAS, Glaura. **Os sons do rosário**: o congado mineiro dos Arturos e Jatobá. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

MARRA, Fabíola Benfica. Inventário de proteção do Acervo Cultural. Prefeitura de Uberlândia. Disponível em:
<http://www.uberlandia.mg.gov.br/uploads/cms_b_arquivos/1570.pdf>. Acesso em: 05 Set. 2016.

MENDES, Jean Joubert Freitas. **Música e religiosidade na caracterização identitária do Terno de Catopês de Nossa Senhora do Rosário do Mestre João Farias em Montes Claros – MG.** 2004. 189 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, 2004.

MERLO, Márcia. **Congada de Ilhabela: o santo, o homem, a festa, o negro e o lugar.** Revista Ângulo (FATEA) 127, Set./Dez., 2011.

NEVES, Guilherme Santos. **Bandas de congo.** Cadernos de Folclore, nº 30. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

PEREIRA, André Luiz Mendes. **Um estudo etnomusicológico do congado de Nossa Senhora do Rosário do Distrito do Rio das Mortes, São João del-Rei, MG.** 2011. 138 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, 2011.

RABAÇAL, Alfredo João. **As congadas no Brasil.** São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, Conselho Estadual de Cultura, 1976.

RAMOS, Arthur. **O folclore negro do Brasil.** Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1954.

RAYMOND, Lavinia Costa. **Algumas danças populares no Estado de São Paulo.** Sociologia nº 6, Boletim n 191. São Paulo: Seção Gráfica da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 1954.

REILY, SUZEL A. **To remember captivity: The Congados of Southern Minas Gerais.** Em Latin American Music Review, Vol. 22, n. 1, 2001.

RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. **Um grupo de moçambique de Aparecida do Norte.** Separata da revista do arquivo municipal nº CLXIV. São Paulo: Secretaria de Educação e Cultura, 1959.

_____. **Moçambique.** Cadernos de Folclore, nº 32. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SHIRLEY, Robert. **O fim de uma tradição:** cultura e desenvolvimento no município de Cunha. São Paulo, Editora Perspectiva, 1971.

SOUZA, Marina de Mello e. **Reis negros no Brasil escravista:** história da festa de coroação de Rei Congo. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2006.

SOUZA, Roldão de; BIDECO, Zé. Entrevista concedida a William Coelho. Cunha-SP, 2015.

STEIN, J. Stanley. **Vassouras:** a Brazilian coffee country, 1850-1900. Cambridge, Harvard University Press, 1957.

TAUNAY, Affonso D'Escagnolle. **História do café no Brasil.** Rio de Janeiro: Edição do Departamento Nacional do Café, V. 15, 1939.

TINHORÃO, José Ramos. **Os sons negros no Brasil:** cantos, danças, folguedos: origens. São Paulo: Art Editora, 1988.

_____. **Música popular de índios, negros e mestiços.** Petrópolis: Vozes, 1972.

VILELA, Ivan. **Cantando a própria história:** música caipira e enraizamento. São Paulo: Edusp, 2013.

WILLEMS, Emilio. **Cunha:** tradição e transição em uma cultura rural do Brasil. São Paulo: Secretaria da Agricultura do Estado (1948).

_____. **Uma Vila Brasileira:** tradição e transição. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1961.

XIDIEH, Oswaldo Elias. **Narrativas Populares:** estórias de Nosso Senhor Jesus Cristo e mais São Pedro andando pelo mundo. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Itatiaia, 1993.

ANEXO A – Entrevista

Entrevista realizada em 12 de janeiro de 2015 na casa do mestre Zé Bideco no bairro do Alto do Querosene em Cunha-SP.

Roldão de Souza (mestre Rordão, 73 anos) – **R.S.**

José Ferraz da Silva (contramestre Zé Bideco, 63 anos) – **Z.B.**

William Coelho (pesquisador) – **W.C.**

W.C. Quais são as funções do mestre no grupo?

R.S. As funções do mestre é que, nós temo que... primeiro, primeiramente na chegada é a, na chegada, fazê a chegada da Congada e depoizi, cunforme seja o... a festa, o lugar que a gente tivé, o que a gente sempre segue as música igual, a música não, a letra, né? Se é uma festa de Nossa Senhora, a gente tem que sempre falá no nome dela, na imagem. Quando é São Binidito, é São Binidito. Cunforme seja a festa... aí são as função que nói temo que sigui, né, a gente tem qui sigui. Num pode, por exemplo, a gente num pode cantá um verso, uma letra, seno uma coisa de cantá a outra. É ruim, né? É desse jeito, né? Pur exemplo, se a festa é uma festa... uma chegada de Nossa senhora, uma festa de Nossa Senhora, uma Festa do Divino, a gente sempre tem que falá naquela parte que tem da festa, né?

W.C. E o contramestre, qual é a função?

R.S. O cuntramestre, ele só responde o que a gente canta. Pur exemplo, eu canto o começo duma letra, dum verso e ele responde a otra parte mas já é tudo... Pra ele é fácil porque vai respondê o que a gente fez, né? [risos]

W.C. E o contrato?

R.S. Agora, o contrato ajuda o mestre, né? Responde, a segunda, né? A segunda voz.

W.C. E todo contrato toca, seu Zé?

Z.B. Toca. É...

R.S. Não, ele toca na sanfona e ajuda eu porque o cumpanhero meu que ajudava eu era pra cá, no otro lado e ele só tocava. Era um irmão meu até, que faleceu. Aí ele [Zé Bideco] ficou no lugar dele. Só que fica em tudo quanto é lugar, né? Quer dizer que o irmão meu tocava nesse

lado aqui e ajudava eu aqui nesse lado e ele [Zé Bideco] era pra cá, como é até agora, tocano o cordião [acordeon]. Intão agora ele canta, ele me ajuda eu nesse lado de cá, ficô o contrário, né? Trocô de lugar.

W.C. Seu Roldão, qual é a profissão do senhor?

R.S. A profissão minha... Agora num tenho profissão mai, que eu sô aposentado, né? [risos] Mas eu era pedrero, trabaiava na prefeitura. Trabaiei muito tempo na prefeitura. Trabaiei 24 ano na prefeitura. Trabaiava de pedrero.

W.C. E o senhor estudou?

R.S. Estudei. Até na época, no tempo meu, eu estudei até o terceiro ano. Falava terceiro ano, né?

W.C. E o senhor, seu Zé? O senhor é eletricista, né? Que eu sei.

Z.B. Sô.

W.C. E o senhor estudou?

Z.B. Ah, uns trêiz ano tamém. Até o terceiro ano.

W.C. E fora da congada e do trabalho, o que o senhor costuma fazer, seu Roldão?

R.S. Agora eu num faço nada, né? Mai primero eu fazia, quando tinha forga, fora do serviço de pedrero, fazia tuda coisa. Fazia, roçava pasto, carpia, prantava roça, lavora, né?

W.C. E fora o trabalho o senhor tinha outra atividade tirando a Congada?

R.S. Tinha. Tinha sim. Fazia tudo essas coisa. Purque eu nasci na roça, fui criado na roça, depoi fui imhora pra cidade. Aí, entrei na prefeitura e comecei a trabaiá de pedrero na prefeitura. Mai fora do serviço de pedrero, quando tinha forga eu fazia otras coisa tamém, né?

W.C. E o senhor, seu Zé? Fora o trabalho de eletricista e a congada.

Z.B. Ah, eu fazia bastante até, rapai. Trabaiava. Trabaiei de pedrero, trabaiei na parte elétrica, mai depoi foi chegano a cansêra, ficano véio. Vamo pará com esses pedrero. Pedrero é pesado. Vamo um trabaio mai leviano. E agora eu parei de pedrero tamém. Agora pronto. Agora num tem jeito purque tá... cansa muito. E otras coisa, né? Nói tinha muita deversão de primero, ia pra roça, né? Fazia... saía cantano folia, cantano jongo, amanhecia na roça. Ah... aquela época era tão gostoso. Agora praticamente cabô, né? Cê num vê mai nada.

W.C. Jongo não tem mais?

Z.B. Jongu... fomo tocá em São Paulo uma veiz, um jonguinho. Você [Rordão] foi co nói, né?

R.S. Sim. Marcá assim, juntá uns cumpanhero.

Z.B. Marcá, cê acha, cê traiz uns cumpanhero.

R.S. Aquele dia que noi fomo lá [visita da congada gravada pelo pesquisador], sabe? Eu manheci de sábado pra domingo, manheci no Reis, no canto do Reis [Folia de Reis]. Lá perto da minha casa lá. Cumeceмо lá era umas... ah, acho que era umas deiz hora [22h], por aí, que eles foro pra lá tudo. Eu fui pra lá cum eles, seis hora eu tava na derradeira casa, noi cantemo, eu fui embora pra minha casa. Seis hora da manhã [risos].

W.C. Estudando outros grupos de congada, em outros lugares, (em Minas Gerais tem muito, né?) eles usam vários termos pra definir a pessoa que faz a congada. Eu queria que vocês falassem pra mim se é certo ou não falar esses termos, por exemplo: brincador. Tem uma turma lá em Minas que fala que eles são “brincador” de congada. Aqui não usa isso, né?

Z.B. Não! Não tem.

R.S. Não. Não.

W.C. Devoto pode ser?

Z.B. Devoto tem!

R.S. Isso. Devoto.

W.C. Devoto, católico...

Z.B. Isso!

R.S. É, intão.

W.C. E artista? Vocês se acham artistas? O congadeiro se acha um artista?

Z.B. Não!

R.S. Intão, muita gente, já vi falá, falô pra mim memo: ocêis são artista!

W.C. Mas vocês não falam esse termo?

Z.B. Não, não!

R.S. Não, não, aqui nois num fala.

W.C. Dançador? Isso eu já ouvi aqui em Cunha. Tem isso né?

Z.B. Dançador! Tem!

R.S. É, dançador. Tem.

W.C. E músico também, né? Ou não? Ou só quem está tocando ali?

Z.B. É... Porque ali, ali ocê toca, mais o que o mestre puxa, né? Ele puxô, cê tem que tocá. Seja, do jeito que ele vié, nói tem que í. Que nem, eu num posso puxá a música. Quem puxa é

ele [Rordão], intão a gente... É uma música. Ele fai a letra, já vai puxá a música. Intão aí eu toco e canto cuntramestre com ele. De contrato, qué dizê.

W.C. Então vocês são músicos?

R.S. Somo!

Z.B. Somo porque ele [Rordão] fai a letra, né? Dái ele fai, eu nem sei que ele feiz, ele fai lá. Onte memo ele fei uma que eu até achei bonito. Achei muito bonito demai. Falei pra ele: aquela uma é boa, rapai! Essa uma a gente tem que guarda ela que ela vai sê muito boa. Gostei.

R.S. Você [pesquisador] viu, né, que eu cantei lá?

W.C. Eu vi!

Z.B. A palavra boa! Noi gostemo dela!

R.S. Aquela música é dum cantor... Eu isquici o nome do cantor. Só que é um padre que mudô ela. Revirô.

W.C. Ah! “Sem Jesus não sou nada, sem Jesus o que é que eu sou?”, não é? É bonito!

Z.B. É.

R.S. É. “Sem Jesus”. Isso! Aí eu achei muito bonito, falei: eu vou fazer uma parte, uma parte da congada, né? Falei: Vou fazer uma parte nessa toada, nessa música aí. Aí inventei. Eu tinha uma letra que eu já cantava de outra parte, de outra música, aí eu coloquei um pedaço daquela parte e cantei a parte que é do “sem Jesus o que é que eu sô”, né? [risos]

Z.B. Gostei!

