

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA – PÓS-GRADUAÇÃO
HISTÓRIA SOCIAL

**Olha Só, ô meu Tambú, como Chora
o Candongueiro:
as estrelas e os toques da tradição no jongo de Guaratinguetá e
Campinas – SP**

Vítor Aquino de Queiroz D´Ávila Teixeira

Dissertação apresentada ao departamento de História do
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual
de Campinas para a obtenção do título de mestre em História.

Área de Concentração: História Social.

Orientador: Robert Wayne Andrew Slenes.

Campinas, 2011

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA POR
SANDRA APARECIDA PEREIRA - CRB nº 7432–BIBLIOTECA DO IFCH
UNICAMP

Q32o Queiroz, Vitor, 1983-
Olha só, ô meu tambú, como chora o candogueiro : as
estrelas e os toques da tradição no jongo de Guaratinguetá
e Campinas (SP) / Vitor Aquino de Queiroz D'Ávila
Teixeira. -- Campinas, SP : [s. n.], 2011.

Orientador: Robert Wayne Andrew Slenes
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Jongueiros. 2. Música - Brasil. 3. Brasil, Sudeste -
Historia social. 4. Brasil - Civilização - Influências africanas.
I. Slenes, Robert Wayne Andrew, 1943-. II. Universidade
Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências
Humanas. III. Título.

Informação para Biblioteca Digital

Título em Inglês: Watch out, my tambu, the candogueiro's crying now:
traditional stars and drums in Guaratinguetá and Campinas jongo music

Palavras-chave em inglês:

Music - Brazil

Brazil, Southeastern - Social history

Brazil - Civilization - African influences

Área de concentração: História Social

Titulação: Mestre em História

Banca examinadora:

Robert Wayne Andrew Slenes [Orientador]

Omar Ribeiro Thomaz

Wilson Rogério Penteado Júnior

Data da defesa: 29-08-2011

Programa de Pós-Graduação: História

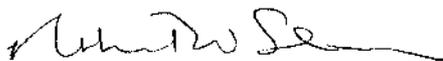
VÍTOR AQUINO DE QUEIROZ D'AVILA TEIXEIRA

Olha Só, ô meu Tambú, como Chora o Candongueiro: as estrelas e os toques da tradição no jongo de Garatinguetá e Campinas - SP

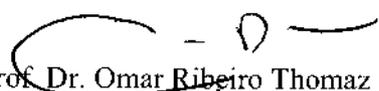
Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas sob a orientação do Prof. Dr. Robert Wayne Andrew Slenes.

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em 29 / 08 / 2011.

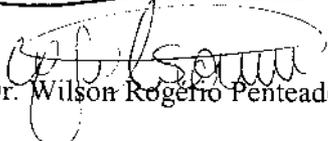
BANCA



Prof. Dr. Robert Wayne Andrew Slenes (orientador)



Prof. Dr. Omar Ribeiro Thomaz



Prof. Dr. Wilson Rogério Penteadó Júnior

Prof. Dr. John Manuel Monteiro (suplente)

Profa. Dra. Martha Campos Abreu (suplente)

AGOSTO/2011

Benedito Santo,
filho da Virgem Maria

Ó, meu São Benedito
Ele é nossa guia

Olha quem vem lá,
é São Benedito
que vem trabalhar.

Chegou... olhou...
abençoou quem trabalhou.

ponto de abertura da **Campinas**

Ai, jongueiro novo,
deixa a *engoma* melhorar!

ponto de abertura de **Guaratinguetá**

Resumo:

Através de entrevistas, da análise de parte da bibliografia disponível sobre o jongo e da escuta de sua própria música nos últimos anos, este trabalho pretende discutir os conceitos de mudança e permanência históricas ao focar algumas das questões identitárias e políticas envolvidas nos cantos e toques dos jogueiros de Campinas e de Guaratinguetá – SP.

Abstract:

Through interviews, a bibliographical analysis and a careful hearing of jongo music in the last six or seven years this study intends to discuss historical change and perdurance. Songs and drum beats from Campinas and Guaratinguetá, São Paulo counties, will be used, as well, as a source for studying the politics of identity among their practitioners and their respective communities.

Agradecimentos

Na verdade, numa dissertação que custou tanto para desenvolver-se e para terminar não há só o vago incentivo de amigos, familiares e de um orientador.

As pessoas que aparecem nestes agradecimentos cuidaram deste pesquisador, de todas as formas imagináveis, tiveram uma paciência impressionante, nunca negaram um abraço e / ou foram muito duras comigo. Não poderia ter feito nada sem vocês.

Gostaria de agradecer, então, ao meu avô Francolino de Queiroz Neto que já está na Aruanda dos jongueiros, à minha mãe, Grácia Queiroz, por tudo, às minhas tias, Lúcia, Clécia, Mércia e Hélvia e ao meu tio Alcir Santos pelo carinho incondicional e ao meu pai, Carlos D'Ávila, pelas advertências no último período de escrita do texto.

Agradeço em especial às broncas da minha avó que, nos seus joviais oitenta e seis anos de idade não cansa de repetir: “não quero morrer até ver você doutor”. Acho que estou um pouco mais perto de cumprir a sua amorosa demanda, minha velha.

Saulo, esse texto é culpa sua, foi você que inscreveu meu projeto no mestrado no último dia de prazo enquanto um rol dúvidas ainda deixavam-me inseguro e inerte. Já tinha decidido prestar o concurso no outro ano, inclusive. Obrigado, meu velho.

Para quem veio de longe há nove anos ter encontrado amigos como – em ordem alfabética para não haver ciúmes e do jeito que eu chamo vocês – Andri, Bá Castro, Biel, Cavazza, Clariana, Douglas, Duardo Falcão, Edgar, Fabinho, Flóqui, Gabi, Glau, Inácio, Isa, João Fred, Juzinha, Kelly, Liu, Luizão, Malú, Mari, Michelle, Mineira, Nath, Pablito, Papito, Paulo, Pati, Olavo, Sachs, Silvana, Tiradentes, Tutty, Vanessa, Wander e o Wernecko foi, é, tem sido e será, já que não devo pôr uma gíria na primeira página da dissertação, bom demais.

Agradeço imensamente à tia Hercília Daneu Kuma e ao tio Ricardo Kuma, – a igreja está pronta finalmente, meu tio – verdadeiros pais adotivos e à toda a família da Dani, os meus parentes campineiros.

Chico, meu amigo, obrigado por todas as discussões teóricas, pelo apoio nesses últimos dias, pelo diálogo e por um companheirismo que foi construído passo a passo.

Evidentemente sem o apoio da UNICAMP, do CECULT, da Flávia e de muitos funcionários do IFCH, da FAPESP e de seu enigmático parecerista, que confiou do início ao fim em minha pesquisa, esta dissertação não seria defendida.

Não poderia deixar de agradecer, jamais, aos próprios jongueiros, à minha banca de qualificação John Monteiro e Omar Ribeiro Thomaz pelas críticas precisas e, em especial, ao meu orientador, Robert Slenes pelo apoio, pelo estímulo constante, pelas indicações de leitura, pelo respeito, pelo amparo e cuidado, por acreditar e apostar em mim mais do que eu mesmo apostava e acreditava, por não ter nenhuma cobrança que não fosse a própria qualidade da pesquisa, pelas boas risadas e pela capacidade de tranquilizar em poucas palavras qualquer orientando que não dorme há dias.

Professor, este trabalho é dedicado à você, a quem admiro mais a cada dia, e aos tambores da *engoma* que nós escutamos através de fontes diversas, mas juntos.

Sumário

1. Capítulo 1: Tatu ta Revirando a Catatumba de seu Pai	pg.13
Jongo	pg.26
Umbanda	pg.50
Campinas e Guaratinguetá	pg.60
2. Capítulo 2 : Allegretto Bárbaro	pg.91
3. Capítulo 3: Eu Também Canto a Minha Guia	pg.169
4. Anexo 1: Tradição e Outras Mirongas	pg.271
5. Anexo 2: Partituras Mencionadas no Texto	pg.291
6. Anexo 3: A Letra de um Samba Enredo do Tamandaré e alguns Exemplos do Material de Divulgação do Dito Ribeiro.....	pg.315
7. Anexo 4: Pontos de Jongo e um Trecho dos Diários de Campo	pg.319
8. Bibliografia, Discografia e Filmografia	pg.343

Capítulo 1

Tatu Ta Revirando a Catatumba de seu Pai

memória, história e estrelas do jongo

china

Por quê? Pergunte aí tudo o que você quiser. Não tem problema não. Você pode escrever tudo aí. As palavra é temperada. A gente pode até falar de tudo. Mas as pessoa só entende o que entende, né?

garoto

China, a gente está no seu terreiro de umbanda. Não sei o que é que eu posso escrever no trabalho que estou fazendo e o que é só dos guias. Não entendo nada de umbanda.

china

Bobagem. Você vai ficar com vergonha dos guia? Parece tudo. O que é segredo e o que a gente pode dizer. Os ponto de jongo e a gente aqui falando. Os morto e os vivo. Não tem diferença não.

Já disse que eu tô aqui na porta e também no congá. Ali. Já vivi mais do lado de lá, só queria saber do outro mundo. Mas agora eu tento viver nos dois. Não tem separação.

rapaz

Você está dizendo, então, que o jongo é igual a tudo o que se faz aqui no Tamandaré, China?

china

É e não é. Pra falar a verdade é a tradição que é tudo. É a tradição que faz os guia ajudar a gente, os morto falar os ponto, a roda de jongo tá aí viva, a gente sair e levantar da cama.

O tambú também é a tradição que dá a linha pra gente.

menino

E as roupas que o pessoal daqui do Tamandaré usa nas festas e nas viagens, a canja, a canelinha? Fazem parte da tradição ou não?

china

Todas essas coisa é também a tradição, mas os guia, os espírito e os tambor é o mais importante. O resto é só um troco. O que vale é o que tá lá do outro lado.

vítor

Tá certo, China. Parece também, até onde eu sei, que entre todas essas coisas importantes existem muitas diferenças, não?

Você já disse, por exemplo, que nenhum tambor é igual a outro, não é? O candongueiro, por exemplo...

china

Você tá querendo que eu toque o candongueiro, né?

menino

Pode ser, China. É claro. Seria ótimo. Mas eu não estava falando exatamente disso.

O que eu tava querendo entender é quais é que podem ser as diferenças entre os tambores. Você comentou isso, mas não deu muitos detalhes, lembra?

china

Tá vendo esse candongueiro aqui? Ele já é especial só por que é um candongueiro. O candongueiro é o único que não para de tocar.

É ele que começa e que termina os ponto. É ele que vem de longe e vai embora toda vez que alguém fala cachuera. É ele que tá sempre mancando pra marcar os passo dos outro tambor.

Mas ele é o menorzinho.

rapaz

E esses símbolos pintados nele em vermelho, China? Tem algum significado?

china

É claro que sim. Tirando esses desenho aqui tem algumas coisas também. Lá dentro do tambor.

garoto

O que, por exemplo?

china

Pedrinha miúda, uma moeda. E outras coisa. Tudo que os guia manda a gente botar quando a gente tá preparando a barrica. Pra fazer o candongueiro.

E as palavra que a gente fala lá dentro dele antes de encourar. É um segredo que fica lá no tamborzinho para sempre. Só ele sabe o que é. E é por isso que ele fala. O couro fala lá na roda e aqui na umbanda também.

Mas só os espírito entende tudo. Por que as pessoa só ouve o que pode.

1

A redação da minha dissertação, que pediu o empréstimo do seu título “Olha Só, ô meu Tambú, Como Chora o Candongueiro” a um ponto – um conjunto de versos e cantados que detalharemos neste capítulo ainda – do bairro do Tamandaré, em Guaratinguetá começou na primeira metade de 2008, após alguns relatos etnográficos mais ou menos elaborados, por um texto teórico algo extenso em que tentei delimitar e conceituar uma idéia específica de tradição.

Os parágrafos em questão fariam parte do Relatório Parcial que seria entregue à FAPESP no início do segundo semestre do ano passado. A sua escrita exigiu, entretanto, a revisão de uma série de anotações de pesquisa, de entrevistas e dos registros dos folcloristas e músicos que um dia se dedicaram ao estudo ou à execução dos seus jongsos. Redigi então o que viraria, ao longo dos últimos meses, as primeiras páginas do segundo e do terceiro capítulos do meu trabalho.

O conceito de tradição que aparece nestas considerações teóricas e metodológicas foi estabelecido a partir de um diálogo entre a conhecida argumentação de Eric Hobsbawm no texto de abertura de uma das primeiras obras lidas por mim para fazer o projeto do meu mestrado em 2007, a coletânea de artigos “A Invenção das Tradições”¹, organizada pelo ilustre historiador inglês e por Terence Ranger, as entrevistas que fiz ao longo do meu trabalho etnográfico e as idéias de alguns intelectuais, certos etnomusicólogos e, especialmente, de Claude Lévi-Strauss e de Jan Vansina².

A adaptação, complexificação e / ou a aplicação inédita da teoria estrutural dos anos de 1950 a novos objetos e a fenômenos pouco tangíveis que o antropólogo francês fez durante a redação do seu trabalho mais ambicioso, os diversos volumes das “Mitológicas” e o conceito de “imaginação coletiva” que o africanista Jan Vansina apresenta no último capítulo do seu “How Societies Are Born” foram fundamentais para que eu pudesse discutir e, em certa medida, questionar aquilo que Hobsbawm entendia por tradição.

O elemento mais importante para que eu tivesse a necessidade de definir exatamente o que queria dizer por tradição e de, paradoxalmente, ampliar a semântica polissêmica deste termo, entretanto, foram as falas que recolhi dos próprios jongueiros das duas comunidades em que faço a minha pesquisa, Guaratinguetá e Campinas, que tinham muitos empregos para o termo em questão, alguns extremamente profundos e, provavelmente, antigos e que enfatizam a todo o

momento as múltiplas atividades, a força e eficácia que as palavras têm em seus usos cotidianos e / ou mágicos.

Ao invés de considerá-la apenas como um conjunto normativo baseado e / ou representado por símbolos e instituições, passei a compreender a tradição também como o acúmulo das várias relações complexas entre significados que poderiam estar ou não metaforizados com o auxílio de sujeitos, associações ou objetos. Estas relações imateriais, mas poderosíssimas, perdurariam por séculos, sendo modificadas lentamente através da história e de um grande número de ações coletivas e individuais. Ao mesmo tempo estas aglutinações invisíveis de sentidos seriam as maiores influências até nas menores das ações de um determinado grupo humano.

Ao definir a minha acepção deste conceito, a imagem das constelações com os seus elementos constituintes, as estrelas, se movimentando em muitas direções, preservando simultaneamente as suas inter-relações dinâmicas e assumindo formas diferentes de acordo com o ponto a partir do qual são observadas, numa metáfora inspirada em alguns trechos de “O Cru e o Cozido” de Lévi-Strauss, foi eleita por mim como um signo capaz de resumir a maioria das minhas idéias sobre as transformações e a permanência das tradições.

A constelação dos significados tradicionais que os jongueiros vivenciam, divulgam e alteram se tornou, então, o tema comum que unirá todas as seções da minha dissertação, e que será apresentado logo no seu primeiro capítulo. Acredito que seja no interior dessas estrelas formadas pelos toques dos tambores, pelos passos de dança, pela religiosidade da umbanda, pelo cotidiano das duas comunidades estudadas, pelas palavras e pelas sonoridades dos pontos que os interesses que eu manifestei desde a escrita da minha monografia, defendida no início de 2007, as estratégias políticas, identitárias e de etnicidade que a música os jongueiros de Campinas e de Guaratinguetá envolve se manifestam e podem ser estudados.

2

No exame de qualificação o arrazoado um tanto abstrato sumariamente descrito no item anterior sofreu algumas críticas, mas também alguns elogios e decidi mantê-lo no texto final deste trabalho enquanto o seu primeiro anexo, o “Tradição e outras Mirongas³”, sob as feições de uma retrospectiva das minhas leituras etnomusicológicas e antropológicas e sem alterá-lo

praticamente, uma vez que hoje aquelas páginas são um documento que atestam mais uma trajetória do que uma escrita teórica competente.

É importante fazer agora algumas observações preliminares a respeito da metodologia utilizada neste texto. Na verdade, as minhas práticas de pesquisa foram feitas a partir desta tentativa de embasamento teórico e, óbvia e principalmente, das dificuldades analíticas do meu objeto de estudo e, por outro lado, da generosidade dos jongueiros que me deram mais informações e depoimentos do que uma dissertação de mestrado poderia comportar.

A forma que eu arranjei para descrever o que vi e ouvi nos dois municípios estudados, nos Encontros de Jongueiros dos últimos anos e durante uma importante viagem ao Rio de Janeiro, para anotar as falas dos jongueiros e de outros entrevistados e para transcrever os “toques” e a “cantoria” pode ser encarada como o conjunto de opções que me fizeram escutar e dialogar com conteúdos abstratos, uma investigação bibliográfica e a vivência específica do trabalho de campo.

Não pude escrever um texto linear e adotei, depois de muitas incertezas e inseguranças, ora a repetição de um mesmo fenômeno sob novas perspectivas, ora algumas concessões à linguagem poética e metafórica que tive de observar na *engoma*⁴, ora um didatismo e um detalhismo que, mesmo correndo o risco de produzir uma escrita enfadonha, acredito que pode ser útil num trabalho que precisou recorrer a uma bibliografia e à reflexões presentes na História, na Etnomusicologia e na Antropologia.

As questões trazidas pelas entrevistas, transcrições e pela própria presença de um pesquisador numa roda de jongo, ademais, estão espalhadas por toda dissertação e no terceiro e quarto anexos, “A Letra de um Samba Enredo do Tamandaré e alguns Exemplos do Material de Divulgação do Dito Ribeiro” e “Pontos de Jongo e um Trecho dos Diários de Campo” respectivamente, apresentarei alguns exemplos dos materiais produzidos e / ou consultados para a confecção do texto final: imagens produzidas pelos próprios jongueiros, uma lista de pontos anotada numa madrugada fria de um Encontro de Jongueiros⁵, e uma genealogia.

No segundo anexo, o “Partituras Mencionadas no Texto”, estão alguns jongs para piano acompanhado ou não de uma voz solista e uma peça de Antônio de Carlos Gomes⁶ que ou foram analisadas no segundo capítulo deste trabalho, o “Allegretto Barbaro”, ou foram citadas, ainda que indiretamente ao longo da minha argumentação.

Neste primeiro capítulo, após estas páginas introdutórias, tentarei revolver como um tatu – animal freqüente nas metáforas da *engoma*, que aparece em dois dos textos mais consistentes da

bibliografia especializada⁷ e que pode cavar em muitas direções, alimentar-se de defuntos e de pontos antigos – a memória dos jongueiros das duas comunidades e as minhas próprias lembranças para situar o que resolvi chamar das estrelas do jongo, os elementos que o constituem, num contexto histórico que, evidentemente, conjuga mudanças e negociações constantes com permanências e traços culturais que tendem ou à auto-reprodução ou à incorporação das inovações sem perder o seu caráter estruturante.

A constelação jongueira que estudei desde a minha monografia de graduação⁸ será vista, ao longo desta primeira parte do meu texto, através de três perspectivas diferentes: a própria música / dança e especialmente os toques e cantos das rodas, a religiosidade da umbanda que permeia a vida das minhas duas comunidades pesquisadas e, finalmente, uma apresentação de alguns dos meus informantes, de seus bairros e algo de seu atribulado cotidiano em duas narrativas históricas tão diferentes quanto os eventos que ocorrem nos dois municípios estudados.

Espero que este capítulo indique a importância que a memória, os fatos ocorridos, imaginados ou mesmo sentidos e os discursos que os embasam adquirem para os jongueiros na sua defesa e por vezes, ácido questionamento, de muitas tradicionalidades.

3

É importante ressaltar aqui que, de certa forma, a maioria dos interesses que inspiraram o meu projeto, a minha monografia e as minhas pesquisas foram mantidos até o final da escrita deste texto. A política e a identidade étnicas que podem ser apreendidas da música que as povarias fazem em Campinas, no Dito Ribeiro, e nas duas associações jongueiras que hoje existem em Guaratinguetá, sempre foi o meu objeto principal de investigação e interesse.

Os referenciais teórico-metodológicos da História, da Antropologia e da Etnomusicologia foram mobilizados, em todo este período, para dar conta desta agenda de inquietações e, revendo as conclusões do meu trabalho monográfico, passei a acreditar cada vez mais numa tradição e em certas continuidades no jongo.

Entendo hoje essas continuidades, depois de muitas conversas com a família de Alessandra Ribeiro, a líder da comunidade campineira que eu estudo, de duas formas distintas e não-excludentes.

Em primeiro lugar, reafirmo uma idéia que já tinha no ano passado e que é muito bem defendida no artigo “Jongo, registros de uma história” de Martha Abreu e Hebe Mattos⁹. As duas historiadoras afirmam que a atenção que os intelectuais, artistas ou pesquisadores deram ao jongo é intermitente, mas que a povia sempre cantou os seus pontos nas rodas¹⁰ urbanas e rurais pelo menos ao longo do século XIX e XX, independentemente dos modismos acadêmicos e / ou estéticos vigentes. O que não quer dizer que os jongueiros não se interessem pelo seu público externo, o que se observa, na verdade, é que a falta de interesse exógeno não é capaz, por si só, de acabar com todas as tradições musicais e religiosas de uma certa localidade.

Por outro lado, ao final das minhas pesquisas tornou-se mais evidente um sentido alternativo da continuidade no interior do meu tema de pesquisa. Através de muitas idas à sede do “Dito Ribeiro” no subúrbio do Jardim Roseira, o grupo de jongo de Campinas, que fica na casa de Alessandra fui percebendo, na prática, como estas relações tradicionais são reproduzidas incansavelmente, podendo ser re-atualizadas e até reaprendidas mudando-se alguns detalhes superficiais da sua apresentação exterior e mantendo, todavia, as mesmas metáforas que geraram a linguagem verbal, musical e coreográfica específica dos jongueiros e que continuam produzindo, a cada geração que surge, as inúmeras novidades que encontram os seus lugares rapidamente entre as estrelas mais antigas. São estas inovações que, por sua vez, modificam aos poucos os espaços e a forma da venerável constelação em que se aloja.

Percebi, ainda e aos poucos, que além destas continuidades, algumas contigüidades também estão presentes no jongo, embora não tenham merecido muita atenção por parte dos seus estudiosos. Refiro-me ao contínuo formado pela atividade jongueira e pela vida cotidiana dos moradores do Tamandaré em Guaratinguetá e pelos habitantes de diversos bairros de Campinas que se encontravam aos domingos no Jardim Roseira. O único trabalho que menciona esta inter-relação entre alguns dos aspectos da experiência diária destes sujeitos ativos é a dissertação de mestrado de Wilson Penteado Junior, a excelente “Jongueiros do Tamandaré: um estudo antropológico da prática do jongo no Vale do Paraíba Paulista”¹¹.

O outro contínuo presente no meu tema de pesquisa contém os sons e a dança do jongo de um lado e muitos outros tipos de música e de festa que os jongueiros ouvem e praticam do outro. Togo, um dos grandes sacerdotes de umbanda e tiradores de pontos do Tamandaré chamou a minha atenção para isto numa entrevista em que o vi reclamando “que agora o jongo é tudo”. O idoso pai-de-terreiro lamentava o interesse dos seus vizinhos, da prefeitura e dos estudiosos

apenas em um seguimento de tudo aquilo que se fazia na sua juventude e deu-me, então, um relato vívido da cana verde, do calango, das bandas de metais e dos blocos de carnaval, daquilo que considerava o “de primeiro”, o início da ocupação e / ou de sua vivência do / no bairro.

Os únicos estudos que registram estas outras músicas / danças¹² é o “Jongo”, artigo pioneiro de Luciano Gallet¹³ que, infelizmente, é uma coletânea de preconceitos raciais que terá o seu texto esmiuçado no segundo capítulo deste estudo e o documentário “Jongos, Calangos e Folias”,¹⁴ produzido pelo Laboratório de História Oral e Imagem da Universidade Federal Fluminense, por iniciativa das mesmas Martha Abreu e Hebe Mattos.

Os jongueiros também ouvem e se influenciam pela música comercial que é veiculada pelas rádios e pela televisão. Os seus “pontos” e “toques” inspiram, por sua vez, o trabalho de artistas contemporâneos como Paulo Belinatti, Daúde, Mônica Salmaso, Tom Zé e Iara Rennó¹⁵.

É difícil acreditar que trocas análogas não ocorreram anteriormente, ao longo dos séculos XIX e XX. Infelizmente, acredito não ser possível recuperar o que os antepassados dos meus informantes ouviam através de possíveis rádios, viagens ou artistas ambulantes.

Entretanto, as influências de velhos jongos em obras musicais coetâneas como as peças para piano solo inspiradas no meu objeto de pesquisa que compositores eruditos brasileiros de várias gerações compuseram ou os pontos gravados por Clementina de Jesus nos anos de 1970¹⁶, são, pelo menos, evidentes e estão bem documentadas. A bibliografia específica, todavia, omitiu estas reciprocidades.

Na terceira sessão analítica deste “Tatu ta Revirando a Catatumba de seu Pai”, a “Campinas e Guaratinguetá”, e no último capítulo da minha dissertação, intitulado “Eu Também Canto a Minha Guia” procurarei igualmente incluir e comentar estes contínuos sonoros e / ou cotidianos relacionando-o aos resultados mais especificamente musicais do meu trabalho etnográfico.

4

A convicção de que no jongo existiam todas estas contigüidades e, principalmente, todas estas continuidades fez com que eu sentisse a necessidade de fazer uma outra leitura da parca bibliografia específica sobre o meu objeto de pesquisa e, fazendo tal exercício pude perceber que

os estudos disponíveis não só são intermitentes como alega o citado artigo de Martha Abreu e Hebe Mattos mas também estão cheios de lugares-comuns a respeito dos negros e de suas expressões artísticas, de opiniões e de preconceitos raciais que os seus autores não souberam ou não quiseram esconder.

A partir dos anos de 1970 a desqualificação explícita dos jongueiros não é mais encontrada, entretanto, apenas alguns poucos textos dentre as obras recentes sobre o assunto se livram de pelo menos um dos dois lugares-comuns mais freqüentes que identifiquei e que descreverei em seguida.

A partir destas constatações e da leitura das obras “The Man Who Adores the Negro” de Patrick Mullen e “White Negritude” de Alexandra Isfahani-Hammond que foram indicadas pelo meu orientador, Robert Slenes, vi que estes lugares-comuns, as opiniões e os preconceitos dos intelectuais, folcloristas, historiadores e artistas diversos, que se dedicaram ao jongo se encaixavam naquilo que eu chamei de dois campos semânticos distintos mas não necessariamente excludentes.

Alguns autores qualificavam os negros e a sua música como heróicos, as suas ações eram grandiosas, as suas tradições eram antigas, altas, nobres e trágicas, o poder mágico das suas misteriosas crenças africanas era eficaz e assustador, outros diziam que os pretos e a sua arte eram animalescos e lascivos, seus costumes eram ridículos, sua vocação era cômica e a sua mentalidade infantil. Às vezes esses dois campos semânticos chegavam a se misturar no interior de um texto só deixando as interseções entre os seus conjuntos preconceitos aparentemente opostos explícitas: os negros brasileiros tanto para aqueles que os adoravam quanto para aqueles que os detestavam eram primitivos, exóticos e suas práticas se mantinham surpreendentemente inalteradas – e não se tratam aqui de tradições e / ou estruturas que tendem a perpetuar-se em sua mobilidade e historicidade como as que esta dissertação busca defender – ao longo do tempo.

Pensando nesses campos semânticos comecei a averiguar as fontes que os primeiros autores que publicaram algo sobre o jongo citavam nos seus textos e acabei achando, sem querer, uma série de obras literárias que ou falavam do meu tema específico ou que influenciaram bastante as discussões raciais no Brasil no fim do século XIX e início do século XX. Passei um bom tempo lendo com o máximo cuidado e fazendo extensas anotações sobre obras de prosadores castiços como Coelho Netto e Júlio Ribeiro que se hoje não passam de ilustres desconhecidos, há oitenta

anos atrás, quando Mário de Andrade e Luciano Gallet entrevistavam velhos jongueiros, eram autores popularíssimos.

Os resultados destas leituras serão apresentados na segunda parte do meu trabalho, o “Alegretto Bárbaro”, entre as considerações contextualizadoras do presente capítulo e as entrevistas e rodas de jongo do “Eu Também Canto a Minha Guia”.

Não gostaria, contudo e conforme indicarei antes de começá-los, de desqualificar inteiramente este número reduzido, mas bastante heterogêneo ou de excluí-los do rol de fontes possíveis para o estudo da *engoma* no Sudeste Brasileiro.

Apesar dos problemas que identifiquei e que fiz questão de demonstrar tentando evitar que leituras posteriores ingênuas, apressadas e / ou diretas destas fontes sejam feitas, é evidente que estes romances e estudos de folclore são, com todas as advertências explícitas e pisando a poeira de seu terreno com muito cuidado, registros valiosos se não do próprio jongo, pelo menos das relações que intelectuais, comediógrafos e compositores majoritariamente paulistas e cariocas puderam e / ou quiseram estabelecer com esta música / dança e com as comunidades e indivíduos que os faziam nos últimos cento e tantos anos.

Ao invés de decepcionarem-se com a ausência de pesquisas feitas com tanto esmero e tão ricas em dados etnográficos, embora teoricamente questionáveis, que um Fernando Ortiz, um Herskovits ou um Allan Lomax faziam nos Estados Unidos e em Cuba enquanto a maioria de nossos especialistas no que chamavam genericamente de “folclore” ou de “cultura popular” contentavam-se em passar uma única noite vendo congadas, médiuns incorporados em giras, candombes ou jongs outros pesquisadores poderiam cruzar os poucos dados concretos e as muitas opiniões que estas fontes possuem com outros vestígios da *engoma* de décadas passadas.

Este, todavia, não poderia ser um dos objetivos do meu trabalho que decidiu concentrar-se em histórias e músicas recentes das duas comunidades bem delimitadas que serão descritas aqui a alguns itens.

Preferi fazer uma comparação implícita destes dados, da hipotética e melancólica decadência ou adulteração do jongo que muitos destes intelectuais previam para um futuro próximo e de noções quase sempre confusas e expressas através de muitos subterfúgios de tradição ou de africanidade com a vitalidade das tardes de domingo em Campinas, dos congás do Tamandaré – o bairro onde os jongueiros moram em Guaratinguetá – e das noites de jongo dos

dois municípios enfocados que pude presenciar na década de 2000 do que concentrar-me nas informações objetivas que os textos do meu “Allegretto Barbaro” poderiam veicular.

5

É importante advertir que cada parte do meu trabalho é aberta por uma peça literária curta e homônima de minha própria autoria que pretende introduzir o assunto que será tratado no texto que a segue, despertar a curiosidade do leitor ao colocá-lo em contato com enigmas, mirongas que serão solucionados, apenas, com a sua leitura atenta.

O objetivo maior destas inserções poéticas e heterodoxas é colocar na minha dissertação, numa linguagem cifrada e mais estética do que argumentativa, várias denúncias, desabafos e conteúdos religiosos secretos que os jongueiros me revelaram em suas entrevistas e uma série de sentimentos íntimos que de outra forma não poderiam ser expressos eticamente num contexto acadêmico.

Esta introdução começou com um diálogo inspirado numa das conversas que eu tive com o mestre de umbanda China, em Guaratinguetá, sobre a tradição, o poder mágico das palavras e a confecção de um tambor, o candongueiro. Todos os textos que compõem este trabalho ajudarão a elucidar, aos poucos, os diversos conteúdos desta cena.

O texto que apresenta o “Alegretto Barbaro” é na verdade uma colagem de várias frases preconceituosas encontradas na bibliografia específica sobre o meu tema e nas obras literárias que inspiraram alguns de seus autores. A peça literária é propositalmente provocativa, deve causar algum incômodo no leitor e é claro que eu não concordo com os conteúdos presentes naquele arranjo de frases racistas e alheias. A medida que o capítulo for lido o seu título, retirado da ópera “Porgy and Bess” de George Gershwin, será explicado e algumas das frases presentes no seu conto serão reconhecidas.

A terceira e última parte do meu trabalho, “Eu Também Canto a Minha Guia”, é aberta por dois textos pequenos e muito parecidos que descrevem diversas impressões obtidas na casa de Alessandra que, no período pesquisado, serviu de sede provisória para o grupo de jongo de Campinas, o Dito Ribeiro. As diferenças sutis entre estes dois registros sentimentais devem ser buscadas com paciência e este trabalho será recompensado no final da leitura quando, por

exemplo, a metáfora jongueira que iguala a roda de jongo a uma tempestade ou os tambores de Campinas, os trovões, os viajantes e o candongueiro, forem descritos.

O último mistério a ser desatado nas últimas linhas desta dissertação será o seu próprio título, um verso multisignificativo de um ponto que ao atestar a importância da música no jongo articula uma série de metáforas êmicas relativas à determinadas e misteriosas águas da *engoma* que encerrarão este trabalho.

Peço licença à toda e qualquer povaria agora. É a minha vez de gritar cachuêra! Tomara que os antigos e os novos mestres, os tatus cavoucadores, as santas almas e os mineiros maus, os carregadores hábeis, os tropeiros da beira das estradas, as entidades e os viajantes que vêm mancando de longe sejam condescendentes para esperar o meu ponto chegar ao fim e que outro pesquisador, menos canhestro do que este, venha logo depois cortar a minha linha e tocar o gado para frente.

Saravá també, saravá jongueiro, saravá *engoma*, saravá meus zirimão, saravá povo de Angola, saravá meus preto velho na Aruanda, saravo candongueiro!

Jongo

6

Não é nada fácil dar uma definição rápida do que é o jongo. A metáfora das estrelas que formam a tradição do presente capítulo foi forjada, em parte, para expor este problema de definição e os primeiros itens do seu terceiro capítulo trará uma última descrição de um momento em que esta dificuldade ficou explícita.

Na verdade rotular o jongo como um tipo de “música”, de “dança”, de “prática mágica” ou “religiosa”, de “*deep play*” geertziano¹⁷ ou de “jogo poético” é reduzi-lo injustamente, uma vez que para a povaria de Campinas e de Guaratinguetá nenhum desses rótulos define-o. Para estes jongueiros o jongo é tudo isso e, ainda por cima, não está separado da vida e das atividades cotidianas dos seus praticantes.

