

Aspectos Internos do Fazer Musical num Congado de Minas Gerais

Rosa Maria Barbosa Zamith *

Aspectos Gerais

Pobre do pesquisador que, pelas dificuldades e limitações que toda pesquisa de campo possui, desiste de escrever sobre o seu foco de interesse. Estarmos tratando com um grupo de pessoas que podem, a cada momento, (re)pensar e (re)fazer a expressão cultural com a qual estão envolvidas, não nos deixa mais inseguros, quanto às nossas conclusões, do que se tivéssemos fontes documentais ou bibliográficas.

Através da persistência, a perspectiva de compreensão de uma expressão cultural certamente se amplia, tornando o que, à primeira vista se configurava de maneira singela, em intrincado processo de construção. Abre-se, assim, o campo de percepção e compreensão e, conseqüentemente, pelo deslocamento do nosso eixo cultural, temos não só uma avaliação mais clara do que assistimos, como podemos estabelecer diferentes analogias com outras modalidades culturais. É uma porta que se abre.

Entre as tradições populares do Estado de Minas Gerais, o “Congado”, também conhecido com as denominações Congo, Congada, Reinado, destaca-se como sendo uma das manifestações de maior expressividade¹.

Trata-se de um folguedo popular brasileiro, de caráter religioso, que se apresenta em forma de cortejo real incluindo cantos, danças e, freqüentemente, entrecos com representações teatrais.

Estes grupos, chamados “Ternos”, “Guardas” ou “Companhias” de Congado, são formados predominantemente por negros, que se reúnem para louvar seus santos de devoção, geralmente Nossa Senhora do Rosário, São Benedito e Santa Efigênia, considerados os protetores dos negros e dos pobres. Em algumas localidades, a participação dos negros foi decrescendo, dando lugar aos brancos, mulatos e caboclos, mas o folguedo pode ser considerado como uma manifestação típica das comunidades negras (ANDRADE, 1959; BRANDÃO C., 1985).

A época das apresentações varia de acordo com calendário de festas religiosas e profanas de cada localidade, sendo que, em fevereiro, o folguedo foi registrado somente em contextos profanos (RABAÇAL, 1976). Acontece, muitas vezes, de os grupos se apresentarem em festas oficiais não-religiosas, promovidas, por exemplo, pela prefeitura da cidade ou por particulares. Ainda assim, os congadeiros aproveitam a oportunidade para louvar seus santos preferidos.

A forma como o folguedo é realizado também sofre uma grande variação de lugar para lugar. Através de um levantamento extensivo da bibliografia existente a respeito das Congadas até a publicação de sua obra *As Congadas no Brasil*, Alfredo João Rabaçal pôde classificar a documentação do folguedo feita por outros pesquisadores em cinco grupos, de acordo com “temas” apresentados:

“I - desfiles por vias e logradouros públicos, em direção a cenários religiosos, ou cortejos, cujos participantes acompanhados por grupos instrumentais entoam versos desempenhando rápidos e simples passos coreográficos;

II - a representação de lutas entre mouros e cristãos, com base, em alguns casos, em episódios da história de Carlos Magno e dos Doze Pares de França;

III - a teatralização de lutas entre um Rei do Congo e uma Rainha Ginga;

IV - a encenação das Embaixadas com encontros guerreiros; e

V - o desenvolvimento de Embaixadas Diplomáticas entre realezas distantes” (RABAÇAL, 1976:63).

Acontece, às vezes, de esses temas aparecerem misturados em um mesmo Congado, como é o caso do que abordamos neste artigo, que poderia ser enquadrado no item I, apesar de encontrarmos alusões a mouros e cristãos assim como embaixadas diplomáticas.

Tais temas, aliados ou não a outros elementos característicos do folguedo, têm sido, quase sempre, utilizados pelos pesquisadores para a formulação de teorias que expliquem as origens dos Congos, Congados, Congadas. A primeira agrupa maior número de adeptos e é a que julga ser o folguedo, em sua essência, derivado de costumes africanos (ANDRADE, 1989; ALVARENGA, 1982); e a segunda o considera uma reminiscência da “Chanson de Roland”, episódio mais famoso da história de Carlos Magno e dos Doze Pares de França (ARAÚJO, 1959; BRANDÃO T., 1968).

Congado Guarda N. Sra. do Rosário de Themístocles Pereira Leão

Nossa pesquisa, que teve início em 1988, prosseguindo nos anos subseqüentes, foi centrada no Congado Guarda N. Sra. do Rosário de Themístocles Pereira Leão, da cidade de Inhaúma², Minas Gerais. Diferente de outras localidades mineiras, o Congado de Inhaúma não está ligado a uma irmandade religiosa³. Geralmente, recebe apoio da prefeitura e de comerciantes locais, que doam alimentos para os repastos e ônibus para eventuais deslocamentos. Tanto a prefeitura quanto a comunidade ajudaram também na construção da capela de N. Sra. do Rosário, fazendo leilões e doações de dinheiro e material.

Themístocles Pereira Leão foi, durante aproximadamente quarenta anos, o principal líder do Congado por ele fundado, possivelmente em 1945, e, após sua morte, em 1986, seu nome passou a designar o grupo.

A história de Themístocles se confunde com a do Congado em Inhaúma. Sua filha conta que o pai nasceu na localidade conhecida como Barra de Inhaúma, tendo morado em Pontinha e em

uma fazenda em Lagoa do Lontra, onde trabalhou como empregado braçal.