W.C. E é o mestre que sempre põe a letra?

R.S. É

Z.B. É. Ele põe.

W.C. E pode por assim, da cabeça do senhor, sempre? É comum?

R.S. É. Na hora a gente alembra, vai alebrano, coloca, né? Grava na ideia e fica.

W.C. E tem coisa que o senhor não mexeu, que o senhor lembra de ter aprendido e continua até hoje?

R.S. É. Tem muitos, né? Nossa! Na hora a gente nem num alembra tudo. Porque... Quantos ano fai que eu canto de mestre na congada? Quantos ano fai, Bideco?

Z.B. Ah...

R.S. Fai uns vinte e poucos ano.

Z.B. Até mai!

R.S. É mai?

Z.B. É mai! Purque ocê entrô, aí tava o difunto Gusto, o Gusto faleceu, né? É... o Gusto faleceu e dipoi é você. Ante do Gusto num alembro qual é.

R.S. É, mai eu tuda a vida fui ajudante.

Z.B. Depois cê entrô de mestre.

R.S. No lugar que ele [Zé Bideco] canta, eu judava, contrato. Eu judava tudo quanto era mestre na Congada nossa memo.

Z.B. Depoi que ele [Gusto] faleceu...

R.S. Depoi que ele faleceu, daí eles colocaro eu.

Z.B. Fai uns vinte e cinco ano por aí. No mínimo!

R.S. Intão a gente fai. A gente fica parado, a gente... que eu tinha um irmão que faleceu, que judava eu, noi dois fazia, fazia música na hora, de congada. Lá na Aparecida memo eu alembro, que noi fizemo uma música, fizemo uma letra na hora e cantemo lá memo uma veiz e ficô, essa letra ficô pra... eternamente. Até tem no CD aí, gravado lá no São Luiz [São Luiz do Paraitinga].

W.C. E, que vocês se lembrem, teve mudança nessa Congada de São Benedito dos “antigo” pra cá? E se teve mudança, que tipo de mudança aconteceu?

R.S. Ah... mudô muita coisa, né?

Z.B. Ah, mudô!

R.S. Mudô. Muita coisa. Mudô...

Z.B. Mudô o uniforme, o tipo da ropa, carçado, instrumento...

R.S. Instrumento mudô...

Z.B. Antigamente era o que? Antigamente era... num tinha nada. Antigamente meu pai falava pra mim que tinha um grupinho de congada... eles tinha uma canequinha marrada no pé, uma canequinha pra fazê baruio. Uma canequinha. Batia, né?

R.S. É...

Z.B. E tinha uma caxinha de coro, marrada de corda ainda, enrolada com corda. Qué dizê, hoje não, hoje mudô. Hoje tem muito instrumento bão. Nói temo bastante instrumento. Nói num carrega purque tá fartano cumpanhero. Que nem onte, num levemo. Né, Rordão? Mai noi temo.

W.C. Antes tinha menos instrumentos então?

Z.B. Meno! Tinha bem meno. Hoje noi temo... hoje tem época que noi vamo pra fora, leva treiz, quatro acordion. Onti foi um trêno até memo, né? Foi trêno que... Eu falei pra ele [Roldão]: vamo na casa do Joãozinho que ele tá quereno noi lá. Aí noi fomo lá.

R.S. Um trêno, né?

Z.B. Mai, quando nói sai pra fora memo, longe, nói tem saído, Mangaratiba, é Cutia, é São Bernardo do Campo, é muito lugar, bastante lugar...

R.S. Paraty...

Z.B. Paraty! Paraty nói vamo direto, que num perdoa nói. Intão, aí o negócio é bunito, mai bunito, né, Rordão?

R.S. É...

Z.B. Mai prum treninho assim, nói vamo pra fazê o gosto da pessoa.

W.C. Mas tirando uniforme e instrumento, vocês acham que não mudou mais, que mantém o tradicional? Ou não?

Z.B. Olha... eu acho... eu acho que... como meu pai falava, eu acho que mudô, praticamente, miorô, né? Purque antigamente que tinha esse, que eu cabei de dizê pra você do paiazinho⁶⁹ e tudo... Cantoria acho que era bem poco, num tinha quase... Purque eu tinha até um, meu amigo que faleceu, o Zé Barrero, ele tinha um livrinho de São Binidito. Esse livrinho foi... ele tava cum ele, tinha ele. Depoi ele faleceu, acho que subverteu. E São Binidito... a história da congada de São Binidito, quando ele inventô a congada, que ele tava doente, ele sabia que ía morrê, aí ele inventou a congada. Aí, esse livrinho até que tem uma passage grande, eu num sei até declará ele tudo, daí ele pegô e rumô uma turminha aí de seis pessoa, rumô doze! Rumô doze, mai por causa dele sê escuro, o povo num quisero acumpanhá eles não. Foi pouco. Foi seis só. Só seis par. E ele amarrô um paninho na frente, como ele tem a bandeira, e começô. Só acumpanharo co negócio no pé amarrado. Intão eu acho que mudô, mudô muito, muita, muita coisa boa. Só que aquele tempo antigo, daqueles ano, do começo que São Binidito inventô a congada, que a congada foi inventada foi dele. Intão, qué dizê, mudô mai purque nói hoje nói tem bastante instrumento, hoje é bem arrumadinho, quando nói sai pra fora nói ruma bem arrumado. Eu acho que mudô bem, né, Rordão? Eu acho que mudô bem.

W.C. Eu ía perguntar mais à frente sobre a invenção da congada mesmo. Queria que o senhor falasse o que conseguir lembrar sobre essa história.

Z.B. (risos) Ah, tem muita coisa purque... Tem muita coisa, rapai, purque meu pai contava pa nói, né Rordão? O pai, o pai faleceu com setenta e quatro ano. O pai contava coisa do bisavô dele, mas é o tar negócio, rapai, cê num guarda bem na cabeça, mai tinha muita coisa

⁶⁹ Referência ao paiaí rústico feito com canequinha.

deferente, viu? Intão a gente acha, que nem hoje eu falo pro pessoar aí, aquele pessoar que num bedéce bem a gente: ô, gente, vamo fazê uma coisa bonito, vamo fazê uma coisa de alegria, vamo tê vontade de fazê aquilo, vamo fazê aquilo alegre, vamo fazê aquilo cum respeito. Intão, pa nói, né, Rordão? Acho que é uma coisa melhor do mundo, melhor aqui na Terra pa nói! Num sei dizê pocê que é melhor do mundo, né? Purque essas coisa aqui na Terra pá nói, nói adoramo. Mai tem que sê bem certo, num pode saí, fazê as coisa ao cuntráro, pelos otro, chega na sua casa, chega na casa do meu irmão, chega na casa do outro, trata a pessoa bem, recebe a pessoa, trata a pessoa bem com educação, na hora de chegá, na hora de saí, mesma coisinha. Qué dizê, pa nói é uma alegria, pa nói é uma satisfação tá fazendo aquilo. Purque tudo que é bem tratado, tudo que é bem recibido, eu acho que é tudo bom. Eu acho que tem tudo isso aí, né, Rordão?

R.S. É...

W.C. Vocês sabem dizer como e por que nasceu a congada e também como nasceu esse grupo de congada de São Benedito?

Z.B. Rordão, fala pra ele. É o que eu acabei de falá agora memo quase, né?

R.S. É a mesma coisa que ocê respondeu aí, que ocê falô.

Z.B. É, mai responde aí, purque quem inventô a congada foi o que eu acabei de dizê agora, né? Purque era só os iscuro que, né?

R.S. Intão, é dos iscravo, né? Isso aí foi, isso aí é tudo dos iscravo. Ele era dos iscravo. A congada era da iscravidão, né? Inclusive tem par⁷⁰, tem verso que nós canta falano dos iscravo, né? Intão, ele (São Binidito) formô essa congada. Eu num tenho livro, num estudei, num li num livro, mai os mai véio sempre conta, tem umas pessoa que conta, que já contô e eu prestei atenção, que diz que quando Jesus foi perseguido, que era criancinha, novinho, aquelas pessoa maldoso queria matá Jesus, que ele nasceu, intão queria pegá ele e matá o menino. O menino tava com Maria.

Z.B. Isso memo!

R.S. Maria e José, que é São José. Aí o quê que conteceu? Pegaro o menino e prendero, os "herode"⁷¹, os marfazejo⁷². Pegaro o menino e prendero. Aí São Binidito inventô a congada, inventô aquilo pra podê tomá o menino dos mal lá, das pessoa ruim.

⁷⁰ Verso.

⁷¹ Referência a Herodes, que segundo evangelho de Lucas inquiriu e zombou de Jesus, devolvendo o prisioneiro a Pilatos antes de sua crucificação. Todavia o termo seria anacrônico pois a referência bíblica de prisão de Jesus Cristo se dá na fase adulta, pouco antes da crucificação e não quando ele era uma criança.

⁷² Malfeitor ou aquele que faz mal a alguém.

Z.B. É, do inimigo!

R.S. Aí foro cantano. Ele saiu na frente e aquela bateria atrás. Os cumpanhero foi. Chegô lá, aqueles mal, aquelas pessoa mal diz que ficaro dimirado caquele barui, né? Bateno e cantano. Isquecero do menino! Do menino que tava preso, esquecero dele. São Binidito chegô. Porque pode prestá atenção que São Binidito tá co menino no braço, né? Ele tem o menino no braço.

Z.B. É, tem, tem!

R.S. Ele chegô e inquanto eles tava intertido ca bateria da congada que ele formô, tava tudo intertido, num viro...

Z.B. Pegô o menino!

R.S. Ele chegô e catô o menino e foi imhora! Seguiu na frente. Aí a congada chegô atrás bateno. Robaro o menino de novo tamém. E entregaro pra Maria. Intão isso aí, isso aí eu já vi muitas gente antigo. O meu pai contava.

Z.B. É! O meu pai contava tamém.

R.S. O meu pai, o meu pai ele tinha a Congada. A primera Congada que eu dancei, foi na Congada dele, que ele tinha, ele era o Reis, ele era o dono da Congada. Que nem o Reis, ele carregava a bandera, né? Era o chefe da Congada.

Z.B. Meu pai tamém era assim.

R.S. Intão eu tava com deiz ano, eu comecei a dançá isso, a congada, cum deiz ano! E fui ino, fui ino, fui ino. Prucê vê: cum deiz ano, eu tava cum deiz ano. Tô cum setenta e três. Qué dizê: quantos ano fai isso? E não larguei até hoje!

W.C. E era esse mesmo grupo que o senhor participava?

R.S. É! deisde... é a mema coisa, vem vino.

Z.B. Vai mudano.

R.S. Só que vai mudano.

Z.B. Vai cabano.

W.C. Vão mudando as pessoas mas é o mesmo grupo?

R.S. É a mema coisa, memo grupo.

Z.B. Vai cabano os véio, os véio vai morreno.

W.C. Vai sendo substituído, né?

Z.B. É...

R.S. Vem vino, vem vino, vem vino, vem vino... Aí eu fui cresceno, fui formano, já fui passano pra frente e aí já comecei, quando eu tava com dizoito ano por aí, eu já comecei, dezessete, dezoito ano, já comecei judá de... o Mestre. E assim foi passano de Mestre, foi

morreno, foi acabano, passava um, passava otro, passava otro, e até hoje eu tô nela, né? Quantos ano fai isso? Deiz, deiz ano. Tô cum setenta e trêise... Setenta e trêis. Quanto ano fai? Deiz... Sessenta e trêis ano!