O termo “música / dança” foi utilizado por diversos etnomusicólogos como Gerard Kubik ou Samuel Floyd Junior¹⁸ para resolver problemas parecidos durante as suas pesquisas de campo. Outros estudiosos preferem deslocar o problema ao dizerem que não estudam a música de um determinado grupo por não existir esta categoria entre os seus pesquisados ou por existirem diferenças tão extremas em sua conceituação intra-grupal ou entre aquilo que os “nativos” e a Academia chamam de música que o termo acaba se tornando vazio.

Gregory Baarz¹⁹, por exemplo, diz que o seu objeto de análise é a “performance musical tradicional” da África Oriental e Bruno Nettl nos diz no seu livro de introdução à disciplina²⁰ que vários pesquisadores utilizam um gráfico complicado para delimitar o que estuda e despistar o termo “música”. O etnomusicólogo deste gráfico deveria estudar “apenas” a interseção entre três círculos amplos: quaisquer eventos sonoros, quaisquer movimentos humanos e quaisquer manifestações de algo denominado “cultura expressiva”, um conceito muito abstrato que abrange máscaras, roupas, representações teatrais e a idéia de performance de Victor Turner e Richard Schechner²¹.

Pessoalmente, eu preferi chamar o jongo de música / dança entendendo que as suas outras características supracitadas podem ser vistas como elementos que enchem de significados e torna poderoso, e perigoso, o interior dessas duas categorias. O segundo motivo desta minha escolha foram as próprias descrições êmicas do que é jongo – em Guaratinguetá ele é uma “festaça” formada pela “música” ou “canto” que compreende “toque”, “palma” e “ponto” e pela “roda” ou “dança”, em Campinas o jongo é “toque”, dança” e “canto” – além do mais, o uso que os jongueiros fazem dos termos “música” e “dança” não são tão diferentes daqueles que utilizo e que a Academia entende²². Afinal os jongueiros também escutam, apreciam e chamam de música aquilo que toca nas rádios, nos shows ao vivo e na televisão e que também é acessível à maioria dos pesquisadores e intelectuais brasileiros.

Os toques da *engoma* podem ser batidos, a depender da comunidade em questão, por um conjunto, ou melhor e de acordo com os jongueiros que os apelidam frequentemente de “papais”, “mamães” ou “vovôs”, uma família de membranofones, um chocalho de lata, o guaiá, que parece resistir à qualquer análise musical conforme veremos no terceiro capítulo deste trabalho, a puíta, uma espécie de cuíca bem grave, as palmas da povaria e eventuais pés arrastados no chão.

No jongo de Guaratinguetá a puíta não é utilizada e no de Campinas nem este tambor friccionado nem o guará vão para a roda.

Os tambores dos diversos municípios jongueiros são bastante heterogêneos e vão de instrumentos fabricados como atabaques e congas, mais comuns em comunidades novas, à troncos escavados pelo fogo, passando por antigos barris de bebida adaptados ou membranofones feitos de tábuas, podendo ser tocado de diversas formas: os tocadores das diversas localidades presentes num Encontro de Jongueiros ora sentam-se ou ajoelham-se sobre os instrumentos, ora prendem-nos entre as pernas como ocorre em Campinas e em Guaratinguetá, ora ficam de pé para alcançar a boca de tambús apoiados em suportes metálicos.

O encouramento destes tambores também é muito diverso e sua afinação pode dar-se por cunhas de madeira, sistemas de aros e parafusos de ferro, cobre, bronze ou aço e / ou cordas que podem ser afrouxadas e retesadas periodicamente e a maioria das comunidades recorre ao calor das fogueiras e à aspersão de aguardente sobre as peles para fazerem seus instrumentos “falarem”.

Os jongueiros de Campinas puseram nomes alternativos em seus tambús e candongueiros chamando-os também e respectivamente de “trovões” e “viajantes”. Resolvi adotar a nomenclatura mais comum dos tambores durante este estudo, uma vez que este é o padrão em Guaratinguetá e o “pessoal do Dito Ribeiro” a reconhece e a utiliza de acordo com as circunstâncias ou com a sua aceção particular da sensibilidade²³.

Para as minhas duas comunidades as mirongas ou feitiçarias, as entidades sobrenaturais que freqüentam as rodas, as brigas, a comida e todas as outras coisas que o jongo contém ou cabe nas categorias das definições êmicas supracitadas ou existe em função delas.

É preciso admitir, porém, que alguns colegas e alguns historiadores sociais não foram convencidos por uma argumentação semelhante à deste item. A professora Silvia Hunold Lara, por exemplo, me disse que a própria nomenclatura música / dança é uma evidência de que há um problema classificatório não resolvido na Etnomusicologia.

7

Nesta disciplina etnomusicológica, assim como em toda e qualquer perspectiva teórica ou método que utilize frequentemente materiais sonoros como fontes básicas, as discussões sobre as

possibilidades de gravação e de transcrição de seus objetos e vestígios são compreensivelmente amplas e mobilizam os seus estudiosos em debates intermináveis.

Não pretendo e, por ignorância, nem poderia se assim o quisesse, resenhar ou adotar uma bibliografia vasta e altamente especializada sobre o assunto, contudo, não é possível abster-me de fazer alguns comentários à respeito da minha escolha metodológica pessoal quanto ao registro daquilo que ouvi na *engoma* e que agora faz parte duma memória que tende a distanciar-se cada vez mais.

Faz-se necessário, em primeiro lugar, tentar justificar as minhas transcrições musicais, ainda que episódicas, em partituras oriundas de uma determinada grafia e dos preceitos teóricos europeus que foram firmados no século XIX. Além de acreditar que, embora uma linguagem musical técnica seja necessária e infelizmente excludente, a escrita sonora convencional tinha a virtude de ser mais familiar à mim e à maioria daqueles que tiveram uma educação musical específica do que as excepcionais inovações gráficas de intelectuais e compositores euro-americanos dos últimos cinquenta anos. Assumi então, e devo confessá-los, alguns pressupostos sobre as complexas relações entre a escuta, a representação daquilo que é escutado e as possibilidades de análise que decorrem destes dois processos ou atitudes.

Na ansiedade que acompanhou o último mês de escrita deste trabalho encontrei casualmente um artigo de uma ex-professora minha que sistematizava e que fez-me lembrar alguns de seus ensinamentos²⁴. Denise Garcia, a eminente e invariavelmente acessível compositora e docente universitária cujos cursos do Instituto de Artes da UNICAMP acompanhei enquanto ouvinte no início da minha pesquisa, no artigo “Partitura de Escuta” defende a validade e a utilidade de um tipo específico de escrita sonora adaptado às necessidades da música eletroacústica, especialidade composicional na qual a autora tem uma obra vasta e amplamente reconhecida. Embora não entenda muito de um dos assuntos principais do artigo, a sonologia, cheia de computadores, timbres jamais ouvidos e análises quantitativas, a argumentação da compositora precisa, para atingir os seus objetivos, comprovar que toda grafia musical é, como aliás toda forma de escrita, arbitrária, histórica e incapaz de representar exatamente os sons. As partituras teriam, então, um caráter mais prescritivo do que descritivo e analítico.

Após afirmar que retirar e colocar dados em qualquer gráfico faz parte, necessariamente, duma atividade de “leitura de uma leitura” – uma assertiva que, é bom reforçar, Denise Garcia utiliza para amparar e não para negar as suas escolhas específicas – a autora cita um dos maiores

teóricos da música eletroacústica, o inglês Simon Emmerson ao resumir esta problemática de maneira claríssima:

“não esqueçamos a tese de Simon Emmerson, na qual ele nos lembra que a partitura musical tem antes uma função prescritiva para fins de execução pelo instrumentista. A partitura não tem desta forma, a função primeira de descrever um som. É a nossa educação musical que nos dá o treino de olhar uma partitura e “ouvir” a obra.”

Noutro momento do seu texto a impossibilidade, em última instância, de representação integral da escuta implica na tomada de posição, consciente ou não, por parte do intérprete, compositor ou pesquisador que, ao anotar algo ouvido ou audível não pode deixar de privilegiar certos aspectos que o interessam mais e de excluir uma série de outros fenômenos indissociavelmente relacionados à produção sonora. Denise Garcia expressa, desta forma, o que normalmente uma partitura convencional deixa de fora:

“Quando se escuta uma obra musical não se faz apenas um exercício escolar de percepção de alturas e ritmos. No momento em que escutamos uma performance, seja em gravação ou ao vivo, ouvimos o som do músico, a sua maneira de tocar um instrumento e interpretar a obra, escutamos o som do instrumento, o som da sala ou a reverberação adicionada no estúdio, entendemos a concepção do artista para aquela obra.”

Fica evidente, através desta última citação que a compositora refere-se, em sua análise, à uma determinada música chamada pela própria, num recital que assisti recentemente, de “música erudita” e que outros preferem chamar de “música de concerto”, um circuito de produção e circulação de sons e ideias, infelizmente, restrito e muitas vezes excludente formado pelas tais obras quase sempre individuais, salas, estúdios e intérpretes ou regentes peculiares que podem, inclusive, para as suas platéias, deixar de apenas reproduzir velhas grades e se tornar, como um Maurizio Pollini, intérpretes altamente intelectualizados, capazes de impor e sustentar a sua

visão pessoal de como deve soar uma sinfonia Ludwig van Beethoven ou o nono Prelúdio de Claude Debussy re-escrito, aliás, no artigo em questão. No jongo poucas ou nenhuma dessas categorias são importantes ou mesmo aplicáveis. Denise Garcia, ademais, utiliza a sua relativização dos processos de representação sonora para defender uma grafia alternativa às partituras convencionais oitocentistas que empreguei, exatamente, no meu trabalho.

Apesar destas discordâncias, a reflexão teórica de Denise Garcia e os seus pressupostos inerentes que foram por mim adotados desde os seus cursos são válidos para justificar, talvez à revelia da compositora, a minha, e qualquer outra, escolha gráfica. Afinal, se toda escrita musical é imperfeita e privilegia determinados aspectos do som em detrimento de outros é possível utilizar também as partituras europeias estando consciente de suas inúmeras limitações na *engoma*, um meio poético, coreográfico e musical inteiramente ágrafo no que diz respeito às suas próprias sonoridades. Por este motivo decidi não basear jamais a minha análise nesta grafia problemática, mas sempre empregá-la como exemplo e / ou reforço do que já foi dito no texto.

Não pretendo, obviamente, prescrever a interpretação desprevenida de minhas transcrições por uma questão óbvia. Não é possível fazer jongo única e exclusivamente a partir do que escrevi sem nunca ter escutado os pontos numa roda uma vez que, de acordo com o próprio artigo da minha ex-professora, toda partitura pressupõe uma educação musical específica e uma escuta prévia de sonoridades afins. Alguém que nunca ouviu a música europeia e que não foi minimamente treinado para decifrar uma pauta convencional poderia por qualquer operação impressionante de raciocínio lógico ou intuitivo tocar a cançoneta infantil mais singela de Igor Stravinsky?

Não pretendo, entretanto, negar totalmente a possibilidade de utilizar uma partitura convencional como as de um Luciano Gallet ou de um Lorenzo Fernandez²⁵ que analisei ou citei no segundo capítulo desta dissertação, o “Allegretto Barbaro”, ou qualquer outra grafia musical, para tirar algumas conclusões desde que o seu pesquisador tenha ouvido algo minimamente parecido com o que está representado ou, para períodos anteriores ao século XX, empregue outras fontes documentais, manuais de interpretação, críticas, arquivos íntimos de músicos ou as formas próprios instrumentos obsoletos enquanto objetos, para amparar as suas conclusões. Nos raros casos em que nada disto não é possível a partitura, assim como os vestígios arqueológicos muito velhos, torna-se uma fonte única de informação e como tal, deve ser tratada, com uma série de ressalvas ainda maiores do que as que foram expostas até aqui.

Apesar de contrariar superficialmente a escolha de Denise Garcia, mas não a sua argumentação impecável, acredito, enfim e por conhecê-la de caronas, conversas informais, salas de aula e de concerto, que tal subversão não desagradaria à sua autora.

Embora tenha sido bastante inspirado por músicos como Jorge Luís Ribeiro de Vasconcelos, Raí Toffoletto, Paulo Sachs, Rafael Montorfano, Carlos Wiik e a professora Denise ou pela Etnomusicologia, como o meu primeiro anexo o “Tradição e Outras Mirongas” deixará bem claro, devo advertir, em segundo lugar, que a presente dissertação não merece pertencer à esta disciplina acadêmica relativamente jovem e admirável em seu viés político. O meu objeto de pesquisa principal não foi exatamente o entendimento da música que os jongueiros fazem ou deixam de fazer, mas sim a sua utilização específica nos conflitos e negociações de poder e identidade em determinado local e período. Espero que algo deste objetivo tenha sido alcançado ou, pelo menos, que o candeeiro levantado por este inábil viajante tenha iluminado um trecho da estrada para que outras tropas e outros carregadores possam atingir pontos mais distantes do caminho.

O meu interesse secundário e que, paradoxalmente, talvez tenha se tornado ao longo deste trabalho uma preocupação cada vez mais instigante sempre foi a reflexão sobre a própria possibilidade de utilização de materiais sonoros – e não só das letras, descrições e imagens de instrumentos ou estatísticas de vendas de ingresso – pelos historiadores que tem a sorte de ouvir suas fontes em shows, pesquisas de campo ou gravações, área na qual a minha disciplina de formação é, diga-se de passagem, aparente e surpreendentemente pobre. Não acredito que tal reflexão tenha chegado nem à um termo nem à uma formulação minimamente satisfatória e, por isso, a minha pretensão é, apenas, seguir humildemente em seu encalço daqui para frente.

Foram exatamente tais questões e esforços de pesquisa que problematizaram e acabaram por elidir a minha preocupação inicial de gravar o que ouvia nas rodas, o que, às vezes e de certa forma, deploro. Entretanto, não saberia como agir de outra maneira, uma vez que não sendo o evento sonoro em si o meu interesse o registro dos cantos e toques deveria ser feito através de filmagens ou de outras tecnologias avançadas para tentar captar algum tênue vislumbre dos meus objetos, o que seria, no mínimo, altamente dispendioso. Além disso, mantenho as reservas que sempre tive em relação ao constrangimento de músicos e / ou entrevistados. É possível acreditar, afinal, que alguém teria sido capaz de ficar totalmente à vontade na frente de um estudioso que está ali, declaradamente, para bisbilhotar, interpretar e divulgar os seus mínimos gestos numa

relação que pode estender-se por muitos meses ou anos de contato íntimo? A presença de câmeras, gravadores, microfones e holofotes, a não ser que seja acompanhada de um cuidado específico, de vários acordos prévios e concessões mútuas entre pesquisadores e pesquisados, só tende a piorar o embaraço de possíveis interlocutores e tiradores de ponto.

Esconder equipamentos de gravação, por outro lado, não teria sido justo com as pessoas que abriram a intimidade de suas casas, de sua religiosidade e de suas palavras de forma interessada, é claro²⁶, mas sempre generosa.

Não precisei competir, ademais, com as lentes dos repórteres, intelectuais, ongs, fãs e, no caso do Dito Ribeiro, dos próprios jongueiros, nem fiquei tentado, por outro lado, à registrar os últimos e melancólicos instantes, o pretense ocaso, parafraseando uma bela metáfora lévi-strausseana²⁷, de uma tradição. O jongo de Guaratinguetá e de Campinas, ou pelo menos as suas festividades, além de manterem a sua vitalidade impressionante e as suas mirongas, foram muito bem documentadas ou por seus membros ou por não-jongueiros de todas as tendências²⁸ ao longo de todo o período pesquisado e estes, seja por fazerem parte da *engoma*, por apoiarem reivindicações materiais urgentes de seus integrantes ou, inversamente, por não considerarem as suas povarias dignas de respeito, não sentiram os mesmos impedimentos éticos ou teóricos que restringiram a minha atuação em campo.

8

Ainda que a sua presença não tenha sido valorizada ou mesmo notada pelos primeiros registros que temos sobre o meu objeto de pesquisa²⁹ os pontos são importantíssimos para os jongueiros. É possível verificar facilmente a sua presença obrigatória em qualquer roda de *engoma* e o seu caráter estrutural uma vez que tratam-se das mínimas unidades melódicas e verbais do jongo, excetuando os gritos que os jongueiros soltam nas rodas para incentivar os participantes, para expressar suas emoções ou para interromper a cantoria e tirar novos versos.

Os pontos têm melodias de altura e extensão reduzidas, são fáceis de decorar depois de cantados uma ou duas vezes, estão construídos, aparentemente, sobre os graus de uma escala maior e são, numa primeira análise, harmonicamente simples. Numa apresentação dos Jongueiros do Tamandaré no SESC ouvi uma vez um ponto que parecia ter materiais escalares menores.

A harmonia das melodias dos pontos é implícita, já que estes são cantados num aparente uníssono sem o acompanhamento de outros instrumentos – excetuando as apresentações públicas do jongo da Serrinha, da cidade do Rio de Janeiro, que hoje está dividido entre duas comunidades rivais – e em alguns casos não apresenta nem tensão nem resolução. Na maioria dos casos, entretanto, os pontos apresentam horizontalmente uma relação harmônica de tensão e relaxamento, assim como a música tonal européia, em que o movimento cadencial se dá entre o quinto e o primeiro, terceiro ou sexto graus, utilizando a nomenclatura da antiga teoria musical européia formalizada no século XIX e pressupondo que os jongueiros pensem em escalas e dividam-nas em sete alturas distintas³⁰.

O ponto de Guaratiguetá que inicia-se com o verso “Ai, tambú” é um exemplo entre tantos outros das melodias e das harmonias horizontais aparentemente tonais e dos materiais escalares hipoteticamente diatônicos e a baixa amplitude intervalar da *engoma*.

A melodia, se considerarmos que a sua altura final tem função tônica, inicia-se na dominância do quinto grau, o que é um expediente muito hábil numa estrutura musical que tende à repetição. O ponto em questão vai ocupando gradativa e alternadamente os graus de uma pretensa tríade maior. O seu contorno melódico acentua sucessivamente a dominante perfeita, a tônica, o relativo repouso da medianta, a ambigüidade harmônica da superdominante e chega àquilo que seria a base da escala.

Entre o sexto e o primeiro grau, o movimento de resolução da tensão harmônica que acompanha todo o ponto é resumido num ágil desenho descendente, fazendo com que a amplitude intervalar do trecho inteiro seja de uma sexta maior:

Ai, tam - bu! Quan do eu for m'em - bo - ra pra bem lon - ge, Quan-do eu for m'em
bo - ra pra bem longe, oi, te le - vo com - mi - go. Ai, es-se som bate - for - te meu co-ra - ção!

Na prática estas informações tonais que podem transparecer numa transcrição não é bem o que se observa e apenas as relações harmônicas de tensão e relaxamento ou de ausência de tensão podem ser imputadas ao jongo e mesmo assim com uma série de ressalvas. As melodias dos pontos não são cantadas numa afinação próxima ao temperamento igual nem repousam sobre alturas homogêneas e portando a minha referência gráfica aos graus das escalas européias é desestabilizada, vale apenas enquanto uma simplificação do que é de fato ouvido numa roda e deve ser acompanhada da escuta das inúmeras afinações e variações melismáticas dos jongueiros que, infelizmente, só poderiam ser grafadas com o auxílio de uma tecnologia cara e de programas de computador que eu não sei operar.

Os pontos são, além das características citadas, antifonais, ou seja, neles um coro univocal responde sempre a uma voz solista ou a um outro coro univocal. As duas ou três vozes melódicas envolvidas, solista e coro ou solista e dois coros, são interdependentes, interagem umas com as outras simultaneamente ou cantam frases alternadas.

Ocioso dizer que a referência às antífonas do cantochão católico não é tão adequada ao jongo quando os inúmeros efeitos iterativos de chamada e resposta [*“call and response”*] como a repetição de timbre alternado, o comentário irônico ou a antecipação de vozes [*“overlapping call and response”*] que o etnomusicólogo Samuel Floyd Junior identifica na música dos afro-estadunidenses no seu didático artigo “Ring Shout!: literary studies, historical studies and black music inquiry”,³¹.

A transcrição do mesmo ponto do “Ai, tambú” pode ser complementada, então e abaixo, com a adição da sua resposta coral. Entretanto, – novamente para não encher esta página de informações e de dados sonoros de percepção difícil ou intrincada e que não tenho competência para reproduzir – apenas algumas antecipações, dentre a infinidade de tropos ou sugeridos por Samuel Floyd Junior ou de fato encontráveis na *engoma*, foram consideradas:

tirador

Ai, tam - bu! Quan - do eu for m'em - bo - ra pra bem lon - ge,

voz 1

voz 2

coro

7

tir.

Quan-do eu for m'em - bo - ra pra bem longe, oi, te le - vo com - mi - go.

12

tir.

Ai, es - se som bate - for - te meu co - ra - ção!

v. 1

Oi, te le - vo co - mi - go.

v. 2

Oi, tam - bu - u!

18

v. 2

Oi, tam - bu - u!

coro

Tim tim tim tim tam - bu.

22

coro

Tim tim tim tim tam - bu.

As vozes que se repetem e se respondem num ponto tem também, evidentemente um determinado efeito rítmico e, aliás, produzir este efeito parece ser uma das funções primordiais do coro. Talvez seja por isso que diversas afinações são usadas nessas entradas corais tornando o interior da harmonia infinitamente complexo e de grafia praticamente impossível, embora a referência a uma moldura harmônica simples e ao canto em uníssono sejam ainda facilmente perceptíveis.

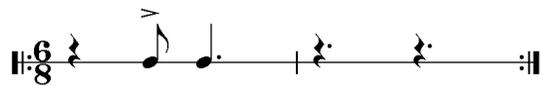
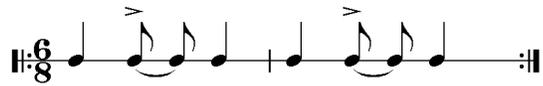
O ritmo melódico dos pontos é muito parecido com as figuras executadas pelos tambús e pode ser considerado um conjunto de variações sobre os três conjuntos formados pelos pares de colcheias ligadas ou as seis colcheias de um compasso de 6/8 com acentuação na primeira e na quarta figuras, utilizando os termos da música européia, ou sobre o “toque de tambú” e os “repiques” do tambú ou trovão, na terminologia dos jongueiros.

Para deixar bem claro quais são os toques de cada membranofone das duas comunidades pesquisadas resolvi anotar e apresentar separadamente, em primeiro lugar, o toque do candongueiro:

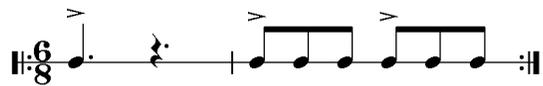


As palmas das povarias foram mais difíceis de perceber e de transcrever e decidi explicitar apenas os seus padrões mais frequentes:



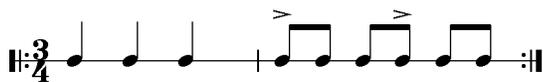


É praticamente impossível anotar todos os toques de um único tambú por que este tambor é quase sempre batido com uma série de variações, ornamentos, improvisos e / ou diálogos com outros tocadores. Estes são, aparentemente, os seus padrões básicos a partir dos quais as alterações dão-se sejam através de sua combinação ou do acréscimo de figuras rítmicas de valores temporais menores:





Para evidenciar as dificuldades de audição e escrita que talvez tenham feito as partituras de folcloristas que serão analisadas no segundo capítulo deste estudo parecerem ritmicamente tão simples se comparadas com o jongo de hoje e o caráter simultâneo de divisão ternária e binária da *engoma* transcrevi dois toques comuns de tambú num compasso binário e ternário simples, embora não pretenda utilizar estas marcações ao longo deste trabalho por julga-las reducionistas:



O candongueiro pode e na maioria das rodas é o único tambor de sua categoria a tocar. Os tambús, porém, aparecem normalmente em pares.

Na instrumentação da *engoma* atual a sobreposição ou, se preferirem, a confrontação entre padrões rítmicos binários e ternários parece repetir-se no número de membranofones. Os dois tambores diferentes – candongueiros e tambús – formam normalmente um trio mínimo – candongueiro, tambú, tambú.

Á medida em que outros tocadores eventuais aparecem, como é frequente numa roda conjunta entre duas comunidades nas madrugadas após a programação oficial de um Encontro de Jongueiros ou Arraial Afro-Julino, por exemplo, o que chamo de trio mínimo pode multiplicar-se em diversas disposições alternativas, mas que seguem basicamente dois padrões: candongueiro, tambú, tambú + candongueiro, tambú, tambú ou candongueiro, tambú, tambú + tambú, tambú, tambú.

O número de tambores, em outras palavras, é quase sempre múltiplo de três e a quantidade de candongueiros é normalmente limitada, enquanto a de tambús pode chegar à mais de oito instrumentos. Nunca vi, contudo, para deixar clara a comparação, mais do que dois candongueiros tocando juntos. O que pode ressaltar os seus poderes sobrenaturais e sua preeminência hierárquica, já que nas palavras de China “um candongueiro leva muito tambú nas costas”, mas também a sua função metronômica.

Ao que tudo indica o “tamborzinho”, como os jongueiros de Guaratinguetá costumam apelidá-lo, é tocado mais para orientar os outros tocadores e os tiradores de ponto do que para ser ouvido pela platéia ou por toda a povaria de uma roda extensa.

O ponto “Ai, tambu”, então, poderia ser finalmente transcrito desta forma, acrescentando-se à grade anterior a marcação constante e manca do candongueiro, um improviso de tambú em que os padrões precedentes podem ser reconhecidos e uma marcação esquemática das palmas que não corresponde à realidade, uma vez que cada desenho rítmico batido pelas mãos da povaria costuma durar por um certo tempo até que alguém resolva alterar e, quando isto ocorre, a assistência pode manter as duas ou três marcações distintas produzindo um efeito poli-rítmico particularmente expressivo ou voltar-se para a nova figura proposta, para evidenciar as relações da percussão com o ritmo melódico:

tirador

Ai, tam - bu! Quan do eu for m'em - bo - ra pra bem lon -

voz 1

voz 2

coro

palmas

candongueiro

tambu

6

tir.

-ge, Quan-do eu for m'em - bo - ra pra bem longe, oi, te le - vo com -

v. 1

v. 2

coro

p.

cand.

tb.

11

tir. *mi - go. Ai, es - se som bate - for - te meu co - ra - ção!*

v. 1

v. 2

coro *Oi, te le - vo co - mi - go. Oi, tam -*

p.

cand.

tb.

17

tir.

v. 1

v. 2

coro *bu - u! Oi, tam -*

Tim tim tim tim tam - bu.

p.

cand.

tb.

21

tir.

v. 1

v. 2

coro
bu - u!
Tim tim tim
tim tim tam - bu.

p.
Tim tim tim
tim tim tam - bu.

cand.

tb.

É importante notar que neste exemplo e em todo este trabalho a notação percussiva foi simplificada da mesma forma que a notação melódico-harmônica e por motivos semelhantes aos já expostos. Embora o toque do candongueiro, “viaje” “manque” e venha “de muito longe” o seu trajeto é marcado pela constância. Por causa do seu caráter metronômico, o “tamborzinho” tem pouca variação além de efeitos timbrísticos e o comando, pelo menos instrumental, das mudanças de andamento. Os tambús, por sua vez, “trovejam”, “falam” ou “choram” na *engoma* utilizando-se de tantos improvisos e variações que as células transcritas acima tornam-se muitas vezes incertas ou pouco audíveis. Os seus tocadores não perdem, todavia, a segurança do caráter referencial do que transcrevi como as seis colcheias de seu pulso num compasso de 6/8.

As letras dos pontos não precisam de um comentário tão extenso neste item, por que as mesmas já foram tratadas com muita competência por pesquisadores tão diferentes quanto o historiador Robert Slenes, a etnomusicóloga Edir Gandra, a folclorista Maria de Lourdes Borges Ribeiro ou o antropólogo Wilson Pentead³² e, ademais, terão alguns de seus detalhes considerados ao longo do segundo e, especialmente, no encerramento do terceiro e último capítulo deste trabalho, o “Eu Também Canto a Minha Guia”. Apenas ressalto, por ora, as suas características mais gerais como a riqueza metafórica que elas contêm, que as transformam em

comentários cifrados e polissêmicos sobre o cotidiano, as entidades sobrenaturais ou as habilidades dos jongueiros e a submissão musical delas às idéias rítmico-melódicas que criam efeitos interessante de contração e expansão silábica e o esquema classificatório que delas resulta.

Os pontos de jongo são classificados na maioria das comunidades jongueiras, inclusive nas minhas, de acordo com o conteúdo das suas letras, em “pontos de visaria” e “pontos de demanda”. Os “pontos de demanda”, desafios verbais entre dois contendores que se não forem decifrados podem trazer conseqüências espirituais perigosas ou, no mínimo, a humilhação pública, são chamados também de “pontos de encanto”, “de amarração”, “de porfia”, “de desafio” e “de goromenta”. Todos os outros pontos se encaixam na categoria “de visaria” que é subdividida em diversas denominações menores que incluem, por exemplo, “pontos de abertura”, “de fechamento” e “de louvação”.

9

Os tiradores de ponto, aqueles que cantam-nos na *engoma* enquanto um solista provisório, nem sempre correspondem aos jongueiros. Na verdade, em cada comunidade a terminologia e a simbologia do cantador e do criador das letras têm as suas diferenças.

Para o Dito Ribeiro, por exemplo, todo e qualquer integrante do grupo é um jongueiro, ou seja, tem condições de entender e / ou aprender, junto com os toques, os versos e a dança, os segredos do jongo e qualquer freqüentador das suas platéias é visto como um jongueiro em potencial.

No grupo de Campinas o caráter de alta especialização do criador dos pontos é minimizado por alguns expedientes: a maioria das letras é de autoria coletiva, os versos de goromenta e amarração, de forma análoga, raramente são individuais, geralmente é o grupo que desafia outras comunidades e os saberes que fazem de um leigo um jongueiro estão divididos igualmente entre os elementos coreográficos, instrumentais e vocais desta música / dança. O novato, por conseqüência, ao aprender a dançar ou a tocar o candongueiro também está aprendendo a arte de tirar e de improvisar os pontos e vice-versa.

Por outro lado, nos dois grupos de jongo do bairro do Tamandaré em Guaratinguetá apenas alguns poucos indivíduos são chamados de jongueiros: são os criadores dos versos dos pontos e

não os tiradores. Na verdade não são exatamente os criadores, são membros importantes do grupo, geralmente de idade avançada, chefes dos grupos familiares mais importantes e altos sacerdotes da umbanda local, que recebem os versos diretamente dos espíritos.

Os jongueiros de Guaratinguetá podem sonhar com o ponto, ouvir uma entidade soprá-lo durante uma demanda e, finalmente, fazer ou desvendar um enigma proposto através da visão de animais, objetos ou situações concretos ou advindos da Aruanda. Os guias estão por trás de todo esse processo criativo dando aos tiradores os materiais para os versos ou interferindo sem mediações na própria forma de um ponto.

O cantor deste ponto, evidentemente, não será sempre e necessariamente o jongueiro responsável por seu invento ou recepção. Após a primeira apresentação dos versos, que sempre corresponde à criação deles e que é, necessariamente, proferida pelo jongueiro em questão, a mesma letra pode ser aprendida pela povaria e será certamente tirada por outros de seus membros quando o momento for propício para tal.

Nem todos os jongueiros aprovam, contudo, a excessiva circulação de seus versos e uma série de pequenas rixas ocorre quando, por exemplo, um membro do bairro puxa vários pontos seguidos de alguém como Togo ou Jefinho. China e Dona Mazé, por sua vez, parecem aceitar melhor o empréstimo de suas linhas, o que talvez não seja uma verdade, já que estes simpáticos pais de terreiro também ocultam, quando é necessário fazê-lo, versos de demanda por trás do seu bom-humor, de suas atitudes apaziguadoras e de sua solicitude.

No Dito Ribeiro a quebra da exclusividade na criação / recepção e das restrições ao uso dos pontos por toda a comunidade pode ser justificada pela organização política informal desta associação. Alessandra, embora lidere claramente quase todas as atividades do grupo, prefere delegar muitos poderes decisórios à sua povaria e evita a todo custo portar-se de maneira autoritária. Quando a jongueira precisa dar a sua palavra final sobre qualquer assunto, por exemplo, ela sempre o faz com um sorriso ou um chiste.

O poder no bairro do Tamandaré é, pelo contrário e aparentemente, hierarquizado, exercido por anciões, dividido e muitas vezes disputado entre várias famílias que são representadas pelos jongueiros e as suas decisões costumam ser bem centralizadas. O que chamamos de jongo de Guaratinguetá, conseqüentemente, também pode ser encarado como uma forma musicada de embate político perene através das amarrações e provocações nas rodas e, também, através da formação de alianças entre estes mestres e segmentos do público, de algumas ONGs e dos seus

pesquisadores.

Além de freqüentar as noites de jongo e de ver e apoiar, através de palmas, gritos e silêncios, as raríssimas alterações entre os membros mais poderosos do Tamandaré, os moradores comuns daquela vizinhança que não podem e, muitas vezes, não querem ser jongueiros fortalecem e enfraquecem a influência destes. O poder destes tiradores de pontos e sacerdotes está, obviamente, vinculado à adesão da população vulgar do bairro aos seus terreiros de umbanda, às suas decisões cotidianas e às posições que são assumidas quando se discutem como se farão as rodas de jongo do ano e qual será a relação destas com os de fora.

O apoio dos moradores do bairro não se dá, na maioria dos casos, através de verbalizações ou de compromissos firmados claramente. As influências dos jongueiros, de seus ancestrais, de suas outras entidades e de seus familiares encontram-se dispersas num sem número de favores, de agregados – aqueles que vão almoçar na casa de Dona Mazé no domingo ou que podem ajudar China a consertar o telhado de sua tenda de umbanda – e, especialmente, de uma rede de boatos impressionante.