A transferência para Inhaúma, cuja data não podemos precisar, aconteceu quando um compadre de Themístocles comprou um lote no local, onde foi construída a casa em que os Pereira Leão residem até hoje. O motivo da transferência era dar condições de estudo para os filhos, pois nas fazendas não havia escolas.

O velho Capitão era figura muito respeitada pelos moradores de Inhaúma que, ainda hoje, referem-se a ele como “um santo homem”. Mas o prestígio de Themístocles talvez se devesse, em grande parte, ao que chamaremos aqui de seus “poderes mágicos”. O antigo Capitão, conhecido como rezador eficaz, era solicitado não só para rezas de cura de pessoas, mas também para eventuais problemas nas lavouras, como pragas ou falta de chuvas. Segundo muitos moradores de Inhaúma, tais poderes provinham da fé e da grande devoção de Themístocles aos santos, em especial a Nossa Senhora do Rosário.

Líder respeitado, era Capitão-Mor de diversos Congados de cidades limítrofes a Inhaúma e Capitão-Regente da Guarda desta cidade. Foi mestre dos atuais congadeiros da localidade, ensinando-os como e por que dançar o Congo. Seus ensinamentos iam desde as explicações de cunho histórico ou religioso até os aspectos práticos da festa, como os cantos, as coreografias e a fabricação dos instrumentos musicais. Integravam a Guarda seus filhos, parentes e amigos, todos devotos de N. Sra. do Rosário.

O agrupamento de parentes e amigos em torno de uma manifestação cultural é, geralmente, encontrado em outros folguedos, como por exemplo no grupo das “Pastorinhas de São João” (ZAMITH, 1987) e pode ser compreendido como uma *social network*. A expressão *social network*, ou seja, um conjunto de relações que se cruzam no interior de um sistema social, tem sido utilizada no estudo das relações sociais urbanas, rurais, em sociedades tribais, clãs, em sistemas de autoridade, de parentesco ou em membros de um grupo qualquer (BOSWELL 1969; BOTT, 1976; HEILBORN, 1984; e MITCHELL, 1969). A flexibilidade do con-

ceito possibilita que o usemos em folguedos brasileiros, onde podemos encontrar uma trama social fundamentada nas relações de parentesco e amizade.

Durante três dias, da noite de sábado à de segunda-feira anteriores a 7 de outubro, data oficial comemorativa do Santo Rosário de Maria, os congadeiros, que constituem esta *social network*, festejam e louvam N. Sra. do Rosário através de uma série de atividades, tendo como principal centro a capela por eles construída na periferia da cidade.

O Congado de Inhaúma é constituído por, aproximadamente, trinta pessoas, que ocupam diferentes funções. Presidente da Guarda, Reis Congos, Reis Perpétuos, Reis Festeiros, Alferes-da-Bandeira, Guarda-Coroa, Juízas, diferentes tipos de Capitães e “dançantes”, termos que é empregado tanto para o congadeiro que toca instrumento, quanto para o que canta ou dança⁴. O grupo é constituído, basicamente, por homens, e as mulheres aparecem nas funções de Capitã-Mor, Rainhas e Juízas.

As lideranças estão centradas na Capitã-Mor, no Capitão-Regente e no Capitão-Sucessor. São eles os responsáveis por conduzir as orações e puxar as cantigas respondidas pela cantoria, assim como solucionar possíveis problemas que ocorram durante os deslocamentos, em relação à música e à coreografia realizada pelos congadeiros. Participam das diferentes cerimônias do folguedo, sendo os principais responsáveis pelo desenvolvimento da festa.

Os congadeiros usaram como espaços físicos para o culto a Nossa Senhora do Rosário as ruas de Inhaúma, a capela por eles construída, incluindo-se aqui a área que a circunda e as residências do Presidente da Guarda, da Capitã-Mor, que é a mesma da Rainha Conga, dos Reis Perpétuos e dos Reis Festeiros.

A casa da Capitã-Mor foi, nos três dias de festa, o local do encontro inicial e do término da jornada, espaço também usado para um dos almoços festivos e para guarda dos instrumentos musicais e da bandeira que vem à frente do cortejo. Na do Presidente estava guardada a bandeira que foi colocada no mastro, erguido no início da festa junto à capela, e na casa dos Reis Perpétuos e Festeiros

os congadeiros se reuniram para os cafés da manhã e almoços. O percurso entre as casas onde o grupo se reúne para os repastos é feito em forma de cortejos, com cantos e danças acompanhados por toques de instrumentos musicais.

Achamos importante ressaltar a função dos cortejos como elemento de ligação entre estes espaços físicos acima mencionados. Esses cortejos não são simples andanças pelas ruas da cidade. Possuem itinerário definido, que obedece à estrutura seqüencial da festa e, além disso, seus componentes seguem uma disposição espacial pré-estabelecida, que se repete nos diversos deslocamentos.

O cortejo tem à frente o Alferes da Bandeira, seguido pelos dançantes, que se posicionam em dias “feiras”⁵ paralelas – a dos instrumentos e a da cantoria. Na dos instrumentos estão três caixas, podendo haver ou não pandeiros e xique-xiques (instrumento idiofone introduzido neste Congado em 1984, semelhante a uma lata baixa, possuindo, às vezes, duas alças) além de dançantes sem instrumentos que, assim como os tocadores de pandeiro e xique-xique, podem mudar de posição na mesma feira e se deslocar para a outra. A feira da cantoria é encabeçada pelo Dançante de Guia, seguido dos cantadores e dançantes sem instrumento. Em ambas as feiras, os congadeiros que ocupam as posições mais à frente possuem maior respeitabilidade.