W.C. Essa história eu não tinha ouvido. Outros grupos de congada contam outras histórias, mas essa eu nunca tinha ouvido.

R.S. Até tem uma parte que eu canto dos sessenta ano, dos sessenta...

Z.B. Qualé que é?

R.S. Aquela parte me recorda eu.

Z.B. “Faz mais de sessenta ano...”

R.S. Faiz mais de sessenta ano que eu cumpanho essa dança, né? Num sei se ocê [pesquisador] viu eu cantá.

Z.B. “*Faz mais de sessenta ano...*” (cantando)

R.S. Como é que é a música dela? “*Eu e o meus cumpanhero...*”

R.S. e Z.B. ... *que eu tenho confiança, fai mai de sessenta ano que eu cumpanho essa dança. Nosso rei São Binidito tá na frente, é quem comanda. Seu retrato na bandeira nós carrega na/por lembrança.*” (cantando).

W.C. Bonito!

R.S. Intão, tem uma recordação do tempo que eu, que eu comecei a congada, que fai mai de sessenta ano, né? Que eu cumpanho essa dança.

Z.B. Se ocê fai eu tamém faço! (risos)

W.C. Muito bonito!

R.S. Intão... Na época que o menino, que o Jesus menino nasceu, que ele (Herodes) quem perseguiu, queria matá ele, né? Isso aí. Queria pegá ele. Aí, ele ía ser o Reis⁷³, né? É lá da turma dos herode."

Z.B. Do Herode.

W.C. Mas a história é verdade mesmo?

R.S. É verdade! É uma história verdadeira, né? Intão São Binidito foi buská o menino e inventô a congada pra podê distraí os herode lá, pra podê robá o menino, até que ele robô o menino e saiu.

W.C. Vocês veem a congada como uma expressão religiosa e devoção legítima?

⁷³ Referência à profecia bíblica de Jesus como Rei dos judeus.

Z.B. Ah, legítima!

R.S. É!

W.C. Porque tem o católico que vai à Igreja e faz o que tem que fazer mas o congadeiro faz ainda mais, né?

R.S. Nói segue [a congada] como uma ligítima religião, né? Nói temo como uma religião.

Z.B. Pa nós é!

R.S. É uma religião.

Z.B. Agora num sei a outra parte, né?⁷⁴

R.S. Agora... num sei. Eu tenho! Eu sigo como uma grande religião, ligítima religião! Purque pra mim São Binidito é um protetor nosso, né? É um grande protetor! Que eu acredito que o que a gente pede cum ele, cum fé, purque tudo essas coisa vai da fé, né? Se pidiu cum fé, recebe.

Z.B. É!

R.S. Intão, intão eu sigo como uma ligítima religião, a religião. Agora tem gente que não, tem muitos que ingnora: “Ah, isso aí é bestera”, que [diz] “num sei o que”. É uma tradição mais é uma religião!

Z.B. Mais tem isso memo que ele acabou de falá. Tem memo! Tem gente que fala: “Não, isso aí não.”

R.S. Não, tem muitos!

W.C. Falam que é bobagem?

Z.B. É. Pa nós num é! Pa nós é aquilo!

R.S. Incrusive, tem muito: “Isso aí é... é bobage...”, que [diz] “num sei o que”, tem muita gente que fala.

Z.B. É. É isso memo!

R.S. Mai eu não. Eu nu discuto nessas coisa purque eu, pra mim, é... Incrusive eu tenho muita fé em Deus e primero Deus, depois os devoto. Purque os devoto de Deus, de Jesus Cristo é São José, São Binidito, São Roque...

Z.B. Os apóstolo!

R.S. Os apostolo, né? Intão... eu tenho muita fé nisso aí.

W.C. E, como católicos, vocês vão à missa, ou não, só fazem a congada?

R.S. Vamo!

⁷⁴ Referindo-se aos católicos não congadeiros.

Z.B. Vamo!

R.S. Vamo na missa tamém. Quando nói vamo numa festa assim, nóis, na hora da missa, nóis respeita...

Z.B. Nóis respeita a missa, nói num toca

R.S. Nóis pára, vamo e entra na igreja, asséste a missa, depois da missa aí nóis continua.

Z.B. É nossa obrigação!

W.C. Vocês fazem tudo que um católico faz, mais a congada?

R.S. É! Mais a congada.

Z.B. Mais a congada!

Z.B. Falano na congada, cê [Rordão] tá lembrado de Ibiúna naquele dia? Nói chegemo lá de tardizinha na igreja. Que festa boa fizero a igreja pa nói, né, Rordão?

R.S. Uh, rapai!

Z.B. Ê, meu Deus!

R.S. Fumo tão bem ricibido, né?

Z.B. Que festa boa!

R.S. Nói chegemo uma hora... Nói fumo memo uma hora dessa.

Z.B. É, mais ou menos.

R.S. Ibiúna passa ali na...

Z.B. Na Marginal?

R.S. Não na Marginal, lá na... pra frente de São Paulo. Aquela Dutra que vai pra Paraná, sabe? Cê [pesquisador] deve sabê! Comé que chama ela? A...

W.C. Sei sim qual é.

R.S. Comé que é o nome da avenida lá... A... Isquici ela. A... Ali entra ali como quem vai pra Paraná, anda muito, depois entra às esquerda pra Ibiúna.

Z.B. O padre lá nessa entrada da igreja... mais nunca... Cê sabe que a... Tô véio já nessa idade, eu nunca uma coisa daquele que fizero pa nói lá! Aquele lá foi pa... Óia... Hã! Eu fiquei bobo!

R.S. Nói chegemo tava começano a missa!

Z.B. Intão nói chegemo na fila, tava começano a fila, o padre... abriro os corredor e nói fumo lá no artá memo e o padre... Num foi? Que beleza, rapai! Fico muito bão!

R.S. Bonito. O povo tudo dentro da igreja, fizero aquela sarva de palma e nói chegemo lá, fumo lá no artá...

Z.B. Inquanto num terminô a missa nói num saímo, nói fiquemo lá.

W.C. Mas não foram tocando?

R.S. Fumo tocano!

Z.B. Foro! Intremo tocano!

W.C. No meio da missa? Olha só!

R.S. É! Tava começano a missa.

Z.B. É! Ele mandô nói entrá.

R.S. Ele mandô, pidiu pa entrá, entrá cantano, né? Entramo cantano, tocano.

Z.B. Purque aí tinha que respeitá, né? E tuda a vida nói respeitamo.

W.C. Porque geralmente pára, né?

Z.B. Pára!

R.S. É!

Z.B. Mas ele, o padre num dexô pará, o padre quiria que nói fôsse.

R.S. É. Purque nói entremo cantano um hino, né?

Z.B. É um hino!

R.S. Um hino de São Binidito memo. Um hino que num canta parte assim...

Z.B. Nói num tava bateno bastão, nada.

R.S. Quando nói entra na igreja, que tuda as festa que nói vamo tem igreja, né? Nós faiz a chegada ali, depoi entra lá pa bejá...

Z.B. Cantano um hino da igreja? Canta um hino da igreja, né? Mai...

R.S. Aí nói entra cantano um hino, né? Tem um hino que nói canta que é o São Binidito, né? Como que chama ela? A... “*São Binidito*” (cantando). Comé que é? São Binidito doloroso. Esqueci uma parte, a música.

Z.B. É! É que esse aí nói canta sempre, nói canta, purque esse aí é um hino bunito, né?

R.S. Intão nói entra cantano e vorta cantano ela, sabe?

Z.B. Lá foi muito bom! Lá eu gostei!

R.S. Lá foi bacana!

W.C. E vocês conhecem outros grupos de congada em Cunha?

Z.B. Ah... Tem...

R.S. Ah, tem. Tinha um antigo, acho que agora cabô, né? No Arto do Juvino (Alto do Jovino, bairro periférico de Cunha) aqui. Ali no arto ali.

Z.B. É. Pararo. Tinha no artinho lá. Uma fraquinha lá. Parô.

R.S. Tinha uma congadinha fraquinha. E tem na roça lá tamém, na Barra do Bié.

Z.B. É, na Barra.

R.S. Na Barra. É, na Barra tem uma.

Z.B. Cê [pesquisador] conhece a Barra?

W.C. Conheço!

Z.B. Lá tem.

R.S. Aqui pra banda da... Entra aqui no...

Z.B. É do Lé, né?

R.S. É.

Z.B. O Lé tem uma turminha lá.

R.S. Mai ele num sai tamém. Só dança no lugar dele lá.

Z.B. É, ele num sai tamém.

R.S. Num sai... Num...

W.C. E é diferente da de vocês?

R.S. Não, é quase... é a mema coisa.

Z.B. Poca coisa! Tem uma derefencinha. Poca coisa!

R.S. É... Poca deferença, coisa... é mema coisa.

Z.B. As fita é deferente...

R.S. É. As fita...

Z.B. É... quase... quase... tem uma deferencinha na cantiga, né? Na musga

R.S. Na música tamém, né?

Z.B. É. As vez dá uma deferença mais é poca coisa.

R.S. É...

Z.B. Agora... a fita é deferente!

W.C. E de uns tempos prá cá a gente nota que muita gente saiu da roça. Os “antigo” vieram morar na cidade. Vocês acham que isso alterou alguma coisa na congada? Porque era muito na zona rural antigamente, não era?

Z.B. Era!

W.C. Daí o povo foi saindo da roça pra cidade. E isso mudou alguma coisa na congada ou só a congada que veio pra cá?

Z.B. Mudou mai, aumentô ou mingûô? Cumé que é, Rordão?

R.S. Ah... Eu acho que... aumentô, né? Bom, aumentô num ponto, mai notro ponto já num aumentô porque antigamente na roça o povo era mai quantidade de gente, fazia festa quase tudo, duas veiz no ano, tudo. Qué dizê, que tinha congada que dançava nas festa. Qué dizê que num... mudô um poco porque... É... Num mudô, qué dizê, num mudô um poco porque cabô as festa de roça. Qué dizê que o povo veio embora pra cidade...

Z.B. Isso!

R.S. Intão num... É, cabô! Negóço de festa, as Congada cabô tamém. De primero tinha mais Congada, né? Hoje até que num tem. No nosso lugar aqui num tem quase nada. De primero tinha mais.

W.C. Mas a congada hoje, mesmo na cidade, é parecida com a que tinha antigamente na roça?

R.S. É!

Z.B. Isso!

R.S. É a mema coisa.

Z.B. É a mema coisa.

R.S. Isso aí nói vem trazeno isso aí...

Z.B. É tradição!

R.S. Até que inclusive muita gente fala que a Congada nossa é original, né?

Z.B. É!

R.S. É original, do tempo antigo.

Z.B. É!

R.S. Que tem muitas Congada, de Minas, de... aqui por aqui fora memo, Guará [Guaratinguetá, cidade vizinha de acesso mais fácil para Cunha], muito lugar tem Congada.

Z.B. Tem, Guará tem.

R.S. Mai é diferente.

Z.B. Taubaté, é...

R.S. É diferente. Até tem umas musga, tem umas Congada que eu num considero, tenho... Eu considero por causa da bandera de São Binidito, mai considero como um carnaval.

Z.B. Isso!

R.S. Porque é muito instrumento e num vê cantoria!

Z.B. Cê num iscuta nada!

R.S. Tem surdo que bate que cê fica até, né? Eu considero...

Z.B. É uma escola de samba quase! Parece!

R.S. É uma escola de samba!

Z.B. Quase né?

R.S. É quase igual ué. Uê num tem jeito de... Nói, quando nós vamo dançá...