É interessante notar que esse poder político é, pelo menos discursivamente, inteiramente derivado da força e do conhecimento espiritual de um indivíduo, da intimidade religiosa com as entidades da umbanda e da habilidade demonstrada nos pontos de jongo e, por isso, não é necessariamente estável. Ainda que um jongueiro velho não cante sempre nas rodas qualquer um pode ser desafiado e, portanto, obrigado à redargüir na linguagem da *engoma*. É ocioso dizer que a posição de qualquer um destes líderes grupais ficaria seriamente ameaçada após uma amarração bem-sucedida feita por alguém que não é considerado jongueiro pela comunidade³³.

Por outro lado, é preciso dizer que alguns jovens como André, um dos netos de Dona Mazé, parecem fortes candidatos a serem futuros sacerdotes e jongueiros por conta da capacidade de utilizar bem a linguagem dos pontos que vai sendo demonstrada aos poucos e através de muitas rodas, de uma vivência religiosa específica, da valorização coletiva das opiniões dadas na vida cotidiana e do respeito demonstrado aos mais velhos.

Em algumas ocasiões André já chega a empunhar o poderoso e misterioso chocalho de lata, o guaiá, um feito notável e inédito na comunidade para alguém que não tem ainda trinta anos. O fato de um parente consanguíneo de uma grande das jongueiras e umbandistas do bairro poder partilhar de tamanha honra reforça, ademais, o caráter familiar desse poder e da sua reprodução.

Neste trabalho, uma vez que nas duas comunidades pesquisadas encontrei dois significados

para uma palavra de tal importância, utilizarei algo próximo da mais abrangente destas definições. Para esta dissertação, então e partir de agora, jongueiro é todo aquele que faz jongo num determinado grupo ou localidade que é, por sua vez, chancelado formal e informalmente pelos organizadores e integrantes da Rede de Memória do Jongo e do Caxambu e do Encontro de Jongueiros.

O título de jongueiro será utilizado de forma ainda mais generosa em relação às povarias anteriores aos anos de 1990 já que a Rede da Memória e o Encontro de Jongueiros não existiam. Quando os velhos cantores, tocadores e dançarinos aparecerem nas páginas desta dissertação serão chamados, invariavelmente, de jongueiros.

10

Não sei se com estas transcrições, análises musicais e observações a respeito da interdependência entre o canto, o toque e a dança consegui dar uma ideia ainda que aproximada do que é o jongo atual.

Porém, acredito que após a leitura deste trabalho como um todo o meu objeto de pesquisa, ao lado de seus versos, da maestria de seus entrevistados e percussionistas e, por fim, das negociações identitárias ou dos conflitos quase sempre abafados discretamente na boca dos tambores que movem os jongueiros, ficará cada vez mais evidente e, paradoxalmente, mais inquietante e talvez até obscuro em suas inúmeras complexidades.

Antes de partir para as minhas considerações preliminares a respeito da umbanda e das próprias comunidades pesquisadas, entretanto, gostaria de fornecer algumas anotações sumárias para que possamos vislumbrar, ou pelo menos saber que existem, na *engoma*, determinados aspectos macropolíticos e / ou históricos intercomunitários através de um depoimento recolhido numa viagem ao Rio de Janeiro, da Rede da Memória e do Encontro de Jongueiros.

A partir dos anos de 1980, pelo menos, e particularmente nos anos de 1990, seguindo-se à nova e relativa popularização do jongo iniciada pelas gravações que Clementina de Jesus havia feito uma ou duas décadas antes, pelas primeiras articulações internas e externas, com ongs, produtores musicais e intelectuais em geral cariocas, das comunidades e pelas incansáveis atividades de divulgação desta música / dança que foram feitas pelo controverso “Mestre Darcy

do Jongo” ou “da Serrinha” na cidade do Rio de Janeiro o povo de *engoma* passou a chamar a atenção da academia fluminense e a utilizar o meu tema de pesquisa para organizar das mais diversas maneiras as suas reivindicações políticas³⁴.

Numa entrevista que obtive de um dos principais envolvidos neste processo, Paulo Carrano, um professor da Faculdade e do Programa de Pós-Graduação de Educação da Universidade Federal Fluminense e através da complementação ou cruzamento de dados obtidos nos depoimentos dos jongueiros das duas comunidades estudadas pude estabelecer um breve histórico das duas principais organizações das povarias, o Encontro de Jongueiros e a Rede da Memória do Jongo e Caxambú que pode ser útil para contextualizar algumas das datas e observações deste trabalho.

Paulo Carrano, de acordo com o seu depoimento, esteve em Angra dos Reis em 1994 e lá teria feito uma “animação” entre os seus habitantes mais velhos para “revitalizar” o jongo da localidade. O primeiro Encontro de Jongueiro teria surgido em 1996 a partir da aliança entre esta povaria simultaneamente jovem e antiga, a academia e lideranças comunitárias como Délcio “Marisco”. O intelectual chamou-o de “encontro micro-regional”, entretanto, o evento não parecia ter ainda o seu nome atual e teria congregado apenas o município de Santo Antônio de Pádua e mais algumas poucas cidades do norte do Estado do Rio.

As demais comunidades foram juntando-se aos poucos ao encontro, que desde a sua quarta edição nos Arcos da Lapa na capital carioca em 1999 incluiu jongueiros do Vale do Paraíba Paulista como os de Guaratinguetá, e passaram a reunir-se anualmente até que, no quinto evento, sediado por Angra dos Reis, a Rede da Memória do Jongo e Caxambu teia sido idealizada numa mesa de discussão que reunia, ainda de acordo com Paulo Carano, Mestre Darcy do Jongo e outra vez o meu próprio interlocutor.

No final de cada um dos encontros, as comunidades costumavam reunir-se numa uma discussão reservada, fechada aos não-jongueiros que não estivessem diretamente envolvidos com a organização do evento, para votarem qual seria o próximo município à sediar a próxima edição. Esta escolha parecia tornar visível a comunidade agraciada, além de ser o maior atestado possível do reconhecimento do jongo de uma determinada localidade pelo povo de *engoma* e podia ser vista enquanto uma espécie de apoio coletivo as suas reivindicações políticas regionais. Não é surpreendente o fato de que muitas povarias, como o Dito Ribeiro após ter entrado no evento, esperavam anualmente abrigar o Encontro de Jongueiros em casa. As reuniões em questão

enfrentaram atrasos na sua realização ou dificuldades de articulação intercomunitária desde 2005 e parecem ter deixado de existir em 2008.

Em Guaratinguetá, portanto, a oitava edição desta reunião que ocorreu em 2003 é ainda muito lembrada pela comunidade que guarda em algumas de suas habitações camisetas e cartazes emoldurados enquanto troféus ou provas materiais daquele momento. Até este oitavo encontro, o primeiro a ocorrer fora do Rio de Janeiro inclusive, a organização do evento teria sido feita pela Rede da Memória e pelos próprios jongueiros.

A Rede da Memória parece ter sido uma contraparte privada e intercomunitária do Encontro de Jongueiros que sempre foi aberto ao público. Nas suas pautas, no site de tal organização que não existe mais e nas suas reuniões presenciais este grande evento era pensado anualmente junto com questões fundiárias das comunidades que passaram a identificar-se enquanto quilombolas e, pelo que pude apurar, vivos debates a respeito de aliança e / ou das divergências com ongs, pesquisadores, o IPHAN que havia começado a partir de uma antiga demanda de alguma localidades a investigar o jongo para torna-lo possivelmente um de seus patrimônios³⁵ e outras instâncias do poder público.

No oitavo encontro, contudo, a Associação Cultural Cachuêra, liderada por Paulo Dias, já havia participado da organização do evento junto com a Rede da Memória e nas edições seguintes, muitas das quais pude assistir, este grupo de não-jongueiros, a Brasil Mestiço, outra ong do Rio de Janeiro, verbas federais e alguns patrocinadores privados como a Natura foram tornando-se cada vez mais importantes para que as reuniões anuais de jongueiros ocorressem.

É possível que a diversidade de interesses assim como os dissensões que seguiram-se ao tombamento do jongo em 2005 pelo IPHAN tenham enfraquecido aos poucos a Rede da Memória e o Encontro de Jongueiros que, entretanto foram substituídos, ao que tudo indica, por novos eventos como o Encontro dos Jongueiros do Vale que ocorreu na cidade de São José dos Campos em 2010 e o Pontão de Cultura do Jongo / Caxambu³⁶ que parece ter sido outra parceria entre o povo de *engoma* e a Universidade Federal Fluminense.

Não estudei, entretanto, estes novos espaços de organização das povarias por terem começado a se formar precisamente enquanto terminava o meu trabalho de campo.

Umbanda

11

As práticas religiosas da umbanda são bastante presentes no cotidiano de Guaratinguetá e de Campinas. Luiz Francisco dos Santos, o China, e Alessandra Ribeiro, que foram os meus interlocutores mais freqüentes, ocupam elevados cargos hierárquicos nos terreiros. A relação entre o jongo e a umbanda foi, conseqüente e constantemente, observada durante as minhas pesquisas de campo.

Embora a minha percepção do jongo tenha sido, em grande parte, subordinada ou, pelo menos, tenha tornado-se possível graças à generosidade, paciência, confiança e boa vontade destes dois entrevistados não acredito que a interdependência entre as rodas da povaria e as giras dos fiéis seja apenas um equívoco criado por tais circunstâncias.

O compartilhamento de metáforas e padrões rítmicos, a instrumentação similar e os próprios pontos de jongo são evidências importantes da intimidade desta relação. Em Guaratinguetá, por exemplo, um dos pontos de abertura mais freqüentes é

“Ele jurou bandeira,
ele tocou clarim
com seu exército todo,
ele lutou por mim”

e o coro responde:

“Beira Mar auê, Beira mar”.

Trata-se de uma invocação ao orixá Ogum, mais especificamente à Ogum Beira Mar, o “general da umbanda” que, significativamente, vem de Aruanda para vencer as demandas dos seus fiéis. Encontrei, na seção “Pontos Cantados” do “Barracão de Pai José de Aruanda” estes

mesmos versos³⁷.

Em Campinas as referências à umbanda podem ser ainda mais explícitas. Num dos pontos da abertura do grupo um puxador canta

“Ventou, ventou sopro de felicidade
Senhora Iansã dá o giro da liberdade”

e o coro ou outro solista responde:

“Se eu fosse só jongueiro
eu já cantava noite e dia
como sou filho de santo
também canto a minha guia”.

Farei alguns comentários a respeito destes versos que intitulam o meu terceiro capítulo ao fim desta dissertação.

O termo “Saravá”, a saudação das entidades nas giras, está na maioria dos pontos das duas comunidades. E inúmeras expressões como “toque”, “louvação”, “abertura” ou as já citadas “ponto”, “gira”, “roda”, “demanda” pertencem a estes dois contextos.

Ao longo das minhas investigações entrei em contato diversas vezes com as giras, os congás e as entidades umbandistas. Neste trabalho, entretanto, não me aprofundei no assunto por falta de conhecimento, de uma pesquisa específica e, principalmente, por que hesito em revelar informações religiosas que me foram ditas e que eu não sei bem o que significam e que, para determinados fiéis, merecem ser ocultadas. Togo, por exemplo, pediu para que eu não anotasse certas informações que China, para quem não há segredos, me autorizou a divulgar sem problemas.

Farei, nos próximos itens, mas também no final do terceiro e último capítulo deste trabalho, algumas observações a respeito da interação entre o jongo, o cotidiano e a religiosidade dos seus praticantes.

O Terreiro do Caboclo Pena Vermelha e a casa de China ficam num terreno elevado e afastado do centro do Tamandaré, num setor do bairro chamada de Sucupira. A área onde se concentram os jongueiros de Guaratinguetá fica entre a rodoviária da cidade e a sua zona rural. A praça da matriz e a região central do município ficam a aproximadamente 680 metros à nordeste do terreno em que as festas juninas e as rodas são celebradas pela povaria, perto da Rodovia Presidente Dutra, na entrada do bairro, logo após um viaduto. O Rio Paraíba está a aproximadamente 1 quilômetro à norte deste local.

Pouco antes deste terreno começa a rua Tamandaré, que dá nome à vizinhança. A área, apesar da pouca distância é, para os habitantes de Guaratinguetá, longe, é periférica e é perigosa. A Zona Sul da cidade, formada pelos bairros de Pedreira, Alto das Almas e Tamandaré tem sérios problemas de infra-estrutura. O sistema de esgoto na região é incipiente e as encostas desmatadas dos morros contíguos desmoronam com frequência. O último transtorno causado pelos deslizamentos de terra e a última “Situação de Emergência” declarada pela prefeitura do município atingiram o local foi em 30 de dezembro de 2009³⁸.

Estes problemas de infra-estrutura, os altos índices de criminalidade e desemprego e a pobreza das suas construções e dos seus habitantes, negros em sua maioria, é que fazem do Tamandaré um bairro periférico. Esta opinião é partilhada por Carolina dos Santos Bezerra Perez que estudou a relação entre os jovens da área e o jongo entre 2004 e 2005.

A pedagoga e Mestre em Educação resume a questão ao afirmar que tal categorização demonstra “uma segregação muito mais simbólica do que espacial”. Transcrevo o que a moradora Aline Damásio, que na época tinha 19 anos, respondeu quando a pesquisadora perguntou por que uma região tão próxima do centro de Guaratinguetá é vista como uma zona suburbana:

“Porque tem essa coisa, ah, é, eu estou precisando de empregada doméstica. Ah! Dá uma passada na rua Tamandaré e pergunta se ninguém está precisando, saca? é ali que fica, ali é a concentração dos desempregados, dos analfabetos, dos traficantes, das prostitutas. De fato, tem essa concentração de periferia, não é só isso, mas é o estereótipo da

cidade.”³⁹

O Tamandré, considerando-se o seu espaço físico, é um dos maiores bairros de Guaratinguetá, embora não seja tão povoado ou mesmo tão populoso. As últimas edificações da área estão a mais ou menos um quilômetro da sua entrada. A sua rua homônima, contudo, tem mais do que o dobro deste comprimento, e prossegue entre inúmeras curvas pelas encostas da Serra do Quebra-Cangalha.

Para os moradores, o bairro é dividido em quatro seções “o início”, “a entrada” ou “a Dutra” onde fica o terreno do jongo, a parte asfaltada onde estão as casas de Togo e Adelina e de todos os familiares de Dona Mazé, o “Sucupira” um terreno elevado onde estão a casa e o terreiro de China e de onde avista-se os morros e as fazendas do entorno e, finalmente, a “serra”.

É melhor deixar o bairro do Tamandaré, contudo, para a próxima seção analítica deste capítulo, a “Campinas e Guaratinguetá” e prestar uma atenção maior ao terreiro mantido por Luiz Francisco dos Santos, o China do que ao limite sul desta vizinhança, quase encostado à acidentada Serra do Quebra-Cangalha e aos caminhos que conduzem à atual Cunha, a área em que o mesmo encontra-se.

A primeira característica da tenda de umbanda do jongueiro que chamou a minha atenção enquanto um ignorante de entidades, índios brabos, pretos velhos, giras congás foi a sua própria denominação.

O caboclo Pena Vermelha, que é relacionado neste terreiro ao orixá Xangô, é um espírito ou guia “invocado”, mas benevolente e concentra tantos poderes que é considerado o patrono de todo o templo. A sua figura, entretanto, não é uma exceção na religiosidade e / ou no cotidiano daquela vizinhança.

Os caboclos, em Guaratinguetá, podem ser ou os nativos de toda e qualquer população indígena ou, e esta é a acepção mais corriqueira, certas entidades religiosas velhas e carrancudas da umbanda caracterizadas por cocares, cachimbos, flechas e machadinhas. Estes espíritos aparecem com freqüência e das formas mais diversas no cotidiano do bairro do Tamandaré.

Estes guias espirituais sempre estão presentes nos terreiros, onde “baixam” em seus médiuns. Outros caboclos imateriais freqüentam letreiros e tabuletas espalhados pela vizinhança, como as da Casa do Caboclo, um terreno que contém uma residência e um ferro velho, que fica quase em frente ao Mercadinho Índio.

O terreiro do Caboclo Pena Vermelha é, aliás, o principal espaço religioso do Tamandaré. Os outros umbandistas do bairro preferem fazer cultos, atendimentos e curas particulares. Nas rodas de jongo, de acordo com vários entrevistados locais, estas entidades também estão entre as mais assíduas.

O candongueiro de Pena Vermelha é, por sua vez, um dos instrumentos mais venerados e queridos pelos jongueiros. O tambor em questão é atarracado, encourado com o auxílio de um aro de metal, feito a partir de um barril todo pintado de branco, tem um buraco na sua parte de baixo para ampliar a sua sonoridade e traz um olho aberto, um cachimbo aceso e uma estrela de David que brilha entre e acima de duas flechas. Estes detalhes são pintados em vermelho. China o leva para todas as festas e viagens que o seu grupo de jongo participa.

O culto e a forte presença destes “índios brabos” talvez tenham a ver com a deferência e as homenagens rituais que alguns grupos étnicos centro-africanos oitocentistas prestavam aos primeiros habitantes dos locais onde se estabeleciam, de acordo com um estudo da historiadora Kairn Klieman⁴⁰. Espero que uma pesquisa mais específica seja feita para confirmar ou afastar esta hipótese.

Outro ponto que merece ser esclarecido é o emprego adjetivo “velho” que todos os meus entrevistados atribuíram aos seus guias espirituais indígenas. Este predicado é surpreendente frente à extrema agilidade que os caboclos exibem quando estão incorporados. Os seus médiuns agacham-se, levantam e saltam sem aparentar fadiga. Talvez esta seja uma outra imagem da velhice ou, o que é mais provável, a velhice neste contexto tenha mais a ver com a antiguidade de certo espírito do que com um conjunto de características físicas.

Não poderia, contudo, detalhar neste momento e nesta dissertação as atividades performáticas, as cantigas e os atributos simbólicos dos inumeráveis caboclos, orixás, baianos e pretos velhos que frequentam os atendimentos espirituais e as sessões da umbanda de China.

É melhor deixar todos estes nós atados e caminhar, de forma um pouco mais resoluto do que pude fazer até agora, através das prováveis percepções temporais dos congás e de uma questão identitária que, embora não seja um problema para os meus informantes que tratam-na com perfeita naturalidade, faz os jongueiros estudados dividirem-se e / ou permutarem marcações e discursos relativos ora às rodas de umbanda que ocorrem no interior dos templos, ora às rodas de jongo ao ar livre que se dão nas praças de Campinas ou no chão de terra batida do Tamandaré.

Antes de encerrar o presente item preciso dizer, apenas, que nas giras que presenciei no

barracão do invocado Caboclo Pena Vermelha e no próprio espaço físico do terreiro contíguo à residência do seu sacerdote obtive alguns dos depoimentos mais interessantes sobre o meu tema de pesquisa ao longo destes anos de investigação e comecei a pensar nos temas dos dois próximos itens desta “Umbanda”. É evidente que o espaço físico mencionado timidamente e mal descrito por estes parágrafos foi importantíssimo para a confecção de todo este trabalho.

Percebi nas suas dependências e quintais, por exemplo, que entre os guias e a assembléia dos fiéis e, num paralelismo impressionante, entre estes mesmos espíritos e / ou guias e as povarias da *engoma* havia uma série de semelhanças objetivas e um contínuo de crenças que obrigaram-me, em última instância, a escrever toda esta seção analítica.

13

Nos terreiros de umbanda que freqüentei ao longo da minha pesquisa de campo e nas falas dos jongueiros / umbandistas das minhas duas comunidades pude perceber que as ações e aparições dos guias, orixás e / ou caboclos, não estão situadas numa temporalidade humana e vulgar, formada por nossos conceitos e tempos verbais relativos e fugidios do presente, do passado e do futuro. As entidades parecem, além de transitar livremente por estas marcas de durações perecíveis e profanas, habitar, simultaneamente, todo e cada instante.

O Caboclo Pena Vermelha e a Vovó Maria que são incorporados por China, por exemplo, interagem com os fiéis da assistência ouvindo-os e os aconselhando enquanto prevêem o futuro, ou melhor, enquanto selecionam deste o que o consulente precisa ouvir, o que, acredito, demonstra uma familiaridade impressionante com o que ainda não ocorreu na realidade prática. Os espíritos do índio e da antiga escrava, durante a gira, entre os intervalos das consultas individuais e especialmente no início dos trabalhos, repetem suas velhas atitudes características. O caboclo ajoelha-se e levanta-se com agilidade e rapidez, passa as mãos num longo cabelo que não podemos ver, empunha armas, fuma o seu cachimbo, que, dessa vez, é visível a todos, e abate animais com suas flechas. A vovó fuma o mesmo cachimbo, balança-se numa cadeira ou acorada e chora por castigos físicos recém-infligidos.

Não é possível achar, desde a publicação dos trabalhos de Turner e Schechner⁴¹, que uma performance como a destes guias e / ou de seus médiuns é algo simples, que depende apenas de

quem a representa e que esgota-se em si mesma. Além de reforçarem, evidentemente, os atributos das entidades as vozes alteradas e a mímica – que acontecem num local e hora específicas e pré-determinadas e são acompanhadas por uma música e por uma dança apropriadas – são expedientes capazes de dar, outra vez, vida aos espíritos na tenda de umbanda, na frente de uma assistência que recorre a seus poderes com frequência e que utiliza a simbologia dos congás para pensar a sua vida prática

É interessante notar que o Caboclo Pena Vermelha ou a Vovó Maria aparecem no barracão já fazendo a sua mímica, ou seja, vivendo novamente alguns momentos de um passado distante. Acredito que o seu gestual, a habilidade de estar no interior e no exterior de todo e qualquer tempo e a própria reputação de antiguidade que eles têm em comunidades que valorizam sobremaneira os velhos, embasem uma boa parte da sua força mágica e divinatória e tragam instantaneamente à memória dos grupos pesquisados os eventos transcorridos pelas gerações anteriores. Para os jongueiros e umbandistas estudados os ancestrais, seus feitos e a memória, muito mais sensível do que registrável, dos primeiros habitantes e do “tempo do cativo” dos pontos de Guaratinguetá também fazem parte do presente, desde que sejam conjurados por uma gira, uma roda ou uma invocação individual.

Podemos, desta maneira, admitir que todos os personagens, os mineiros, jongueiros velhos, viajantes, escravos e orixás que aparecem nos versos de jongo e de umbanda estão vivos e presentes enquanto entidades particulares e não apenas num sentido figurado / metafórico. Numa de nossas entrevistas China afirmou-me claramente que os espíritos evocados pelas palavras dos tiradores também ficam rondando a povaria enquanto visitam os parentes, curam as feridas produzidas por feitores malvados ou arreiam as mulas de suas tropas que não pertencem mais a este mundo.

Benedito Ribeiro, o avô de Alessandra, a líder da povaria campineira, parece estar vivo de maneira análoga, em todos os pontos de seu passado e do seu presente. Ainda mora em Minas Gerais, é um migrante, frequenta os pontos e as rodas da antiga e misteriosa embaixada e do jongo atual, batiza um grupo de jongo já estando morto e aparece, segundo a sua neta, nos sonhos premonitórios e / ou prescritivos de seus integrantes. A própria passagem de um grupo de estudos ligado à Casa de Cultura Tainã e sem maiores pretensões à uma comunidade jongueira independente, com características, dinâmicas e nome próprios deu-se, de acordo com a minha interlocutora, após numerosos avisos espirituais e outras aparições oníricas de familiares.

No bairro do Tamandaré China, Dona Mazé e Togo fazem afirmativas mais ou menos semelhantes às de Alessandra. Provavelmente estes umbandistas exibem ou demonstram a sua intimidade com o povo de Aruanda – os inumeráveis espíritos, caboclos, guias e orixás, entre outros – desta forma. Quando um sacerdote de Guaratinguetá informava-me que freqüentava este e o outro mundo alternadamente o seu entrevistador pensava sempre que talvez fosse, exatamente, esta proximidade o que o fazia compartilhar alguns dos poderes dos seus guias e o tornava, enfim, pai de terreiro, rezador, curandeiro ou jongueiro temido e respeitado no bairro do Tamandaré.

É importante advertir, todavia, que alguns cuidados devem ser tomados antes de igualar absolutamente o jongo e a umbanda, ainda que as duas práticas ocorram no cotidiano e / ou no discurso das duas comunidades pesquisadas e tenham elementos ou até objetivos, em última instância, próximos.

No próximo item gostaria de fazer algumas observações neste sentido para impedir que certas interpretações reducionistas ou temíveis aplicações diretas sejam adicionadas inadvertidamente aos pontos falhos que a argumentação deste estudo certamente possui.

14

Na verdade as interseções e distinções entre estes dois atributos ou identidades, as de jongueiro e umbandista, é um assunto tão complexo e mereceria uma análise tão aprofundada que poderia ser o tema de outra dissertação. Nestes poucos parágrafos tentarei apenas indicar resumidamente os aspectos mais gerais e elementares do problema.

Por um lado se é notável para qualquer pesquisador ou observador mais ou menos atento que os jongueiros das duas comunidades estudadas ou são crentes ou, pelo menos, na sua aparência pessoal e nas paredes de suas casas, através de guias, pingentes santos e crucifixos e, especialmente, nos seus discursos cotidianos cheios de invocações e menções à entidades sobrenaturais demonstram ter uma inveterada vivência religiosa, estas crenças ou não são denominadas pelos jongueiros – talvez por fazerem parte de tantos e tão significativos aspectos de sua vida prática a ponto de não precisarem de um termo específico para serem designadas ou, numa segunda hipótese e particularmente no caso de pequenas interjeições da fala ou de

benzeduras, por serem tão comuns e reiteradas que podem muitas vezes nem sejam notadas enquanto elementos de exceção ou de fé – ou são chamadas majoritariamente de umbanda, de alguns de seus elementos constituintes, como congá ou gira por sinédoque e às vezes de outros termos como mironga, geralmente de forma positiva e bem-humorada, macumba, normalmente num contexto negativo ou feitiço em situações bastante variadas.

Alguns dos integrantes do Dito Ribeiro são frequentadores de terreiros de candomblé – o que descobri sem querer conforme relatado numa das notas do terceiro capítulo deste trabalho – alguns demonstram seu pertencimento ou simpatia à umbanda, e outros não parecem enfatizar nenhuma peculiaridade devocional no seu discursos ou vestuário quando estão afastados do restante da comunidade. Acredito que estas evidências reflitam a história da formação do grupo em questão que, ao contrário, de Guaratinguetá e de suas duas associações jongueiras, é composto por pessoas que juntaram-se nos últimos anos para fazer jongo e que, excetuando-se a família de sua líder Alessandra, não compartilhavam uma vizinhança, laços de parentesco ou um passado antes disso.

Na pequena área povoada do bairro do Tamandaré, que pode ser vista como uma reunião de poucas famílias numerosas estendidas por sua rua principal e algumas vielas que logo acabam em fazendas, montes ou no centro da cidade, há uma maior coesão religiosa que gira entre a umbanda e elementos que denotam uma convivência com o catolicismo dominante da cidade e que merecem ser melhor estudados para saber o quanto influem ou não na religiosidade dos terreiros daquela vizinhança. Não percebi uma grande aceitação ou presença de outras igrejas cristãs no Tamandaré como as diversas denominações evangélicas que tem arrebanhado inúmeros fiéis no país.

Nos seus grupos de jongo e principalmente através das mensagens religiosas dos pontos ambas as povarias adicionam, ao que tudo indica, a identidade de umbandistas à sua imagem interna e externa de uma maneira ou de outra, a não ser que se prove que há algum constrangimento na frequência da *engoma* e que os vizinhos de Guaratinguetá ou os jovens campineiros tiveram que adotar as menções religiosas afro-brasileiras de seus mestres e lideranças à revelia.

É difícil acreditar nesta hipótese, entretanto, uma vez que o jongo é também e inegavelmente uma festa de presença não-obrigatória e as pessoas do Tamandaré que não querem assistí-la ou tomar parte da cantoria simplesmente não vão ao terreno atual do jongo no bairro,

que ficava logo depois do pontilhão da Via Dutra. Alguns dos meus entrevistados reclamaram, aliás, do descompromisso daqueles que vão às rodas apenas de divertir, portanto não acredito que haja alguma imposição de ordem religiosa.

Nem esta falta de responsabilidade com o jongo faz muito sentido no Dito Ribeiro, um grupo recente que se reuniu por causa de um interesse comum. Na atuação do grupo campineiro há ainda outra particularidade: embora a conduta individual de alguns de seus membros não pareça marcadamente mística, a religiosidade dos terreiros de umbanda ou do candomblé é cada vez mais assumida no grupo enquanto um discurso coletivo e expressa em vários pontos que falam de guias e / ou práticas mágicas⁴², provavelmente por motivos que tangenciam o orgulho racial, ainda que muitos de seus integrantes sejam brancos, ou como força de coesão do pertencimento do grupo.

É claro que nas diversas ocasiões em que os jongueiros de Guaratinguetá preferem não expor claramente ou desconversar a sua religiosidade, como pude observar furtivamente em algumas entrevistas que os meus generosos informantes deram para jornalistas apressados e outros curiosos, estes problemas de denominações ou de pertencimento nem precisam ser postulados. Nestes casos do conjunto das suas crenças e de seus sinais exteriores resta apenas o que, numa visão algo paternalista e sincrética que não acredito ser o melhor dos instrumentos de análise, pode ser disfarçado ou, inversamente, o que, por força de supostos hábitos não dá para disfarçar.

Noutras palavras, o que parece estar em evidência nestes momentos é a atenção ou falta de atenção do não-jongueiro e não qualquer dado concreto ou sentimento genuíno daquela povaria e acredito que os jongueiros sabem, calculam e, finalmente, manipulam estas informações e expectativas de seus entrevistadores descuidados enquanto defendem-se através da não-compreensão de seus interlocutores e calam o que acreditam que os possa prejudicar. Na minha própria experiência de pesquisa esta ambigüidade pôde ser notada, até que os habitantes do Tamandaré encarassem-me com mais confiança, mas, normalmente, igual simpatia.

Provavelmente, e amparo esta conjectura no cruzamento da bibliografia existente sobre o meu objeto de estudo e na religiosidade que suponho intrínseca ao povo de *engoma*, esta solução de compromisso entre a dissimulação, a desconfiança e as possibilidades de ganhos materiais ou de aumento de influência através de alianças com não-jongueiros não seja uma característica recente e ainda que a religiosidade dos antigos jongueiros não se chamasse umbanda ou

candomblé acredito que os dados mais recentes que pude recolher na minha pesquisa de campo e as primeiras menções ao meu objeto de estudo nos processos criminais do século XIX⁴³ apontem para a existência de um arraigado misticismo entre os pontos e as batidas dos tambores ao lado de um silêncio impressionante sobre tais assuntos na maior parte da bibliografia específica.

Não acho plausível que entre os gestos ritualísticos e as menções a espíritos e outras entidades protetoras ou maléficas de hoje e de cento e poucos anos atrás estejam separadas por qualquer pretenso hiato que tenha implicado ou no aumento das práticas mágico-religiosas ou na des-sacralização do jongo durante este período. Entretanto, se as minhas hipóteses mostrarem-se corretas, a ausência de invocações, mirongas e amarrações nos textos dos beletristas e folcloristas de outrora e dos jornalistas de hoje tornar-se-á, pelo menos, cada vez mais intrigante à medida que o texto desta dissertação avançar.

Não gostaria, insisto, que fossem feitas, entretanto, transposições diretas e apressadas entre essas duas identidades complementares e por vezes intercambiáveis. A *engoma*, as religiões brasileiras e a música que acompanha vivamente ambas as práticas apresenta muitas semelhanças, mas também algumas diferenças e marcadores de fronteiras móveis muitas vezes difíceis de perceber por seu extremo detalhismo e complexidade nas duas comunidades pesquisadas.

Não poderia, todavia e obviamente, falar destas distinções comparativas sem, pelo menos, haver estudado ou transcrito as sonoridades da umbanda em Guaratinguetá e em Campinas de modo sistemático.

Campinas e Guaratinguetá

15

Neste último trecho do meu primeiro capítulo propus-me a apresentar os meus jongueiros em suas comunidades pesquisadas, o que de certa forma já tem sido feito através de observações esparsas e pela descrição dos altos do Sucupira, o local em que está situado terreiro de China.

Farei agora um esforço para mostrar estes municípios e povarias de modo dinâmico em que

o tempo, o espaço e os seus depoimentos prevaleçam. Precisei, para tanto, recorrer à uma escolha arbitrária, decidi falar a respeito da mobilidade dos meus entrevistados campineiros e das memórias de um passado simultaneamente longínquo, imaginado, próximo e real em Guaratinguetá.

É claro que o contrário poderia ser feito, entretanto, resolvi proceder assim para explicitar de um lado a azafamada viagem interna do jovem Dito Ribeiro pela chamada Princesa do Oeste que pude, nas mais diversas ocasiões, presenciar nestes anos de estudo e do outro perspectivar e fazer algumas advertências teórico-metodológicas a respeito das lembranças e da história coletiva de um povo de *engoma* que bate esta música / dança provavelmente há muitas e muitas décadas.

A Fazenda Roseira, sede atual do Dito Ribeiro é um espaço que o grupo obteve muito recentemente para organizar as suas atividades, fazer eventos e reunir o seu acervo pequeno, mas crescente de materiais externos sobre o jongo ou de produção própria.

Antes do início de 2009, da hábil mistura de ocupação informal de um casarão abandonado e do acionamento do poder público do município que fez da antiga propriedade fundiária que deu nome ao bairro da família de Alessandra, o Jardim Roseira, um espaço oficial e legalizado para a comunidade jogueira em questão, agora transformada num Ponto de Cultura⁴⁴, os membros do Dito Ribeiro não tinham um espaço único de reunião⁴⁵. As rodas, oficinas e festas da jovem associação espalhavam-se, na verdade, por boa parte da cidade Campinas, conforme veremos nos parágrafos seguintes.

No início do seu interesse por jongo Alessandra frequentava a Casa de Cultura Tainã⁴⁶, a antiga Associação de Moradores da Vila Castelo Branco que havia sido fundada em 1989. Nos últimos anos, de acordo com a página institucional da própria Casa de Cultura, o espaço teria ganho um novo nome, ampliado as suas atividades e mudado de bairro, saindo do Castelo Branco para a vizinha Vila Padre Manoel da Nóbrega.