Entre os tocadores de xique-xique e dançantes sem instrumento, encontramos crianças que se iniciam no Congado e, desde pequenas, aprendem as funções e responsabilidades de ser congadeiro. Posicionam-se nos finais de cada feira e, à medida que avançam seus conhecimentos musicais, tanto como instrumentistas quanto como cantadores, deslocam-se para posições mais à frente.

Após as feiras vem o séquito real e, finalmente, as Juízas, que desempenham o papel de acompanhar o Congado a fim de apontar qualquer conduta considerada como inadequada. Os Capitães líderes circulam com liberdade, coordenando todo o grupo.

Durante os três dias de festa, os componentes do Congado realizam etapas como levantamento de mastros, repastos, missas,

cumprimento de promessas, momentos estes em que falam embaixadas, orações, falas sequenciais, salves, vivas, saudações, tocam seus instrumentos, cantam e dançam. A observação da incidência destes diferentes momentos levou-nos à constatação de que a música é, sem dúvida alguma, a grande constância da festa. Está presente nos três dias, nas diferentes etapas, servindo de suporte para a realização de todas as atividades. Expressa-se através de cantos e toques da Guarda N. Sra. do Rosário, de hinos religiosos da Igreja Católica, de repertório executado pela banda de música local na procissão do domingo e por música sertaneja, veiculada pelos meios de comunicação de massa e ouvida ao lado da capela.

A importância da música é constatada não somente pela quantidade do repertório, mas também pela variedade de formas sacras e profanas com que ela se expressa, o que nos leva a questionar sobre o que seria deste Congado e da festa do Rosário sem a música.

Para este artigo, centralizaremos nossas observações exclusivamente no repertório executado pela Guarda, por ser o mais tradicional. Sua aprendizagem se baseia na tradição oral, com uma forma de transmissão do saber eminentemente prática.

A Música do Congado de Inhaúma

No contato inicial com a música executada pelos congadeiros de Inhaúma, a avaliação, tendo como parâmetro o ponto de vista da pesquisadora, foi de que este repertório era muito simples e repetitivo. Porém, com novos encontros, percebemos que estávamos diante de música que possui uma complexidade interna, tanto em relação à percussão quanto ao canto. Era necessário saber como os músicos elaboravam a execução musical.

A tentativa de reconhecer os processos internos do fazer musical tem sido preocupação de diferentes etnomusicólogos, entretanto, encontramos posturas diferentes em relação à busca de dados cognitivos⁶.

Fuks (1992:21) expõe que: “Considerando a necessidade de incluir o que vem a ser relevante para os informantes, podemos

definir quais estruturas possuem importância cognitiva. Entre diversas estruturas possíveis, *apenas as que são conscientemente empregadas assumem certo valor*” (grifo nosso). Fuks se refere às suas experiências no campo junto aos índios Waiãpi, considerando também ser possível estabelecer relações com outras músicas em outros contextos.

Canzio (1992:28) nos diz que: “Poderia haver objeção ao fato de que esses dados cognitivos não têm sido obtidos através da verbalização do portador da cultura, mas sabemos que *as unidades êmicas podem ser inconscientes e não verbalizadas*. De fato, na análise do comportamento musical, o observador tem amiúde que suscitar, por vários métodos, esses dados” (grifo nosso).

Fuks considera que o informante necessita ter consciência dos aspectos cognitivos do seu fazer musical, o que possibilita a sua verbalização; e Canzio avalia que estes dados podem permanecer inconscientes e, portanto, não explicitados pelo informante. O que nos parece pertinente é entender o contexto no qual a *performance* está inserida e verificar se tal verbalização sobre o fazer musical torna-se possível, impossível, ou mesmo irrelevante, apesar do pesquisador deduzir os dados cognitivos.

Para facilitar a identificação dos dados cognitivos, Déhoux (1992) utiliza, na pesquisa de campo, o método do *play back*, desenvolvido por Simha Arom e aplicado pela equipe de pesquisadores ligados ao Departamento de Etnomusicologia do LACITO (C.N.R.S. - França), que tem realizado pesquisas principalmente na África Central. O *play back*, aplicado em campo, funciona como componente básico para a transcrição e análise da música tradicional africana. Consiste na utilização de gravadores e *headfones*, visando isolar ou unir parte ou partes das estruturas musicais polifônicas que pretende entender, buscando um modelo.

Canzio (1992) avalia que este método visa encontrar os dados cognitivos através de uma visão êmica, por representarem a prática de um grupo e possuírem “padrões mentais partilhados culturalmente”, tentando excluir a visão êmica do observador. Entretanto, Canzio lembra que essa metodologia, por ter como um dos

seus objetivos descrever esses dados cognitivos, realiza a passagem do êmico para o ético. Sem dúvida alguma isto acontece e é inevitável. Uma das formas em que esta passagem se evidencia é quando realizamos a transcrição musical, prática que consideramos importante, apesar de controvertida em sua validade pelas limitações da grafia ocidental e pela real capacitação de quem transcreve em captar peculiaridades da execução musical. Este problema se torna mais complexo quando temos como objeto da nossa observação repertório de música que não se pode adequar ao pentagrama, o que não é o caso do Congado de Inhaúma.