Z.B. Purque o pessoal tem que ouvi o que cê tá cantando. Se num ouvi num adianta!

R.S. É. Quando nós vamo nessas festa que tem bastante Congada, nós só cumpanha prucissão e tudo, mas num canta nada purque eles num dêxa cantá.

Z.B. É!

R.S. O barúio trapaia a gente. Trapaia a gente.

Z.B. É muito barúio!

R.S. Fai a vorta tudo, aí anda na prucissão. Num somo capai de cantá uma parte.

W.C. E qual a diferença de Congada e Moçambique? Ontem na visita da Congada pro Seu Joãozinho eu levei um livro pro seu Zé [Bideco] que mostrava a Congada de Cunha só que não se chamava Congada, mas sim Moçambique, lá da Capivara [bairro rural cunhense].

Z.B. Mas é Moçambique mesmo!

R.S. É... Nós trata de Congada!

Z.B. A Capivara é o Moçambique de Cunha mesmo purque...

R.S. Era do Marechá, né?

Z.B. Do Marechá, cê sabe né?

R.S. Cê [Zé Bideco] tocava na Congada dele, né?

Z.B. É.

W.C. E era igual a de hoje, esse do Marechal?

Z.B. Olha, pra falá a verdade, ele parece até melhor. É melhor que hoje, sabe purque? Purque eles tinha uma turma muito traquejada, um pessoal muito firme! Fazia tudo em riba da linha! E ele era um cara muito ispegadô, ele quando falava com nós não tem nada não, é certo! Intão eu baxava a cabeça e bidicia ele! Hoje, é como nós cabemo de falá, a turma farta um pouco de...

R.S. Num bedéce, num...

Z.B. Num bedéce, intão a gente dá pulo quando sai pra fora e sai mais o meno rumadinho. Mais aqui no teninho sai muito aí. Intão lá no tempo da Capivara, né, Rordão? Eu acho... Eu toquei bastante pra ele nessa época e o Marechá era muito bão, viu? Turminha muito boa!

W.C. Mas o tipo da música é o que tem ainda hoje?

Z.B. A música é a mema coisa. A música... Fazia música deferente! Fazia música deferente, né?

R.S. Só tinha uma deferença da nossa, que ele cantava, que é a tar de imbaxada, ele fazia...

Z.B. Imbaxada ele fazia!

R.S. Fazia imbaxada! Que até eu tinha vontade até aprendê aquilo lá.

Z.B. Ele fazia!

W.C. Como é a embaixada?

Z.B. Imbaxada é... Num sei se você já viu... Imbaxada são doze par, imbaxada. Meu irmão gostava demais. Eu num... Sempre eu tocava com ele mai num... Intão, a imbaxada é combatida co otro. Chega a hora minha, eu falo minha palavra pra você e você fala a sua! Aí nói combate nói dois! Aí... Um ca espada, otro ca espada. Aí bate a espada no otro, de noite sai até fogo! É uma guerra ali.

R.S. É com a espada, né?

Z.B. É.

R.S. O Mestre, o Mestre... Eles discute, né?

Z.B. Eles discute!

R.S. Aí fica uma discussão...

Z.B. É bonito pra caramba!

R.S. Fala pergunta, fala, fala. O otro vai e responde e...

Z.B. É!

R.S. E tem uma hora lá que eles começa batê.

Z.B. Eu saí, eu num...

R.S. Eu num... Diz que tem um livro daquilo lá. O Marechá dexô.

Z.B. O Marechá dexô pro Zé Gerônimo

R.S. Mai eu quiria pegá esse livro pra mim istudá ela cume que é pra...

Z.B. Cê [pesquisador] conhece o Zé Gerônimo? Ele é da Capivara.

W.C. Ele tocou nesse grupo?

Z.B. Tocô e toca até hoje. Só que o grupo foi infraqueceno, foi morreno...

R.S. É!

Z.B. Morreu o Marechá véio, intão foi infraqueceno. Morreu o Contra-mestre que é o Dico, que morreu há poco tempo. Morreu Salvadô. Intão foi morreno. Morreu o Brasa. Intão foi mingvano, né? Maisi o Zé Gerônimo... ele tá tocando até agora.

W.C. Mas a embaixada é essa peleja ou é um grupo diferente?

R.S. É essa peleja. É a peleja.

Z.B. É o memo grupo!

R.S. É o memo grupo.

Z.B. Só que tem a hora da imbaxada e tem a hora da congada.

W.C. Entendi!

Z.B. Intão quando nói tocava numa festa assim, eles falava assim: Ai, lá na festa em tar lugar vai tê uma imbaxada hoje! O povão parecia lá, né? O povão gostava demais, né?

R.S. É bonito!

Z.B. Aí nói fazia a chegada. A noite. A festa é de noite, né?

R.S. É.

Z.B. Aí quando chegava a hora, parava, discansava um poquinho, aí o Marechá apitava: “Agora vamo começá a imbaxada!” Era bunito pra caramba!

R.S. Eu vi uma vez aqui só, aqui em Cunha que eles dançaro.

Z.B. É. Em Cunha fez uma veiz memo.

R.S. Eu vi eles fazê a imbaxada.

Z.B. O Zé Gerônimo mora na Capivara. Muito bão ele! Ele fala alto, né?

R.S. É.

W.C. Então no Moçambique não tinha obrigação de ter a Embaixada?⁷⁵

Z.B. Não!

R.S. Não.

Z.B. A imbaxada é otra! É otra parte. O Marechá tinha porque ele istudô.

R.S. Eu num sei que que significa a imbaxada.

Z.B. Ele tinha um livro!

R.S. Não, eu digo assim: o que significa a imbaxada! Antigamente tinha...

Z.B. Ah, na minha opinião é uma discussão. É uma discussão co otro, né? Eu falo uma palavra, cê fala otra. Cê rebate eu! Acho que é assim memo. Isso aí! Eles falava, ficava bravo um co otro. Nossa!

W.C. Seu Zé, você estava me contando que outras pessoas consideram vocês como Moçambique e não como congada. Como é isso?

Z.B. Isso! Mais é memo!

W.C. Mas por que eles falam isso?

⁷⁵ Em se tratando Moçambique e Embaixada como guardas distintas dentro da Congada, a pergunta não faz sentido, mas serve para se ter certeza de que eles entendem essas guardas como entidades e momentos distintos dentro do mesmo folguedo.

Z.B. Eles fala porque o congo, acho que o congo, a congada... Até nós tem como congada memo, né, Rordão?

R.S. É! Nós...

Z.B. Mai num é! Na verdade num é! Na lógica ele é Moçambique memo. congada é outro tipo.

W.C. O senhor saberia me dizer qual seria a diferença entre moçambique e congada?

Z.B. Não. Não. Eu sei que a congada é outro! Congada é deferente!

R.S. Eu num sei. Num sei comé que diz a congada, que diferença tem.

Z.B. Eu conversei com um amigo meu em Guará. Ele já faleceu. Num sei se ocê [pesquisador] conheceu ele. Mai nós conhecia bastante ele, né? O Estevão. O Estevão falava pra nós. Nós falava: “Ô, Estevão, tem um combate, esse negócio de congada e Moçambique...” “Óia, Bideco, a minha Congada é Moçambique também.” “Mai num é congada?” “Num é congada!” Ele tinha, falava que a nossa era também. Eu num posso explicar pra você, você ficou deeno essa aí que eu num sei. Então...

R.S. Num sei a significação da congada e o Moçambique.

Z.B. Congada acho que é deferente no...

R.S. Eu achava que a Congada, essa nossa que é original, que era a congada! E o Moçambique era aquela de Mina [Minas Gerais], aquelas Congada de bateria, que eu achava que era. Agora num sei que que é.

Z.B. Não! Moçambique é a nossa Congada memo! A do Marechá também era.

R.S. Porque tem diferença, a nossa da deles, dessas Congada aí. Aquelas uma de fora. Né? As que eu tô falano, que parece um carnaval.

W.C. Há 70 anos atrás veio um pesquisador estudar Cunha⁷⁶ e ele conversou com o povo desse Moçambique da Capivara e disseram que naquela época a Congada já tinha desaparecido há cerca de 15 anos, restando só o Moçambique.

Z.B. É isso memo!

W.C. E hoje todo mundo diz o contrário: que não tem mais o Moçambique, que é só a Congada.

R.S. É!

Z.B. Mai num é a congada!

R.S. Mai eu num sei a significação da Congada e do Moçambique.

Z.B. Num posso explicar também não!

⁷⁶ Referência ao estudo realizado por Emilio Willems (1948) que resultou no livro Cunha: Tradição e Transição em uma Cultura Rural do Brasil.

W.C. Vocês já sentiram algum tipo de discriminação por serem congadeiros?

Z.B. Agora cê mexeu numa teca que... (risos) Já deu pra sentí sim! Eu vô contá um causo pra você. Isso aí foi duas veiz até. Eu saí daqui de casa, vesti minha ropinha e saí pra baxo pur causa que o bondão tava isperano nói lá em baxo, ali perto do Renato [mercadinho do Bairro da Várzea do Gouveia, próximo à casa do Seu Zé Bideco]. Tinha um pessoar de São Paulo, era um cara de São Paulo memo. Alugô uma casa perto do Renato. Sei lá. Lembra dele, né, Rordão? Aí nói pegamo amizade, eu com ele. Daí otro dia eu saí pra fora, ele via nói saí de ropa branca, instrumento... Ele falô pra mim assim: “Ô, Seu Zé, fazê uma perguntinha pro senhor” Pode fazê! Num tem pobrema não! “Essa parte que ocêis toca vai sarvá vocêis?” Aborreceu eu. Pegô pesado!

R.S. Era um evangélico! Eles fala memo.

Z.B. Aí eu falei: Óia, óia, meu amigo, eu num vô nem falá nada pro senhor, que vai salvá e dexa de salvá porque quem sabe é um. Nói num sabemo. E nem o senhor. Nem o senhor que tá me fazeno essa pergunta. O senhor num sabe tamém. Cumé que o senhor vai falar uma coisa que o senhor num sabe se o senhor é da otra riligião e senhor siqué tá salvo? Eu num posso dizê pro senhor que isso aqui é uma... Nóis tem como um respeito nosso pela bandera de São Binidito mai nói tem uma certeza no coração porque nís tamo tocano tamém purque num sabe memo. Se o senhor falá pra mim que nói tamo errado? Ah... Aí eu falei pra ele: “Óia, meu amigo, o negócio é o seguinte: Vamo dexá isso pra lá purque essas coisa num vai dá camisa pro senhor nem dá pra mim. Discutí num adiantá nada. O senhor toca a do senhor, eu toco a minha.” Aí foi a conversa, Aí nunca mai num falei mai com ele. Aí cabô a conversa.

R.S. (risos)

W.C. E preconceito por parte de católico, existe?

Z.B. Não, o católico não existe!

R.S. Não, o católico não. Não discrimina.

Z.B. Não! É nota... É cem! Mai da otra parte vem!

R.S. Da parte evangélica tem muitos.

Z.B. Quase tudo! De cem tira o que? Nem cinco num tira! Noventa e cinco.

R.S. Tem muito que num fala tamém, mai tamém nu pensamento pode pensá que...

Z.B. É!

R.S. ... que nói tamo errado mai num fala tamém.

Z.B. Não!

R.S. Eu tenho um, a minha família... A minha mulher era evangélica. Mai não, nunca ela me recriminô eu! Uai, ela arrumava minha ropa pra mim saí pra Congada. Lavava minha ropa tudo certinho...

Z.B. Coitada da Marina!