É interessante observar que estes dois bairros confundem-se e, por sua vez, confinam, após a travessia da Avenida John Boyd Dunlop, com o Jardim Roseira da família de Alessandra. Os Jardins e Vilas das proximidades, ficam todos no sudoeste da cidade, foram ocupando nas últimas décadas os terrenos entre o centro, as maiores indústrias do município e o Aeroporto Internacional de Viracopos, construído em 1960⁴⁷, são chamados informalmente de “o outro lado da cidade” e, de acordo com informações tanto da Tainã e quanto da prefeitura, concentra

500.000 pessoas, quase a metade dos habitantes da cidade, e a maioria absoluta de sua população negra.

A área de atuação da Casa de Cultura Tainã e da família Ribeiro⁴⁸, entretanto, fica mais perto do centro administrativo e comercial da chamada Princesa do Oeste, possui mais infraestrutura e seus moradores, que na maioria dos casos estão longe de pertencer à classe média campineira, têm uma situação financeira melhor do que a região do DIC, Distrito Industrial Campinas. Os conjuntos habitacionais e favelas desta última, que devem ser o destino privilegiado das rendas municipais se o lema adotado recentemente pela sua prefeitura, o “primeiro os que mais precisam” estiver sendo cumprido, apresentam hoje a maior densidade demográfica e os maiores índices de criminalidade, analfabetismo e mortalidade da cidade.

O grupo de estudo de jongo montado na Tainã antes no início dos anos 2000 admitiu através de contatos pessoais e da frequência dos eventos da casa de cultura uns poucos estudantes da PUCC e vários da UNICAMP, as duas maiores universidades que existem no distrito de Barão Geraldo.

As primeiras rodas do grupo de estudo ocorreram, ao que tudo indica, na Vila Padre Manoel da Nóbrega, no sudoeste de Campinas e nos quintais de casas particulares e / ou repúblicas estudantis no distrito supracitado, que equivale ao extremo norte do município.

Barão Geraldo⁴⁹ reúne atualmente, excetuando-se propriedades rurais e condomínios fechados, mais do que 25 bairros ou vizinhanças como o Jardim América ou a Cidade Universitária, numa área formada por duas antigas fazendas cafeeiras oitocentistas, a Rio das Pedras e a Santa Genebra e dois modestos ribeirões, fica separado do centro da cidade por um trecho de rodovia, a antiga General Milton Tavares de Souza e atual Zeferino Vaz e, na verdade, está à mesma distância do centro de Paulínia, um dos maiores pólos industriais do Estado de São Paulo, e da Princesa do Oeste.

A troca de nome da rodovia SP 332 que é o principal acesso ao bairro e que em 2010 deixou de ser uma homenagem a um dos comandantes do Centro de Informações do Exército durante a ditadura militar para assumir o nome de Zeferino Vaz, o médico, professor universitário, primeiro reitor e um dos maiores responsáveis pela instalação da UNICAMP em Barão Geraldo, talvez seja um indício exterior de dois traços importantes da história do distrito nas últimas cinco décadas⁵⁰.

Em primeiro lugar, a existência de um projeto de lei para mudar o nome da estrada proposto

pela administração do Estado de São Paulo e revogando outra disposição legal de 1981, o ano da morte de Milton Tavares, demonstra, aparentemente, a importância da UNICAMP e de um de seus fundadores para o distrito, o município e a unidade federativa.

Por outro lado, o fato da via ter sido batizada com o nome de um dos generais mais ativos na censura e no extermínio dos opositores do governo Médici muitos anos depois do estabelecimento da UNICAMP, que deu-se entre 1960 e 1970, num período de descrédito civil generalizado aos regimes de exceção dos presidentes militares e, principalmente, da nova denominação ter sido efetuada apenas na primeira década dos anos 2000 trazem, pelo menos, uma curiosa analogia com algumas medidas conservadoras ou elitistas, como aluguéis restritivos, um dos comércios mais caros do município ou mobilizações judiciais, e com os problemas de aceitação, pelos antigos e muitas vezes endinheirados proprietários de Barão Geraldo, da disputa por terrenos, da urbanização acelerada, do peso que as necessidades universitárias assumiram nas decisões administrativas locais e, uns nove meses por ano, da barulhenta presença diária de milhares de adolescentes e de jovens adultos nas ruas do distrito.

Porém, ainda que esta série de hipóteses, que baseiam-se fragilmente nas mudanças de nomes da SP 332 decididas, em última análise, por instâncias muito maiores do que a realidade e a economia diversificada dos bairros do norte da cidade, não seja muito confiável, – mesmo considerando-se que as pressões distritais e o trânsito pessoal de membros das famílias barão-geraldenses mais poderosas pelos altos escalões do poder em Campinas e em todo o estado podem e devem ser levados em conta numa pesquisa sobre o assunto baseada em muitos dados e muitas fontes e que, infelizmente, não é da alçada deste trabalho – mantenho a opinião de que não é possível entender quase nada do que acontece neste extremo da Princesa do Oeste sem ponderar a todo instante sobre os conflitos persistentes e as possíveis integrações de pelo menos esses dois grupos sociais heterogêneos e, por vezes, intercambiáveis: os funcionários, estudantes e professores das duas grandes universidades locais e os donos de fazendas, comerciantes e uma classe média que tem um poder aquisitivo muito maior que o dos remediados habitantes do Jardim Roseira de Alessandra.

Entre 2003 e 2004, o período em que o Dito Ribeiro separou-se da Casa de Cultura Tainã, ampliou um contato que já havia com os jongueiros de Guaratinguetá e autodenominou-se Comunidade Jongo Dito Ribeiro, entre avisos ou incentivos oníricos e espirituais, as suas atividades foram realizadas em locais bem diversos, mas parecem terem-se concentrado, em

reuniões menores, na casa da família Ribeiro e, nos eventos públicos, em alguns espaços e temporalidades do Barão Geraldo da década de 2000: áreas abertas da UNICAMP em dias de semana e intervalos da maioria das aulas, das 12 às 14 horas e das 18 às 19 horas, festas noturnas nos quintais e repúblicas estudantis já mencionados e, posteriormente, no Centro Cultural Casarão do Barão, uma antiga casa senhorial oitocentista reformada que abrigou muitas das sete edições do Arraial Afro-Julino.

A medida que o novo grupo, além do reconhecimento das outras comunidades através da Rede da Memória e do Encontro de Jongueiros, foi adquirindo uma gradativa importância em Campinas através de hábeis articulações institucionais com os órgãos ou iniciativas de fomento cultural do poder público municipal e estadual, do modesto apoio de umas poucas empresas privadas e, especialmente, da identificação de interesses com diversos centros culturais, artistas profissionais e amadores, professores de capoeira, pais e mães de santo de candomblé e de umbanda e associações de bairros da Princesa do Oeste as rodas comunitárias foram estendendo-se para algumas praças e palcos armados pela prefeitura no centro da cidade.

As rodas de *engoma* que o Dito Ribeiro faz desde então na Praça Doutor Toffoli, chamada pelos jongueiros de “praça da Mãe Preta” ou simplesmente “Mãe Preta” são especialmente importantes para o grupo e significativas no contexto da movimentação campineira atual à favor do orgulho e / ou contra o preconceito racial por amarrar num único evento e através do entrelaçamento de seus passos, toques e pontos, diversos símbolos intracomunitários como o santo padroeiro de seus membros⁵¹, lideranças negras locais e a própria estátua que, na fala dos meus interlocutores, denomina o espaço por antonomásia e cujo pedestal atesta, pelo menos, os seus atributos mágicos-religiosos para prováveis umbandistas e candomblecistas ao receber oferendas anônimas e frequentes de flores, perfumes e velas.

Na frente do monumento à Mãe Preta⁵² encontra-se exatamente a Igreja de São Benedito. Não pude saber, ao longo das minhas entrevistas – pela própria dinâmica de pouca intervenção que a loquacidade impressionante dos meus entrevistados, a minha própria curiosidade e a vontade de ouvir o que os meus interlocutores e não o que um jovem pesquisador que pouco sabia dos segredos da *engoma* julgavam interessante dizer ou detalhar impuseram, inclusive, à minha metodologia – precisamente o quanto os jongueiros conheciam a interessantíssima história desta praça, desta estátua e, principalmente, deste santuário⁵³. Porém, é claro que aqui, como em outros trechos deste trabalho⁵⁴ a sobreposição, pelo menos aparente, de símbolos, vestígios de

experiências passadas, aspectos místicos afro-brasileiros e possivelmente fúnebres que partilham, ao que tudo indica, de muitas das características da *engoma* numa única praça ou imagem e são, aliás, utilizados pelos jongueiros de Campinas enquanto verdadeiros sinais diacríticos, marcando e / ou reforçando a sua política identitária⁵⁵ é tão impressionante que torna-se difícil acreditar em sua arbitrariedade.

Porém o Arraial Afro-Julino, que manteve-se no distrito de Barão Geraldo até a sua mudança para a Fazenda Roseira em 2009, talvez seja o melhor exemplo da articulação que o Dito Ribeiro tenta promover entre lideranças ou entidades político-culturais negras do município e outras comunidades jongueiras, da busca, análoga e complementar, por possíveis patrocinadores, mas também de sua relação decrescente com o extremo norte da cidade.

Ao longo dos últimos anos da década de 2000 o povo de *engoma* foi gradativamente afastando-se das festas em propriedades privadas ou alugadas de Barão Geraldo e da UNICAMP à medida que ganhava alguma notoriedade no centro de Campinas e nos bairros próximos ao Jardim Roseira, do “outro lado da cidade”. A casa de Alessandra, que nunca havia deixado de ser um espaço de ensaio⁵⁶ e confraternização para o grupo, adquiria, neste período, uma importância cada vez maior, enquanto a frequência das rodas na Mãe Preta aumentavam e a sede abandonada da Fazenda Roseira passava a atrair a atenção e as reivindicações dos jongueiros.

No último Arraial Afro-Julino ocorrido no Centro Cultural Casarão do Barão em 2008 as atividades jongueiras no distrito resumiam-se praticamente a este evento e à visitas pessoais de seus membros aos integrantes baronenses do grupo que, aliás, já não eram a maioria absoluta de uma comunidade que incluía, então, mais vizinhos e parentes de Alessandra e / ou pessoas de origens variadas que foram juntando-se individualmente à *engoma* após assistir as rodas, festas ou oficinas⁵⁷ do Dito Ribeiro.

Para termos uma evidência dificilmente negável da reunião de grupos locais que o Dito Ribeiro promove e de seu aumento, o que talvez tenha justificado, inclusive, o parecer positivo que nos últimos meses a transformou num Ponto de Cultura⁵⁸ basta compararmos, na leitura mais superficial possível, alguns dos materiais que a povaria campineira produziu para divulgar o seu Arraial Afro-Julino⁵⁹. O afastamento de Barão Geraldo, porém, é um dado hipotético que só foi totalmente percebido por mim no último mês de escrita desta dissertação e baseia-se, novamente e em grande parte, na minha percepção individual de morador do distrito que não ouve mais os

tambores da *engoma* baterem nas repúblicas estudantis, nas velhas fazendas ou nos gramados da UNICAMP como ocorria com frequência e, até, regularidade em meados da década passada.

Não é possível considerar, contudo, que o Dito Ribeiro seja uma associação opulentíssima – como teriam sido os túmulos de parte da elite campineira oitocentista no linguajar de um de seus memorialistas e numa das notas deste item – em que o dinheiro seja mais do que suficiente para financiar os trabalhos que a comunidade tenta desenvolver e, muito menos, que os seus membros tenham enriquecido através de financiamentos estatais ou que disponham de uma folha de pagamentos comparável aos gastos individuais de alguns dos proprietários de mansões barãogeraldenses.

Ficaria pessoal e seriamente ofendido, aliás, se a minha breve exposição da jovem história deste grupo, que certamente apresenta um êxito considerável em muitas de suas demandas entre jongueiros e não-jongueiros, servisse, entretanto, para embasar a opinião afoita de que o Dito Ribeiro ou qualquer outro grupo de jongo não mereça uma parcela de renda mais significativa oriunda dos investimentos públicos em cultura local nos municípios que sediam as suas comunidades assim como uma integração maior e menos desigual de suas povarias com intelectuais, associações diversas, possíveis patrocinadores privados, movimentos político-raciais e com o público em geral.

Por que não aplaudiríamos, afinal, a agência política e identitária hábil dos jongueiros e a sua aliança com outras entidades culturais e raciais do município e do Estado de São Paulo na promoção de seus interesses intragrupais e sociais em razão de possíveis contradições e paradoxos que toda e qualquer reunião de indivíduos possui?

Acredito, inclusive, que o relativo sucesso do grupo – causado, a meu ver, em grande parte pelas diversas origens sócio-culturais, pela faixa etária predominantemente baixa de seus membros, pela facilidade que alguns deles têm de utilizar meios de comunicação diversos como computadores e editais ou por alianças com outras agremiações afins – pode fazer-nos considerar e perspectivar as dificuldades que outros indivíduos e comunidades encontram para fazerem valer as suas reivindicações e ajudar-nos a adotar, por fim, o pensamento não-exclusivista que deverá guiar o carro de toda esta dissertação.

Prossigo na tentativa ingrata de apresentar o meu trabalho e, simultaneamente, fazer um resumo do que seria o jongo – estas são as maiores preocupações de seu primeiro capítulo – acabando este item já extenso. Antes de fazê-lo, todavia, gostaria de descrever rapidamente a casa

de Alessandra, o único espaço que sempre teve e até hoje parece manter a sua importância para o Dito Ribeiro.

Neste lote do Jardim Roseira também foram feitas a maior parte das minhas entrevistas a respeito do jongo campineiro e ali a oficina do dia 15/06/08, que ocupará uma parte considerável do terceiro capítulo desta dissertação, ocorreu.

Após uma última subida de um terreno mais ou menos acidentado, para quem vem de um ponto de ônibus próximo ao Supermercado Covabra, e de mais ou menos meio quilômetro de caminhada o amigo, familiar, pesquisador ou jongueiro que vai e o jornalista, a visita ou o intelectual que procura pela primeira vez a casa da família Ribeiro encontra-a ao deparar-se com um portão gradeado que fica do lado direito de uma rua pouco movimentada, no extremo de um muro baixo e na frente de algumas plantas que ocultam parcialmente a construção.

A casa da líder comunitária fica encostada no muro do lado esquerdo do lote, se tomarmos como referência a visão de alguém que já está defronte ao gradil ou à porta de entrada sendo, muito provavelmente, recebido de forma afável pela própria Alessandra. No canto direito há um corredor formado por um espaço entre outra parede do muro e da habitação que separa o quintal da frente, uns poucos metros cheios de caqueiros, bancos feitos a pouco tempo de madeira não envernizada e umas duas árvores de pequeno porte, do quintal dos fundos, que em meados dos anos 2000 passou por uma reforma, sendo concretado e ganhando, uma pequena cobertura, uma pia de alumínio e dois lavatórios novos⁶⁰.

Na construção principal, uma casa de alvenaria e telha de barro parcialmente toldadas de limo onde a jongueira reside exatamente que parece ter aproximadamente de vinte à trinta anos de construção e haver passado por algumas reformas periódicas, aqueles que forem convidados à entrar por uma de suas moradoras, Alice, Alessandra ou Bianca, passarão por uma espécie de vão coberto que fica do lado esquerdo da porta de entrada e, por conseguinte, colado ao muro. Neste espaço ficava, antes da mudança para a Fazenda Roseira que redundou na criação de uma sede do pequeno arquivo oficial do grupo, algumas prateleiras improvisadas com os materiais relativos ao jongo e / ou à história do grupo, cartazes afixados nas paredes, móveis e objetos em desuso e algumas das roupas utilizadas pela povaria.

Após o vão e entrando por outra porta dessa vez à direita o pesquisador ou visitante privilegiado que chegou até aqui, a sala da habitação com seus dois sofás dispostos em ele, pouca mobília e uma televisão provavelmente não passará deste ambiente, exceto se precisar ir ao

banheiro. Os jongueiros ou os tios e primos da família Ribeiro, entretanto e especialmente se forem do sexo feminino⁶¹, parecem ter um trânsito maior pela casa e até a sua cozinha. Apenas um grupo ainda mais restrito chegará aos dois quartos da casa.

Não pretendo descrever os poucos vislumbres involuntários que tive destes cômodos, o banheiro, o oratório com santos católicos e entidades da umbanda do corredor interno ou as minhas ignorantes e breves incursões pela cozinha do início da minha pesquisa por respeitar o caráter tácito mas inequivocamente restrito destes espaços⁶².

16

Para os habitantes do Tamandaré o passado e a sua lembrança parecem trazer, simultaneamente, os significados de inconstância e ambivalência que alguns dicionários atribuem ao adjetivo “versátil”⁶³. Nas diversas vezes em que fui até Guaratinguetá e que os jongueiros, quase sempre generosos e prestativos, me receberam em suas casas quis fazer tudo o que podia para desencavar datas, nomes e fatos específicos do seus discursos e depois anotá-los nos meus cadernos de campo. Fiquei bastante surpreso nas primeiras entrevistas feitas no bairro. Os jongueiros muitas vezes trocavam os nomes de determinados agentes, as datas eram sempre acompanhadas de um “mais ou menos” e os próprios acontecimentos, enfim, eram pouco determinados.

Paul Thompson no utilíssimo “A Voz do Passado”⁶⁴ e, na verdade, qualquer outro estudioso que teorize ou pratique os métodos da chamada História Oral costumam advertir aos pesquisadores novos que estas transformações incessantes e posteriores dos fatos e este acúmulo de imprecisões são bastante corriqueiros.

No Tamandaré, além destes problemas comuns aos historiadores que trabalham com entrevistas e lembranças, o pesquisador depara-se com outras dificuldades. Muitos dos habitantes do bairro, por um lado, possuem habilidades verbais impressionantes, que são continuamente praticadas nas rodas de jongo⁶⁵ e que podem ser usadas sem hesitação na resposta à uma pergunta de questionário ou até mesmo na comunicação cotidiana. As suas falas, então, enchem-se de paralelismos, de figuras de linguagem e de intrincadas metáforas jongueiras⁶⁶.

Por outro lado, as crenças mágico-religiosas do Tamandaré quase sempre interferem no que

é descrito ou narrado a um estudioso daquela vizinhança. Passado, presente e futuro podem misturar-se; feitiços e mirongas são, vez ou outra, o ponto principal de um relato em que tudo convergirá, conseqüentemente, para as suas amarrações sobrenaturais; a maioria dos episódios da história local são narrados de forma exemplar, moral e admoestatória ou comprova algum preceito de umbanda e, finalmente, caboclos, tropeiros de outrora, parentes falecidos e outras entidades aparecem com freqüência até mesmo nas descrições mais triviais e nos acontecimentos mais vulgares.

Os praticantes da História Oral, entretanto, sabem que desta instabilidade e indeterminação da memória e do passado uma série generosa de informações também podem ser tiradas. Para o historiador que produz as suas próprias fontes a partir da relação direta com os seus informantes – seja através do seu gestual, das entonações da sua fala, das palavras propriamente ditas, da disposição de seus objetos pessoais, do seu vestuário entre muitas outras circunstâncias e interações – não é apenas o conteúdo manifesto⁶⁷ daquilo que foi expresso o que interessa. O que é possível perceber-se nas entrelinhas, nas hesitações, no cruzamento posterior das incertezas e da perplexidade do estudioso com os dados de outras fontes ou na elaboração sintático-metafórica de um entrevistado traz quase sempre informações muito mais gratificantes do que os fatos concretos e os poucos indícios que a superficialidade das gravações e anotações é capaz de captar.

Foi através de uma memória muito pouco factual da escravidão entre os habitantes do Tamandaré, por exemplo, que pude perceber o quanto o passado estava vivo naquela comunidade⁶⁸.

17

Os jongueiros de Guaratinguetá são, ao que tudo indica, descendentes dos escravos advindos da importação maciça de africanos e posteriormente de nordestinos para o Vale do Paraíba desde o final do século XVIII e, especialmente, ao longo do século XIX⁶⁹. Não é possível, entretanto, saber de exatamente de onde vieram seus ascendentes cativos ou em que eitos, ofícios, fazendas e / ou cidades os mesmos trabalhavam. Não acredito, inclusive, que uma pesquisa nos arquivos públicos ou paroquiais do município seja capaz de ajudar muito na localização das antigas famílias escravas de onde meus informantes provieram hipoteticamente.

Na maioria das entrevistas pude perceber que seus avós ou bisavós ocuparam o ermo que é atualmente o bairro do Tamandaré há poucas gerações, entre o primeiro quarto e a primeira metade do século XX provavelmente. Nas falas dos jongueiros, aliás, os seus avoengos teriam vindo, quase sempre, “de longe” ou “de muito longe”. É claro que esta lonjura é, certamente, uma metáfora jongueira corrente que é utilizada para referir-se e / ou afirmar os poderes mágico-espirituais e as habilidades terrenas individuais e coletivas desta velha parentela⁷⁰. Mas se um historiador quiser saber um pouco mais sobre a realidade setecentista ou oitocentista que obviamente há por trás do emaranhado de figuras de linguagem dos meus entrevistados verá que o seu carro dará numa encruzilhada inelutável. O “muito longe” daqueles interlocutores pode referir-se à africanos escravizados e traficados para o Sudeste Brasileiro, à uma determinada Bahia idealizada e africanizada, à outras comunidades escravas valeparaibanas e, até, à algumas das antigas fazendas da vizinhança que ainda existem nos morros de Scucupira, no Ribeirão São Gonçalo e na região de Iaras já nos íngremes altos da Serra de Quebra-Cangalha.

Não é necessário dizer que determinar a datação das viagens destes imigrantes forçados ou migrantes do pós-abolição feitas, quiçá, num intervalo de algumas décadas e / ou em levadas sucessivas, é tão difícil quanto. No discurso dos meus informantes a distância espacial é automaticamente traduzida temporalmente por um “velho”, “muito antigo” ou por uma quantidade de anos que os jongueiros acham inumerável, um exemplo disso são os “mais de duzentos” ou “mais de trezentos anos” de China e os “muitos e muitos anos” de Dona Mazé. Cheguei, apenas, à conclusão de que a povoação do bairro, que talvez tenha ocorrido ou, pelo menos, intensificado-se bastante durante a construção da atual Rodovia Presidente Dutra⁷¹, deu-se entre as décadas de 1920 e 1950 através dos diálogos com Togo e China em especial.

Togo, o temido sacerdote cego do Tamandaré, tinha 76 anos em 2008, ou seja, nasceu por volta de 1932 e, de acordo com o seu depoimento, os seus pais estiveram entre os primeiros habitantes do Tamandaré. China, por sua vez, tinha 62 anos na mesma data e mantinha o seu terreiro há mais ou menos 40 anos. Numa rápida conversa com sua irmã numa das giras de umbanda do Caboclo Pena Vermelha soube que a mãe dos dois era uma baiana que, provavelmente entre os anos de 1960 e 1970, ensinou ao seu jovem filho tudo o que sabia sobre a umbanda e os guias. China teria assimilado e, através do contato íntimo com a Aruanda, ampliado estes conhecimentos espirituais nas décadas seguintes. Não dá para saber, todavia e mais uma vez, até que ponto a origem da mãe do jongueiro diz respeito à uma Bahia ou, por

extensão, à um Nordeste idealizado e africanizado ou à um lugar geograficamente definido.

O extinto congá de Togo é mais antigo. O jongueiro afirma que a sua iniciação enquanto atendente da Linha Esotérica da umbanda e não enquanto médium, o meu interlocutor fazia questão de frisar, ocorreu aos treze anos de idade, por volta de 1945, coincidentemente um ano antes do nascimento de China e da posse de Eurico Gaspar Dutra, o reformador da estrada homônima que cruza o bairro do Tamandaré através do plano SALTE de 1948⁷². O terreiro de Togo, enfim, parece ter sido inaugurado ou herdado alguns anos depois, ainda na década de 1940, e fechado nos anos de 1970 ou 80, hoje o jongueiro faz atendimentos particulares.

18

Togo afirmou-me certa vez nunca ter perdido um desafio cantado e não temer o jongo, o que teria feito os sujeitos indefinidos de um certo “dizem” acreditarem que o hábil amarrador entrevistado teria também “parte com o Diabo”. A partir dessa afirmação fáustica tentei fazer diversas perguntas à Togo para tentar estimar a antiguidade da presença do jongo no bairro. Pude apurar, apenas, que o jongo provavelmente já era batido pelas gerações anteriores ao meu interlocutor e que era, na sua percepção de jongueiro idoso e constantemente mal-humorado, muito melhor e mais frequente, já que ocorria nas festas juninas, como ocorre até hoje, e também numa data anterior, no dia de Santa Cruz⁷³. Jovens adolescentes e crianças não podiam participar do jongo de forma alguma e, por último, os versos e batidas destas perigosas rodas de *engoma* conviviam com muitas outras músicas / danças.

Baseando-se no cruzamento destas informações e duma presumida exatidão relativa da data de aniversário de Togo suponho que a estréia do meu entrevistado enquanto frequentador das povarias e possivelmente enquanto tirador de pontos não deve ter ocorrido antes de meados da década de 1950, quando o atual jongueiro era ainda um novato atendente da Linha Esotérica, mas não podia ser considerado uma criança e talvez já fosse visto como um jovem adulto. Nesta época, e talvez até a década de 1960, Togo também fazia parte de um bloco de carnaval, antes de receber um aviso peremptório dos guias e recusar-se à participar do que hoje acredita tratar-se de uma “festa satânica”

É importante dizer neste momento que o discurso do hábil e temido amarrador foi,

certamente, o maior desafio metodológico que encontrei em campo. Togo falava sempre de uma maneira cifrada que, nos seus momentos mais fáceis de entender, parecia lembrar o solilóquio de Riobaldo no “Grande Sertão: Veredas” de Guimarães Rosa⁷⁴ e, nos mais difíceis, uma série de pontos de jongo encadeados. A sua mulher Adelina sempre ao seu lado e ao fazer algum comentário, ajudou-me não sei quantas vezes a elucidar o sentido do que o seu marido dizia.

Gravar e transcrever o discurso do jongueiro sem o seu gestual ora contido ora extremamente aparatoso, as inúmeras expressões da face, o riso irônico e permanente de canto de boca e a inquietação de seus olhos cegos que estavam sempre voltados para a parede atrás do pesquisador atônito não serviria para nada. Tentar anotar ou lembrar todas as palavras do jongueiro redundaria, também, num amontado de frases incompreensíveis.

O antropólogo Wilson Rogério Penteado⁷⁵ que viajou comigo em muitas ocasiões e a quem devo muito, inclusive a minha aproximação inicial com a comunidade do Tamandaré que já havia sido estudada por ele, também notava a beleza e a dificuldade da fala de Togo. Nós dois chegamos a substituir algumas vezes, por exemplo, o seu apelido por apenas “feiticeiro da palavra”⁷⁶ nas nossas conversas informais.

Os termos e expressões que este jongueiro específico utilizava eram quase sempre tão drásticas quanta a citada “festa satânica” ou, no mínimo, severas, a metaforização podia chegar ao paroxismo, as hipérboles eram abundantes e era possível perceber aqui e ali uma vontade de assustar o seu interlocutor.

Frequentemente o antigo sacerdote parecia construir o seu raciocínio por paradoxos irônicos ou insolúveis, ter consciência disto e se comprazer com a provável perplexidade de seu entrevistador. É claro que a maioria das informações fornecidas por Togo, especialmente aquelas que tangem à religiosidade, tendiam a parecer ambíguas pelo emprego de todas essas estratégias e sofisticação verbais.

O discurso do umbandista e exímio amarrador nas rodas de jongo tem, na verdade, uma complexidade análoga aos seus pontos. O jongueiro, por exemplo, escarneceu certa vez do catolicismo, a religião majoritária em Guaratinguetá, ao dizer que não estava interessado em igrejas, nos milagres de Frei Galvão, o santo local ou no culto à imagens. Porém, enquanto esbravejava contra os católicos idólatras, Togo estava sentado na frente de uma grande cruz de madeira escura e de diversas estatuetas de São Benedito, São Jerônimo, Nossa Senhora Aparecida e Santo Antônio e outro santo que não pude identificar e que achei, evidentemente, melhor não

perguntar.

O jongueiro disse então que todas as imagens foram presentes recebidos há anos, quando o seu antigo terreiro de umbanda funcionava, de antigos fiéis e que não dava a mínima importância para aquilo. Pude perceber, entretanto, um pacote de velas pela metade atrás da cruz e, do lado dos santos, uma tábua cheia de parafina que parecia ter sido queimada recentemente.

Além de menosprezar santos católicos e as imagens dos idólatras na presença destes, Togo é capaz de insistir em adjetivos como “forte”, “bom” ou “velho” que ora denotam a sua aceção corriqueira ora significam o seu exato e irônico oposto às vezes numa mesma oração e / ou referindo-se ao mesmo objeto ou de perguntar, logo após ter dito que o carnaval é esta “festa satânica” que arrasta todos os seus participantes para o mal “você vai sair na escola?” para afirmar, sem esperar pela minha resposta, e com um sorriso aparentemente franco que as fantasias estão muito bonitas, assertiva que, para um cego, é de um sarcasmo notável.

19

Acredito que estas características discursivas de Togo ao ser entrevistado tenham íntima relação e na verdade não difiram muito da sua atuação enquanto tirador de pontos especialmente hábil nas goromentas. O jongueiro parece fazer pontos ao falar e vice-versa. Não estou certo, porém, de que há uma transposição direta entre a sua expressão privada e cotidiana, o momento performático⁷⁷ e atípico de uma conversa com um pesquisador e a *engoma*, momento em que estas ideias de excepcionalidade e performance adquirem graus de intensidade dificilmente descritíveis. Entrevistas, depoimentos e questionários não são, geralmente, ocasiões em que a vida religiosa, comunitária e pessoal de determinados sujeitos está imediata, potencial e perigosamente em cheque como numa roda de jongo, mas, afinal, podem ser encarados enquanto o exercício tácito de diversos poderes, autoridades e sujeições que acompanham o vai e vem das perguntas e respostas ou enquanto contendas verbais mal disfarçadas e que, felizmente, tendem a ser mais ou menos amistosas entre o que e como o entrevistador gostaria de saber e o que e como o seu informante está disposto a dizê-lo⁷⁸.

É possível que, por esta razão, o hábil amarrador cego tome emprestado muitas características dos seus próprios pontos em tudo aquilo que é dito e / ou gesticulado na frente de

um pesquisador. O jongueiro estaria assim, se esta hipótese tiver alguma correção, utilizando-se de seu reconhecido virtuosismo, de suas mirongas verbais, para testar e amarrar o seu circunstancial e amigável oponente enquanto os prováveis conflitos de expectativas de uma entrevista ocorrem. Acredito que Togo, exacerbadamente, e, em certa medida, todos os tiradores de ponto de Guaratinguetá e de Campinas⁷⁹, também pareçam interessados em manter durante as entrevistas a sua fama de exímios versejadores ou de “feiticeiros da palavra”⁸⁰ ou, no caso do temido umbandista cego e de alguns outros especialistas em desafios, de ameaçadores e perigosos em potencial.

É claro que estas reputações todas não estão restritas às relações entre intelectuais, fãs, patrocinadores ou jornalistas e também parecem influenciar, através de boatos, declarações comunitárias e da própria atuação nas rodas as relações dos jongueiros poderosos com suas mutáveis povarias e vizinhanças. O discurso dos jongueiros ganha então mais uma dimensão interrelacional. Além de sua utilização excepcional na *engoma*, nas entrevistas e em outros contatos com não-jongueiros, acredito que a comunicação cotidiana, vulgar dos tiradores esteja inserida num contínuo que vai do restritivamente privado, tal como a hipotética comunicação verbal consigo mesmo, ao inegavelmente público, como uma tomada de posição na micro-política de um bairro ou de uma associação no meio de um ritual de umbanda no Tamandaré ou da organização coletiva do Arraial Afro-Julino em Campinas⁸¹.

A série compartilhada de imagens, temores e de expectativas que fazem a reputação de um jongueiro experiente parece aumentar, por si mesma, a eficácia dos pontos de todos estes tiradores e na verdade determinam a sua infrequência, já que pouquíssima gente dentro do Tamandaré ousaria desafiar diretamente os seus mestres, Togo, China e Dona Mazé e, cada vez mais, Jefinho.

Por fim gostaria de ressaltar que embora existam alguns paralelos surpreendentes entre um estudo analítico cheio de referências cruzadas, estratégias epistemológicas e dados empíricos e o discurso hábil dos meus interlocutores não é possível encarar e compreender numa dissertação de mestrado todos os dispositivos verbais demonstrados pelos jongueiros de Campinas e de Guaratinguetá e analisar inteiramente as suas falas que são, por vezes, muito próximas da metaforização e das sutilezas capciosas de uma porfia na *engoma*.

Além disso devo admitir que este trabalho resente-se da especificidade de sua amostragem no que tange às entrevistas. No final do meu trabalho de campo percebi que havia passado muito

tempo entre os jongueiros velhos, respeitados ou líderes comunitários, em outras palavras, a meritocrática e espiritualmente poderosa elite do jongo e que a maioria dos meus dados provinha de suas observações.

Não quis, de forma alguma, menosprezar os depoimentos da maioria dos frequentadores das rodas, mas exatamente pela generosidade de seus sacerdotes e chefes políticos intragrupoais que ora por acaso ora por uma estratégia de aproximação inicial com as comunidades haviam sido os meus primeiros entrevistados, preferi tentar lidar com a enormidade de informações que seus dados trouxeram-me, do que perder-me numa infinidade de impressões e perspectivas.

É possível que em Campinas este problema não seja tão acentuado, uma vez que não parece haver muita distância entre as idéias de Alessandra e de sua povaria, como pude observar em diversos eventos ou entrevistas informais coletivas.

No Tamandaré, entretanto, a distância de opiniões entre os umbandistas ou líderes e suas duas povarias tende a ser muito maior, está estabelecida, ao que tudo indico, há, no mínimo, algumas décadas e, embora diversas relações de vizinhança estabeleçam-se no bairro, não é sempre que seus moradores se reúnem numa determinada data e espaço para fazer o jongo. A vida em comum dos habitantes do Tamandaré, em outras palavras, não está pautada única ou majoritariamente pelo jongo como parece ocorrer no Dito Ribeiro.

Na verdade ocorre quase o oposto disso. A *engoma* é feita raramente no bairro e nas apresentações de fora e pude perceber, ao longo destes anos, que o jongo informa a relação diária e potencialmente conflituosa de vizinhança, mas o inverso simétrico desta proposição é simultaneamente válido e, acima de todas estas considerações, o poder prático, a reputação e os privilégios dos Togos e Chinas, ademais, demonstra-se na própria organização do espaço habitacional do Tamandaré.