A transcrição musical de repertório de música tradicional é um recurso empregado por etnomusicólogos e sistematizado no nosso século. Uma transcrição, eficiente ou não, dependerá da habilidade, treinamento auditivo e conhecimento da realidade cultural onde a peça está inserida. (VICUÑA, 1991)

Fundamentamos o uso de transcrição musical a partir de algumas opiniões.

List (1974) que, comparando transcrições realizadas por oito alunos (visava medir a altura e duração dos sons), tendo como apoio suas percepções auditivas - que eram anotadas no pentagrama - e gráficos eletrônicos obtidos através de melógrafos de tipos diferentes, conclui que não devemos subestimar a capacidade humana nesta tarefa. Para List, as transcrições feitas com suporte auditivo são suficientemente acuradas e válidas para análises musicais.

Déhoux (1992), citando Mantel Hood e complementando com sua visão sobre esta questão, posiciona-se dizendo que todo trabalho sério que pretenda ser musicalmente significativo deve depender, no final das contas, da notação e da transcrição. Para Déhoux, sem a resolução deste problema de investigação, todas as conclusões sobre as música ficarão comprometidas.

Foi através da transcrição musical que identificamos algumas estruturas do repertório do Congado e percebemos falhas da pesquisa, o que determinava o retorno ao campo para o preenchimento das lacunas. Estabelece-se assim uma relação, onde o campo oferece material para transcrição que, por sua vez, determina o

retorno ao campo. Depois de algumas idas e vindas, o quebracabeças começa a se encaixar.

Função do Músico

A maioria dos músicos do Congado trabalha como lavradores, vaqueiros ou lenhadores nas fazendas da região, as quais têm por base a agropecuária, ou então, como caminhoneiros, transportando carga seca, geralmente cereais.

Como músicos, papel exclusivamente masculino tanto para o instrumentista quanto para o cantador, não recebem qualquer remuneração. Sua participação tem como fundamento as relações de parentesco e amizade e a devoção a N. Sra. do Rosário. Ser músico é possuir respeitabilidade, pois sua atuação é determinante no sucesso da festa e os integrantes do Congado estão sempre avaliando o seu desempenho.

A importância dos músicos, assim como dos outros congadeiros, não é restrita ao período da festa do Rosário. Cumprem papel social relevante durante todo o ano porque são chamados para resolver questões de ordem devocional. Uma pessoa doente pode solicitar, através da Capitã-Mor⁷, a presença do Congado para um levantamento de mastro com a bandeira do Divino Espírito Santo, de São Sebastião ou de N. Sra. do Rosário (formas de devoção no local) ou para um cumprimento de promessa.

Esta função social faz com que os congadeiros, mesmo os que residem em outras cidades, se encontrem com regularidade. Recados e cartas são enviados, tendo como objetivo atender à solicitação feita. Qual a periodicidade? “Isso aí a gente se encontra quase de 15 em 15 dias, sempre tem uma bandeira pra gente levantar, uma promessa pra cumprir.” (Caixeiro)

O fato de os congadeiros se reunirem assumindo compromissos em outras épocas do ano faz com que o grupo esteja sempre se encontrando e avaliando suas apresentações. Nessas ocasiões, os músicos têm papel fundamental, pois, sem eles, o Congado não pode sair.

Existem dois tipos de músicos – instrumentistas e cantadores – que ocupam posições definidas na organização espacial do grupo, a qual se mantém nos diferentes momentos da festa.

Como mencionamos anteriormente, os dançantes se dividem em duas feiras, que são nominadas segundo o tipo de músico que as integra: feira dos instrumentos e feira da cantoria. Apesar de haver uma relação direta no fazer musical das duas feiras, para compreendê-lo é necessário entender o seu funcionamento de forma isolada.

Feira dos Instrumentos

O instrumental utilizado é exclusivamente de percussão. O terno das caixas chama-se “bateria”, sendo os caixeiros os músicos mais importantes, porque executam a base rítmica de todo o repertório e, a partir deles, são estabelecidos os andamentos e os diferentes tipos de marchas. A “bateria” serve de referencial rítmico para todos os congadeiros. Xique-xiques e pandeiros podem ser executados por crianças e adultos, mas têm função complementar, de adorno, podendo até estar ausentes da festa, como notamos no ano de 1991, estabelecendo assim uma hierarquia dos instrumentos.

As caixas foram confeccionadas na época do antigo líder, Sr. Themístocles, e conservadas, através dos anos, pelos caixeiros ou por outro congadeiro que mostre interesse e habilidade em fazê-lo. Feitas dos tambores de metal que armazenam carbureto, circundadas em ambos os lados por um aro de madeira maleável, que é firmado com corda de cipó (cordão de Santo Antônio), possuem, em ambas as extremidades, couro, preferencialmente de cabrito ou carneiro, já que o de boi, por ressecar mais rapidamente, é considerado pouco resistente.

O Congado não sai se estiver faltando uma das caixas, porque se torna impossível somente um caixeiro fazer a execução correta. Existe uma relação de complementaridade e dobramento – uma caixa precisa da outra para um resultado considerado por eles como

satisfatório. Esperam ouvir o toque do companheiro para se encaixar no modelo rítmico estabelecido.