R.S. Nunca ela falava: “Cê num vai, isso aí num presta!” Não! Nunca!

Z.B. É!

R.S. Ela arrumava minha ropa, lavava. Chegava no dia que eu ía dançá a Congada eu falava pra ela: “Tar dia eu vô na Congada em tar lugar.”, ela rumava minha ropa, passava...

Z.B. Nunca falô procê...?

R.S. Nuca falô! E tem um dos fío tamém que ele... Eu tenho um rapaizinho, que é neto meu mai eu cunsidero como fío, aí ele tá com dizoito ano. Ele foi pra igreja cum quinze, dezesseis ano, por aí. Esse é uma bença!

Z.B. Esse é muito bom!

R.S. É uma bença. Mai tamém não recrimina nada!

Z.B. Nada!

R.S. Agora até memo eu descia, ele ía ino pa igreja no carro do pastor. A igreja é lá em cima, a igreja dele. Ele ino pa igreja, chegô ali no Renato [mercadinho] aqui, ele viu eu desceno, parô o fusca do pastor. Parô o fusca. Ele chama eu de pai. Eu ía desceno, ele falô: “Ô pai, pai, pai, vem aqui, vô vortá co senhor, vô levá o senhor lá em casa! Vô vortá”. Aí eu oiei ele no carro.

Z.B. O rapaizinho é muito bão! Ei!

R.S. Aí eu passei po lado de cá. Ele manobrô o carro, botô eu no carro, levô eu lá em casa, que ele tem uma moto. A moto tava lá na casa do... na igreja.

Z.B. Muito bão ele!

R.S. Aí ele levô lá, vortô no carro, foi na igreja, no culto dele lá, depoi ele veio de moto, chegô em casa era deiz hora da noite. Mai não... Ele é assim, ele é evangélico mai é um evangélico que num perturba. Prucê vê, ele [Zé Bideco] já conhece ele. É uma alegria, tem amizade cum todo mundo.

W.C. Vocês se sentem bem vistos e valorizados por serem congadeiros?

Z.B. Nóis sente! Sente.

R.S. É! Graças a Deus!

Z.B. Nóis sente. Pelo meno é como eu acabei de dizê procê agora sobre essas pessoas que falô isso pa nói, pra mim, pelo meno, eu acho que na hora a gente sente meio baquiado mai num

tem pobrema. Dexe! Ele num gosta, mai dexe ele num gostá mai tá bom! Os otros gosta intao nói fica meio sastifeito do memo jeito.

W.C. Tem muita gente que valoriza?

Z.B. Ô, bastante!

R.S. Tem bastante!

Z.B. Intão pa nói tá bom, ué! Vem falá, braça a gente. Né, Rordão?

R.S. É! Verdade.

Z.B. Intão a gente fica muito alegre. Agora, ele num gostô, o otro num gostô mai tá bom tamém. Se Deus descê aqui no mundo a turma num vai gostá tudo dele memo. (risos)

W.C. Se alguém perguntar pro senhor: “O que é ser congadeiro?”, o que o senhor responde?

Z.B. Eu vô respondê, Rordão!

R.S. Pó respondê!

Z.B. Eu acho que o quê que é ser congadeiro é, na minha opinião, é o gosto meu. Eu gosto, eu posso sê, ué! Eu acho que o quê eu tenho que falá é isso aí, ué. Purque se eu num gostasse eu num era. Tudo que ocê gosta ocê é! Intão eu cunsidero que eu gosto, eu sô congadero purque eu gosto.

R.S. É.

Z.B. Tô certo ou não?

W.C. E se alguém que nunca viu uma congada na vida e soubesse que o senhor é congadeiro perguntasse pro senhor o que é isso de ser congadeiro? O que o senhor responderia?

R.S. É a mema coisa que nói contemo. Sê congadeiro é cê gosta e tê aquilo como riligião e tê prazer naquilo, né? Eu acho que tem que sê assim.

Z.B. É! É a resposta que ocê vai dá.

R.S. Eu tenho que dá uma resposta assim: “Sô congadero purque eu deilde criança venho dançano, né?”

Z.B. Eu acho que é isso memo! Não acha?

R.S. Tem que sê isso aí.

Z.B. Num tem jeito otra ué.

R.S. Num tem otra resposta.

W.C. Se ganha ou se perde alguma coisa ao ser congadeiro?

Z.B. Eu acho que ganho até bastante pelo gosto que eu faço. Purque tudo que ocê faiz com

gosto, que tem gosto pra fazê, cê faiz ganhano. Agora, a quantia cê num sabe, a quantia que ocê ganha. Num vô dizê que é deiz, que é vinte, que é trinta, quarenta mai eu tenho comigo que eu gosto, que eu ganho bastante, purque eu gosto! O que que eu posso fazê mai?

W.C. Tem alguma desvantagem?

Z.B. Não! Pra mim disvantage num tem. Tem vantage pra mim.

W.C. Só tem coisa boa?

Z.B. É!

W.C. Concorde, Seu Rordão?

Z.B. Concorde? Tá certo?

R.S. Ah, concordo! É isso memo ué. Tem que sê isso aí!

W.C. A Congada aproxima mais os senhores da fé do que somente ir à igreja como um católico comum?

R.S. É, aproxima purque daí cê tem que segui duas, doisi... Cumé que dize?

Z.B. Duas riligião, ué!

R.S. Duas riligião...

Z.B. É a mema!

R.S. É a mema riligião mai cê tem que tê dois pensamento.

Z.B. É a mema!

R.S. Cê tem que sê católico...

Z.B. E sê congadero!

R.S. E a Congada purque tudo as duas parte aproxima a gente. Tem que tá seguino as duas, né? Mai tudo se torna numa só, né? Se torna numa coisa só.

Z.B. É. Se torna duas mai se torna uma!

R.S. É duas mai se torna uma só. Purque tudo é católico memo.

W.C. Os senhores acham que a Congada deve se manter original e tradicional ou ela tem que se adaptar às mudanças que vêm com o tempo?

Z.B. Não! Na minha pinião tem que miorá mais! Mais, mais, mais... Cumé que fala? Maisi... Sempre nós discute pra nós prepará mai arrumado o grupo, maisi...

R.S. É! Mais original que pudé, né?

Z.B. É! Mai... Purque num dá pra fazê uma coisa... vortá pra trai. Intão nós tem que sigui o que vem vino. E o que vem vino foi isso aí. Intão nós prefere num dexá afundá. Se pudé sempre eu falo, não foi? “Ah, vamo batê, vamo, tá fartano aquilo, tá fartano aquilo, tá fartano

aqui, bamo corrê atrais pa nói dexá, pra num dexá afundá”. Purque se dexá afundá nói vamo tá pra baxo. Purque tudo que é raiz, nói tem que, nói num pode dexá cabá. Se vai mudá...

W.C. A raiz não pode acabar?

Z.B. Tem que mantê a raiz, ué! Purque, prucê vê, é bom cê pô! A gente tem nossa famía, nosso pai, nosso bisavô. Sempre nói alembra deles. Nosso bisavô. Intão, tudo que é raiz nói tem que tá... tá... tá abraçado. Num tem jeito! Vai entrá pra onde? Num tem otro caminho de entrá, ué! É só aquela um memo!

W.C. E mudar não é bom?

Z.B. Mudá num é bom porque... Mudá uma coisa deferente... uma coisa deferente... Né, Rordão? Cê num acha? Num tem jeito de mudá.

R.S. É! Não! Num pode mudá!

Z.B. Na minha opinião se a gente vivê mai cem ano, mai cem ano, num tem mudança pra nói.

R.S. É.

Z.B. Morre mai num tem mudança.

W.C. O certo é manter do jeito que é?

Z.B. Do jeito que... que...

R.S. Que vem vino, né?

Z.B. ...que vem vino, mais, maisi é... chegado mais bunito, né, Rordão? Mais caprichado! Melhorá!

W.C. E como é que o repertório, as músicas dos “antigo”, chegou até aqui, até hoje?

Z.B. Aí, Rordão, é sua!

R.S. Ah, essa, isso aí é uma coisa que nóisi, esse repertório nós temo que... trazê como tradição desde o cumeço. A gente muda um jeito do repertório, né, da coisa, maisi vem vino do memo jeito que começô, né, os mais antigo. Purque antigamente... era mais curto...

Z.B. É, tinha! Tinha deferença sim!

R.S. ...os mestre cantava as musga... as letra mai curta, mai poca, poco...

Z.B. Poca palavra.

R.S. ...palavra.

Z.B. É.

R.S. E... depois nói fumo mudano, fumo aumentano, né?

Z.B. Istico ela.

R.S. Antigamente os mestre cantava sempre... um verso só! Cantava, o mestre cantava meio verso...

Z.B. É! Só isso!

R.S. ...o cuntramestre respondia mai meio verso, que cumpretava um verso. Agora não. Agora nós pega... nós fazemo... verso dobrado como diz assim

Z.B. É.

R.S. Canta dois verso... numa só, né? Qui nem essa música memo que nós cantemo do... do... queela uma que eu fiz agora, é um verso... verso e meio até. É. É verso e meio! Né? Aí que... o repertório mudô nesses ponto aí, nessa... nesse assunto, né?

W.C. Antigamente o mestre dava um verso e o contramestre outro?

R.S. É era... era...

Z.B. Meio!

R.S. ...meio. Era meio, né? Meio verso e...

Z.B. Ele cantava um verso repartido no meio, metade pro contramestre, metade pro mestre.

R.S. ...metade pro mestre. É! O mestre cantava metade e o cuntramestre cantava metade. Fazia um verso.

Z.B. Mai... Quêê...? Aquela, aquela música, aquela parte, aquele verso, aquela música que eles cantava que... Isso é véio. Isso é muito antigo! Aquela que eis canta... sempre a turma cantava aí, mai agora num tá cantano mai. Cantava na congada que nós tinha. Eu gostava! Parece que era curta. Era meio verso. Canta assim... Aquela que fala assim: “O manejo de guerra que faiz chorá, que faiz chorá...” (*cantando*).

R.S. Intão, mais aí é só meio, num tem trovação.

Z.B. Antigamente... isso é véio, isso é muito véio, isso é véio pra caramba, é...

R.S. Num, num tem trovação, num trova. Cumé que diz? No nosso, no nosso sintido é trová!

Z.B. É! Mai num tem trovamento.

R.S. Qué dizê, trová a palavra no final cua otra.

W.C. E como é a trovação?

R.S. Ah, a trovação cê tem que, pur exemplo, que nem o... aquela uma que eu cantei, que eu canto “Jesus, quando andô pro mundo dexô tudo preparado... preparado... dexô... no dia da sarvação nós devemo sê jurgado.” (*recitando*)

Z.B. Isso!

R.S. Qué dizê que trovô! Preparado e jurgado. Qué dizê que trova uma palavra ca... ca última.

Z.B. É.

R.S. Né?

Z.B. É isso memo!

R.S. Intão é... Se eu pôr, pur exemplo, uma palavra com “i”, eu tenho que trová, trová cum “i”, a palavra no final com “i” tamém. Que se eu botá um “e” e pôr um “i” no fim, num tô trovô.

Z.B. Num trovô!

R.S. Num... num dá certo! E intão... a... trová é assim que eu falo. Agora essa que ocê tá falano (*referindo-se ao verso cantando por Z.B. anteriormente*) num é, num tem trovação, é só: “O manejo de guerra que fai chorá, que fai chorá” (*cantando*).

Z.B. Eu só canto procê!

R.S. É só...

Z.B. Eu só canto assim: “O manejo de guerra...” (*recitando*). Só isso!