As casas de jongueiros velhos ou seus terreiros, encontrando-se separados por trechos de habitações alheias, dispõem-se, contudo, ao longo da via principal do Tamandaré e as casas dos demais moradores estão espalhadas por esta rua e por outras áreas de menor circulação dentro da vizinhança e parecem, por sua distribuição, terem sido construídas a partir dos terrenos ocupados pelas famílias destes sacerdotes de prestígio.

No caso de Guaratinguetá, o jongo extremamente religioso e assentado sobre uma sofisticação artística extrema poderia, acredito, assumir contornos menos restritivos se outros integrantes menos poderosos de suas rodas fossem consultados.

No Dito Ribeiro, volto a reforçar, esta diversidade de percepções deve existir certamente, mas as diferentes e possíveis idéias de jongo da jovem povaria são, de acordo com as minhas observações, consideravelmente mais homogêneas, uma vez que assentam sobre uma única liderança, alguns poucos espaços físicos e virtuais freqüentados reiteradamente, um calendário de rodas unificado, uma política interna que não possui as dissidências de Guaratinguetá e um projeto consciente que direciona todas as suas atividades coletivas para um objetivo expresso, em última instância, pelo símbolo do *sankofa* e seu lema adjunto que serão tratados no terceiro capítulo desta dissertação e que é suficientemente recente para que não seja esquecido.

20

Após essa longa volta pelo que pude tirar de datação e de história factual dos discursos dos mestres jogueiros no Tamandaré e das considerações a respeito destas estratégias verbais em si mesmas as inquietações que abriram esta discussão permanecem irresolutas.

Quais são as características da escravidão não-datada da povaria valeparaibana? de que forma um pesquisador interessado pode entrar em contato com a memória destes eventos pouco específicos? e por que, finalmente, o cativo demonstra que o passado está vivo nesta comunidade?

Não poderia responder à estas perguntas satisfatoriamente, mas alguns elementos tímidos, provisórios e tremeluzentes, estrelas acanhadas em sua distância e brilho pálido, que a investigação demandada por elas exigiram-me podem ser úteis para carrear nesta dissertação como um todo.

Os negros escravizados até o final do século XIX, bisavós dos moradores do Tamandaré, estão em diversos lugares e discursos do bairro. A importância deste conteúdo, a escravidão e seus agentes ou pacientes afro-brasileiros, pode ser verificada no que existem de sua lembrança entre os guias cativos das giras de umbanda que ainda parecem sofrer, em inúmeros pontos de jongo e na fala de seus descendentes que ora se entristecem ora parecem retirar a sua vontade de melhorar a vida e a *engoma* desta experiência ancestral, através dos mais variados raciocínios e / ou metáforas.

É interessante notar que a memória dos possíveis senhores daqueles velhos cativos foi

quase inteiramente apagada do bairro. O escravo é o protagonista inequívoco de qualquer menção à este passado tão reinventável e vívido quanto, nos discursos dos meus interlocutores, remoto.

O cativo, para insistir no termo preferencial dos jongueiros, parece, desta forma adquirir o aspecto nítido, concreto e imóvel de uma imagem dolorosa em alguns pontos extremamente sucintos, mas que possuem uma elocução inconsolavelmente patética:

“– Meu cativo,
meu cativo.”

– Trabalha nego
– Não quer trabalhar.”

ou

“Vovó não quer casca de côco no terreiro
por que faz lembrar o tempo do cativo.”

Nos congás, entretanto e conforme já foi exposto neste mesmo capítulo, a Vovó Maria incorporada por China e um longo rol de pretos e pretas velhos também falam pouco, mas movem-se e representam ora as feridas físicas e psicológicas, ora a impotência, ora a revolta em suas performances⁸² religiosas, mágicas, preditivas e / ou curativas. As entidades, a própria engoma, as atividades propostas e a própria idéia de um Quilombo que pessoas como China e Jefinho tiveram num dos bairros mais pobres de Guaratinguetá e que serão tratadas no terceiro capítulo deste trabalho, parecem viver, re-elaborar e, principalmente, exorcizar uma memória extremamente incômoda.

No Dito Ribeiro a lembrança do passado é um pouco mais definida, talvez por que a existência de suas tradições precise ser provada frequentemente entre os outros jongueiros e mesmo entre o seu público ou possíveis patrocinadores, talvez por que concentre-se na memória recente de uma única família.

Nas falas do grupo e, em especial, de sua líder é o avô da própria Alessandra, a embaixada,

uma música / dança praticada por este ascendente que, através dos anos, foi cada vez mais identificada com o jongo e a migração que o mesmo teria feito em meados do século XX que adquirem os papéis narrativos principais e o distante cativo é atingido apenas indiretamente através da prática ou das menções à religiões afro-brasileiras e de algumas metáforas ambíguas de seus versos.

Esta peculiaridade do jongo campineiro, enquanto a maioria das outras comunidades ou lembram do cativo ou insistem na escravidão como prova de autenticidade, pode ter feito China comentar numa de nossas entrevistas, ao referir-se à jovem povaria, que “aquele é jongo de negro feliz”.

Ocioso dizer que esta frase do jongoeiro tem uma construção sintática inextricavelmente dúbia e que pode ser tão benevolente quanto irônica.

Jongoeiro novo, jovens e embasbacados tatus e / ou um pesquisador que tenta tirar as rodas do carro desta dissertação destes atoleiros plurisignificativos deve, em sua ignorância, pelo menos saber que já está na hora de calar a voz e abafar seus pontos.

Após esta rápida visão que pude fornecer de um céu estrelado por muitos elementos simultaneamente dinâmicos, tradicionais, espaciais, memoriológicos e históricos encerro o meu primeiro capítulo desta forma e através de uma das muitas declarações ambíguas e mirongueiras de China.

Antes de voltar ao Terreiro do Caboclo Pena Vermelha ou a uma instrutiva oficina no Jardim Roseira, tocarei meus bois de encourar tambú ou as minhas estropiadas mulas para atalhos cheios de preconceitos e de fracos vestígios das noites de *engoma* entre cadernos de folcloristas, a vil luxúria romanesca de certos pretos hediondos que sambavam desabaladamente e faziam feitiços africanos em folhetins abertamente racistas e oitocentistas, os metais heróicos de uma abertura grandiloquente, um Exu monstruoso ou a popularíssima barbárie dos requebrados de um teatro que um dia assentou sobre as cadeiras de prováveis negras e mulatas.

Notas

¹ HOBBSAWM, Eric e RANGER, Terence (orgs.). **A Invenção das Tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

² LÉVI-STRAUSS, Claude. **As Estruturas Elementares do Parentesco**. Petrópolis: Vozes, 2003; **O Cru e o Cozido**. São Paulo: Cosac Naif, 2004; e ERIBON, Didier. **Conversations with Claude Lévi-Strauss**. Chicago: University of Chicago Press, 1991 e VANSINA, Jan. **How Societies are Born**. Charlottesville / Londres: University of Virginia Press, 2004.

³ Os jongueiros utilizam o termo mironga, que pode significar artifício, esperteza, segredo ou magia, para advertir algum incauto sobre algo que é aparentemente inofensivo, mas que guarda poderosas propriedades ocultas ou para indicar que em certa palavra ou objeto é que reside a força de algo sagrado, como um tambor ou um ponto dado pelos espíritos.

⁴ cf. BAARZ, Gregory. **Music in East Africa: experiencing music, expressing culture**. Nova York / Oxford: Oxford University Press, 2004.; DIJK, Rijk van, REIS, Ria e SPIERENBURG, Marja (eds.). **The Quest for Fruition Through Engoma: political aspects of healing in Southern Africa**. Oxford: James Currey Ltd., 2000; NKETIA, Kwabena. **The Music of Africa**. Nova York: W. W. Norton & Company, 1974 e SALMASO, Mônica, TAUBKIN, Benjamin, COLARES, Ary, SAPOPEMBA, CINTRA, Mazé, SOUZA, Neusa de, NOGUEIRA, Verlúcia, TAUBKIN, João (Núcleo de Música Abaçai). **Cantos de Nosso Chão** (“Ô-lê-lê” – visungo de autoria desconhecida, faixa 4). São Paulo: Grupo Contemporâneo, 2006.

Ngoma é um termo que aparece com algumas variações em muitos idiomas daquilo que convencionou-se apelidar de grupo linguístico *bantu* e que pode remeter à todos ou determinados membranofones, à diversas manifestações coreográficas musicadas e aos chamados cultos de cura e / ou de aflição.

A palavra *ngoma* e o seu coerente conjunto de significados têm chamado a atenção de boa parte da bibliografia antropológica, etnomusicológica e, em menor medida, historiográfica referente à África Central, Oriental e Meridional.

No Sudeste Brasileiro alguns rodas de música e dança acompanhadas de tambores e em sentido anti-horário como, pelo menos, o jongo ou caxambu, o candombe e os visungos mineiros e / ou os seus tambores são chamados por palavras de sonoridades inequivocamente similares e dentre uma infinidade de pronúncias dos meus informantes ou de integrantes das outras comunidades jongueiras que encontrei ao longo dos meus anos de pesquisa – como, por exemplo, *angoma*, *cangoma* e até *caringoma* – escolhi a forma *engoma* para figurar padronizadamente em toda esta dissertação.

Obviamente o simples emprego de um termo, no meu texto ou nas noites de festa ao redor de tambus e candongueiros, não pode atestar uma simples “sobrevivência”, ou “resquício” de eventos esquecidos.

É importante advertir, entretanto, que preferir adotar o itálico para ressaltar esta palavra ao não ter certeza e, principalmente, não ter competência prática e teórica para averiguar em que medida a mesma denota a importação e a cuidadosa manutenção de uma sonoridade e de significados estrangeiros ou um complexo de resignificações brasileiras embasado em metáforas e percepções estruturais de remotas origens africanas ou afro-americanas pré-existentes.

Ocioso dizer que o termo *engoma* será bastante utilizado daqui para frente e por vezes problematizado aberta ou tacitamente, mas dentro das minhas supracitadas limitações, à medida que os próprios argumentos deste estudo desenvolverem-se.

⁵ O Encontro de Jongueiros, um evento que até poucos anos atrás reunia todo o “povo de *engoma*” das comunidades jongueiras também será bastante mencionado neste estudo.

As animadas e por vezes conflituosas reuniões de municípios, mestres, jornalistas, fãs, ONGs e intelectuais costumavam ocorrer uma vez por ano e, pelo menos inicialmente, eram organizadas pela Rede da Memória do Jongo e Caxambu, outra associação que não admitia a princípio membros ou um público “de fora”.

⁶ cf. LOPES, Fernando. **O Piano Brasileiro de Carlos Gomes**. Rio de Janeiro: Acervo Funarte da Música Brasileira, 1979 e PROENÇA, Miguel. **Piano Brasileiro**. (“Jongo: dança negra”, terceiro movimento da Terceira Sufte Brasileira (1938) de Oscar Lorenzo Fernandez, faixa dez, CD cinco). Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2005 (gravado em 1982).

⁷ SLENES, Robert Wayne Andrew. “**This Armadillo’s Old, but It Just Keeps Diggin’**”: slave challenge songs and their master performers on the road from Central Africa to Brazil. Artigo inédito, março 2006 e “**Eu Venho de Muito Longe, Eu Venho Cavando**”: jogueiros cumba na senzala centro-africana. Artigo in LARA, Silvia Hunold e PACHECO, Gustavo (orgs.). **Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein, Vassouras, 1949**. Rio de Janeiro / Campinas: Edições Folha Seca CECULT, 2008.

⁸ QUEIROZ, Vítor. **Saravá Tambú, Saravo Candongueiro: um estudo histórico e antropológico da música do jongo de Campinas e de Guaratinguetá – SP**. Monografia de Graduação – Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Campinas – SP, 2007.

⁹ cf. MATTOS, Hebe e ABREU, Martha. **Jongo, Registros de uma História**. Artigo in LARA, Silvia Hunold e PACHECO, Gustavo (orgs.). **Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein, Vassouras, 1949**. Rio de Janeiro / Campinas: Edições Folha Seca CECULT, 2008.

O subtítulo do segundo capítulo da minha dissertação, “Alegretto Barbaro: registros de uma tradição”, é, aliás, uma referência e uma entusiástica homenagem ao texto das duas pesquisadoras.

¹⁰ Para os jogueiros os termos poveria e roda se referem, respectivamente, à todos aqueles que durante a apresentação de um ponto não estão tocando, dançando ou puxando-o e ao círculo formado por esta mesma assembléia.

Os cantores, tocadores e dançarinos não são sempre os mesmos, durante uma noite de festa ou função os participantes revezam-se, normalmente, entre este coro e o centro das atenções. Por conseqüência e extensão, estas palavras podem também designar as comunidades jogueiras e todos os que participam direta ou indiretamente destas.

¹¹ cf. PENTEADO JUNIOR, Wilson Rogério. **Jogueiros do Tamandaré: um estudo antropológico da prática do jongo no Vale do Paraíba Paulista (Guaratinguetá – SP)**. Dissertação de Mestrado – Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Campinas – SP, 2004.

¹² O termo música / dança foi utilizado por diversos etnomusicólogos renomados como Gerard Kubik para resolver alguns dos problemas classificatórios desta disciplina. Esta tentativa de conjugar dois elementos complementares na própria definição de um dado objeto que normalmente seria encarado como meramente sonoro será comentada no “Jongo”, a primeira sessão analítica do presente capítulo, e será empregada durante todo este trabalho.

¹³ cf. GALLET, Luciano. **Estudos de Folclore**. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs & Cia, 1934.

¹⁴ cf. MATTOS, Hebe e ABREU, Martha (coord.). **Jongos, Calangos e Folias: memória da música negra no Rio de Janeiro**. Niterói: LABHOI (Laboratório de História Oral e Imagem), NUPECH (Núcleo de Pesquisa em História Cultural), UFF (Universidade Federal Fluminense), Petrobrás Cultural, 2007.

¹⁵ cf. BELLINATI, Paulo, STROETER, Rodolfo, CARDOSO, Teço, AYRES, Nelson, MOSCA, Ricardo (Grupo Pau Brasil). **Pau Brasil** (“Jongo” de Paulo Bellinati, faixa 1). Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2005; BRAGA, Paulo, SILVEIRA, Mané e GUELLO, Luiz (Trio Bonsai). **Desdobraduras**. (“Jongo” de Paulo Bellinati, faixa 8). São Paulo: Maritaca Produções Artísticas, 2001 (gravado em 2000); DUTILLEUX, Maria Waldelurdes Costa de Santana (Daúde). **Daúde #2**. (“As Baratas” de Darcy da Serrinha, faixa 11). Rio de Janeiro: Natasha Records, 1997; SALMASO, Mônica. **Iaiá** (““Moro na Roça” – autoria desconhecida, adaptado por Xangô da Mangueira e Jorge Zagaia, faixa 1). Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2004 e **Voadeira** (“Dançapé” de Mário Gil e Rodolfo Stroeter, faixa 1). Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 1999.

¹⁶ JESUS, Clementina de. **Clementina de Jesus** (“Caengoma me Chamou”, domínio público, faixa 2). Rio de Janeiro: Odeon, 1966 e **Marinheiro Só** (“Moro na Roça” – domínio público, adaptado por Xangô da Mangueira e Jorge Zagaia, faixa 7). Rio de Janeiro: EMI, 1973.

¹⁷ cf. BURKE, Peter (org.). **A Escrita da História: novas perspectivas**. São Paulo: Editora da UNESP, 1992 (1991). e GEERTZ, Clifford. **Um Jogo Absorvente: notas sobre a briga de galos balinesa in A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989 (1973).

O conceito de “*deep play*”, traduzido como “jogo absorvente” na edição mencionada, que envolve identidade, poder e resolução de conflitos sociais está no “A Interpretação das Culturas” de Clifford Geertz e é um exemplo paradigmático de “descrição densa” [*thick description*], um dos temas principais da obra.

Não é possível afirmar apenas e simplesmente que tais conceitos foram indispensáveis para orientar a minha prática metodológica e teórica, uma vez que as afirmações e categorias analíticas de Clifford Geertz transcenderam há muito as fronteiras dos departamentos de Antropologia Social e influenciaram sobremaneira os historiadores pelo menos a partir dos anos de 1980.

O impacto de tal influência pode ser medido, por exemplo, no espaço amplo reservado às ideias do antropólogo estadunidense em vários artigos diferentes de uma publicação destinada a apresentar e / ou discutir

especificamente os rumos da disciplina como “A Escrita da História” organizada por Peter Burke no início dos anos de 1990.

¹⁸ cf. FLOYD JUNIOR, Samuel. **Ring Shout!: literary studies, historical studies and black music inquiry.** in **Black Music Research Journal**, Vol.11, N.2. Chicago: Center of Black Music Research, 1991; FLOYD JUNIOR, Samuel e REISSNER, Marsha. **The Sources and Resources of Classic Ragtime Music.** in **Black Music Research Journal**, Vol.4, N.2. Chicago: Center of Black Music Research, 1984.; KUBIK, Gerard. **Drum Patterns in the “Batuque” of Benedito Caxias.** in **Latin American Music Review**, Vol.11, N.2. Austin: University of Texas Press, 1990 e KUBIK, Gerard. **Angolan Traits in Black Music, Games and Dances of Brazil: a study of african cultural extensions overseas.** Lisboa: Centro de Estudos de Antropologia Cultural, 1979.

¹⁹ cf. BAARZ, Gregory. **Music in East Africa: experiencing music, expressing culture.** Nova York / Oxford: Oxford University Press, 2004.

²⁰ cf. NETTL, Bruno. **The Study of Ethnomusicology.** Urbana: University of Illinois Press, 1983.

²¹ cf. SCHECHNER, Richard. **Performance Theory.** Nova York: Routledge, 2003 (1988) e TURNER, Victor Witter. **The Anthropology of Performance.** Baltimore: PAJ Books, 1986.

²² cf. O terceiro e último capítulo desta dissertação, o “Eu Também Canto a Minha Guia” para uma discussão um pouco mais aprofundada, ainda que bastante restrita às inovações campineiras dos últimos anos, das subdivisões ênicas de sua própria música pelos jongueiros.

²³ cf. O terceiro capítulo desta dissertação, o “Eu Também Canto a Minha Guia”.

²⁴ cf. GARCIA, Denise Hortência Lopes. **Partitura de Escuta: confluência entre sonologia e análise musical.** in <http://www.unirio.br/simpom/textos/SIMPOM-Anais-2010-DeniseGarcia.pdf>.

²⁵ cf. O segundo anexo desta dissertação, o “Partituras Mencionadas no Texto”.

²⁶ cf. A terceira parte deste trabalho, “Eu Também Canto a Minha Guia”, para entrar em contato com algumas considerações à respeito da mobilização política destes interesses e para avaliar as relações entre os jongueiros dos dois municípios estudados e seu pesquisador.

²⁷ cf. LÉVI-STRAUSS, Claude e ERIBON, Didier. **Conversations with Claude Lévi-Strauss.** Chicago: University of Chicago Press, 1991.

²⁸ cf. CARRANO, Paulo (dir.), ALMENDRA, Lila, BRENNER, Ana Karina, DAYRELL, Luciano, MILHEIRO, Juliana, MONTEIRO, Elaine, VEIGA, Isabel, (produção e filmagem). **Bracuí: velhas lutas, jovens histórias.** Niterói: Observatório Jovem do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Educação, UFF (Universidade Federal Fluminense), CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico), FAPERJ (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro), 2007 e MATTOS, Hebe e ABREU, Martha (coord.). **Jongos, Calangos e Folias: memória da música negra no Rio de Janeiro.** Niterói: LABHOI (Laboratório de História Oral e Imagem), NUPECH (Núcleo de Pesquisa em História Cultural), UFF (Universidade Federal Fluminense), Petrobrás Cultural, 2007.

O jongo contemporâneo tem sido registrado por pessoas diversas, com finalidades díspares. O material produzido por suas filmadoras, máquinas fotográficas e gravadores vai dos documentários sérios, respeitosos e politicamente auto-conscientes de Paulo Carrano, Hebe Mattos e Martha Abreu às tomadas-relâmpago de um repórter que, talvez para conseguir a espontaneidade exigida pela redação de um jornal local, ficava empatando os movimentos da poveria com o estorvo de seus fios e, num determinado momento, teve a ideia de ligar inesperadamente uma lâmpada fortíssima à poucos centímetros do rosto de Dona Aparecida Ratinho, uma senhora octogenária que é a líder da comunidade de Miracema, fazendo-a perder o equilíbrio e quase cair atordoada durante uma roda de *engoma* num dos Encontros de Jongueiros que fui.

²⁹ cf. O segundo capítulo deste estudo, o “Allegretto Bárbaro”.

³⁰ cf. BENNETT, Roy. **Forma e estrutura na música.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986; GROUT, Donald J. e PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental.** Lisboa: Gradiva, 2005 (1988); SCHAFER, Raymond Murray. **A Afinação do Mundo.** São Paulo: Editora da UNESP, 2001 (1977); SCHAFER, Raymond Murray. **O ouvido pensante.** São Paulo: Editora da UNESP, 1991; SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia.** São Paulo: Editora da Unesp, 2002 (1922); SCHOENBERG, Arnold. **Structural Functions of Harmony.** Londres: Faber & Faber, 1989 (1969) e WISNIK, José Miguel Soares. **O Som e o Sentido: uma outra história das músicas.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Neste parágrafo e em alguns outros momentos deste trabalho fui obrigado a empregar uma linguagem técnica para descrever características e eventos sonoros. Não há como negar que, infelizmente, este jargão oriundo da teoria musical oitocentista européia é excludente, porém seria muito difícil descrever tais fenômenos sem este ou outro linguajar específico.

Evitei utilizar, por exemplo, as marcações alternativas cheias de traços, x e pontos que são comuns nas obras de muitos etnomusicólogos por não dominar estas formas de escrita e, principalmente, por achar que nem aqueles que têm uma formação musical convencional poderiam entendê-las facilmente.

Por outro lado tentei, sempre que foi possível, tomar duas atitudes para minimizar as estranhezas destas cadências, graus e células rítmicas.

Empreguei, em primeiro lugar, termos e sinais gráficos que um estudante de nível básico de teoria musical pode compreender, talvez com um pouco de esforço. Procurei, desta forma, não entrar nas sutilezas e perspectivas fascinantes mas extremamente complexas das duas abordagens harmônicas mais comuns, das notações gráficas de um Ernst Widmer ou de um John Cage e em exatidões polirítmicas que, aliás, são, nos últimos cem anos, um desafio constante e muitas vezes o limite mais óbvio das notações européias.

Fiz de tudo, em segundo lugar, para minimizar o palavreado musical e escrever um texto acompanhável sem o entendimento musical específico, embora este enriqueça e, muitas vezes, demonstre ou resuma numa evidência auditiva toda a minha argumentação.

Os trabalhos citados nesta nota são de leitura difícil e podem ajudar a entender o jargão utilizado ao longo desta dissertação. O manual de Donald Grout e Claude Palisca tem a virtude de explicitar, com muitas ilustrações e referência à composições, os aspectos práticos e históricos do desenvolvimento teórico europeu. O compêndio de harmonia de Arnold Schoenberg é, impressionante e simultaneamente, introdutório e útil para aprofundar os conhecimentos das vozes e de suas conduções. Não é à toa que a obra continua sendo uma das maiores referências para os estudos harmônicos ocidentais. O “Structural Functions of Harmony” do compositor alemão é uma espécie de complemento funcional para a harmonia da publicação anterior, mas a sua escrita é um pouco mais difícil. O livro de Roy Bennett também exige mais atenção de um leigo, mas a sua leitura em conjunto com as obras citadas até agora será, certa e largamente, recompensadora.

Por fim, os textos restantes de Murray Schafer e de Miguel Wisnik não pressupõem nenhum conhecimento musical anterior, são agradabilíssimos e, especialmente nos exercícios e nas paisagens sonoras do educador e musicólogo canadense, são capazes de perspectivar, ampliar e questionar a assertividade teórica das outras obras listadas.

³¹ cf. FLOYD JUNIOR, Samuel. **Ring Shout!: literary studies, historical studies and black music inquiry**. in **Black Music Research Journal**, Vol.11, N.2. Chicago: Center of Black Music Research, 1991.

³² cf. GANDRA, Edir. **O Jongo da Serrinha: do terreiro aos palcos**. Rio de Janeiro: GCE Georgio Gráfica e Editora, 1995; PENTEADO JUNIOR, Wilson Rogério. **Jongueiros do Tamandaré: um estudo antropológico da prática do jongo no Vale do Paraíba Paulista (Guaratinguetá – SP)**. Dissertação de Mestrado – Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Campinas – SP, 2004; RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. **O Jongo**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984 (1960); SLENES, Robert Wayne Andrew. **“This Armadillo’s Old, but It Just Keeps Diggin”**: slave challenge songs and their master performers on the road from Central Africa to Brazil. Artigo inédito, março 2006 e SLENES, Robert Wayne Andrew. **“Eu Venho de Muito Longe, Eu Venho Cavando”**: **jongueiros cumba na senzala centro-africana**. Artigo in LARA, Silvia Hunold e PACHECO, Gustavo (orgs.). **Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein, Vassouras, 1949**. Rio de Janeiro / Campinas: Edições Folha Seca CECULT, 2008.

³³ cf. O terceiro capítulo deste trabalho, o “Eu Também Canto a Minha Guia” para entender por que ser amarrado por um oponente é algo tão grave.

³⁴ cf. GRUPO CULTURAL JONGO DA SERRINHA. **Jongo da Serrinha**. Rio de Janeiro: Jongo da Serrinha, 2002; JESUS, Clementina de. **Clementina de Jesus** (“Caengoma me Chamou”, domínio público, faixa 2). Rio de Janeiro: Odeon, 1966 e MATTOS, Hebe e ABREU, Martha. **Jongo, Registros de uma História**. Artigo in LARA, Silvia Hunold e PACHECO, Gustavo (orgs.). **Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein, Vassouras, 1949**. Rio de Janeiro / Campinas: Edições Folha Seca CECULT, 2008.

³⁵ cf. **Dossiê IPHAN 5: jongo no sudeste**. (autor anônimo) CD-ROM. Brasília: Ministério da Cultura / IPHAN, s/d e **Jongo no Sudeste** (autor anônimo), página oficial do IPHAN, Ministério da Cultura in <http://portal.iphan.gov.br/portal/montarDetalheConteudo.do?id=12855&sigla=Noticia&retorno=detalheNoticia>.

³⁶ cf. **Pontão de Cultura Jongo / Caxambu** in <http://www.pontaojongo.uff.br/> e a primeira nota do décimo quinto item deste capítulo para obter algumas informações acerca dos Pontos de Cultura.

³⁷ cf. **Barracão de Pai José de Aruanda: giras de umbanda e a cultura afro-brasileira**. in <http://www.girasdeumbanda.com.br>

³⁸ cf. **Prefeitura de Guaratinguetá: construindo uma nova cidade**. <http://www.guaratingueta.sp.gov.br/novo/>

³⁹ cf. PEREZ, Carolina dos Santos Bezerra. **Juventude, música e ancestralidade na comunidade jogueira do Tamandaré – Guaratinguetá / SP.** in Revista Imaginário, Vol 11, N. 11. São Paulo: Instituto de Psicologia / Laboratório de Estudos do Imaginário / Universidade de São Paulo – USP, dezembro de 2005.

⁴⁰ cf. KLIEMAN, Kairn A. **“The Pygmies Were Our Compass”: Bantu and Batwa in the History of West Central Africa, early times to c. 1900 C.E.** Portsmouth: Heineman (Reed Elsevier Inc.), 2003.

⁴¹ cf. SCHECHNER, Richard. **Performance Theory.** Nova York: Routledge, 2003 (1988); **Between Theater and Anthropology.** Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985; TURNER, Victor Witter. **O Processo Ritual: estrutura e anti-estrutura.** Petrópolis: Vozes, 1974 (1969) e **The Anthropology of Performance.** Baltimore: PAJ Books, 1986.

⁴² cf. O final do terceiro capítulo deste trabalho, o “Eu Também Canto a Minha Guia”.

⁴³ cf. ANDRADE, Mário de. **Dicionário Musical Brasileiro.** ALVARENGA, Oneyda e TONI, Flávia Camargo (coord.). Belo Horizonte / São Paulo: Itatiaia / Ministério da Cultura / Instituto de Estudos Brasileiros / EDUSP, 1989; ANDRADE, Mário de. **Macunaíma o Herói sem Nenhum Caráter.** Belo Horizonte / Rio de Janeiro: Villa Rica, 1997 (1928); ANDRADE, Mário de. **O Samba Rural Paulista.** in CARNEIRO, Édison. **Antologia do Negro Brasileiro.** Rio de Janeiro: Editora Agir, 2005 (1950); RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. **O Jongo.** Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984 (1960); RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. **A Hora da Saudade de um Jogueiro.** Artigo in **Correio Paulistano.** São Paulo, 03/06/1951 e o início do segundo capítulo desta dissertação, o “Allegretto Barbaro” para uma menção um pouco mais detalhada dos primeiros registros que temos conhecimento sobre o jongo.

As questões levantadas nesta argumentação e pelos poucos textos que já foram escritos sobre o jongo ao longo dos séculos XIX e XX até a relativa popularização desta música / dança a partir dos anos de 1970 aproximadamente não têm, contudo, uma resposta fácil e estão aqui listadas sumariamente. Para responde-las satisfatoriamente seria necessário um estudo que enfocasse especificamente estes textos e o cruzamento de seus dados com todos os vestígios que temos a respeito das práticas mágico-religiosas ou da religiosidade das comunidades descritas e da classe média branca que os teria produzido na tentativa de perceber o que devem ser registros de uma incompreensão mútua ou das intenções deliberadas de exclusão dos feitiços da engoma por intelectuais ou jogueiros.

É importante mencionar que os trabalhos de Maria de Lourdes Borges Ribeiro são importantíssimas exceções dentro deste conjunto de velhos estudos ou menções ao meu tema de pesquisa. A folclorista valeparaibana, quiçá por sua longa convivência com os negros da sua fazenda paterna, não conseguiu deixar de relatar-nos uma série de informações preciosas a respeito de encantamentos e porfias e alguns destes autores como Mário de Andrade, por fim, são ainda mais difíceis de explicar ou enquadrar em qualquer tipologia pré-estabelecida conforme será explicitado no segundo capítulo do presente trabalho.

⁴⁴ cf. TURINO, Célio, PARRA, Rose e SANTOS, Simone. **Célio Turino – Vários pontos. Uma vírgula.** entrevista in **Quanta Notícia: notícias e entretenimento.** in <http://www.quantanoticia.com.br/site/noticias.asp?UID=A209918D-CB00-4F21-A2BF-3197CFAA1580>, Indaiatuba, 28/03/2010 e **Ponto de Cultura** in **Ministério da Cultura – Secretaria de Cidadania Cultural – Cultura Viva** in <http://www.cultura.gov.br/culturaviva/ponto-de-cultura/>.

Os Pontos de Cultura são, de acordo com o site oficial do programa, “entidades reconhecidas e apoiadas financeiramente e institucionalmente pelo Ministério da Cultura que desenvolvem ações de impacto sócio-cultural em suas comunidades”.

A iniciativa teria partido, em 2004, do historiador e militante do Partido Comunista do Brasil Célio Turino, teria sido sancionada por seus superiores hierárquicos, o ministro da cultura Gilberto Gil e o presidente Luís Inácio “Lula” da Silva, e hoje apoia, de acordo com os números oficiais, 2,5 mil “redes sociais, estéticas e políticas” em 1122 municípios brasileiros.

Ainda que estes dados sejam exagerados ou otimistas ou que a concepção marxista-leninista original de Célio Turino – que afirma, em suas publicações e entrevistas, ter criado o programa numa tentativa de valorizar radical e igualmente a pluralidade cultural do país, promover um “Brasil de baixo para cima” e, finalmente, iniciar a revolução no país, num embate que “passa pela cultura” – não tenha sido plenamente adotada a dimensão que os editais dos Pontos de Cultura assumiram é impressionante e, no mínimo, pode-se dizer com segurança que os mesmos têm promovido uma certa distribuição de renda, funcionando em consonância com outros programas assistenciais do governo do PT, atuando, nas palavras de Gilberto Gil, como “uma espécie de do-in antropológico, massageando pontos vitais, mas momentaneamente desprezados ou adormecido do corpo cultural do país” e, pelo menos no plano discursivo, estimulado o respeito à múltiplas formas de atuação e organização comunitária já que, de acordo com sua própria página oficial, a iniciativa não exige “um modelo único, nem de instalações físicas, nem de programação ou atividade” para a obtenção da titulação e do financiamento.

O Dito Ribeiro pleiteou e conseguiu, em 2009, virar um dos Pontos de Cultura da cidade de Campinas e simultaneamente obteve da prefeitura a sua sede no casarão abandonado da Fazenda Roseira.

⁴⁵ cf. **Comunidade Jongo Dito Ribeiro**. in <http://comunidadejongoditoribeiro.blogspot.com/>

Para entrar em contato com a versãoêmica destes fatos que em grande parte ocorreram, ou pelo menos aceleraram-se, após o meu período de pesquisa uma consulta ao blog do Dito Ribeiro é imprescindível. É interessante notar, na página, a evidente importância que a Fazenda Roseira assumiu para os seus integrantes após o início de 2009.

O blog da Comunidade Jongo Dito Ribeiro, os seus uniformes, bandeiras, panfletos, cartazes e os e-mails de divulgação que os jongueiros mandam para as suas listas de contato são, além dos diálogos e da observação, as fontes primárias de acesso à este grupo.

Para escrever este item utilizei todos estes indícios de maneira pouco sistemática por tratar-se de um trecho introdutório no qual dediquei-me à duas tarefas ingratas: reduzir uma memória que é tão científica quanto pessoal à poucas linhas e sintetizar uma história comunitária entrevista e possivelmente alterada através dos anos em que acompanhei o grupo.

⁴⁶ cf. **Casa de Cultura Tainã**. in <http://www.taina.org.br>.

⁴⁷ cf. **Prefeitura Municipal de Campinas: primeiro os que mais precisam**. <http://www.campinas.sp.gov.br/>.