A primeira caixa, executada pelo Capitão das Caixas, faz a “marcação”, “é a que dá o tempo”, o andamento - serve de referencial para as outras caixas e para a cantoria e, conseqüentemente, para todos os dançantes; a segunda, “repica” e a terceira, “responde” à segunda. As duas primeiras possuem o mesmo tamanho, sendo a terceira um pouco menor na altura e no diâmetro, produzindo, portanto, som mais agudo. Todas são percutidas com duas baquetas no aro e no couro, e afinadas pelos caixeiros, que identificam auditivamente se ela está “mal afinada” ou “muito afinada”, o que significa estar mais grave ou mais aguda do que o “som certo”. “O que manda é o ouvido da gente.”

Questões emergiam com a observação dos “toques” instrumentais realizados durante o evento e documentados nas gravações: Como organizam os ritmos que executam? Qual o critério de escolha? Existem agrupamentos rítmicos diferentes nos quais possamos reconhecer especificidades musicais? Na música de tradição oral é bastante freqüente a prática da variação e do improviso⁸. Isto ocorre com este repertório?

O pesquisador se sente impulsionado a encontrar referenciais visando obter parâmetros que o ajudem a compreender a música que estuda.

Arom (1991), analisando sistemas musicais da África Central, identifica neste repertório o *modelo*, representação sonora ao mesmo tempo global e simplificada de uma entidade musical. Ele condensa, de forma depurada, um conjunto de traços que lhes são peculiares. Pode ser exclusivamente rítmico, melódico-rítmico ou polifônico e ainda pode estar manifesto ou materializado, esporádico ou eclipsado, implícito ou subentendido.

Os caixeiros de Inhaúma identificam “toques” específicos - são os modelos ou padrões - para tipos diferentes de marchas nomeadas “grave”, “picada”, “dobrada”, “chitangonga”, “compassada”, “paraseira” e “de guerra”. Esses “toques”, conscientemente empregados, servem de base para a transmissão do conhecimento

- CR: Alerta, alerta
 Cx: Alerta estão
 CR: O que que segue
 Cx: Uma marcha
 CR: Uma marcha grave eu quero ver
 (Neste momento, enuncia a marcha que deseja)

(Ex. 2)

Introdução: ↓ 116

Curta



Comprida

Logo após, realizam o toque peculiar ao tipo de marcha proposta pelo Capitão Regente, havendo a possibilidade de fazer variantes, sempre empregando divisões do pulso e voltando ao núcleo central. Nas pausas e sustentações de sons realizadas pelas vozes da cantoria, os percussionistas não param de bater seus instrumentos, estabelecendo, portanto, todo o andamento da execução.

O âmbito de modificação dos andamentos oscila entre M.M. = 76 na marcha grave e = 120 na marcha de guerra. Tanto o Capitão Regente quanto os caixeiros identificam com clareza esta oscilação, reconhecendo a marcha “mais lenta” ou a “mais rápida” e aproximando as que possuem andamentos semelhantes. As verbalizações sobre este assunto foram confirmadas nas transcrições musicais, onde ficou nítida a consciência da relação entre andamento e designação.

Por serem marchas, uma outra relação é estabelecida, associando-as a “caminhar mais devagar” e “andar mais depressa”. Aqui fica nítido o papel da marcha para os deslocamentos do grupo pelas ruas da cidade na forma de cortejos; entretanto, ela possui uma outra função: a de acompanhar a cantoria. Somente a marcha de guerra não tem este papel; ela é exclusiva para desfile, com passo mais acelerado e sem a participação de canto. “Fica todo mundo

Apesar de oferecer informações, como os tipos de marchas, variações metronômicas e os modelos auditivamente reconhecíveis pelos congadeiros e pelo pesquisador, a simples transcrição destes modelos torna-se insuficiente, na medida em que não nos aproxima da realização instrumental de cada caixeiro isoladamente. Vale a pena lembrar o que já mencionamos anteriormente, que “é impossível somente um caixeiro fazer a execução correta”.

A partir desta constatação, voltamos a campo com a preocupação de anotar, durante a apresentação, a realização rítmica de cada caixeiro isoladamente. As marchas grave e dobrada foram as escolhidas para exemplificar, por serem as mais executadas durante a festa.

(Ex. 4)

Marcha Grave

The notation for *Marcha Grave* consists of a main melody and three caixeiros. The main melody is written on a single staff with notes and rests, with rhythmic markings *1e*, *1d*, *2d*, *2d*, and *2e* below it. The three caixeiros are shown on separate staves labeled Cx 1, Cx 2, and Cx 3. Cx 1 has notes *e*, *d*, *e* with rests. Cx 2 has notes *d*, *d*, *e*, *d*. Cx 3 has notes *d*, *d*, *d*. Vertical lines connect the notes of the caixeiros to the corresponding notes in the main melody.

Marcha Dobrada

The notation for *Marcha Dobrada* consists of a main melody and three caixeiros. The main melody is written on a single staff with notes and rests, with rhythmic markings *1d*, *1e*, *1d*, *1d*, *1d*, *2d*, *2e*, and *3d* below it. The three caixeiros are shown on separate staves labeled Cx 1, Cx 2, and Cx 3. Cx 1 has notes *d*, *e*, *d*, *d*, *d*, *d*, *e*. Cx 2 has notes *d*, *e*, *d*, *e*, *d*, *e*. Cx 3 has notes *d*, *d*, *d*. Vertical lines connect the notes of the caixeiros to the corresponding notes in the main melody.