R.S. Eu... eu... o mestre canta “O manejo de guerra...” (*cantando*)

Z.B. “Que fai chorá, que fai chorá.” (*cantando*)

R.S. O cuntramestre já responde...

Z.B. Só isso!

R.S. “Que fai chorá” (*recitando*), mai num trova. (*Riso alto*)

Z.B. Mai meia, meia, meia palavra!

R.S. num trova nada, ele... (riso)

Z.B. É só meia! Num tem uma intera.

R.S. É! É que nem...

Z.B. Num tem. Purque fala... pra, pra fazê uma, uma intera: “O manejo de guerra que fai chorá.” (*cantando*), qué dizê, é a entero.

R.S. É.

Z.B. Qué dizê, nói partiu no meio...

R.S. É...

Z.B. Cê fica cuma partinha curta, eu fica ca otra.

R.S. É um poeminha.

Z.B. Antigamente... isso é antigo, home! Isso aí deve tê... ói... nem sei

R.S. No tempo mais antigo. Eu nem num...

W.C. Mas era tudo assim antigamente? Tudo curtinho assim?

Z.B. Era! Curtinho!

R.S. Era curto! Trovado o verso. Assim como eu tô falano. Trova tinha. O verso era trovado. Mai, mais era... dois meio verso. O mestre cantava meio verso, meia palavra, o cuntrameste cumpretava.

Z.B. O cara já morreu, o Liquinha, o Liquinha cantava comigo essa, essa, esse, essa musga... É antiga, mai antiga memo! O “Manejo de Guerra”.

R.S. Eu nem num alembro de quem que é.

Z.B. Eu num vi ele cantá mai. Cabô!

R.S. Eu tamém num...

W.C. E como começou a aumentar isso? Que era curtinho e foi...

Z.B. Aumentano.

R.S. Ah, foi...

Z.B. Purque a turma foi aprendeno e...

R.S. Foi fazeno, né? Foi fazeno.

W.C. E vai pondo por cima?

R.S. É.

Z.B. Vai pono letra, iscreveno letra por cima, dobrano.

R.S. A gente... É, né? Eu... nói formemo uma congada, depoisi do... lá na... na Barra (bairro rural) que eu era... Cabô a do meu pai, passô a do Pinhá (*bairro rural*), cabô a do Pinhá. Aí tinha o Zué Polinário, que morava lá perto, aí ventô de formá uma congada pa nóis. Aí nói formemo uma congada lá. Esse Zué era cosquento!

Z.B. Diz que era bom memo!

R.S. Ele cantava... ele fazia verso bacana memo! Até tem muito verso dele que eu, que eu fiquei co ela, que eu aprendi e fiquei, né? Causo que eu ajudava ele, eu era ajudante de tudo eis. Intão eu aprendi muita coisa...

Z.B. Viu, ô, Willia, é... você... Ah, num sei o que você asséste, essas palavras do grupo. É... nós têm uma amigo nosso que morreu em Guará... (*Guaratinguetá, cidade vizinha de mais fácil acesso no Vale do Paraíba*) morreu... era de Guará, morreu em guará, num sei que você viu falá dele. Intão, ele fei um musga... num é nossa, é dele, né, Rordão? É dele! Nói tem como dele porque...

R.S. É.

Z.B. ...ele troxe pra nói: da Saudade! Intão, é treis verso, né, Rordão? É treis?

R.S. Qualé?

Z.B. Aquela uma que fala que... Ela tá, ela tá rodano por aí na internet direto essa hora, essa música. Aquela... “Num me deixe não”.

R.S. Ah, “Num me deixe não”?

Z.B. É.

R.S. Aquela lá é... acho que é treis verso ou... É uma coisa assim! É assim... é... cumé que é ela memo?

Z.B. É, mai dá tristeza, rapai! Cê... se cantá, tem hora... Num fomo em Paraty⁷⁷, tem nego que ficô chorano em vorta de nói, né memo? Ê! Desce água pos óio memo! Num tem jeito, não?

W.C. Como são os versos dessa?

Z.B. Na internet ela acho que tá. Nói cantemo, eis gravaro na internet. Cumé que é ela memo? Num me deixe, “Num me deixe não”, né?

(Grande silêncio)

R.S. Cumé que é, rapai? Começa cum...

Z.B. “Num me deixe não...” *(cantando)*

R.S. Não. Esse aí já é a...

Z.B. Esse é o segundo!

R.S. ...a parte do cuntramestre. A parte nossa é....

R.S. e Z.B. “Quando eu deixar este mundo que é cheio de ilusão eu quero morar com Cristo se eu ganhar a sarvação. Oi, meu São Binidito, que é da minha proteção, vai levar a minha alma pra junto do meus irmão.” *(cantando a duas vezes)*

R.S. Aí o cuntramestre responde agora:

R.S. e Z.B. “Não me deixe não, não me deixe não, grorioso São Binidito não me deixe não.” *(cantando a duas vezes)*

Z.B. Hahaha! *(risada com satisfação)*

R.S. É essa!

Z.B. Esse cara... essa musga é dele!

R.S. Esse aí, ele feiz ela, esse Aristeu que morreu.

Z.B. Que era bom!

R.S. Ele era nosso, muito amigo nosso, cantava, dançava co nói tamém, muitas veiz.

Z.B. Eu tenho ele aí, eu tenho ele.

R.S. Intão ele, ele tem um... um CD... CD...

Z.B. Ele deu um pra mim

R.S. Aí eu ro... eu peguei essas música dele. Peguei essa uma, peguei otra, aquela...

Z.B. Morreu!

R.S. Canto ela tamém.

Z.B. Mai num é, mai num é seu, num é sua não!

⁷⁷ Cidade fluminense que faz divisa com Cunha e recebe frequentemente a congada cunhense em suas festas religiosas.

R.S. Num é minha nada.

Z.B. Hahaha (*rindo*)

R.S. É dele! Eu que robei dele...

W.C. E música⁷⁸ diferente? O senhor está falando que, às vezes, muda a letra de alguma que já conhecia. Mas música também tem coisa nova ou é só melodia antiga?

R.S. É... Eu acho que... tem alguma nova tamém.

Z.B. Tem, ué!

R.S. Tem! Tem sim.

Z.B. Tem, ué! Num tem?

R.S. Tem. Tem nova tamém. As antiga...

Z.B. Aí cê (Seu Roldão) fai ué.

W.C. Tem algum canto que foi o senhor que inventou?

R.S. É! Tem.

Z.B. Ele fai a letra, fai a musga, ué!

R.S. Nós fai, nós faiz.

Z.B. O Rordão tem feito bastante, né, Rordão?

R.S. Nossa! Eu tenho feito tanta música de congada!

W.C. Não faz só uma letra nova em cima de uma música antiga?

Z.B. Não, não!

W.C. Faz uma música nova também?

R.S. Eu faço a letra e faço a música porque tem que tê a letra e a música.

Z.B. Fai. Nói dancemo... Aonde, aonde que ocê (Seu Roldão) assinô pro cara gravá treiz música nossa? Num sei aonde que o cara veio aí!

R.S. Foi a... Lá de São Luiz... (*São Luiz do Paraitinga, cidade vizinha*)

Z.B. Foi no cartório até. Ocê, ocê assinô lá.

R.S. Foi no cartório pra ele gravá. O gravador num gravava sem a...

Z.B. Sem autorização

R.S. ...sem a assinatura minha. Aí ele veio atraiz de nói, né? Aí nói fomo...

Z.B. Cê foi no cartório. É!

R.S. Fui no cartório, eu assinei. O gravador num quis gravá...

Z.B. Ele era de fora! De São Paulo. Num sei da onde que era ele.

R.S. É.

⁷⁸ Termo usual dos congadeiros para o conceito de melodia.

Z.B. Eu sei que ele apareceu um dia aí, nói fumo lá, assinô, o Rordão assinô lá...

R.S. Nós tivemos em São Luiz. Foi lá que ele...

Z.B. São Luiz memo!

W.C. Qual instrumento musical não pode faltar na congada?

Z.B. Ah, esse aí é facinho, né, Rordão? Vai respondê ou eu respondo?

R.S. Pó respondê ocê.

Z.B. Ah, o instrumento que num pode fartá de jeito nenhum é a caixa!

W.C. É o principal?

Z.B. É! A caixa se fartô, cabô, num tem nada mai.

R.S. É. É.

Z.B. É... é um... (*risos*) é um desse tamaninho ansim, mas sem ela num funciona...

R.S. É.

Z.B. Num tem jeito.

R.S. Incrusive as duas, né? A maior e a...

Z.B. É! A maior e a menor, mai isso aí é... É, as duas, é... chegô as duas, num precisa de mai nada! Dá pra cantá, dá pra dançá só cas duas memo.

R.S. Intão, antigamente era duas caixa que cantava. Só duas.

Z.B. Nói que inventemo agora, é gostoso!

R.S. Aí é... agora vem o cordião, mai o cordião é uma... é um grande instrumento!

Z.B. É uma máquina! É um negócio bom, né?

R.S. E hoje noi costumemo tanto que se...

Z.B. Hahaha (*rindo orgulhoso*)

R.S. Se o Zé Bideco, num dá outro, é o Zé Bideco ainda.

Z.B. O otro ele num gosta! Hahahaha.

R.S. Se fô o otro... otro... otro tocadô de congada, de cordião num... num funciona!

Z.B. Ô, Willia, tinha o Marechá.. eu gosto do Marechá! Ê, homi! Fumo dançá no Rio Craro (Rio Claro, cidade do interior paulista, distante cerca de 400 Km de Cunha), o Marechá falô pro pai, o pai tava cansadinho já: “Seu Francisquinho, o Zé eu sei que o Zé gosta um negocinho, mai hoje fala pra ele num pô na boca!”. “Hehe” (*rindo*). Faz... esse tempo eu era novo, rapai. Tinha o que? Ah, uns vinte e pocos ano. Falei: “Ah, eu... vô dá uma escapada aqui!”. Aí saí, bebi um negócio lá, aí, na hora da janta, viemo pra jantá, posamo lá, né? Aí ele falô pra nói... Era vivo ele, antigamente. Morreu, mai vô te contá! Ele falô: Ô, Seu Francisquinho, falei pro Zé, falei pro senhor, falei pro Zé, num era pra bebê nada e já bebeu. Já passei perto dele, já senti.

R.S. Hahahaha (*rindo*)

Z.B. mai, mai num dei perdido cum ele não!

R.S. Eu sempre eu falo: Ói, no cordião, na congada, eu num vi ainda um igual ele pra tocá!

Z.B. Mai, no Vale (Vale do Paraíba) num acharo ainda, ué!

R.S. Num tem!

Z.B. A turma fala pra mim...

R.S. Tem congada aí que tem uns cordionista mai...

Z.B. A turma fala...

R.S. Não! Num consegue! Num consegue!

Z.B. Sabe por quê, Willia, que eu acho que não acha? Porque, eu sempre falo pro Rordão, onte nói tava brincano lá, mexendo, meu zóio, minha cabeça tá lá! Eu quero iscutá o que tá cunteceno lá! Tem gente que tanto faiz rodá, subi como descê. Pra mim não! Vamo subi, vamo subi! Vamo pará, vamo pará! Esse negócio de vai pra lá e vai pra cá, não! Então... eu fico brabo!

R.S. Num... num tem!

Z.B. Afina essa caxa! Essa caxa tá fora! Chegue ela lá! Qué dizê... intão eu acho que pra nói é... tem que sê ansim purque... é... se a gente já num... já sabe... sabe poca coisa, ainda vai fazê uma porcaria pros otro vê... Ah, num faço!