⁴⁸ É importante deixar bem claro que, durante toda esta dissertação, utilizei a locução “família Ribeiro” para designar o núcleo familiar formado por Alice Ribeiro, mãe de Alessandra e avó de Bianca e que moravam juntas no Jardim Roseira no período pesquisado ou os tios, tias e primos da líder do jongo campineiro que frequentavam amiúde aquele bairro e aquela casa e que participavam da *engoma*, do Arraial Afro-Julino ou de outros eventos comunitários.

Os descendentes de Benedito Ribeiro que conservaram este sobrenome que, por sua vez, migrou de Minas Gerais em meados do século XX junto com o seu possuidor, entretanto, são muito mais numerosos, não participam diretamente deste esforço de pesquisa e residem em várias regiões do município, do Estado de São Paulo e, inclusive, da América, já que Alessandra tem parentes próximos que emigraram para os Estados Unidos.

⁴⁹ cf. **Portal Barão Geraldo** in <http://www.portalbaraogerald.com.br/>.

⁵⁰ Preciso confessar que a escrita destes parágrafos deve menos à página citada na nota anterior ou à consulta de qualquer fonte específica do que à minha experiência enquanto morador do distrito desde o início de 2002.

Nestes quase dez anos tive a sorte de conversar informalmente com diversas pessoas idosas que presenciaram as transformações ocorridas na história recente de Barão Geraldo, convivi com membros da classe média alta das chácaras e mansões do Guará, integrantes da comunidade acadêmica e com os jardineiros, faxineiros ou carreteiros locais, precisei frequentar os seus prédios administrativos ou policiais como a subprefeitura, o cartório, os colégios eleitorais e a delegacia e, por fim, transitei, obviamente, por suas festividades, centros de abastecimento alimentar, estabelecimentos comerciais e espaços de lazer.

É possível que as informações apresentadas neste trecho sejam, conseqüentemente, afetados pelos desvãos da afetividade e, nos poucos dados que não pude confirmar numa rápida consulta online, pela inexatidão da minha memória.

Optei por mantê-las, contudo, por esta exposição inicial da geografia e história locais ser obviamente secundária e, exata e principalmente, para ressaltar o caráter pessoal que as análises e interpretações de um pesquisador que mora perto de alguns dos espaços nos quais os seus informantes cantam, dançam, articulam-se e batem tambores possuem. Não creio que este fato invalide o trabalho desenvolvido aqui, mas devemos considerá-lo como um pedal harmônico tênue, mas persistente ou o obstinado manco de um candongueiro.

⁵¹ cf. O final do terceiro capítulo desta dissertação, “Eu Também Canto a Minha Guia” para entrar em contato com a importância fundamental e a variedade alegórica que o avô de Alessandra, Benedito Ribeiro, assume na comunidade jongueira que recebeu o seu nome.

⁵² cf. COSTA, Maria Teresa. **Restauração da Mãe Preta Começa na Terça-Feira: trabalho de limpeza será realizado em parceria com empresas, grupo de pesquisa da UNICAMP e a Prefeitura**. reportagem in *Jornal Correio Popular*, Campinas: 18/11/2010.

A estátua da Praça Doutor Toffoli é, na verdade e de acordo com a matéria supracitada, uma cópia do conhecido bronze de Júlio Guerra que encontra-se desde 1955 no Largo Paissandu em São Paulo. O monumento campineiro teria sido inaugurado em maio de 1984 pela Fundi-Arte, a empresa de um tal Antonio Di Giorgio.

⁵³ cf. AMARAL, Leopoldo. **Campinas: recordações**. São Paulo: Seção de Obras d’“O Estado de São Paulo”, 1927; KOGURUMA, Paulo. **Conflitos do Imaginário: a reelaboração das práticas e crenças afro-brasileiras na “metrópole do café”, 1890-1920**. São Paulo: Annablume / FAPESP, 2001; LOPES, Fernando. **O Piano Brasileiro**

de Carlos Gomes. Rio de Janeiro: Acervo Funarte da Música Brasileira, 1979; NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. **Maneco Músico: pai e mestre de Carlos Gomes**. São Paulo: Arte & Ciência / UNIP, 1997; OLIVEIRA, Eva Lins Corrêa de (coord.). **O Piano Brasileiro de Carlos Gomes**. Rio de Janeiro: FUNARTE / Instituto Nacional de Música, 1986; **Paróquia São Benedito, Centro – Campinas**. in <http://www.saobeneditocampinas.com.br/>; **Prefeitura Municipal de Campinas: primeiro os que mais precisam**. <http://www.campinas.sp.gov.br/>; SLENES, Robert Wayne Andrew. **L'arbre de Nsanda Replanté: cultes d'affliction Kongo et identités des esclaves de plantation dans le Brésil du sud-est (1810-1888)**. in **Cahiers du Brésil Contemporain**. N° 67/68 Paris: CRBC / EHESS / I'HEAL, 2007 e XAVIER, Regina Célia Lima. **Religiosidade e Escravidão no Século XIX: mestre Tito**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

A igreja de São Benedito, de acordo com a página de sua própria paróquia e com o site oficial da prefeitura de Campinas, teria sido fundada neste mesmo local em 1885. A sua construção, entretanto, remontaria às décadas de 1860 à 1880 e estaria relacionada à doativos de escravos recolhidos pelo Mestre Tito, um ex-cativo africano que pertencera ao capitão-mor Floriano de Camargo Andrade e que é bastante conhecido na historiografia local – ou, pelo menos, desde a tese de doutoramento de Regina Xavier nas matérias de pós-graduação em História Social da UNICAMP, nas quais ouvi diversas menções ao seu nome – por sua trajetória de libertação pessoal, por seus saberes mágicos ou curativos e por sua liderança comunitária entre os negros da cidade na segunda metade do século XIX.

As obras do santuário, entretanto, mereceriam um estudo mais aprofundado, o que não é, óbvia, mas infelizmente, da competência desta dissertação. Aparentemente o terreno da atual Praça Doutor Toffoli havia sido a partir da década de 1860, antes de assentadas as fundações da igreja, o túmulo dum certo Cônego Melchior Fernandes Nunes de Carvalho da Sé de São Paulo, porém neste “jazigo do Cônego Melchior”, ainda de acordo com a seção “Nossa História” do site da Paróquia São Benedito, além dos familiares do sacerdote foram enterrados muitos membros da elite local, como Dona Manoela Joaquina de Oliveira, a mãe do republicano Bento Quirino dos Santos e, por incrível que pareça, o “opulentíssimo mineiro” Antônio Manoel Teixeira, possivelmente o maior fazendeiro e senhor de escravos da Princesa do Oeste do século retrasado, pioneiro no plantio do café na região, primeiro prefeito eleito de Campinas entre 1836 e 1838 e proprietário da “Saltinho”, da “Morro Alto” e das outras senzalas nas quais o amigo Antônio Carlos Gomes, o filho campineiro do humilde Maneco Músico que virara, na época, um aclamado operista em Milão, teria ouvido as danças negras que transcreveu, arranjou na “Quadrilha” dedicada à Francisco Teixeira Villela, o único herdeiro do poderoso latifundiário em uma de suas visitas ao Brasil na década de 1870.

A obra “Campinas: recordações” que o jornalista e memorialista campineiro Leopoldo Amaral publicou em 1927, entretanto, parece indicar que o chão da exígua praça ainda pode guardar, literalmente, outras surpresas. É importante ressaltar que o trabalho de Amaral deve ser considerado duplamente uma fonte primária uma vez que o autor teria nascido em 1856 e vivido a maior parte de sua vida na cidade de Campinas, sendo, provavelmente uma testemunha direta de muitas de suas notícias e que os textos reunidos no opúsculo, ainda que sejam descritos de forma nostálgica como “uma coleção de escritos sobre velhos acontecimentos ocorridos em Campinas” ou como integrantes “terra à terra” dum “singelo repositório de curiosas velharias campineiras”, foram, ao que tudo indica, páginas de antigos periódicos, “n’O Estado de São Paulo, outros na Gazeta de Campinas e, outros ainda, na extinta Cidade de Campinas”, se levarmos em conta a advertência de sua primeira página. É claro que nestas e na próxima citação das “recordações” atualizei a ortografia das “collecções” e dos “escriptos” de Leopoldo Amaral.

As lápides opulentíssimas do “jazigo do Cônego Melchior”, segundo o jornalista, teriam sido erguidas sobre um antigo cemitério de escravos e uma primeira capela dedicada ao santo negro datada de 1839. Para arrematar o extenso rol de personalidades locais e confirmar a interação ou, pelo menos, sobreposição espacial surpreendente de grupos que frequentavam o que os antigos historiadores ou sociólogos da chamada Escola de São Paulo classificariam como extremos irreconciliáveis de uma dada hierarquia social e de interesses teoricamente antagônicos Leopoldo Amaral afirma, por fim, que o jovem engenheiro e arquiteto Francisco de Paula Ramos de Azevedo, recém diplomado na Bélgica e, num escritório interiorano em Campinas, muito longe de sua notoriedade das próximas décadas, teria gentilmente desenhado e supervisionado a construção da fachada da Igreja de São Benedito cedendo à um pedido da beata Dona Ana de Campos Gonzaga, de uma comissão formada por políticos de então e de muitos cativos e libertos. Este grupo espantosamente heterogêneo teria se formado após a morte do Mestre Tito em 1882 e, acatando uma sugestão de um tal Dom João Correa Nery, teria mobilizado-se para conseguir, reproduzir e ampliar a única fotografia do africano alforriado. O retrato, conseguido com dificuldade, de acordo com Amaral, num anônimo e “curioso arquivo de um ilustre campineiro, residente em São Paulo” é guardado até hoje nas dependências do templo e exibido no site de sua paróquia.

Não saberia dizer, contudo, se o sacerdote Nery seria, aliás, o próprio bispo capixaba que na dissertação de mestrado publicada por Paulo Koguruma (pg. 277 e seguintes) foi um pioneiro em documentos pastorais nas

descrições, ou se preferirem, nas denúncias da cabula, culto que teria observado entre 1888 e 1905 e cujos *tatas*, *engiras* e *embandas* hoje interessam ao meu orientador, ou seu homônimo perfeito.

Ainda que metade das informações, dos fatos e dos nomes listados nesta picada comprida e estreita que ora chega ao fim sejam atribuíveis às possíveis tentativas de enobrecer a memória histórica de uma pequena igreja do centro de Campinas ou à inexatidão das memórias ou notícias de um de seus jornalistas nativos a aparente integração de associações familiares, políticas, econômicas e de praticamente todos os grupos sociais da Princesa do Oeste de cento e cinquenta anos atrás e a importância de uma ou de várias religiosidades euro e afro-brasileiras naquela sociedade específica que todas as fontes desta nota deixam entrever parecem pontos de partida promissores para uma pesquisa sobre a Paróquia São Benedito.

É claro que as dificuldades derivadas das próprias parcialidades e circunstâncias dos textos utilizados para compor esta nota, assim como as prováveis armadilhas verbais que os seus preconceitos e orgulhos raciais, municipais e religiosos inerentes devem ocultar à beira do caminho deste e de outros pesquisadores incautos só podem ser contornadas com uma investigação cuidadosa, que seja muito bem amparada em vestígios materiais, entrevistas com os descendentes dos últimos cativos da cidade, cujas famílias parecem ter-se mudado gradativamente dos bairros centrais e do Cambuí ao longo do século XX e nos costumeiros arquivos notariais / judiciais e periódicos oitocentistas.

Não acredito, ademais, que a religiosidade negra que citei há dois parágrafos resume-se à atividade de irmandades católicas formadas por cativos e / ou libertos. Afinal, se considerarmos que as oferendas votivas depositadas aos pés da Mãe Preta não fizeram parte de uma misteriosa invenção de seitas novas a partir de 1984, que as curas de um Mestre Tito quiçá não se baseassem exclusivamente em conhecimentos fitoterápicos, que a umbanda ou os candomblés campineiros tem muito mais adeptos, influência e antiguidade do que a modéstia das declarações dos censos e de outros registros oficiais de uma prefeitura que parece tender à valorização, ainda que não exclusivista, do catolicismo romano nas suas políticas públicas, talvez cheguemos a conclusões análogas à argumentação do presente trabalho e vislumbremos a possível e mutável continuidade atual dos quase sempre velados, noturnos e escassamente documentados cultos afro-brasileiros dos séculos XVIII e XIX.

As recordações de Leopoldo Amaral, talvez à revelia de seu autor, parecem indicar, mais uma vez literalmente, as várias camadas de intenções, histórias e gestos dos diversos agentes acumulados num perímetro tão diminuto e que hoje ainda comporta rodas de *engoma* e reivindicações raciais.

Num excerto de prosa invejável o memorialista, imediatamente após listar os ilustres habitantes póstumos do “jazigo do Cônego Melchior”, descreve de forma não cronológica que parece misturar admiravelmente sincronia e diacronia o cemitério escravo que os teriam precedido e a mistura de ossadas que a chuva teria exposto décadas depois. Não é possível ser mais eloquente do que as palavras desta fonte primária e, por ora, pouco importa se os seus termos referem-se aos fatos realmente ocorridos dum Leopold von Ranke ou se formam, para os leitores de hoje que sua obra não podia esperar, uma bela metáfora dos eventos passados e da intermitência da própria memória:

“As sepulturas nesse jazigo custavam a importância de uma dobra (moeda de ouro no valor de 12\$800) que era aplicada à esmolas para missas por almas dos cativos, cujos cadáveres haviam sido sepultados nesse local; ali só se enterravam os míseros escravos, que iam nessa última morada encontrar o seu único descanso, após longo martírio do cativo. Denominava-se, por isso, “cemitério dos cativos”.

Há muitos anos, quem passava pelo lado direito da igreja, quase em frente da mesma, tinha ensejo de ver, à flor da terra que as enxurradas aos poucos foram cavando no decorrer do tempo, muitos restos de ossos, muito brancos, esquirolas pulverizadas, que ainda representavam as linhas e formas de esqueletos humanos.”

⁵⁴ cf. O item 13 do terceiro capítulo desta dissertação, o “Eu Também Canto a Minha Guia”, para entrar em contato com uma breve discussão a respeito da utilização de um *adinkra*, a representação gráfica de um provérbio que remonta à cerimônias fúnebres seiscentistas da África Ocidental, pelo Dito Ribeiro.

⁵⁵ cf. BARTH, Fredrik. **Grupos Étnicos e Suas Fronteiras.** (1960) in POUTIGNAT, Philippe e STREIFF-FENART, Jocelyne. Teorias da Etnicidade. São Paulo: Editora da UNESP, 1998; CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. **Negros, Estrangeiros: os escravos libertos e sua volta à África.** São Paulo: Brasiliense, 1985. e COHEN, Abner. **Custom & Politics in Urban Africa: a study of hausa migrants in Yoruba towns.** Berkeley / Los Angeles: University of California Press, 1969.

⁵⁶ cf. A nota 62 do terceiro capítulo desta dissertação, o “Eu Também Canto a Minha Guia” para entrar em contato com um breve comentário à respeito dos ensaios do Dito Ribeiro e da ausência aparente de um treinamento sistemático entre os músicos dos dois grupos de jongo de Guaratinguetá.

⁵⁷ cf. O terceiro capítulo desta dissertação, o “Eu Também Canto a Minha Guia”, para obter uma descrição detalhada de uma oficina de jongo em Campinas que, por acaso, também ocorreu em 2008.

⁵⁸ cf. **Ponto de Cultura** in **Ministério da Cultura – Secretaria de Cidadania Cultural – Cultura Viva** in <http://www.cultura.gov.br/culturaviva/ponto-de-cultura/>.

Não custa lembrar que este é, pelo menos em aparência e discurso oficial, o motivo principal da escolha de um Ponto de Cultura, uma vez que estes são definidos pela página do Ministério da Cultura precisamente como “entidades” de natureza diversa “que desenvolvem ações de impacto sócio-cultural em suas comunidades”.

O trecho e fato já foram mencionados, ainda que não tenham sido abordados através desta leitura, na primeira nota deste item.

⁵⁹ cf. QUEIROZ, Vítor. **Saravá Tambú, Saravó Candongueiro: um estudo histórico e antropológico da música do jongo de Campinas e de Guaratinguetá – SP**. Monografia de Graduação – Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Campinas – SP, 2007 e o terceiro anexo desta dissertação, “A Letra de um Samba-Enredo do Tamandaré e alguns Exemplos do Material de Divulgação do Dito Ribeiro”.

É interessante observar, neste sentido, a quantidade de grupos e de patrocinadores relacionados em dois materiais propagandísticos do Dito Ribeiro escolhidos quase à esmo. O único critério para que utilizei para selecioná-los foi a distância temporal e espacial.

No cartaz do 3º Arraial Afro-Julino que tratei rapidamente de recolher na UNICAMP em 09 de julho de 2006, um domingo, algumas horas depois do evento ter ocorrido ficamos sabendo que a entrada, a canja e a canelinha – uma infusão de cachaça, cravo e canela que é geralmente servida nas rodas de Guaratinguetá e, por influência direta, de Campinas – foram gratuitas. O “apoio”, de acordo com a propaganda, foi obtido ou oferecido por cinco entidades da gestão pública municipal e um indivíduo: a Secretaria Municipal de Cultura, Esporte e Lazer, a Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial, o deputado Sebastião Arcanjo, o Tiãozinho do PT, a Prefeitura Municipal de Campinas, a Subprefeitura de Barão Geraldo e a Casa de Cultura Tainã. É perceptível, aliás, a influência desta última organização no cartaz, uma vez que este foi criado “em softwre livre” na própria associação de bairro que originou, poucos anos antes, a comunidade jogueira. O agradecimento à Subprefeitura do extremo norte da cidade provavelmente esteve ligado à algumas facilidades ou à divulgação de um evento que ocorria dentro de sua área administrada. O Arraial Afro-Julino Centro ocupava por quase um dia inteiro o Centro Cultural Casão do Barão.

No material de divulgação podemos ver, finalmente, quais foram os onze grupos convidados à apresentar-se, excetuando-se a própria comunidade anfitriã: Urucungos, Lápis Lázuli, Savuru, o maculelê da Capoeira Raízes, a puxada de rede da Capoeira Coquinho Baiano, a Capoeira Semente Jogo de Angola de Crispim Menino Levado, e o Maracatu Banzo de Campinas, o Samba de Bumbo da Tia Aurora de Vinhedo, o Jongo do Tamandaré de Guaratinguetá, o Jongo de Piquete e o Jongo da Serrinha do Rio de Janeiro.

No panfleto do 7º Arraial Afro-Julino que pude pegar antes da festa marcada para o dia 10 de julho de 2010, todavia, encontrei muitas diferenças em relação ao conteúdo do seu predecessor que tirei nas paredes da minha universidade quatro anos antes. Apesar de manter a gratuidade da canja e da canelinha e da entrada, um quilo de alimento, ser muito acessível o evento ocorreria no “Ponto de Cultura Comunidade Jongo Dito Ribeiro – Casa de Cultura Fazenda Roseira”. A propaganda não trazia uma única referência à Casa de Cultura Tainã e, embora a tenha encontrado novamente na UNICAMP, não precisei elaborar qualquer plano para obtê-la e guardá-la. O Dito Ribeiro tinha, agora, condições materiais de produzir um folheto em tamanho reduzido que chegava com maior facilidade às mãos do seu público além de outros cartazes em tamanho grande afixados em locais estratégicos.

O número de apoiadores subiu inegavelmente, mas a sua classificação entre indivíduos ou empresas privadas e setores da administração pública tornou-se menos evidente durante o aumento de projeção da comunidade e por diversos motivos que, acredito, refletem fatores acessíveis à análise apenas se fosse feito um trabalho criterioso de estudo da articulação entre os diversos setores do Estado e da sociedade nos últimos anos, uma tarefa que economistas, sociólogos ou cientistas políticos e não esta dissertação poderiam arriscarem-se à fazer.

Feita esta advertência é possível listar, numa classificação meramente indicativa e provisória, oito entidades da gestão pública municipal, estadual e federal – a Prefeitura de Campinas, a Secretaria de Cultura e Comércio e a de Indústria, Serviços e Turismo da cidade, o Governo do Estado de São Paulo, os programas Pontos de Cultura e Mais Cultura, o próprio Ministério da Cultura e o Governo Federal – duas iniciativas teórica e diretamente ligadas ao financiamento estatal – o programa Conheça Campinas e o Pontão de Cultura Jongo / Caxambú – e, finalmente a empresa privada Riva Rock Discos, uma loja de artigos musicais e roupas que fica nas proximidades da Avenida Anchieta.

É interessante perceber que há indícios, pela heterogeneidade maior desses patrocinadores em comparação com os do Arraial de 2006, de que o Dito Ribeiro parece ter sido percebido de outras formas ou assumido novas

identidades. O grupo agora deveria, se a minha hipótese tiver alguma validade, ser considerado importante, por exemplo, para o turismo e a economia campineira de modo geral ao invés de amparar-se exclusivamente no caráter de exceção e emergência que o próprio título da Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial indicava no cartaz da terceira edição do evento.

A programação Afro-Julina, por fim, revelava outro aumento, menos impactante, entretanto, também muito significativo. Nesta edição de 2010 pelo menos dezete indivíduos ou associações, excetuando-se novamente os anfitriões, apresentar-se-iam, sendo que alguns deles haviam feito parte da festa há quatro anos e suas atividades abrangiam, então, regiões de origem ou músicas / danças um pouco mais variadas, como podemos conferir na sua listagem que incluiria: a Folia de Reis de Seu Roque, a Escola Curimba Tambor de Angola, a Capoeira Ibeca, a dupla Eliana Mônaco e Henrique Carioca, o maculelê da Capoeira Coquinho Baiano, a puxada de rede do Ponto de Cultura Ibaô, o samba de bumbo do Urucungos, Puítas e Quijengues, o côco e o carimbó do Savuru, o Sacicrioulo, o RAP da Família Martin Luther King e a Bateria Alcalina de Campinas, o Grupo de Dança Afro Oju Obá de Hortolândia, o batuque de umbigada da Casa de Batuqueiro de Piracaba, o Jongo do Tamandaré de Guaratinguetá, o Jongo de Pinheiral e algumas “comunidades do Pontão do Jongo / Caxambú – Rio de Janeiro” não especificadas.

⁶⁰ cf. O último capítulo desta dissertação, o “Eu Também Canto a Minha Guia” para algumas breves considerações e hipóteses a respeito da construção e do uso destes lavatórios até a mudança definitiva da sede do grupo para a Fazenda Roseira.

⁶¹ cf. O item 13 do terceiro capítulo deste trabalho para entrar em contato com um breve comentário à respeito das nítidas distinções sexuais no Dito Ribeiro e do papel essencial que as cozinhas adquirem na política interna do grupo.

⁶² É importante ressaltar agora uma obviedade que é também um impedimento ético para todo e qualquer trabalho de campo ou entrevista. A presente dissertação não pretende jamais avançar sobre a intimidade ou a psicologia individual dos jongueiros, os seus intrigantes protagonistas e os meus animados interlocutores.

A publicação dos dados fornecidos aqui foi, na maioria dos casos, expressamente permitida por meus informantes que por vezes, inclusive, pareciam esperar do meu trabalho a divulgação das muitas imprecisões e denúncias nominais, o que evitei fazer ao máximo. As poucas indiscrições que não consegui retirar do terceiro capítulo do texto, o “Eu Também Canto a Minha Guia”, persistiram, infelizmente, ao longo do seu desenvolvimento por serem essenciais à inteligibilidade dos argumentos apresentados.

⁶³ cf. “Versátil” no site do **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa** <http://www.priberam.pt/dlpo/default.aspx>.

⁶⁴ cf. THOMPSON, Paul. **A Voz do Passado: história oral**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

⁶⁵ cf ASSOCIAÇÃO CULTURAL CACHUERA!. **Feiticeiros da Palavra**. São Paulo: Acervo Cachuera! e TV Cultura, 2002 e PENTEADO JUNIOR, Wilson Rogério. **Jongueiros do Tamandaré: um estudo antropológico da prática do jongo no Vale do Paraíba Paulista (Guaratinguetá – SP)**. Dissertação de Mestrado – Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Campinas – SP, 2004 para apreciar e /ou aprofundar-se nas estratégias e na sofisticação discursivas dos jongueiros de Guaratinguetá além dos trabalhos citados o “Eu Também Canto a Minha Guia”, terceiro capítulo desta dissertação, pode ser consultado.

⁶⁶ Para entender melhor como a realidade pode ser representada através de um determinado conjunto metafórico e vice-versa entre os jongueiros de Guaratinguetá sugiro a consulta da breve análise de uma goromenta que deu-se entre Togo e um certo “mulatão de Cunha” e que está no final do “Eu Também Canto a Minha Guia”.

⁶⁷ cf. FREUD, Sigmund. **A Interpretação dos Sonhos**. Rio de Janeiro: Imago, 2001 (1900).

Não pude resistir à homenagem e à citação de um dos conceitos principais de “A Interpretação dos Sonhos” de Sigmund Freud: a divisão da nossa vida onírica entre conteúdos manifestos e conteúdos latentes.

Não pretendo, obviamente, estudar, comentar ou utilizar-me de fato – sem um cuidadoso exame teórico que demandaria muitas páginas e uma erudição que não tenho – das polêmicas teorias freudianas. Entretanto, acredito que uma análise adequada e uma possível adaptação da idéia de que há uma interação complexa entre as várias origens das palavras, impulsos, desejos e imagens que serão mesclados e condensados na aparência final de um mesmo discurso – o dos sonhos na obra de Freud – e de que determinados significados, que são tão importantes quanto recalçados, podem utilizar-se de significantes aparentemente inócuos ou sem sentido para expressarem-se ou, na verdade, realizarem-se através da expressão teria muito a acrescentar à qualquer discussão sobre entrevistas improvisadas, respostas prontas ou demais enunciações.

Para entender melhor este conceito específico sugiro a leitura atenta de “A Psicologia dos Processos Oníricos” a sexta e última parte de “A Interpretação dos Sonhos”. Nestas páginas de conclusão Freud elabora e cruza impressionante e habilmente as muitas idéias da obra citada.

⁶⁸ cf. RIOS, Ana Lúgão e MATTOS, Hebe. **Memórias do Cativo: família, trabalho e cidadania no pós-abolição**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005 para entrar em contato com uma discussão metodológica séria a respeito dos discursos e memórias de descendentes de escravos e, especialmente, com uma das pesquisas mais criteriosas existentes sobre os relatos do pós-abolição no Brasil a leitura do trabalho das duas historiadoras citadas é obrigatória.

⁶⁹ cf. AGOSTINI, Camilla. **Africanos no Cativo e a Construção de Identidades no Além-Mar: Vale do Paraíba, século XIX**. Dissertação de Mestrado – Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Campinas – SP, 2002; SLENES, Robert Wayne Andrew. “**Malungu, Engoma Vem!**”: a África encoberta e descoberta no Brasil. in **CADERNOS DO MUSEU DA ESCRAVATURA, N.1**. Luanda: Ministério da Cultura, 1995 (1991); “**This Armadillo’s Old, but It Just Keeps Diggin**”: slave challenge songs and their master performers on the road from Central Africa to Brazil. Artigo inédito, março 2006; “**Eu Venho de Muito Longe, Eu Venho Cavando**”: jogadores de cumbá na senzala centro-africana. Artigo in LARA, Silvia Hunold e PACHECO, Gustavo (orgs.). **Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein, Vassouras, 1949**. Rio de Janeiro / Campinas: Edições Folha Seca CECULT, 2008 e STEIN, Stanley Julian. **Vassouras, a Brazilian Coffee County, 1850-1900**. Princeton: Princeton University Press, 1985 (1958).

⁷⁰ cf. SLENES, Robert Wayne Andrew. “**Eu Venho de Muito Longe, Eu Venho Cavando**”: jogadores de cumbá na senzala centro-africana. Artigo in LARA, Silvia Hunold e PACHECO, Gustavo (orgs.). **Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein, Vassouras, 1949**. Rio de Janeiro / Campinas: Edições Folha Seca CECULT, 2008.

⁷¹ cf. **História das Rodovias: Dutra in Estradas.com.br: o portal de rodovias do Brasil** http://www.estradas.com.br/histrod_dutra.htm e MALAN, Pedro Sampaio. **Relações Econômicas Internacionais do Brasil (1945-1964)** in BUARQUE, Sérgio Buarque de Holanda. **História Geral da Civilização Brasileira – O Brasil Republicano: economia e cultura (1930-1964)**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

A antiga estrada Rio-São Paulo – que aproveitava-se de alguns dos caminhos de tropas pré-existentes, seguia mais ou menos o curso do Rio Paraíba e já passava pelas terras do sudoeste de Guaratinguetá – foi inaugurada pelo presidente Washington Luís em 05 de maio de 1928. O trecho em questão da BR-116, antiga BR-2, recebeu, entretanto, seu nome atual em 1951, quando o presidente Eurico Dutra fez extensas obras de pavimentação e a duplicação de uma pequena parte da pista. O final das obras da chamada Via Dutra só aconteceriam em 1967.

⁷² cf. MALAN, Pedro Sampaio. **Relações Econômicas Internacionais do Brasil (1945-1964)** in BUARQUE, Sérgio Buarque de Holanda. **História Geral da Civilização Brasileira – O Brasil Republicano: economia e cultura (1930-1964)**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995. Para a utilização que aqui faço do conceito de “invenção das tradições” cf. HOBBSAWM, Eric e RANGER, Terence (orgs.). **A Invenção das Tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997 e a primeira nota do segundo capítulo deste trabalho, o “Allegretto Barbaro”.

É possível, mas talvez não seja provável, que a datação dessa inauguração de terreiro tenha sido, pelo menos em parte, inventada por Togo para mostrar – numa comunidade em que declarar-se mais velho corresponde quase sempre à declarar-se mais sábio e / ou mais poderoso – a sua precedência sobre o seu concorrente religioso.

A escolha da metade dos anos de 1940, o período imediatamente anterior à pavimentação da estrada que passa pelo bairro e, aliás, ao lado da casa do próprio jogador, também pode significar que a antiguidade da sua iniciação nos mistérios da umbanda remonta à um determinado tempo histórico do bairro igualmente velho e que não pode ser lembrado pela maioria dos seus habitantes atuais, inclusive por China.

⁷³ cf. **Vida Eclesial: história da festa de Santa Cruz, Brasil 16/05/2008** in P.I.M.E. – Net: Pontifício Instituto Missões Exteriores, <http://www.pime.org.br/noticias/2008/noticiasbrasil707.htm> e **Festa de Santa Cruz in Guia Carapicuíba** <http://www.guiacarapicuiiba.com/content/view/659/159/>.

Numa breve pesquisa feita em sites devocionais e / ou institucionais da igreja católica romana e por algumas outras páginas que trazem notícias da festa de Santa Cruz no Brasil e no Estado de São Paulo em especial acredito poder fixar a data da antiga festa do Tamandaré no dia 03 de maio.

Na Europa a festa pode, ao que tudo indica, celebrar-se em datas diferentes a depender da região e parece até mesmo tratar-se, na verdade, de diversas festas anteriores reunidas sob denominações parecidas. No dia 14 de setembro, por exemplo, realiza-se em Roma, de acordo com os sites visitados, a Exaltação da Santa Cruz, no dia 03 de setembro na França, entretanto, comemora-se o aniversário da data em que supostamente Santa Helena, mãe do imperador Constantino, teria achado o madeiro em que Jesus morreu e no dia 03 de maio, finalmente, algumas áreas do Mediterrâneo comemoram a reconstrução da cruz que havia sido encontrada pela santa citada e roubada pelos persas a partir de fragmentos reunidos por outro governante bizantino, Heráclito, no século VII.

Parece que esta última era a data vigente para a festa de Santa Cruz em Portugal nos séculos XVI e XVII, pelo menos, quando a celebração teria chegado e espalhado-se pelo Brasil. Nas descrições da festa que pude ler, todas no

dia 03 de maio, percebi que, embora as páginas reclamem de uma hipotética popularidade decrescente, a comemoração é muito importante no Sudeste Brasileiro e no Estado de São Paulo especialmente na sua região metropolitana e integra diversas performances de música, dança, ritos litúrgicos não oficiais e cantorias.

Por acreditar que o assunto desta nota seja bastante secundário selecionei apenas dois dos sites que julguei mais interessantes para a consulta.

⁷⁴ cf. ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005 (1956).

⁷⁵ cf. PENTEADO JUNIOR, Wilson Rogério. **Jongueiros do Tamandaré: um estudo antropológico da prática do jongo no Vale do Paraíba Paulista (Guaratinguetá – SP)**. Dissertação de Mestrado – Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Campinas – SP, 2004.

⁷⁶ cf. ASSOCIAÇÃO CULTURAL CACHUERA!. **Feiticeiros da Palavra**. São Paulo: Acervo Cachuera! e TV Cultura, 2002.

⁷⁷ cf. SCHECHNER, Richard. **Performance Theory**. Nova York: Routledge, 2003 (1988); SCHECHNER, Richard. **Between Theater and Anthropology**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985; TURNER, Victor Witter. **O Processo Ritual: estrutura e anti-estrutura**. Petrópolis: Vozes, 1974 (1969) e TURNER, Victor Witter. **The Anthropology of Performance**. Baltimore: PAJ Books, 1986.

Para ter acesso à uma discussão aprofundada sobre o conceito de performance, que foi capaz de ampliar consideravelmente a visão dos estudantes e pesquisadores da Etnomusicologia e de outras Ciências Humanas nas últimas décadas a respeito de temas tão variados quanto regras de etiqueta e shows de rock, difundir o estudo do corpo em diversos discursos analíticos e inibir o emprego de avaliações rasas ou preconceituosas como fingimento e ritos sincréticos sugiro enfaticamente a leitura das obras citadas.

Nesta dissertação a ideia de performance tal como é formulada por Victor Turner e Richard Schechner ocupa uma posição teórica central e, conseqüentemente, esta não será nem a primeira nem a última citação textual ou em notas de tal conceito ao longo destas páginas.

⁷⁸ cf. THOMPSON, Paul. **A Voz do Passado: história oral**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992 e PRINS, Gwyn. **História Oral** in BURKE, Peter (org.). **A Escrita da História: novas perspectivas**. São Paulo: Editora da UNESP, 1992 (1991).