Como é possível observar, na marcha grave, a relação de complementaridade entre as caixas 1 e 2 é nítida, tendo a 3 o papel de reforço da 2. Na marcha dobrada, como o próprio termo diz, as caixas 1 e 2 realizam ritmo com dobramento quase integral, enquanto a 3 contraponteia. Não aparece repetição integral do ritmo nas três caixas, possuindo cada uma papel específico. O uso das baquetas nas mãos direita e esquerda é lógico - espelha uma opção facilitadora da execução e propicia, com o uso do aro e do couro, um jogo de timbres.

A compreensão da construção interna destes modelos é fundamental para melhor entendermos esta prática instrumental. Um modelo, percebido inicialmente do resultado auditivo da soma dos sons produzidos pelas três caixas, pode ser melhor compreendido quando separamos o toque de cada executante.

Fieira da Cantoria

Integra a fieira da cantoria um coro de homens que se chamam “cantadores”. O Capitão Regente ou a Capitã-Mor puxam a “cantiga” que faz parte do repertório aprendido tradicionalmente ou improvisam melodia para a ocasião. Logo após o coro responde na forma de responsório, realizando blocos harmônicos.

Todo o repertório desta Guarda tem a forma solo/coro. As letras das cantigas, que são cantadas na forma de solo, definem, seqüenciam a festa, oram, saúdam, louvam, homenageiam os componentes do Congado ou pessoas queridas.

(Ex. 5)

Capitão Regente

♩ 76

Va mos s'em bo - ra gen - te É va mos s'em bo - ra ger te O

rel man - dou oho - mo É verros s'em bo ra gen te. *coro*

Podem ser também simples vinhetas, temas musicais curtos, com texto breve, que preparam uma situação, comentam o que passou ou se associam ao que está acontecendo.

(Ex. 6)

Capitão Regente

♩ 96 coro

Vamos beijar a san-ta - Va mos beijar a san-ta

Após o solo, a cantoria realiza a parte coral, obedecendo a uma estrutura que gira em torno de dois blocos harmônicos. Emitem exclusivamente vogais e sílabas isoladas, sem significado semântico - Ô, Lê, A.

Podemos estabelecer a seguinte relação:

Solo (texto) X Coro (sem texto)

Na feira da cantoria, os integrantes também estão dispostos por ordem de importância, da frente para trás. Quem a encabeça é o Dançante Guia, seguido pelas outras vozes que, segundo os cantadores, são nomeadas e dispostas da seguinte maneira:

- 1 - Resposta ou Respondedor - Dançante Guia
- 2 - Ajudante de Respondedor
- 3 - Cunha ou Tinhorão
- 4 - Segunda ou Segundinha
- 5 - Terceira ou Terceirinha
- 6 - Cunha Alta ou Cuinha
- 7 - Requinta

A disposição dos integrantes (1 a 7) obedece à ordem do som mais “grosso” ao mais “fino”. Assim, a resposta emite os sons mais graves, respondendo ao Capitão e servindo de baixo da cantoria. Seguem-se as outras vozes, até chegar ao “desponto”, feito pela Requinta.

O coral pode cantar sem algumas vozes, assim como é possível haver o deslocamento de um cantador para outra voz. “Depende o recurso que ele tiver na garganta” (Cantador). Um dos possíveis motivos de ausência do cantador está relacionado às suas con-

dições vocais. Problemas de rouquidão podem ocorrer, sendo sanados com descanso vocal e soluções medicinais como chá de gengibre ou sua mastigação, chá de canela, conhaque com leite e outras soluções individuais.

A cantoria se constitui, basicamente, de quatro vozes - Resposta, Cunha, Segunda e Terceira - que cantam estruturas harmônicas com 3 ou 4 sons. A Ajudante de Respondedor dobra a parte da Resposta, cantando em uníssono, e a Cunha Alta realiza, na região aguda, sons que já apareceram na harmonia básica. Portanto, se houver necessidade, estas duas vozes podem se deslocar, ocupando outro lugar. Finalmente a Requinta, que possui papel de contraste na cantoria; emite sons na região superaguda, com voz de falsete. Seu papel na harmonia é principalmente ornamental, pois os sons que canta já apareceram nas outras vozes da cantoria. Ouve o acorde básico e escolhe, a seu gosto, o que irá cantar, realizando, ao final de cada frase musical, sons sustentados e terminando com um longo glissando descendente. A nota de conclusão deste portamento não é fixa, porque, como esse cantador está sempre cantando na região aguda, esta terminação propicia um relaxamento não abrupto das cordas vocais, que se afrouxam sem violência, chegando a um som grave qualquer.

As harmonias realizadas pelo coro não são articuladas com a precisão sugerida por uma grafia musical (ver exemplos seguintes), já que os cantadores podem realizar portamentos entre blocos consecutivos, assim como neles se inserir com pequenos atrasos. Os finais dos corais são sustentados durante seis ou sete segundos, formando um bloco harmônico que mantém os sons em “forte” por todo este tempo, sem fazer qualquer decrescendo no final do canto. O último som que se ouve é a Requinta, realizando o glissando final.

Novamente se estabelece o problema da percepção de um resultado auditivo inicial e a compreensão interna da estrutura da cantoria; é fundamental isolar as linhas melódicas que resultam nos blocos harmônicos.

As conversas com os cantadores pouco elucidavam nossas dúvidas, porquê não conseguiam verbalizar sobre o que faziam. O que cabia a cada um, separadamente? Afinal, qual era a “teoria”

daquele fazer musical?