W.C. E daí tem a mais: cavaquinho...

Z.B. Tem cavaco!

R.S. Tem... cavaquinho...

Z.B. Tem violão mas num foro ontem.

R.S. Num foro.

Z.B. Tem dois violão aí...

R.S. Tem violão...

Z.B. Tem dois, treis surdão aí...

R.S. Pandero!

Z.B. Tem caxa de rastilo que tá guardada aí...

R.S. Tamém...

Z.B. Tem pandero... Ah, tem muita coisa...

R.S. É.

W.C. Mas só com duas caixas já...

Z.B. Já funciona! Já... já...

R.S. Duas caxa e o cordião e quando bate...

Z.B. Só que nói... nói estranha. Mai que nói fai, nói fai!

R.S. É ruim, purque fica mai poco o time. Tem o surdão...

W.C. E tem que ser duas caixas afinada diferente igual vocês têm?

Z.B. Deferente! Deferente!

W.C. Não pode ser igual?

Z.B. Não! Deferente!

R.S. É! Casada a voiz uma ca otra.

Z.B. É uma na requinta e otra na artura.

R.S. Uma de requinta por cima e a otra pro meio.

Z.B. Pro meio. Aí dá um som bunito, bacana.

R.S. Aí ela casa a voiz, né?

Z.B. Aí dá bom, né?

W.C. Então só com duas caixas já dá, né?

Z.B. É! Só que num é igual a gente gosta, mai... mai já dá!

R.S. Já dá pa... fazê, né?

W.C. A participação dos mais novos tem aumentado, tem se mantido igual ou tem diminuído?

Z.B. Ah...

R.S. Ah...

Z.B. Eu acho que ele tem minguado um poquinho, viu?

R.S. Diminui um poco sim, né?

Z.B. É, a verdade tem que ser dita.

R.S. De primero tinha mais...

Z.B. Um poquinho sim.

R.S. Os mai novo tinha bastante.

Z.B. Os mai... os mai véio era muito pegado!

R.S. É.

Z.B. Né? Era muito pegado. O novo agora, ele num igual nói era pegado.

R.S. Ah, as pessoa novo, os jóve hoje num qué sabê mai.

Z.B. É. Num era bem pegado.

R.S. Num tá...

Z.B. De premero era.

R.S. Tá muito poco.

Z.B. Premero a turma era firme

R.S. Que qué...

Z.B. Hoje farta... Falece os véio, aí lá... faleceu dois lá do grupo, três... aí dois entra, já tá fartano um. E num é verdade? Tá fartano um já.

R.S. É.

Z.B. Armentô. É... faleceu doi, mai entrô dois, do mai novo, mai já tá fartano um intão.

W.C. Morre mais do que entra?

Z.B. Morre mai do que entra!

R.S. É.

Z.B. E num é verdade? É verdade memo, né, Rordão?

R.S. É.

W.C. E se continuar assim, como é que vai ser?

Z.B. É... se cuntinúa ansim... Eu acho que si cuntinúa ansim... daqui mais uns tempinho eu acridito que... pode até...

R.S. Pode até acabá.

Z.B. Pode até acabá memo!

R.S. Acabá. Porque...

Z.B. Porque tudo tem que tê vontade. Sem vontade num funciona!

W.C. E de antigamente até hoje foi diminuindo. Vocês notaram isso?

R.S. É, diminuíno.

Z.B. É.

W.C. Ou só agora que está diminuindo?

Z.B. Não! Vem diminuíno. Num é agora não

R.S. Diminuíno.

W.C. Faz tempo que vem diminuindo?

Z.B. É. Vem vino, vem vino.

R.S. Vem vino.

Z.B. Porque meu pai... meu pai reclamava isso aí que você falô, meu pai falava pa nói: “É, fartô aquele dia, num foi...”. Então já vem vino!

W.C. Seu pai já reclamava então que diminuía?

Z.B. É! Já diminuía. Já vem. Isso num é de agora, né, Rordão? Num é de agora diminuí.

R.S. É. É...

Z.B. Só que agora parece que pesô mai um poco! Parece que... que...

W.C. Por que será?

Z.B. Ah, acho que diminuiu mai um poquinho. É quase cumparano... cumparação da água: a água minguô. Intão nós temo tamém. Como nós: a turma nossa minguô um poco.

W.C. Mas os novos têm interesse em outras coisas, será? O que que é?

Z.B. Tem. Não, eis... até eis vai... vai no grupo, tudo, mais o dia que num qué í, num vai, intão, qué dizê...

W.C. Não têm compromisso?

Z.B. É um parcerô que... que a gente... sempre eu falo, né?

R.S. Num têm cumprimisso.

Z.B. Acatraca eis. Fala: “Ó, gente, num é ansim, gente! Pelo amor de Deus! Tem que ocêis tá junto!” “Ah, mai eu tive lá num sei na onde, eu fui em tar lugá...” “Mais ansim, não!” Então, qué dizê, nesse... nesse... nessa palavra, diminui porque argum fica... num gosta, acha que a gente tá reprendeno aí... “Num vô tocá mai!” Aí... é um que vai pro brejo já.

R.S. É.

W.C. E no futuro se depender deles, aí não faz porque não têm compromisso?

Z.B. Num faiz... Isso memo, né?

R.S. É, num têm cumprimisso!

Z.B. Exato! Exato!

W.C. É triste isso, não?

Z.B. É... cê sabe cumé que é, né? A gente gosta, né? Eu gosto dimai, bobo. Eu vô dizê prucê... eu... ói, tô cansadinho já mai gosto. Tá no meu sangue... Faço tudo...

R.S. Já falei: “Eu tô véio mai, graças a Deu... já quase fui...”

Z.B. Eu tamém. Já quase... Mai

R.S. Eu já tive infarte duas vei.

Z.B. O meu foi treis! Hihi (*rindo*)

R.S. Primera vez fai... oito, deiz ano, pur aí. Daí quatro ano tornô a dá de novo. Quase fui!

Z.B. Ah, larga disso, Rordão!

R.S. Eu falei: “Mai inquanto eu tivé podeno arrastá uma perna, eu tô ino co ceis!”

Z.B. Num fala isso não! Num fala isso não! Larga disso! Num quero... num quero iscutá isso não! Eu num gosto! Hahaha (*rindo sem graça*)

R.S. Eu falei... O Gusto Pratião, que era o mestre nosso, dipoi que eu... dipoi que ele morreu que eu passei a... antes dele morrê memo eu já passei a cantá no lugá dele.

Z.B. É.

R.S. Ele falô pra mim um dia. Ele tava sentado, doente, coitado! Num sei se ocê tava junto.

Z.B. Eu alembro!

R.S. Cê tava lá?

Z.B. Lembro!

R.S. No Cajuru (bairro da cidade) ali.

Z.B. Coitado do Gusto!

R.S. Sentado na área assim, prosiano com ele... ele falô pra nói... falô pra mim: “Ói, gente, eu vô falá uma coisa procês...” Ele falava mansinho! “Ói, eu... eu vô í... eu num vô guentá...”.

Z.B. Coitado!

R.S. “Mais eu quero que ocêis não pare ca congada!”

Z.B. Eu tenho foto dele lá, nói junto!

R.S. “Ocêis... quero ocêisi... aonde eu tivé eu quero vê ocêis, eu quero sabê que ocêis tão na... tocano.” Falô pra mim. E cortou eu que até no dia do interro dele, nós fomo tudo, a congada em peso, tudo de branco. Intão fomo de branco, num foi, Bideco?

Z.B. Foi tudo nói!

R.S. Inda pior, igigiro que nói cantá na igreja...

Z.B. Fei cantá, fei cantá ainda. Ai, meu Deus!

R.S. No interro, no velório dele lá. Lá na... na recumendação do caxão, lá.

Z.B. Eu num sei cumé ...

R.S. Eu entrei, rapai, falei: “Ai, meu Deus do céu, cumé que eu vô cantá?”

Z.B. Eu num sei cumé que eu cantei até, lá, aquele dia!

R.S. Pra mim cantá me doeu.

Z.B. Na igreja, rapai...

R.S. Purque é a coisa triste cê cantá assim sintino, né? Cum sentimento.

Z.B. Cumpanhero morto naquela... na caxa.

R.S. Cantemo lá. Ele... Caxão dele lá na... enfrente o artá.

Z.B. Ê, rapai...

R.S. E nói entremo, a congada interinha!

W.C. E que tipo de música o senhor cantou?

R.S. Eu nem num alembro mai a música que eu cantei.

Z.B. Cantava... cantava uma música que ele gostava.

R.S. Que ele gostava, da cantoria dele.

Z.B. Ele gostava de cantá aquela tar música? Vamo cantá ela intão!

R.S. É!

Z.B. Né?

R.S. Nói cantava música dele até... que nói cantava.

Z.B. Ah, eu disci pro zóio lá dentro da igreja. Eu falei: “Ah, meu Deus!”

R.S. Eu vô dizê procê: É triste! Nói fizemo isso na... Depoi nói andemo fazendo mais interro de cumpanhero nosso mai num foi tanto.

Z.B. Andemo mai... Nói têm guardado aí.

R.S. Agora, nele nós fomo a congada em peso memo!

Z.B. Nói têm guardado aí... nói tem uniforme aí... que nói compremo... pra nóisi... pra nói usá o dia que morresse um parcero nosso, né?

R.S. É...

Z.B. E seu Gusto foi o premero.

R.S. Foi...

Z.B. E... nói compremo divisa...

R.S. A fita era...

Z.B. Tudo preta...

R.S. Preta...

Z.B. Luto! Nói fomo de luto!

R.S. A fita preta.

Z.B. Ê, rapai, o negóço foi...

R.S. Maisi intão isso aí é uma coisa que nós traiz... isso aí... Eu já falei: “Ói, gente...” Eu falei pro Zé Bideco, um dia eu falei: “Eu tô véio...” Até que eu tive uns tempo que eu num tava podeno cantá memo!

Z.B. Num tava!

R.S. Num tava. Eu cantava uma parte que...

Z.B. Sentia mal.

R.S. Fazia a chegada, sentia cansera, sentia aquela cansera, aquela fudigação...

Z.B. Agora num tem mai. Graças a Deus!

R.S. Aí parava e dava o apito pra aquele rapai, aquele que cantô no...

Z.B. Graças a Deus num teve mai nada!

R.S. E ele cuntinuô.

W.C. Pra que serve a congada?

Z.B. Ô, rapai, mai agora essa uma... Essa prigunta é meio difíci.

R.S. Hahaha (*rindo*) Ai, meu Deus, agora responde ocê, Zé. Pega essa aí. Responde o que dé na sua teia!

Z.B. Pra que que serve? Pra nós serve pra muita coisa, pra nós, né? Cumé que vamo fazê?

Pra nós serve tudo pra nós, né? Serve tudo no bão sintido, né?

R.S. Ah, pra nós serve em tudo!

Z.B. Tudo no bão sintido!

R.S. Serve pra divertimento, serve pra religião...

Z.B. Serve!

R.S. Serve pa... pa gente entertê a vida nossa, o qui nós...

Z.B. No bão sintido... no bão sintido ela serve pa tudo!

R.S. Se ocê tivé aburrecido, cê sai na congada, distrai tudo, serve muita coisa, né? Isso aí é... tem muita servintia.

Z.B. É tem! Tem muita servintia!

W.C. E as danças, movimentações e batidas dos pés que se fazem na congada? O que significam?

R.S. Ah, aquilo lá é uma ispéce dum manejo, né, que ocê fai... fai aquela meia-vorta, entra lá, vai iscreveno, sai lá na ponta lá...