Estas questões que trazem uma reflexão sobre as relações de poder entre entrevistadores e entrevistados e que, em última instância, formam um dos questionamentos mais sérios à validade dos métodos da chamada História Oral, são tratadas de maneira implícita ou explícita na maioria das publicações sobre o assunto.

A leitura atenta dos dois trabalhos citados nesta perspectiva, exatamente por tratarem-se de textos de defesa e exposição dos procedimentos deste tipo de abordagem histórica, e das diversas estratégias que seus autores utilizam para minimizar os problemas inerentes à esta possível objeção pode ser bastante proveitosa

⁷⁹ Não estou, de maneira nenhuma, através desta exposição admirada das técnicas discursivas de Togo colocando em segundo plano as falas igualmente hábeis, cheias de requintados elementos sintáticos, semânticos e sonoros ou distinções pessoais, assim como a performance gestual de outros jongueiros das duas comunidades que estudei como Alessandra, Dona Mazé ou China.

Ao longo desta dissertação a complexidade das respostas ou, na maioria dos casos, dos quase monólogos de outros destes meus interlocutores, além do cego amarrador, e a minha contínua perplexidade ao ouvi-los serão devidamente mencionadas sempre que o texto assim o exija.

⁸⁰ cf. ASSOCIAÇÃO CULTURAL CACHUERA!. **Feiticeiros da Palavra**. São Paulo: Acervo Cachuera! e TV Cultura, 2002.

⁸¹ Para não complexificar desnecessariamente esta breve e possivelmente falha incursão teórica a que tentei resistir sem êxito, devo dizer inclusive, que nestas considerações excluo conscientemente todos os aspectos da comunicação que não são verbais ou imediatamente relacionados à palavra emitida como as pichações de jovens normalmente silenciosos nos muros do gerocrático Tamandaré ou os movimentos corporais dos jongueiros.

Ainda que o meu argumento obrigue-me à mencionar vez ou outras estas diversas linguagens que povoam a *engoma* e o cotidiano dos jongueiros devo advertir que, neste estudo, o som da fala, do toque ou do canto dos meus informantes não foi apenas privilegiado e equivale, de certa forma, à de seus muitos recortes metodológicos e, infelizmente, empobrecedores.

⁸² cf. SCHECHNER, Richard. **Performance Theory**. Nova York: Routledge, 2003 (1988); SCHECHNER, Richard. **Between Theater and Anthropology**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985; TURNER, Victor Witter. **O Processo Ritual: estrutura e anti-estrutura**. Petrópolis: Vozes, 1974 (1969) e TURNER, Victor Witter. **The Anthropology of Performance**. Baltimore: PAJ Books, 1986.

Capítulo 2

“Alegretto Barbaro”

registros de uma tradição

ta vendo o piquenique dos pretos? Os tambores tão tocando desde a tardezinha, a horas... os pés dos pretos, os braços dos pretos, a cantoria.

Antoniozinho tirou um ponto, um desafio pra João Rita. O zebu estirado num par de cunhas bateu rouco num jongo improvisado e festeiro que fez os ossos dos tropeiros estralarem. Na frente de um fogueirão um tocador cavalgou na canjerana queimada.

“A água ta salgada, doutor, não dá pro peixe nadar dentro dela não.”

ta vendo? Essa é a sem-vergonhice predileta dos pretos, com os batidos chatos de um candongueiro a negrada se diverte a noite toda. O jongo é a risada do Cão que dá pra ouvir saindo do meio dessas roças aí. Ouve-se, ali na frente dos tambores, um grito: “ô da licença... ô dá licença”

e a mulatinha mal-intencionada escolhe o seu parceiro no meio da povaria... de vez em quando os dançantes dão um giro com o corpo. A mulatinha indecente requebra na frente de Antoniozinho, que já é um homem casado, pula e vira os olhos que nem um cabrito. Na assistência uma preta velha perde o equilíbrio e cai atordoada com as baterias, o sapateio, o canto geral e o parati que circula horas a fio.

“A água ta salgada, doutor, não dá pro peixe nadar dentro dela não.”

tava João Rita sentado na porta de Santos tocando viola. O “dono do jongo” balança a angóia e se aproxima dos instrumentos. A mulher de Antoniozinho gritou daí a pouco por Nossa Senhora de Aparecida e, bem assim, seguiu-se o barulho das pancadas. A fogueira de dois metros de altura tinha sido armada pelos pretos velhos.

A tia levantou-se pra acabar com a festa. Bateu palmas abaixando o lenço e agitando a cabeça. Tava terminando o sábado, o galo velho abriu as asas estridente e agourento atrás do terreiro. O piquenique tinha acabado já. Abriram a porta e viram João Rita ensangüentado e Antônio dos Santos com a foice com que havia ofendido a João Rita.

“A água ta salgada, doutor, não dá pro peixe nadar dentro dela não.”

ta vendo o piquenique dos pretos? Os tambores tão tocando desde a tardezinha do sábado, a horas... os pés dos pretos, os braços dos pretos, a cantoria. As mil e uma reviravoltas. O batuque dos pretos, a linha das almas enche de poeira a porcelana chinesa, os sapatos envernizados, as cartas do baralho, os armários trancados, o fogão que range e estala, a roupa lavada. Os meneios e requebros.

ta vendo? O terreiro na frente do cafezal ta entulhado desse povinho maltrapilho e fedorento.

No primeiro capítulo desta dissertação, o “Tatu tá Revirando a Catatumba do seu Pai”, apresentei os grupos que eu pesquisei, em Campinas e em Guaratinguetá, através de algumas ideias de tradição que encontrei no discurso dos seus participantes. Num instável terreno metafórico povoado por tatus cavadores e constelações de brilho e /ou palidez possivelmente enganadoras tentei falar, também, sobre as relações entre o jongo atual, a sua própria música, a religiosidade da umbanda, a memória e a história vivida, registrada de alguma maneira ou, utilizando a terminologia de Eric Hobsbawm e Terence Ranger, inventada¹.

A partir deste “Alegretto Barbaro” as ideias que guiaram o meu trabalho até aqui serão discutidas apenas através, ou pelo menos, privilegiarão sobremaneira as suas fontes audíveis e / ou menções aos cantos e toques da *engoma*.

A música, os materiais sonoros e as atitudes que os jongueiros têm para produzi-los, recebê-los e comentá-los podem até ter sido descritos nas páginas anteriores, mas concentrarão gradativamente todos os meus esforços de análise e este texto se aproximará cada vez mais do seu próprio objetivo que é, justamente, avaliar o papel que os sons assumem na política e nas identidades que enchem de mirongas o jongo de hoje.

Neste capítulo, entretanto, farei uma confrontação entre algumas partituras de folcloristas que trazem o jongo no título de um lado e do outro os discursos de alguns historiadores e beletristas que dedicaram-se ao meu objeto de pesquisa.

Além de deixar para os próximos interessados no assunto uma análise de uns poucos textos musicais e verbais tentarei reforçar o argumento que Hebe Mattos e Martha Abreu apresentam no artigo “Jongos, Registros de uma História”². Espero que os verbetes, gravações, romances e partituras de jongos deste capítulo, em comparação com o restante desta dissertação, ajudem as autoras a provar que esta “música / dança” não teve as suas hipotéticas e periódicas épocas de crise ou de esquecimento. A atenção do comércio e da Academia à *engoma* é que foi intermitente.

As críticas, por vezes exageradamente severas, aos folcloristas que encontram-se neste “Allegretto Bárbaro” não têm, nem poderiam ter, o objetivo de argumentar contra a importância e / ou a utilização destas fontes por historiadores e etnólogos contemporâneos. Neste capítulo quis apenas mostrar determinados limites teórico-metodológicos e os preconceitos presentes nestas pesquisas folclóricas elegendo dois exemplos para a análise.

A rapsódia, os romances e os estudos de folclore discutidos nos itens seguintes podem ser um desvio da minha estrada principal, mas espero justificar-se enquanto uma advertência. O jongo de hoje poderia ser descrito de forma tão apressada ou tão racista quanto as rodas e madrugadas lascivas, grandiosas ou terríveis que os discursos das obras analisadas deixam-nos entrever.

Acredito que uma pesquisa cuidadosa, e evidentemente anacrônica, feita nos anos de 1950 ou de 1880 fariam os jongueiros, seus tambores e seus pontos falarem tanto ou mais do que fizeram na minha frente, no trabalho de campo que tentei, decepcionando-me a cada linha com a minha própria inépcia, relatar no “Eu Também canto a Minha Guia”.

Portanto, o último, paradoxal e mais importante, objetivo deste capítulo é preparar, numa série de comparações tácitas, mas constantes, o terreno para carrear o final do meu estudo onde, através das conversas e dos meus registros etnográficos, tentarei dar voz aos jongueiros e, dessa forma, responder da melhor forma possível as perguntas que eu me coloquei ao iniciar este trabalho dando profundidade aos registros musicais feitos por mim e que foram apenas descritos no “Tatu ta Revirando a Catatumba de seu Pai”.

2

O título que eu escolhi para este capítulo foi retirado de um trecho da ópera “Porgy and Bess” que foi apresentada em 1935 na Broadway, com música de George Gershwin, libreto de DuBose Heyward, o próprio autor do romance “Porgy” que inspirou o compositor novaiorquino e letras do seu irmão, Ira Gershwin³.

Na verdade esta expressão, “Alegretto Barbaro”, não se refere ao enredo, a história de um aleijado de Catfish Row, um bairro negro de Charleston, Carolina do Sul, que enfrenta o preconceito, o tráfico de drogas, a miséria e as autoridades para ficar com a sua amada. É apenas uma indicação de “andamento” e de “caráter” ou de “expressão” de uma das seções da partitura para os seus executantes: o naipe de percussão e de metais de uma orquestra sinfônica e um coro misto.

Tirando o “alegretto” do título, prestemos atenção na sugestão de caráter, “barbaro”. No palco ocorre um piquenique na beira de um rio, os negros em seu dia de folga das fazendas de algodão se divertem, comendo, bebendo, usando cocaína, tocando tambores e dançando, é o introdução à segunda cena do segundo ato da ópera. George Gershwin, através de uma única

palavra, sugere aos músicos que o lazer dos negros é algo bárbaro que talvez os aproxime periodicamente da velha África.

Na partitura, a percussão define aos poucos, através de rulos de caixas e pancadas de tímpanos e bumbos um tema rítmico tercinado altamente sincopado. O naipe dos metais, que na orquestração romântica estabelecida prática e teoricamente por compositores como Ludwig Van Beethoven e Hector Berlioz⁴ e seguida na maior parte da obra de Gershwin, era considerado o naipe heróico da orquestra, introduz um motivo solene. O coro entra em seguida repetindo sem palavras o motivo grandioso, cantando as sílabas: “ha da da”. Além do piquenique dos negros ser “africanizado” fica sonoramente evidente que o compositor acredita que estes sujeitos ou esta África são heróicos, épicos ou trágicos. No início da cena seguinte Sportin’Life, uma dos personagens, deixa bem claro que estes negros sublimes são, paradoxal e simultaneamente, sensuais e licenciosos ao afirmar, cheio de malícia, que nos dias de folga não é sensato ler ou seguir a Bíblia.

O título da introdução à esta cena foi selecionado por mim por vários motivos ainda que não se refira ao meu objeto de pesquisa. Não sei se é necessário deixar bem claro que não pretendo discutir de forma alguma a obra ou as fontes do compositor estadunidense em questão e que o seu “Alegretto Barbaro” foi utilizado por que anuncia os temas principais destas páginas através de um raciocínio comparativo bem simples. Afinal, é possível estabelecer algumas analogias entre o trabalho do autor de “Porgy and Bess” e o trabalho dos músicos que roubarão a cena nos meus próximos itens. Tentarei explicitar estas analogias nos próximos parágrafos à medida que vou justificando a escolha deste título.

A maior parte deste capítulo é sobre literatos e compositores não jongueiros que se dedicaram a escrever “jongos”, assim como Gershwin, um judeu branco filho de imigrantes russos se dedicou a fazer uma ópera “negra” cheia de *spirituals*, cantos de trabalho e pregões de vendedores ambulantes. O título escolhido flagra, precisamente, uma das questões mais importantes deste “Alegretto Barbaro”, a tentativa de tradução e transcrição da música das fazendas e das rodas de batuque nos termos utilizados nas partituras européias do século XIX.

A palavra “alegretto”, uma indicação de andamento utilizada desde o século XVIII europeu para que os músicos toquem com “vivacidade”, “graciosidade” e “rapidez”⁵, e outros tantos termos similares no alto das partituras não impediu a pesquisa e a transcrição acurada da música negra por Gershwin, Paulo Bellinati ou Lorenzo Fernandez. Estes mesmos compositores, entretanto, não queriam apenas registrar com fidelidade o que eles ouviam nas madrugadas de jongo ou na cantoria dos ring shouts. A partir da sua escuta e das suas anotações eles acabaram criando “jongos” ou “spirituals” próprios que utilizam

instrumentações, elementos sonoros e técnicas composicionais alheios aos sambistas, jongueiros ou *bluesmen* e que exprimem uma boa parte das suas opiniões e / ou dos seus preconceitos sobre as populações negras que eles visitaram numa noite apenas ou ao longo de muitos anos.

À medida que fui lendo os textos dos folcloristas e, mais tarde, analisando as partituras de alguns compositores que serão enfocados ou mencionados neste capítulo ficou bem claro para mim que estas opiniões e estes preconceitos que eu acabei de citar se dividiram ao longo dos séculos XIX e XX em dois grandes campos semânticos opostos que, em alguns casos raros e paradoxais, chegaram até a se misturar. Ora os negros e, é claro, a sua música, eram tidos como “vulgares”, “lascivos”, “infantis” e “baixos” e poderiam ter seus hábitos deploráveis e ridículos endireitados ou reprimidos ora apareciam como “heróicos”, “grandiosos”, “altos” e tinham uma organização interna e uma propensão atemorizante ao destino trágico, à resistência e ao apego às suas formas peculiares de pensar e de agir. Nos trabalhos destes autores que transitavam entre ou no interior destes dois “campos semânticos”, no espetáculo dos pobres ou nos tenebrosos batuques que ritmavam as noites épicas, percebi logo que havia, sempre, algo em comum: os negros eram exóticos e tudo o que eles faziam era misterioso, excessivo, diferente ou inusitado.

Outro motivo para a minha escolha do título de Gershwin foi precisamente esta mistura de avaliações sobre os habitantes de Catfish Row que sempre me chama a atenção quando eu ouço este momento específico da partitura de Porgy and Bess. Afinal o “Alegretto Bárbaro”, como já foi dito, é a introdução grandiloqüente às licenciosidades e às carreiras de cocaína do piquenique da cena seguinte. O objetivo principal das análises de partituras e dos textos do presente capítulo é tentar, através da citação ou registro sonoros, aliar tudo o que é possível flagrar a respeito das opiniões e / ou preconceitos dos seus autores sobre os jongueiros com o que pode ser recuperado ou cavado da pesquisa, das transcrições, do jongo que eles ouviram. É claro que estas audições não-jongueiras dos jongs originais dos últimos cento e cinquenta anos estão soterradas debaixo dos sinais de escrita, das premissas políticas e ideológicas e dos objetivos e interesses particulares dos autores daquelas obras e deste pesquisador. Obviamente, por esta mesma razão, a maior parte das minhas afirmações dos próximos itens serão feitas e devem ser lidas com um cuidado proporcional aos obstáculos que toda e qualquer análise de fontes documentais, sejam elas escritas, sonoras ou iconográficas, pressupõe.

Há, ainda, uma última justificativa para a escolha do meu título operístico e estadunidense. George Gershwin faz o seu coro de negros felizes repetir as sílabas “ha da da”

várias vezes durante o seu “Alegretto Barbaro”. A absoluta falta de sentido deste texto talvez não tenha nenhuma relação direta com as dificuldades de apreensão de seus objetos e com as visões limitadas dos intelectuais e músicos brasileiros mas lembra-me imediatamente as famosas palavras de Luciano Gallet, um dos primeiros folcloristas que se interessaram pelo meu tema de pesquisa: “No jongo, a letra do canto não tem importância. Antoniozinho informa que é sempre a mesma, indefinidamente. O coro responde sem letra.” E a sua transcrição da resposta da roda a um ponto é: “Ah! a lá! Ah! a lilá!”.

Não temos como saber se Antoniozinho, o informante de Gallet, teve as suas palavras mal-entendidas pelo folclorista ou se ele quis deliberadamente enganar o intelectual ao dizer que o jongo só tinha uma “letra” que era repetida “indefinidamente”. Tenho certeza, porém, de que existem apenas estas duas possibilidades para explicar o que o negro fluminense disse no trecho da conversa que deu origem à frase citada no parágrafo anterior uma vez que durante as minhas pesquisas e minhas leituras pude perceber o quão fundamentais são as palavras para os jongueiros. Antoniozinho, um velho jongueiro, se acreditarmos nas palavras do nosso folclorista, deveria saber muito bem disso. Luciano Gallet e uma série de outros estudiosos do assunto, entretanto, não puderam perceber, por diversos motivos, a importância extrema dessa “letra do canto”, feita de versos criados a partir de pencas de metáforas que, realmente, não parecem denotar absolutamente nada para o espectador que não tenha a mironia necessária para decifrá-los.

Os compositores eruditos que terão os seus “jongos” citados, ainda que indiretamente, nas próximas páginas prescindiram das palavras durante a escrita das suas peças, todas elas, aliás, para piano solo. Talvez eles não desprezassem as palavras como porventura fez o Gershwin do “Alegretto Barbaro” ou o Gallet dos “Estudos de Folclore”, todavia podemos afirmar que, provavelmente, estes autores também não as encararam como centrais no jongo. É interessante observar, neste sentido, que os mesmos “recriadores” do jongo, Guerra-Peixe, Lorenzo Fernandez, Radamés Gnattali e o próprio Luciano Gallet que além de ter sido folclorista foi um dos principais compositores do Modernismo Brasileiro⁶, não dispensaram o texto e a voz humana ao recriarem as suas “macumbas” ou as suas “congadas”.

Talvez seja interessante encerrar este item fazendo um rápido comentário sobre o conto que abre o presente capítulo e deixando, de uma vez por todas, George Gershwin e os seus personagens para trás. Espero que tenha ficado claro que o piquenique que aparece sobretudo no primeiro e no último parágrafo do texto é uma referência à ópera do compositor estadunidense. Achei então que esta referência, que já trazia algumas lembranças pessoais de uma série de pessoas, objetos e situações das rodas de jongo que eu presenciei nestes últimos

anos, me permitia inserir nesta minha primeira página aqueles dois campos semânticos em que se dividem as “opiniões” e os “preconceitos” que os meus compositores, músicos, historiadores e folcloristas têm sobre os negros e a sua música.

A frase “a água ta salgada, doutor, não dá pro peixe nadar dentro dela não”, inspirada em alguns pontos de Guaratinguetá e de Campinas e retirada de um poema meu sobre o blueseiro Huddie William Ledbetter, o famoso Leadbelly que John e Alan Lomax consideravam o maior representante do “blues rural”, foi utilizada para “amarrar” o piquenique dos parágrafos de abertura e de fechamento ao resto do texto, dois apanhados ou arranjos de frases retiradas de folcloristas e historiadores como Mário de Andrade, Stanley Stein e Édison Carneiro.

É a minha homenagem literária e sincera àqueles que rebaixaram ou elevaram o jongo de acordo com as suas limitações e / ou interesses através dos últimos oitenta anos. Estes autores e suas obras serão o assunto dos meus próximos itens.

3

É necessário reconsiderar rapidamente, antes de dar rédeas aos muares e às tropas argumentativas principais desta dissertação conforme indicado no item introdutório deste mesmo “Allegretto Barbaro”, as linhas que os intelectuais e, especialmente, os folcloristas do século XX dedicaram ao jongo.

Na verdade, dois objetivos muito específicos, resalto mais uma vez e espero estar sendo mais cuidadoso do que repetitivo e enfadonho, fizeram-me retornar, neste item, aos textos que outros pesquisadores escreveram sobre o meu tema de pesquisa ao invés de partir direto para as análises musicais e as entrevistas com os jongueiros que tomarão todo o resto desta dissertação.

O primeiro objetivo é encontrar, expor e exemplificar estes dois possíveis campos semânticos que agregam as opiniões e preconceitos destes autores em relação aos negros e à música produzida por eles, o que eu farei também com as partituras dos próximos itens. O segundo é tirar destes textos tudo o que eles nos dão de informação especificamente musical sobre o jongo, o que, já adianto, é muito pouco.

Acho que será muito proveitoso começar pelos dois únicos textos literários que mencionam o meu objeto de estudo já que eles escancaram o preconceituoso “heroísmo” e / ou a pretensa “vulgaridade” que os folcloristas e historiadores tentaram disfarçar nos seus

trabalhos, embora não apresentem, diretamente, nenhum dado objetivo sobre a cantoria dos pontos e os toques de tambor que os seus autores provavelmente presenciaram.

Mário de Andrade não foi o primeiro intelectual brasileiro a publicar umas poucas palavras sobre o jongo. Todavia, excetuando alguns processos criminais do século XIX, dois textos citados por Hebe Mattos e Martha Abreu⁷ e o romance “A Conquista” de Coelho Netto, que será retomado daqui a pouco, os “jongos” do famoso musicista, folclorista, literato e crítico paulistano têm ainda um certo pioneirismo. Mário de Andrade, pelo menos, foi o primeiro folclorista a descrever o jongo detalhadamente, embora todos os seus colegas posteriores e historiadores atribuam esta honra à Luciano Gallet que escreveu sobre o assunto os poucos parágrafos citados no item anterior. Parágrafos que, inclusive e ironicamente, foram publicados exatamente por causa da intervenção do autor da “Paulicéia Desvairada”.

Acredito que a razão desta curiosa omissão por parte dos estudiosos do jongo se deva ao desconhecimento da curta menção ao “jongo” no “Dicionário Musical Brasileiro” de Mário de Andrade uma vez que ele foi publicado somente em 1989 por Oneyda Alvarenga e Flávia Camargo Toni que organizaram as anotações que o autor dedicou à este projeto inacabado e à pouquíssima atenção que estes autores deram à literatura do nosso modernista.

No capítulo “Macumba”, o sétimo capítulo da obra mais conhecida de Mário de Andrade, “Macunaíma o herói sem nenhum caráter”⁸, um “jongo” é citado e descrito. Acreditando no que declarou o nosso famoso intelectual sobre a confecção do seu trabalho, a “rapsódia” foi escrita entre 16 e 23 de dezembro de 1926, no interior de São Paulo, na chácara do seu amigo Pio Lourenço, perto de Araraquara⁹, tomando por base anos de pesquisa e de informações recolhidas anteriormente pelo próprio autor. Mesmo que não acreditemos nesta data e na criação algo fantasiosa de uma obra-prima feita numa rede entre inúmeros bules de café e cigarros em apenas uma semana, sabemos que o livro foi publicado em 1928, seis anos antes dos “Estudos de Folclores” de Gallet.

Uma vez que o jongo oitocentista de “A Conquista” de Coelho Netto é apenas mencionado, e desprezado, em dois diálogos do romance e que os trabalhos de Macedo Soares e Moraes Filho fazem rápidas referências ao assunto, esta “Macumba” traz a primeira descrição de um jongo, excetuando os depoimentos dos textos dos processos criminais do século XIX que, obviamente, não foram publicados.

Transcrevo um dos parágrafos da rapsódia em que o meu objeto de estudo aparece:

"O par de nuas executava um jongo improvisado e festeiro que ritmavam os estralos dos ossos da tia, os juques dos peitos da gorda e o

ogã com batidos chatos. Todos estavam nus também e se esperava a escolha do Filho de Exu pelo grande Cão presente. Jongo temível... Macunaíma fremia de esperança querendo o caria-pemba pra pedir uma tunda em Venceslau Pietro Pietra. Não se sabe o que deu nele de sopetão, entrou gingando no meio da sala derrubou Exu e caiu por cima brincando com vitória. E a consagração do Filho de Exu novo era celebrada por licença de todos e todos se urarizavam em honra do filho novo do iça."

Neste parágrafo, que é imediatamente anterior ao “ponto culminante”, ao “clímax” do capítulo mais violento da obra, Macunaíma desafia Exu, que aqui é o próprio diabo e o vence, tornando-se o filho do “grande Cão”. Nas páginas anteriores uma assembléia formada por muitos e variados personagens anônimos “marinheiros marcineiros jornalistas ricaços”, “advogados taifeiros curandeiros” e intelectuais famosos como “Jaime Ovalle, Dodô, Manu Bandeira, Blaise Cendars”, reunida no “Mangue no zungu da tia Ciata”, no Rio de Janeiro, esperava ansiosamente, depois de oferecer bebidas e comidas e de “saravá” várias divindades de origem africana e indígena, que Exu aparecesse, possuindo um dos presentes.

O demônio escolhe então uma polaca gorda numa cena assustadora em que as velas projetam num canto do teto ao invés da sombra da mulher, um “monstro retorcido”. A polaca grita e estremece tanto que fica nua e então tia Ciata também tira a roupa ficando “só com os colares os braceletes os brincos de contas de prata”. O ogã, um "filho de Ogum", "bexinguento" e "fadista de profissão" que tinha dado a Mário de Andrade diversas informações sobre a “macumba” carioca e que alguns autores identificam como o Alfredo da Rocha Vianna, o famoso Pixinguinha¹⁰, se divide entre duas tarefas, tentar acompanhar com o atabaque o “ritmo doido” do canto de Exu e aspergir o sangue coalhado de um bode sobre o “par de nuas”.

No parágrafo transcrito acima os leitores ficam sabendo que, além da presença do diabo, os assistentes esperam “a escolha do Filho de Exu pelo grande Cão”. Todos já estão nus agora. Tia Ciata e a “gorda” em transe dançam o “jongo temível”. Macunaíma, que tinha ido ao “zungu” para se vingar do vilão da rapsódia, Venceslau Pietro Pietra, o gigante Piaimã, vê que este é o momento de fazer mal ao seu inimigo. Entra no jongo “de sopetão”, derruba Exu e estupra a sua polaca¹¹.

O herói então é consagrado como o novo “Filho de Exu”, o jongo termina e todos os presentes se aproximam do diabo para pedir a sua intervenção na sua vida pessoal e

profissional. Exu diz imediatamente se vai ou não fazer o prodígio pedido. Macunaíma tem o privilégio, então, de fazer o último pedido ao “iça”, sabendo que o seu novo pai fará tudo o que ele quiser. “E o herói pediu que Exu fizesse sofrer Venceslau Pietro Pietra que era o gigante Piaimã comedor de gente”.

No “clímax” do capítulo, o diabo faz com que “o eu” do inimigo entre no corpo da Polaca para que herói possa espancá-lo à vontade. Macunaíma bate no gigante com uma tranca, manda-o lavar as feridas com sal, o queima, esfrega cacos de vidro nele, martiriza-o com formigas, urtigas, coices e chifradas, entre outras crueldades. Quando o herói cansa de bater em Venceslau Pietro Pietra, tia Ciata faz a última reza para Exu e o demônio abandona a macumba. As feridas terríveis do corpo da polaca fecham todas antes que ela volte a si, os presentes se despedem e todos deixam o “zungu”.

É claro que não dá para encarar e interpretar as ricas informações que esta “Macumba” e o seu jongo trazem para esta dissertação de forma simples e direta. “Macunaíma o herói sem nenhum caráter” é uma obra literária e, sendo assim, é óbvio que o seu autor a escreveu preocupado com os mais diversos artifícios estéticos, com o vai-e-vem da narrativa, com paralelismos e outros jogos verbais, com a musicalidade de cada frase, com a descrição curta e precisa de cada personagem e com o andamento aceleradíssimo do seu enredo fictício. Todas as pesquisas que fez Mário de Andrade pessoalmente, e todos os relatos de viajantes, folcloristas, jesuítas e etnógrafos que foram citados na rapsódia estão submetidos a este engenhoso emaranhado de técnicas literárias, sem falar nas crenças ideológicas, políticas, individuais e vanguardistas que regiam o trabalho do “papa do modernismo” na segunda metade da década de 1920.

Neste texto específico Mário de Andrade tomou uma decisão que impossibilita de antemão toda e qualquer tentativa de análise simplista dos seus jongos, pajelanças, provérbios caxinauás, animais ou monstros fabulosos. Macunaíma não é um personagem qualquer, o “preto retinto” que nasceu em Roraima, entre os Tapanhumas, que tem um nome Taulipang, que vira branco e sobe ao céu como a Ursa Maior é um herói coletivo. Os seus feitos incoerentes e ilógicos, as suas poucas qualidades infantis e os seus inúmeros defeitos de adulto não chegam a definir uma personalidade individual ao longo da narrativa. O autor quis, nas suas próprias palavras, fazer um “herói-síntese” que assume “um vigoroso sentido de crítica humana, de alguma forma moralista”¹². Macunaíma foi feito, então, para se identificar simultaneamente com o próprio narrador, com os leitores e com todo o “povo brasileiro”, índios, portugueses, ingleses, polacas ou africanos de todas as épocas e de todo o território nacional.

Esta “destemporalização” e esta “desgeografização”, ainda nas palavras de Mário de Andrade, tem um porquê bem definido e aparecem na rapsódia, objetivamente, através de uma técnica literária inovadora. Mário de Andrade faz o seu “herói de nossa gente” para louvar orgulhosamente o folclore das “raças” nacionais e, principalmente e de forma bastante ambígua e contraditória, fazer severos ataques “moralistas” ao “povo brasileiro”.

Transcrevo a opinião que o nosso modernista ainda tinha sobre o nosso “instintivismo”, o nosso “oportunismo” e o nosso “autoritarismo”, algumas das maiores “incarácterísticas” do herói, em 1943, mais de vinte anos depois da rapsódia:

“Entre nós o instintivismo é outro, é ignaro e contraditório: não representa nenhuma cultura, nem nenhuma incultura propriamente dita: é apenas uma coisa informe, hedionda, dessocializante, ignara, ignara. É o instintivismo bêbado e contraditório de um povo que já se lembra só fracamente do Diabo, e ainda poetiza popularmente sobre as sereias e o cupido; é o instintivismo que não se deixa abater por trinta anos de miséria objetiva pro povo; e depois dessa unanimidade que se acreditara nacional rompe um *rush* de cavação de novo empregadismo-público, mamífero da espécie mais parasitária, pedindo paga pessoal do sacrifício coletivo; e cria mais essa macaqueação indecente do *batismo de sangue* pela qual agora *mandam* os espada-ouro só porque *mandaram* a soldadesca... ensangüentar-se nas avexadas Itararés”

Este ataque violento ao presumido “instintivismo”, ao “oportunismo” e ao “autoritarismo” dos brasileiros parece ter sido escrito para denunciar a amoralidade do nosso “herói sem nenhum caráter”. A técnica literária bastante original que Mário de Andrade emprega para concretizar esta denúncia nacional e tornar Macunaíma uma caricatura grotesca e engraçadíssima do “povo brasileiro” é a mistura estonteante dos elementos temporais e espaciais mais variados possíveis para a composição de cada parágrafo do texto.

No capítulo XI, “A Velha Ceiuci”, o herói, por exemplo, sai de São Paulo fugindo dos seus inimigos, em duas linhas ele já chegou em Manaus, é escondido em seguida por jesuítas setecentistas nos pampas gaúchos e descansa decifrando as inscrições pré-históricas do Piauí. Na chapada dos Parecis o herói retoma a fuga e troca algumas palavras com Maria Pereira que está escondida numa gruta “desde o tempo dos holandeses”. O herói passa pelo Chuí onde encontra um tuiuíú pescando e então sobrevoa o Urucuiá, o Mato Grosso, a Bahia, o Rio

Grande do Norte, o Pará e volta para São Paulo montado na ave. Nas dunas de Mossoró o personagem vê ainda Bartolomeu Lourenço de Gusmão, falecido em 1724, caminhando na areia.

Não é necessário dizer que o “folclore”, ou seja, as crenças, as expressões, os hábitos, as danças, as comidas, as roupas e a música que o autor presenciou em suas viagens por todo Brasil ou leu nos registros históricos ou etnográficos é misturado da mesma forma ao longo do texto. No parágrafo que eu transcrevi acima o Diabo cristão é identificado com o orixá Exu o que talvez Mário de Andrade tenha visto em alguns terreiros da macumba carioca e com Içá, um espírito maligno entre os Caxinauás e o jongo aparece “de sopetão” no meio de um ritual num “zungu”.

Transcrevo o depoimento do autor sobre a confecção do capítulo “Macumba” que estava no antigo prefácio da rapsódia. Mário de Andrade, significativamente, descartou-o logo antes da sua publicação por acreditar que ele “explicava demais” a obra¹³:

“Basta ver a macumba carioca, desgeografizada com cuidado com elementos dos candomblés baianos, e das pajelanças paraenses. Os orixás negros como Obatalá e o Satanáz católico, etc. Com elementos dos estudos já publicados, elementos colhidos por mim dum ogã carioca “bexiguento e fadista de profissão” e dum conhecedor de pajelanças, construí o capítulo a que ainda ajuntei elementos de fantasia pura.”

Provavelmente o jongo é um dos elementos desta desgeografização. Tenho quase certeza, daqui a alguns parágrafos direi por que, que Mário de Andrade ou entrevistou um “conhecedor” deste outro assunto ou presenciou os “saravás” da “povaria” no interior do estado de São Paulo ou do Rio de Janeiro ou, quem sabe, no final da década de 1910 e início da década de 1920 os batuques e a cantoria dos jongueiros ainda pudessem ser ouvidos pelo nosso influente intelectual no teatro de revista carioca. Acho difícil, entretanto, que durante um ritual de “macumba” o autor tenha visto ou ouvido falar de qualquer “jongo improvisado e festeiro”. Fica, porém, por falta de evidências que comprovem ou refutem a presença desta “música / dança” nos “zungus” esta quarta, embora improvável, possibilidade.

Podemos, apesar das limitações que o acúmulo e a mistura atordoante de referências que o texto impõe ao seu leitor, tirar do parágrafo que eu selecionei algumas informações valiosas sobre o jongo do início do século XX.

Mário de Andrade não encheu os capítulos de “Macunaíma o herói sem nenhum caráter” aleatoriamente, o que o parágrafo que acabou de ser transcrito indica de certa forma. O “papa do modernismo” sobrepôs em cada um dos episódios inverossímeis da sua obra elementos relacionados entre si através dos “assuntos” que o seu próprio enredo propõe. Acredito que seja possível e interessante investigar o que estes “assuntos” nos informam sobre o jongo ou sobre os preconceitos e opiniões que Mário de Andrade tinha sobre este meu objeto de pesquisa ao invés de tentar, inutilmente, “cavar” os dados objetivos que certamente estão espalhados nesta pioneira descrição daquele “temível” desafio.