Em relação às caixas, o trajeto para entender os toques tinha sido simples. Tornava tudo mais fácil o fato de haver um número fixo de caixeiros, os quais conseguiam falar, com clareza, sobre a função dos instrumentos, os diferentes toques das marchas e a existência de uma complementaridade entre as caixas, para uma execução correta⁹. Com a cantoria, a questão era outra. Já tínhamos presenciado um número variável de cantadores e deslocamentos na feira. Tudo isto nos instigava, porém, não conseguíamos obter respostas satisfatórias. Somente o retorno ao campo, visando resolver estas questões, poderia solucionar o problema. Para tal, empregamos duas formas de documentação. A primeira ocorreu durante uma execução dentro do evento. Posicionamos o microfone do gravador na direção de cada cantador, mencionando a função que ocupava na cantoria. Tínhamos, assim, um documento dentro do contexto, no andamento real, com as partes isoladas e, ao mesmo tempo, com a percepção global dos blocos harmônicos.

(Ex. 7)

The musical score is for a march in 2/4 time, marked 'J 72'. It consists of six parts: Requite, Cunha Alta, Terceira, Segunda, Cunha, and Resposta e Ajudante de Responder. The lyrics are 'I lê ré a pé pé pé' and 'Ó lê ré é é Ó lê ré ó lê é'. The score includes a tempo marking 'J 72' and a measure number '7'.

Apesar de ter caminhado na nossa investigação, isto não respondia a algumas questões. Surgiu, então, uma feliz oportunidade, no segundo dia da festa, quando alguns cantadores aguardavam, do lado de fora da capela, o momento de cantar. Foi então que usamos a segunda forma de documentação, que pôde responder às nossas questões. A gravação fora da *performance* nos possibilitou chegar a algumas conclusões¹⁰.

(Ex. 8)

The image shows a musical score for a choir with six parts. The parts are labeled on the left: Requinta, Cunha Alta, Terceira, Segunda, Cunha, and Resposta e Ajudante de Respondedor. The Requinta part has a rehearsal mark '7 a' above it. The lyrics are written below the bottom two staves: 'Oí dá licen ça Oí dá licen ça Ro sáriodeMa ri a Oí dá licen ça'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

Neste documento, as vozes foram gravadas separadamente, sem o instrumental, fora da *performance*. A cantiga que aparece na Resposta, rompendo com a afirmativa anteriormente apresentada, ou seja, de que o Coro emite sons sem significado semântico, teve a função de referencial melódico, para que as outras vozes pudessem cantar. Constatamos, então, que existem linhas melódicas independentes, peculiares de cada voz da cantoria, que são memorizadas. Eles não só sabem a sua voz como as outras e, por isso, um mesmo cantador, se tiver “recurso na garganta”, pode

substituir um companheiro. Apesar de memorizar cada melodia isoladamente, na hora da apresentação, têm como referenciais auditivos o companheiro do lado, assim como outras vozes da cantoria. Durante a gravação, os cantadores cantavam baixo uma ou mais vozes, para que o informante principal tivesse um apoio melódico.

As respostas corais possuem número de compassos diferentes, geralmente múltiplos de quatro, que correspondem à quadratura encontrada não só na poesia como também na música tradicional brasileira.

A persistência com o trabalho de campo levou-nos à conclusão de que, para os músicos do Congado N. Sra. do Rosário de Themístocles Pereira Leão, o reconhecimento dos dados cognitivos não se processa da mesma forma. Enquanto os caixeiros têm consciência destes dados, verbalizando, a partir do questionamento, sobre sua prática instrumental, em relação à cantoria, os dados foram obtidos através de metodologia escolhida pela pesquisadora, já que não eram explicitados pelos informantes.

Acreditamos que o importante é estarmos atentos às peculiaridades do que pretendemos estudar, adequando nossos métodos ao objeto de pesquisa, tendo a certeza de que caminhamos lentamente no sentido da compreensão do fazer musical. Neste trajeto, podem mudar os protagonistas, a *performance* e, com certeza, o nosso ponto de observação; entretanto, a música estará presente, unindo pessoas e servindo de fio condutor do evento.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. São Paulo, Martins, 1959. v.2.
- _____. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1989.
- ARAÚJO, Alce Maynard de. A congada nasceu em Roncesvales. *Revista do Arquivo Municipal*. São Paulo, ano 27, 163:159-203, abr./jun. 1959.
- AROM, Simha. Modélisations et modèles dans les musiques de tradition orale. *Analyse musicale*. 1.er trimestre 1991, p. 67-78.

- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Sacerdotes de viola: rituais religiosos do catolicismo popular em São Paulo e Minas Gerais*. Petrópolis, Vozes, 1981.
- _____. *A festa do santo de preto*. Rio de Janeiro, Funarte-Instituto Nacional do Folclore, 1985.
- BRANDÃO, Théo. Influências africanas no folclore brasileiro. *Revista brasileira de folclore*. Rio de Janeiro, 8(21):129-142, maio/ago. 1968.
- BOSWELL, D. M. Personal crises and the mobilization of the social network. In: MITCHELL, J. Clyde (ed.). *Social networks in urban situations*. London, Manchester University Press, 1969.
- BOTT, Elizabeth. *Familia e rede social*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1976.
- CANZIO, Ricardo. Descrição e rumores na interpretação do comportamento musical: relacionando dados estruturais e dados cognitivos nas músicas de tradição oral. *ART. Revista da Escola de Música e Artes Cênicas*. Salvador, UFBA/CNPQ, 21:25-29, 1992.
- DEHOUX, Vincent. 25 ans d'une méthode d'enquête originale en ethnomusicologie: le parcours de Simha Aron. *ART. Revista da Escola de Música e Artes Cênicas*. Salvador, UFBA/CNPQ, 21:5-15, 1992.
- FUKS, Victor. Relação entre dados cognitivos e dados estruturais nas músicas de tradição oral. *ART. Revista da Escola de Música e Artes Cênicas*. Salvador, UFBA/CNPQ, 21:17-23, 1992.
- HEILBORN, Maria Luiza. *Conversa de portão*. Juventude e sociabilidade em um subúrbio carioca. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social-UFRJ, Museu Nacional, 1984.
- INTRODUÇÃO ao estudo do congado*. Belo Horizonte, Universidade Católica de Minas Gerais, Centro de Extensão, 1974.
- LIMA, Rossini Tavares de et alii. *O folclore do litoral norte de São Paulo: Congadas*. Rio de Janeiro, MEC-Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1969, v. 1.
- LINS, Elizabeth Travassos. Dramatization and Antagonism in the Brazilian Congadas. *Musical Repercussions of 1492*. Encounters in text and performance (Ed. Carol Robertson). Washington, Smithsonian Institution Press, 1988.
- LIST, George. The reliability of transcription. *Ethnomusicology*. 18(2):353-377, 1974.
- LORTAT-JACOB, Bernard (ed.). *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*. Paris, SELAF (Ethnomusicologie, 4), 1987.
- MITCHELL, J. Clyde. The concept and use of social networks. In: _____. *Social networks in urban situations*. London, Manchester University Press, 1969.
- RABAÇAL, Alfredo João. *As congadas no Brasil*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1976. Coleção Folclore, 5.

- SEEGERS, Charles. Prescriptive and descriptive music writing. *Studies in musicology*, 1935-1975. Berkeley, University of California Press, 1977, p. 168-181.
- VICUÑA, M. Ester Grebe. Aportes y limitaciones del análisis musical en la investigación musicológica. *Revista musical chilena*. Año XLV, 175:10-18, ene./jun., 1991.
- ZAMITH, Rosa Maria Barbosa. *Pastorinhas de São João - A reconstrução da memória de um grupo*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, Conservatório Brasileiro de Música, 1987.
- _____ et alii. *Etnografia de um congado mineiro*. Rio de Janeiro, UFRJ, Escola de Música, Centro de Pesquisas Folclóricas, 1992. (mimeo)

NOTAS

1. Sobre este tema, abordando o folgado também em outras localidades brasileiras e a partir de enfoques diferentes, ver ANDRADE (1959 e 1989), BRANDÃO C. (1981 e 1985), Introdução... (1974), LIMA (1969), LINS (1988) e RABAÇAL (1976).
2. Inhaúma está situada 90 km. a noroeste de Belo Horizonte. Sua população, em 1988, era de cerca de 6.300 habitantes, sendo aproximadamente 50% urbana e 50% rural. Os negros residem tanto na zona urbana quanto na rural e são descendentes de escravos que eram trazidos para povoados situados nos arredores da cidade, tais como Pontinha, Retiro dos Negros e Riacho Fundo, para trabalhar nas fazendas de policultura.
3. Tendo por base a literatura especializada, LINS (1988) analisa o papel das irmandades nas festas do catolicismo popular brasileiro, a importância e significado da coroação de reis nestes eventos, com ênfase nos reis do Congo, e apresenta informações sobre a música executada nas dramatizações.
4. Sobre a constituição do grupo e outros dados referentes a este Congado, ver ZAMITH et alii (1992).
5. Termo usado pelos congadeiros para designar fila, fileira.
6. A reflexão sobre a música do Congado de Inhaúma, a partir desta abordagem, foi motivada pelo tema abordado na III Jornada de Etnomusicologia realizada pela Escola de Música da Universidade Federal da Bahia em agosto de 1991, "Dados cognitivos e dados estruturais, na análise etnomusicológica". Os textos de alguns dos etnomusicólogos presentes no evento, Vincent Déhoux, Ricardo Canzio e Victor Fuks, nos serviram de base para a análise do comportamento musical dos caixeiros e cantadores desse Congado.

7. Após a morte de Themístocles, sua filha passou a ocupar o cargo.
8. Ver a questão da “improvisação” amplamente discutida em Lortat-Jacob (editor) (1987). Além de diversos artigos sobre este tema, abordando conceitos de improvisação em culturas diferentes, a publicação apresenta quatorze definições do tema.
9. Ainda não nos aprofundamos em saber como eles procedem à escolha da variação. Será que qualquer ritmo criado por um dos caixeiros é uma variação ou existem organizações rítmicas consideradas inadequadas ou mesmo erradas na *performance*?
10. O exemplo anterior e o que apresentamos a seguir foram documentados em 1991. Por estar fora da *performance*, não estabelecemos a marcação metronômica no segundo exemplo e a partitura apresentada é o resultado de montagem feita pela pesquisadora.

Rosa Maria Barbosa Zamith é Professor Adjunto da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Mestre em Etnomusicologia e Responsável pelo Centro de Pesquisas Folclóricas da EM/UFRJ.