Z.B. Depoi vorta de novo...

R.S. É... é uma que tem... tem uns par de jeito que ocê fai, né? Num só... num é dum jeito só não. Que ocê vai aqui, vai fazeno um laço, né? Sai lá na ponta.

Z.B. Mas, viu, Willia? Essa... essa prigunta é meio cumpricado memo porque... parece que é... dança! Tamo dançano intão?

R.S. Agora, no pé o que ocê fai, isso aí é...

Z.B. É jogo?

R.S. ...o passo, né?

Z.B. Jogo do corpo?

R.S. O home toca lá, ocê... ocê dança, né?

Z.B. Cumé que é o nome?

R.S. Aí agora, num sei o que é.

Z.B. É jingue? Jingue do corpo? Cumé que é? Purque o corpo tem que jingá, ué.

R.S. É.

Z.B. Que que é?

W.C. Mas porque tem que se fazer essas movimentações?

Z.B. Purque se... se num fizé isso, ocê num é capaiz de dançá, ué!

R.S. É.

Z.B. Cê tem que fazê tudo o jingue do corpo pra podê dançá...

R.S. Isso.

Z.B. Pra podê batê, pra podê cantá, pra podê tudo!

R.S. Pra podê...

W.C. Está tudo relacionado então? Com o canto, com os bastões?

Z.B. Tudo! Tudo!

R.S. Tudo relacionado. É!

Z.B. até tanto se num tivé, aí tá errado.

R.S. É.

Z.B. Tem que tá tudo certo.

W.C. Uma coisa depende da outra então?

R.S. É!

W.C. E o manejo dos bastões?

R.S. É... imita um pouco a... a luta de ispada, né?

Z.B. É.

R.S. Imita! Que ali ocê faiz a marcação tudo, cê bate... imitando uma ispada cum bastão.

Z.B. Tem muita luta... tem muito bastão que ocê bate que é aquele manejo que a gente fazia, batia no chão...

R.S. É. Bate aqui, bate lá, bate em cima...

Z.B. É tipo duma ispada memo, ué. Tá manejanho uma ispada, né?

R.S. É tipo duma ispada.

Z.B. Tem uma que ocê entra por lá, sai por lá.

R.S. É. Bate aqui, vai lá na frente, vai bateno.

Z.B. É imitano memo ué!

R.S. É. Imita. É.

W.C. E na embaixada que o senhor citou tem o bastão também?

Z.B. Não! É ispada.

R.S. É uma ispada.

W.C. Uma espada mesmo?

R.S. Ispada memo!

Z.B. Só duas só! Só duas ispada!

R.S. Só duas ispada. É dois que cumbate co a ispada.

Z.B. É um mestre e um cuntramestre só.

R.S. Um mestre e um cuntramestre e duas ispada.

W.C. Combatem no verso e na espada?

R.S. Vai discutino um co outro e... Inclusive tem uma parte, um meio, um trecho lá que eis... eis bate... a ispada...

Z.B. É. Eis cumbate um co otro, né?

R.S. É. E os otro dança lá... lá na fila assim... dançano e cantano a parte que eis tão... que eis tão discutino.

W.C. Mas o bastão também seria um tipo de espada ou outra coisa?

R.S. É.

Z.B. Ô, Willia, eu acho que o bastão é a mema coisa porque... o Marechá quando fazia o... essa imboxada, ele tinha dois... ele tinha um par de ispada. Tinha só o Zé Ger... o Dica e o Marechá! O resto tinha bastão!

R.S. É. Bastão! É.

Z.B. Eis... eis... eis cumbatia co bastão tamém, né?

R.S. Cumbatia co bastão tamém. É.

W.C. A congada tem alguma relação com penitência? Porque são muitas horas em pé tocando.

Z.B. Não! Não! Na minha pinião num tem. Tem, Rordão, na sua?

R.S. Não. Acho que não. Tem não.

Z.B. Num tem não.

W.C. E de pagação de promessa?

Z.B. Não, até num bom sintido tem. Vamo supô. Que nem um causo. Tem uma igrejinha duma Sá Mariinha lá em baxo, intão... as vei, já acunteceu de nói í lá, né? “Ah, vamo fazê uma visita à igreja? Vamo fazê uma promessa? Vamos lá na igreja da Sá Mariinha? O Fulano num tava muito bão, vamo lá fazê um pidido pra ela, quem sabe Deus ela ajuda e... fica bão?” Esse tem porque nói vamo e dá certo!

R.S. É!

Z.B. Intão é... Né, Rordão? Ocê memo, num tava recramano aquele dia? Tava recramano. Tá com prova aí, ué!

R.S. Ah, eu... eu... eu memo. Eu tô bão aqui...

Z.B. Tá como prova!

R.S. ...eu to bão aqui... agradeço a arma dela, o espírito dela...

Z.B. Aí!

R.S. ...a alma...

Z.B. Que ela foi muito boa memo, ué!

R.S. Que ela era uma curadera, né? Ela...

Z.B. Ela foi pirigosa memo! Ela sabia de tudo!

R.S. Ela... ela trabaiava... uma sinhora cum Deus memo.

Z.B. Ela tinha um retrato da santa grudado no coro! Na pele, nas costa dela. Ninguém grudô não! Apareceu nas costa!⁷⁹

R.S. Intão... o tar dia que nós fomo lá... que nós fomo lá... nós fomo lá na...

W.C. Sá Mariinha das Três Pontes?

Z.B. É!

R.S. Das Treis Ponte!

Z.B. Pariceu! Ninguém grudô não! Num foi grudamento de ninguém não!

R.S. Eu fui, eu fiz o pidido, né, no respeito meu memo, que eu tava cum negóço de cansera e tudo.

Z.B. Aí! Cabô ué!

R.S. Aí eu fiz o pidido. Pidi pra ela.

Z.B. Intão tem, Willia! Isso aí tem!

R.S. Eu fiz... fomo lá e aí, graças a Deus, aí... ela, com o poder de Deus e ela... fui curado!

W.C. O congadeiro é congadeiro só durante os ensaios, nas visitas, nas festas ou ele é congadeiro 24 horas por dia, o ano inteiro?

Z.B. Rordão, é facinho respondê, Rordão, mai...

R.S. Hahaha (*rindo*). Ai, ai...

Z.B. Tem dois sentido de respondê.

R.S. É...

W.C. E quais são os dois sentidos?

Z.B. Purque congadero, na hora que ocê tá dançano cê é congadero. E depois? Cê tá trabaiano, tá trabaiano numa casa... intão naquele momento cê num é congadero, ué!

⁷⁹ Xidieh (1993, p. 42) apresenta uma narrativa pia popular que se relaciona diretamente com essa – e talvez seja uma variação da mesma – mostrando o poder de Nossa Senhora e a benesse feita a quem a ela se devota: “Nossa Senhora, levando seu filho pra longe dos homens que queriam matar os dois, chegou na beira da praia. A água estava brava por causa do vento da bocaina e, assim, não tinha barco nem peixe grande para acudir a Virgem. Os soldados vinham vindo, vinham vindo. Nossa Senhora clamou pelos peixes do mar, mas eles estavam longe e não ouviram. Então apareceu um siri de carapaça azul e ela lhe disse: "Siri, meu sirizinho, quem será que há de me ajudar?". O siri respondeu: - "Eu *bos* levo, que sou filho da terra e do mar. Suba em minha costa, que de perigo eu *bos*hei de livrar". Nossa Senhora subiu na costa do siri e ele foi nadando, até chegar numa praia longe do perigo. Então Nossa Senhora perguntou: - "Que é *quebos* quer de mim meu sirizinho?" O siri, pensou e respondeu: - "Quero seu retrato Senhora Mãe de Deus!" Então a Virgem pegou um caco de pindá e riscou na costa do siri azulado o seu retrato, que até hoje ele leva.”

R.S. É.

Z.B. Cê é congadero só naquela hora que ocê tá purque...

R.S. Na hora que tá dançano.

Z.B. ...cumé que ocê pode sê congadero ali, mai trepado no meio duma casa alta. Naquela hora cê num vai sê purque cê num pode sê lá! Não, num é!

R.S. É só naquele horário que...

Z.B. É só naquele horário purque... Cê pense bem, se fô, num tem jeito de sê dois lá. Num tem jeito de sê. Que nem, eu tô cuma iscada no poste... cumé que eu vô sê congadero na ponta do poste. Num tem jeito de eu sê! Eu tenho que sê...

R.S. Não! No pensamento pode!

Z.B. Ah não! Não! No pensamento pode!

R.S. No pensamento cê...

Z.B. Só no pensamento! Mai fazê, cê num fai!

R.S. Mai cê tá trabaiano, tá caquele pensamento lá...

Z.B. É! “Nói vamo fazê isso amanhã lá.”

R.S. ...congada, congada...

Z.B. “Depoi d’amanhã nó vamo lá!”

R.S. Até às veiz, até cê alembra duma parte...

Z.B. Dum verso, duma musga...

R.S. ...dum verso, duma música... É!

Z.B. Ah... então concordei! Mai se ocê tivé bem concentrado no serviço cê num alembra em nada!

R.S. Não... Isso é verdade!

Z.B. Ocê erra oque cê tá fazeno!

R.S. É! Isso é verdade!

Z.B. Intão cê num é nada aquela hora. Aquela hora cê tá... tá trabaiano!

W.C. Vamos supor que o Seu Zé está em cima de uma casa, arrumando uma luz, eu paro lá embaixo e começo a conversar com ele sobre a congada. Ele é congadeiro naquela hora?

R.S. É! Aí é!

Z.B. Ah é! ...É memo! Até tá certo ele, né?

W.C. Não sei. Estou perguntando só.

Z.B. Mai ele tá certo memo!

R.S. Incrusive, viu, Bideco? Incrusive uma veizi, faiz tempo isso aí, tem até uma parte que eu fiz, duas parte! Eu fiz co Nestinho em riba da casa dei, ele tava cubrino a cada dei.

Z.B. Intão é. Intão tá bom, cê fei lá em cima!

R.S. Aí, nói mexeno lá, trabaiano lá e cunversano negóço da congada...

Z.B. Cê fei lá em cima, é congadero!

R.S. ...fizemo a mus... a letra, fizemo a música tudo, lá em cima. Ainda cantemo lá em cima nós dois cantano, eu cantava, ele ripitia.

Z.B. Pra riba da casa cê é congadero tamém.

R.S. E peguemo aí, gravemo aquilo na...

Z.B. É bom! É! Pode sê! Tá certo memo!

R.S. Intão, aí que dizé qui nós fizemo lá.

Z.B. A prgunta que ei fei, intão eu acho que... é... até cê pode sê congadero na riba da casa memo!

R.S. Purque...

Z.B. Eu tamém pode... ocê passa lá, chama eu, cumeça a cunversá de congada, eu tava lá em cima...

R.S. Aí ocê tem que cunversá naquilo lá ué!

W.C. Hoje à tarde mesmo eu conversei com o senhor na rua.

Z.B. É! Na rua! Congadero memo! Tem que sê! Tem que sê memo!

R.S. É!

W.C. É congadeiro o tempo inteiro?

Z.B. É o tempo intero!

R.S. É o tempo intero, ué, purque nói num...

Z.B. É o tempo intero, ué. Num tem jeito memo. A gente vai pensano...

R.S. Nói num vamo disisti, né? Nói num disiste, né?

Z.B. Não! É o tempo intero! Acho que é isso memo!

R.S. Purque isso aí nói cantemo a vida intera, né?