O “assunto” principal do capítulo VII corresponde ao seu próprio título, é a “macumba”. O autor inseriu, declaradamente, neste ritual carioca elementos dos “candomblés baianos” e das “pajelanças paraenses” e acredito que detalhes de outros cultos afro-brasileiros como o “batuque” gaúcho, o “tambor de mina” maranhense e o “xangô” pernambucano devem aparecer discretamente no zungu de tia Ciata. Outra presença importante no episódio é o Diabo, o “Satanáz católico” que Mário de Andrade relaciona como o “Icá” caxinauá, com o “orixá negro” “Exu” e com a violência, o terror, a ira, a “imoralidade” e o descontrole que dominam aquelas sete páginas riquíssimas. A “negritude” e / ou a “africanidade” também é, óbvia e conseqüentemente, discutida na “Macumba”, uma vez que o “folclore” e a religiosidade dos negros brasileiros, que para o autor deviam ser tão poderosos e “temíveis” quanto a sua “macumba” e tão cruéis e irracionais quanto o seu Demônio, é bastante privilegiada. O capítulo trata ainda da popularidade destes cultos e deste “folclore” afro-brasileiros ao descrever o “zungu” lotado de pessoas que vão ali escondidas no meio da madrugada e ao enumerar as suas longas e variadas listas formadas com a profissão e a origem social ou espacial destes numerosos assistentes.

Transpondo estes temas ao nosso objeto de estudo é possível tirar algumas conclusões. O jongo é "improvisado", "festeiro" e "temível". Os improvisos dos tiradores de ponto ou dos tocadores provavelmente foram vistos por Mário de Andrade que também deve ter prestado atenção nas duas fontes rítmicas que a música dos jongueiros tem, pelo menos hoje em dia: os tambores representados pelos “batidos chatos” do ogã e a percussão corporal da “povaria”, o que inclui os dançarinos, que aqui aparece como “os estralos dos ossos da tia, os juques dos peitos da gorda”.

Acredito, por causa destas duas linhas de texto e do verbete do seu “Dicionário Musical Brasileiro” citado no início deste item, que Mário de Andrade tenha presenciado uma roda de jongo, um número de jongo num espetáculo do teatro de revista do Rio de Janeiro ou, pelo menos, entrevistou um jongueiro antes da semana de escrita da sua rapsódia por que estas

informações, o improviso e a interdependência de das fontes rítmicas dos tocadores e cantores de um lado e dos dançarinos e platéia do outro, não tinham sido divulgadas em nenhuma fonte até 1926. Talvez seja interessante notar que estas informações, aliás, só aparecerão novamente nos trabalhos de Alceu Maynard de Araújo em 1949, Maria de Lourdes Borges Ribeiro em 1960 e de Edir Gandra em 1995.

As outras opções que restam para explicar estas duas observações perspicazes do nosso modernista, excluindo as hipóteses de um jongueiro informante e da sua presença numa platéia carioca ou ao redor de uma fogueira na área rural de algum município paulista ou fluminense, são mais difíceis de acreditar. Ou Mário de Andrade teve acesso a algum trabalho publicado sobre o jongo que se perdeu e que hoje é ignorado e inacessível ou, sendo amigo pessoal de Luciano Gallet, tirou deste algumas informações que não foram publicadas no seu próprio texto sobre o assunto.

O jongo de “Macunaíma o herói sem nenhum caráter”, de qualquer forma, além destes dois detalhes pioneiros é, paradoxalmente, “festeiro” e “temível”. O adjetivo “festeiro” aparece uma vez apenas no parágrafo transcrito e outras palavras relacionadas à diversão e à descontração aparecem, apenas, em dois momentos do enredo. A primeira delas é no intervalo da “macumba” depois que “um rapaz filho de Oxum” distribui as velas, a luz do “bico de gás” se apaga e “todos os santos da pajelança” foram saudados. Neste momento, imediatamente anterior ao aparecimento de Exu, os presentes comem o bode consagrado e bebem cachaça “pagodeando”. Nas últimas linhas do texto, quando o ritual acaba e o Diabo deixa o corpo da polaca todos os participantes fazem “a festa juntos comendo bom presunto e dançando um samba de arromba”. Neste momento a pretensa “lascívia” dos afro-brasileiros toma conta da “macumba” quando todos se alegram “com muitas pândegas liberdosas.”

Na maior parte do capítulo tia Ciata, o ogã e a assistência “se benzem”, “rezam” de forma “monótona”, “invocativa” ou “sacrílega”, “pedem”, “ajoelham-se”, “adoram” e “silenciam” com “respeito” ou “horror”. O caráter “temível” do jongo também merece muito mais destaque aqui do que a sua “festividade”. Afinal, esta dança “gingada” serve perfeitamente, no parágrafo em questão, para desafiar e derrotar um adversário que, neste caso é o próprio Exu encarnado na polaca que é derrubada e estuprada. Além disso, os jongueiros relacionam-se intimamente com o sobrenatural “assombroso” e com a “horrorosa” religiosidade afro-brasileira que são representados por “Olorung”, “Iemanjá”, “Anamburucu”, “Oxum”, “Rei Nagô”, “Baru”, “Oxalá”, “Pai Guenguê”, pelo “Boto Tucuchi” nortista e, principalmente, por um Demônio sincrético e assustador.

Na verdade o meu objeto de pesquisa é, aqui, uma forma de interpelar a entidade mais perigosa da “macumba”, o “santo” mais “temível” da “pajelança” e exigir dele, através da violência e da exibição das suas habilidades “no meio da sala” e da roda, o cumprimento das suas vontades pessoais.

Por último acho que dá para supor, pelo menos, que o jongo de “Macunaíma o herói sem nenhum caráter” seja “africano”, já que a sua dança aparece no capítulo mais “africano” da rapsódia, onde Mário de Andrade concentrou a maior parte das referências “negras” oriundas do seu trabalho de folclorista e das suas leituras inumeráveis de obras alheias.

Antes de “dar a despedida” a Mario de Andrade, ao “herói de nossa gente” e à sua obra prima e de falar algumas palavras sobre Coelho Netto, o outro literato que escreveu sobre o tema desta dissertação, é necessário explicitar uma informação que acredito já ter dado ao longo da discussão precedente. Os dois campos semânticos opostos, citados há algumas páginas, nos quais as opiniões e os preconceitos dos folcloristas e historiadores sobre os “negros” ou os “afro-descendentes” e a sua “música” ou seu “folclore” se dividem são apresentados e, pela primeira vez, são habilmente misturados aqui.

O jongo, por um lado, é grandioso, é “temível” e perigoso, é sagrado e “sacrílego”, é diabólico, “sério” e solene, inspirando respeito e horror à assembléia. Por outro lado é depreciado pela moral de católico praticante de Mário de Andrade e talvez a sua nudez, já que “no meio da sala” dança um “par de nuas” rodeado por uma multidão sem roupas, seja uma referência desabonadora ou às representações do teatro de revista carioca que talvez o nosso modernista tenha assistido alguns anos depois de Coelho Netto ou ao próprio “exotismo” e à própria “lascívia” daqueles negros “liberdosos” e “macumbeiros” que o autor entrevistou ou visitou durante as suas diversas viagens de pesquisa através do Sudeste brasileiro.

A partir desta ambígua e, de certa forma, admirada desqualificação do jongo por Mário de Andrade tentarei, de acordo com a promessa feita há algumas páginas, mostrar o estilo “alto”, heróico, aterrorizado ou elogioso ou “baixo”, cômico, depreciador e moralista em alguns dos textos dos folcloristas e dos historiadores do jongo. Antes desta próxima seção do meu “Alegretto Barbaro”, entretanto, farei alguns comentários sobre as duas menções ao meu objeto de estudo que o romance “A Conquista” de Coelho Netto traz. Analisarei, em seguida, os textos de dois folcloristas divergentes, Luciano Gallet e Alceu Maynard de Araújo.

O teatrólogo, prosador, jornalista, político e boêmio maranhense Coelho Netto nasceu em 1864 e viveu a maior parte dos seus setenta agitados anos no Rio de Janeiro¹⁴. Os seus romances e folhetins foram algumas das publicações mais lidas no país na virada do século XIX para o XX. Atualmente, entretanto, o autor, que morreu em 1934 ainda coberto de louros e glórias, não é mais editado e tem um público reduzidíssimo. Talvez os furiosos ataques que os modernistas da “Semana de Arte Moderna de 1922” e os seus sucessores fizeram à sua obra e à sua pessoa tenham contribuído para o desprezo editorial à obra de um dos literatos mais populares do Brasil, talvez os seus enredos tenham perdido o interesse ou talvez as suas frases elegantes tenham simplesmente saído de moda. Não tendo espaço nesta dissertação, todavia, para discutir a razão do atual esquecimento do trabalho do “Príncipe dos Prosadores Brasileiros” e fundador da segunda cadeira da Academia Brasileira de Letras, apresentarei apenas o enredo do romance “A Conquista”¹⁵ e comentarei brevemente dois de seus diálogos.

O nosso atarefado escritor era um assíduo freqüentador dos botequins e das ruas que abrigavam a boemia carioca durante os últimos anos do século XIX. Olavo Bilac, José do Patrocínio, Luís Murat, Aluísio Azevedo, Muniz Barreto, Guimaraens Passos, Francisco de Paula Ney e outros “pândegos” menos ilustres faziam parte do grupo de amigos que nesta época o acompanhava durante as noites de bebedeira em inflamadas discussões literárias e durante o dia na rotina das redações dos jornais e nas campanhas em prol do abolicionismo e do fim da monarquia. Alguns anos depois, Coelho Netto retratou estes anos de farras e de agitação política em dois romances fortemente auto-biográficos “A Conquista” de 1899 e “Fogo Fátuo” de 1930.

As duas obras têm os mesmos protagonistas: Patrocínio, Neiva, Pardal, Fortúnio, Ruy Vaz, Otávio Bivar e Anselmo que, de acordo com Alfredo Bosi, seriam todos personagens decalcados de alguns daqueles notívagos verídicos que já foram citados: José do Patrocínio, Francisco de Paula Ney, Pardal Mallet, Guimarães Passos, Aluísio Azevedo, Olavo Bilac e o próprio autor respectivamente¹⁶. Os capítulos de “A Conquista” não estão ligados entre si nem formam história alguma com início, meio e fim, são episódios mais ou menos anedóticos que se passam nos anos imediatamente anteriores à Lei Áurea e à Proclamação da República. Os boêmios trabalham nos jornais cariocas entre xícaras e mais xícaras de café, projetam e escrevem pretensiosas obras literárias sempre que possível e não ganham dinheiro suficiente para pagar as suas noitadas dispendiosas nos arredores da Rua do Ouvidor. Os que não tem

família no Rio de Janeiro moram em cômodos alugados ou dependem da boa vontade dos amigos cariocas e todos flertam com a população pobre da região central da capital e com a criminalidade.

Transcrevo os dois trechos em que o jongo é citado no romance. No primeiro deles, que está logo no segundo capítulo da obra, Ruy Vaz aparece repentinamente num botequim onde alguns dos seus amigos estão reunidos. O boêmio e literato está furioso por que o senhor Heller, que encenará a peça que ele escrevera, exige que o autor encaixe no espetáculo “umas coplas e um jongo”:

“Bacalhau feito na brasa com cebola de Linhões, tudo se encontra na casa, na casa do Guimarães...

O estudante lançou ao poeta um olhar esgazeado.

— Que é isto?

— É o hino da bacalhoadada. Não conheces a casa do Guimarães?

Bacalhau, vinho verde, papas à portuguesa, iscas e dispepsias?

— Não, não conheço.

— Ah! meu amigo, é o meu Lethes. Ali é que vou procurar esquecimento para as minhas mágoas. Aquela ingrata dá comigo em todas as tascas e pocilgas desta cidade. Estou ainda curando-me de uma indigestão que apanhei por causa dos olhos dela. Ah! O amor! O amor...

... feito na brasa Com cebola de Linhões...

Mas Ruy Vaz apareceu brandindo a bengala, colérico.

— Decididamente é melhor ser calceteiro ou condutor de bonde do que homem de letras em um país como este.

— Que houve? — perguntou o Duarte.

— Ora! a minha peça. O senhor Heller entende que devo arranjar umas coplas e um jongo para a comédia. Uma comédia de costumes, que joga com cinco personagens... O homem quer, a todo transe, que venham negros à cena com maracás e tambores, dançar e cantar. Imaginem vocês: um antropologista puxando fieira e uma senhora, que vive a cuidar a sua árvore genealógica como quem cuida de uma roseira, que mostra, com enfunado orgulho, os retratos dos avós a

quantos freqüentam a sua casa, a cortar jaca desabaladamente. É ignóbil! Revolta! E querem teatro...

— E tu?

— Eu! Não cedo uma linha! A peça já está em ensaios e há de ir como a escrevi: sem enxertos. Diz ele que o público não aceita uma peça serena, sem chirinola e saracoteios... Mas que tenho eu com o público? Cruzou os braços e, ferrenho, encarou o estudante como se ele fosse a representação do próprio público ignaro que exigia aquelas misérias. Não hei de estar a fazer concessões vergonhosas simplesmente porque o nosso público, saturado de vícios, entende que o teatro deve ser como um templo devasso. Isso não!

— Mas a peça cai, observou prudentemente o Duarte.

— Que caia! Que o diabo a leve para o fundo do porão, mas não cedo! Saíram os três. O romancista remoía a sua indignação e, como se precisasse do ar da noite sempre pura, numa necessidade de agitação, frenético, irascível, resmungando, propôs um passeio. O luar seduzia. Que belo seria poder ficar uma hora à beira-mar, lançando os olhos pela vastíssima planície, toda de prata e trêmula, sentindo a aragem salitrada, ouvindo as cantilenas dos que partiam nos barcos, ao sopro amável da brisa, desdobrando as redes! Ou, sob um caramanchel, em subúrbio tranqüilo, em plena natureza, ouvindo os grilos, ouvindo as rãs, ouvindo o gado, o murmúrio dum fio de água e o sussurro do arvoredo galvanizado pela claridade, fulgurando e cheirando. Que belo!”

No segundo trecho, que está no Capítulo X e ocorre alguns meses depois do episódio anterior, Ruy Vaz tem a mesma postura e, entretanto, uma atitude oposta quanto à escrita dramática e à inserção de “jongos” nos espetáculos. O poeta, cínico e desiludido, desta vez convence o seu amigo Anselmo a ceder ao que ele diz ser a pressão unânime do público, dos empresários e da crítica, deixando de fazer a “Arte” imortal para fazer uma efêmera “revista de ano”:

“Dois dias depois de se haverem instalado, à tarde, puseram-se os dois a discutir o entrecho de uma revista de ano, porque Ruy Vaz

entendia que era inútil trabalharem numa peça emocional, como queria Anselmo, um drama forte no qual jogassem paixões e aparecessem, sobre um fundo da vida social, caracteres minuciosamente estudados.

— Meu amigo, façamos uma revista. Não temos empresário nem público para a Arte. Onde entendes que deve entrar, com sutileza, o escalpelo da análise, metamos um ruidoso adufe; em vez do diálogo brilhante, demos um rondó brejeiro; em vez do lance dramático arranjemos um jongo e teremos aplausos e o principal. O nosso teatro não é o que pensas. Leste nos críticos teatro é uma escola de Arte e de moral... isso não diz conosco. A barraca de Nicolo Musso, de que fala Hoffmann, onde representou Salvador Rosa, valia mais do que qualquer dos nossos teatros, que não são outra coisa mais do que casas bufas e de erotismo disfarçadas sob lantejoulas.

Quais são os nossos primeiros atores? São os que mais impressionam pela dicção, pelo gesto adequado e comedido, pela sobriedade da expressão, pela naturalidade? Não, são os mais palhaços, os mais grotescos. Tal, é grande porque deforma o rosto em máscara de sânie; aquele outro faz delirar a platéia com uma frase decomposta, com um gesto indecoroso ou com um meneio impudico. Colaboram com os autores, os libretos são apenas indicações, a obra teatral é feita no palco. O escritor dá o esqueleto sobre o qual os atores atiram a imundície a que chamam "graça" e, com razão, porque o povo ri. As nossas primeiras damas, quais são elas? São as que melhor interpretam? Não, são as mais bem feitas e as que se desnudam com mais impudor. Quando ouvires dizer, tu que ainda não conheces os segredos e a gíria dos bastidores: "Fulana é a artista de mais talento dos teatros", convence-te de que a citada estrela é a mulher de pernas mais grossas e não faz questão de as mostrar ao público lascivo. As ovações delirantes são feitas à nudez, as flores que juncam os palcos vão com direção aos leitos. E as artistas conhecem tão bem o seu público que não dão um passo em cena que não seja requebrado e garantem as peças com saracoteios. Quando anunciarem a queda de uma dessas moxinifadas, que dão aos seus autores o título de "laureados", podes

dizer, com certeza, que os interpretes estavam reumáticos e por isso não puderam desconjuntar-se.

O teatro nacional assenta sobre as cadeiras das mulheres. A nossa arte é uma saturnal com fogos de bengala e jongo. O jongo é tudo. Estamos como os de Israel em Faran — desanimados e desprovidos. Deixemos a Arte, que é a deusa única e verdadeira, e adoremos o bezerro de ouro que é uma infâmia. Sejamos romanos em Roma. Vamos escrever uma revista.”

Os dois fragmentos curtos do segundo e do décimo capítulos de “A Conquista” que foram transcritos acima dão uma boa idéia da narrativa brilhante e folhetinesca do popularíssimo “Príncipe dos Prosadores Brasileiros”. Além do evidente e empolgante virtuosismo verbal que o nosso escritor exhibe com prodigalidade nestes poucos parágrafos é possível tirar deles algumas hipóteses ou até mesmo observações sobre o jongo carioca da virada do século XIX para o XX.

Acho muito provável que Coelho Netto também tenha assistido a alguns “jongos”. O enredo autobiográfico e a intenção documental do romance em questão, a utilização do jongo em dois trechos distintos e bastante importantes da obra que tratam, aliás, do mesmo assunto — a discrepância entre os ideais artísticos de uma turma de intelectuais boêmios de um lado e as preferências dos profissionais de teatro e de um público “saturado de vícios” do outro — e a afirmação de Ruy Vaz de que “o jongo é tudo” para o “teatro nacional” não provam, mas indicam fortemente que o autor se refere a um tipo de dança e de música, associadas aos “negros” e ao “populacho”, bastante familiar à sua juventude boêmia e aos preconceitos da maioria dos seus prováveis leitores.

Ao contrário de Mário de Andrade, Coelho Netto não descreveu ou detalhou o jongo no seu romance. Todas as afirmações que Ruy Vaz faz sobre o assunto servem apenas para reforçar diretamente a sua opinião negativa sobre o assunto. No primeiro trecho transcrito, segundo a personagem, o “jongo” equivale à “umas coplas” e ambos são “enxertos” que devem ser adicionados a todo e qualquer texto dramático para que este seja vendável. O escritor, que já tem a sua obra pronta, argumenta que na sua “comédia de costumes” será ridícula a entrada de “negros à cena com maracás e tambores” dançando e cantando ou a música do maxixe e a dança do “corta jaca”¹⁷.

O nosso colérico boêmio diz ainda que não vai fazer aquelas “concessões vergonhosas”, não vai estragar a sua “Arte” curvando-se àquelas “misérias”. Duarte, um outro literato sem

dinheiro e cheio de pretensões, provoca maldosamente o amigo ao afirmar que desse jeito “a peça cai”, ou seja, não atrai nem o público nem a crítica.

No segundo trecho transcrito o mesmo Ruy Vaz associa o “jongo” a outras “infâmias” musicais, “um ruidoso adufe”¹⁸ e a “um rondó brejeiro” enquanto persuade Anselmo a ser o co-autor de “uma revista de ano” em detrimento de uma “peça emocional” ou de um “drama forte”. O texto segue relacionando, com a sua retórica condoreira, estes três elementos sonoros à uma série de pretensos vícios teatrais, as palhaçadas grotescas atores, os libretos meramente indicativos que dão margem aos improvisos cômicos, a formosura, a falta de vergonha, os saracoteios e a nudez das atrizes de renome.

O último parágrafo do inflamado discurso de Ruy Vaz é de longe o mais instigante para qualquer um dos interessados no meu objeto de pesquisa. O boêmio esquece as “coplas”, o “adufe” e o “rondó brejeiro” e se concentra apenas no “jongo” para afirmar que “o teatro nacional assenta sobre as cadeiras das mulheres”. O tema da minha pesquisa é, ao lado dos “fogos de bengala”, a grande atração da “saturnal”, da orgia, que é a “arte” brasileira, grafada significativamente com letra minúscula. Algumas frases depois sabemos que o “jongo” é comparável a um dos adereços que foram derretidos pelos israelitas para fundir o “bezerro de ouro” enquanto atravessavam o oásis de Faran ao sul do Sinai e se contrapõe a “Arte, que é a deusa única e verdadeira”. No segundo parágrafo do trecho transcrito e aqui a “Arte” é grafada com letra maiúscula. Ruy Vaz, finalmente, profere a frase importantíssima que já foi citada neste texto: “o jongo é tudo.”

Talvez, é possível supor, as idéias e as hipérboles de Ruy Vaz não correspondessem às opiniões do próprio Coelho Netto. Os preconceitos que o “Príncipe dos Prosadores Brasileiros” publicou na maioria das suas obras ao descrever os negros e as suas atividades, entretanto, oferecem subsídios para duvidar deste hipotético desacordo entre autor e personagem.

Na novela “Turbilhão”, de 1906, por exemplo, o protagonista adolescente, órfão e miserável “retira-se do trabalho e começa a envolver para uma vida vil, que a figura oleosa e lúbrica da mulata Ritinha encarna com perfeição”¹⁹ e no “romance bárbaro” “Rei Negro”, publicado em 1914, as virtudes de um herói africano reforçam, apenas, o racismo do autor. A personagem principal, “o negro Macambira, de nobre estirpe, isolado e grande na senzala, é infinitamente superior à abjeção e à luxúria sem freios dos outros cativos e, por fim, vítima e vingador da desonra conjugal que o sinhozinho branco lhe infligira”.

Tendo o escritor as mesmas opiniões de Ruy Vaz ou não, o destaque que é dado ao jongo, chama, por si só, bastante a atenção nos trechos de “A Conquista acima transcritos.

Ainda que seja negativa a ênfase da veemente personagem confere ao “jongo” uma influência gravíssima sobre todo e qualquer espetáculo teatral. No primeiro diálogo citado “a peça cai” se não tiver “umas coplas e um jongo” e no décimo capítulo do romance o tema esta dissertação, como já ressaltai, simplesmente “é tudo”.

A oratória inflamada da boêmia personagem de Coelho Netto sugere que além do “Príncipe dos Prosadores Brasileiros” ter assistido a um ou a diversos jongs entremeados às “revistas de ano”, como já supus há alguns parágrafos, o meu objeto de estudo deve ter sido muito popular e os seus batuques devem ter sido muito vantajosos para os atores e os empresários que entretinham os cariocas da virada do século XIX para o XX. A interpretação alternativa das bravatas de Ruy Vaz conduz, somente, à improvável possibilidade de que foi algum desgosto pessoal por parte do autor do romance que o fez exagerar na ênfase dispensada à esta “música / dança”.

Acredito que as partituras de jongo retiradas de peças bem sucedidas do teatro de revista das primeiras décadas do século XX que eu encontrei fácil e rapidamente na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, reforcem esta hipotética popularidade ou pelo menos provem a presença do meu objeto de pesquisa nos palcos cariocas²⁰. O sucesso das “saturnais” oferecidas pelos jongueiros às platéias que freqüentavam o “templo devasso” daqueles espetáculos deve estar registrado e espalhado em muitos outros vestígios documentais. Outros pesquisadores que tiverem maior interesse nas relações entre esta “música / dança” e o teatro de revista devem achar e utilizar estas fontes que ainda estão incógnitas ou intocadas.

Talvez, valha a pena mencionar brevemente, nesta dissertação, apenas um desses documentos, a partitura do acompanhamento musical de uma dança que foi publicada numa versão curta, de apenas duas folhas, e com a instrumentação original, apresentada nos palcos, reduzida para piano solo²¹. A “revista de ano” de onde saiu esta composição anônima e “sacudida” versava sobre o Major Vidigal e o período Joanino nos teatros cariocas do início da década de 1930.

A pequena publicação trazia o título sugestivo de “Jongo Africano” e na sua capa negros e negras desenhados originalmente a carvão e posteriormente impressos se divertiam na frente de uma casa de paredes taipa e telhado de palha. As mulheres trajavam saias rodadas, turbantes e camisas folgadas, os homens exibiam chapéus de palha calças, paletós largos e lenços amarrados nos pescoços e a única criança da imagem era uma menina com um vestido curto. Todos estavam descalços e festejavam em torno de dois tambores baixos, arredondados e encourados por cordas e por um pandeiro grande e redondo.

A partitura encontrada tinha, curiosamente, a rítmica binária e contra-métrica²² do maxixe, as melodias e a harmonia tonais que tinham todas as outras fontes similares. Nenhum desses “jongos” de sucesso que eu manuseei na Biblioteca Nacional lembram, musicalmente, nada daquilo que eu ouvi enquanto pesquisava em Campinas e Guaratinguetá e, para mim, foi impossível diferencia-los dos conhecidíssimos “tangos brasileiros” de Chiquinha Gonzaga ou de Ernesto Nazareth.

5

O meu tema de pesquisa chamou a atenção e atizou os preconceitos raciais e / ou o zelo protecionista de alguns folcloristas brasileiros ao longo do século XX. Não foram publicados muitos trabalhos de folclore sobre o assunto, em compensação os jongueiros mereceram algumas páginas dos profissionais mais ilustres do ramo, o já citado Mário de Andrade, em “Macunaíma o herói sem nenhum caráter” de 1928 e no “Dicionário Musical Brasileiro” de publicação póstuma e o baiano Édison Carneiro, no “Samba de Umbigada” de 1961²³.

A listagem completa destes pesquisadores pode ser encontrada na bibliografia desta dissertação, no artigo de Robert Slenes “Malungu, Engoma Vem!: a África encoberta e descoberta no Brasil” de 1991²⁴, na dissertação de mestrado “O Jongo da Serrinha: do terreiro aos palcos” da etnomusicóloga Edir Gandra publicada em 1995²⁵ e na última, mais cuidadosa e mais extensa publicação de folclore sobre o meu objeto de pesquisa, “O Jongo” de Maria de Lourdes Borges Ribeiro de 1960²⁶.

Nas próximas páginas discutirei os textos de apenas dois destes folcloristas, o “Jongo” de Luciano Gallet e “O Jongo e o Jongo de Taubaté” de Alceu Maynard de Araújo²⁷ para não adiar ainda mais as análises musicais deste meu “Alegretto Barbaro”. Outra razão para comentar somente algumas poucas publicações de folclore é que os profissionais desta área que se dedicaram ao jongo repetiram e atualizaram a cada trabalho novo a maioria ou todos os anteriores citando as suas fontes ou não.

Alceu Maynard de Araújo no trabalho que será analisado abaixo, por exemplo, retira algumas afirmações do “Samba de Umbigada” de Édison Carneiro. O folclorista baiano, por sua vez, tendo a pretensão de descrever o jongo a partir do testemunho de outros autores para posteriormente encaixá-lo na sua audaciosa teoria de que o “samba” veio da atual Angola e no Brasil foi instalado num imenso “complexo dos sambas” que vão se comunicando e sofrendo variações regionais do litoral do Pará até o do Rio Grande do Sul e não de contribuir

com pesquisas pessoais sobre o assunto baseia totalmente a seção do seu texto dedicada ao assunto em obras precedentes como as de Rossini Tavares de Lima²⁸, de Luciano Gallet ou de Mário de Andrade. Os folcloristas chegavam a repetir frases e parágrafos inteiros e apresentavam como novidade uma série de informações que podem ser facilmente localizadas nas obras dos seus colegas mais antigos.

Os dois autores foram escolhidos, finalmente, por trazerem nos seus textos acompanhados de partituras alguns detalhes musicais interessantes e por terem opiniões e preconceitos divergentes sobre os jongueiros, embora ambos enfatizem o caráter “exótico”, “pitoresco” que eles viram nas rodas de jongo em que fizeram as suas pesquisas. Os dois campos semânticos citados nas primeiras páginas do presente capítulo e, conseqüentemente, todos os textos dos folcloristas e a maioria das partituras que serão comentadas neste “Alegretto Barbaro” têm, aliás, o exotismo desses negros que, pretensamente, sempre viveram isolados em suas comunidades transmitindo a sua música fiel e inalteradamente de geração em geração como uma característica persistente e comum.

6

O educador, compositor e folclorista Luciano Gallet já foi apresentado nesta dissertação e no presente capítulo na terceira nota e no final do segundo item. O artigo “Jongo” que está nos seus “Estudos de Folclore”, publicação póstuma de 1934 feita com o auxílio de Mário de Andrade, tem apenas duas páginas acompanhadas de uma partitura que também recebeu o título de “Jongo”.

As observações que Gallet fez sobre a desimportância das letras e que todos os historiadores que escreveram sobre o assunto, excetuando o pioneiro Stanley Stein, criticam duramente já foram citadas na segunda seção deste capítulo. Estas observações dividem-se em três frases:

“No jongo, a letra do canto não tem importância. Antoniozinho informa que é sempre a mesma, indefinidamente. O coro responde sem letra.”

Acho que é necessário fazer neste item, apenas, um comentário rápido sobre a última delas. A ausência de letra nas respostas do coro ao cantor ou aos cantores solistas talvez seja confirmada pela minha experiência em Guaratinguetá e Campinas²⁹ e certamente o é pela própria partitura que acompanha o texto do folclorista³⁰.

Não acredito que Luciano Gallet tenha inventado a letra, a melodia ou a rítmica neste apêndice do seu artigo para reforçar as suas idéias sobre o assunto. A partitura, ao que tudo indica, é uma transcrição e traz uma série de anotações cuidadosas relativas à afinação, à dinâmica, ao andamento e ao caráter daquilo que o nosso autor provavelmente ouviu numa roda de jongo ou de Antoniozinho, o seu informante. Acho, então, que a falta de palavras na resposta do coro do ponto de jongo específico que o folclorista resolveu anotar tenha sido de fato observada pelo nosso autor.

Talvez seja importante lembrar que embora toda a transcrição musical, em partituras que seguem as prescrições da música erudita européia do século XIX ou quaisquer outros sinais convencionados pelos pesquisadores ao longo do século XX, pretenda registrar com o máximo de precisão aquilo que o seu autor ouviu nenhuma delas é exata devido às inúmeras limitações que acompanham toda a grafia dos sons e às particularidades do sujeito que escuta. Toda transcrição, desta maneira, acaba carregando no seu intercâmbio complexo de aproximações e individualidades as idéias de quem transcreve.

Acredito que as opiniões e os preconceitos que aparecem especificamente na partitura de Luciano Gallet e que serão comentados daqui a pouco encontram-se, justa a paradoxalmente, nos inúmeros detalhes que o autor acumulou para tornar mais precisa a sua anotação e, talvez, na sua transcrição rítmica. O ouvido particular do compositor, educador, político e folclorista provavelmente não influenciou tanto no registro dos elementos musicais mais óbvios ou facilmente observáveis do ponto de jongo em questão: a sua letra, os seus contornos melódicos e a resposta do coro.

O que nos interessa neste momento, enfim, mais do que qualquer consideração teórico-metodológica sobre a transcrição musical, é perceber como Gallet utiliza, engenhosamente, uma característica sonora observada para avaliar negativamente o jongo e corroborar as duas frases anteriores. Ao escrever que “o coro responde sem letra” logo após afirmar que “no jongo, a letra do canto não tem importância” e “que é sempre a mesma, indefinidamente” o autor convence o leitor ou, quem sabe, até mesmo se auto-induz, a acreditar que esta última sentença é causa e prova das duas primeiras. O folclorista utiliza uma lógica análoga e igualmente sofrível além das mesmas sílabas que ele ouviu nas respostas do seu coro para

fazer uma aproximação improvável entre um “samba” descrito literariamente por Júlio Ribeiro e o jongo.

7

Júlio Ribeiro publicou poucos romances ao longo da uma vida atribulada, dividida entre campanhas abolicionistas e republicanas, ácidas polêmicas anti-clericais, a admiração por Émile Zola, o magistério e o jornalismo³¹. O mineiro de Sabará nascido em 1845, filho de um estadunidense e de uma brasileira, possuiu e administrou diversos periódicos e fez fama como escritor e gramático no Rio de Janeiro e em São Paulo a despeito do reduzido número de suas obras literárias. No ano de 1890 morreu em Santos de tuberculose.

“A Carne”³², lançado em 1888, é um romance polêmico que granjeou na época uma popularidade enorme ao seu autor. Os críticos, entretanto, foram raivosamente contrários à problematização e exibição da sexualidade e às discussões acerca do divórcio e dos papéis que as mulheres desempenhavam na sociedade que a obra tematizava. Alfredo Pujol, por exemplo, escreveu, algumas semanas após a publicação que “A Carne” era “um romance simplesmente obsceno”, para José Veríssimo era um trabalho mal-feito “cortado de episódios ridículos” e o padre Sena Freitas não tardou a humilhar o autor no artigo irônico “A Carniça”.

Não nos interessa aqui, entretanto, nem esta famosa polêmica em torno do escritor nem outros detalhes do seu bem-sucedido romance. Júlio Ribeiro toma uma parte deste meu sexto item na medida, apenas, em que ajuda a visualizar o discurso sobre os “negros” que protagoniza os poucos parágrafos que Luciano Gallet dedicou ao jongo.

Transcrevo, então, a descrição de um “samba” rural do romancista que está no início do capítulo X e que o folclorista tenta identificar à música que viu os seus jongueiros ou Antoniozinho fazer:

“No terreiro, varado, em frente às senzalas, uma fogueira crepitava alegre, espancando a escuridão com seu brasido candente, com suas línguas de chamas multiformes, irrequietas.

Os negros tinham acabado uma carpa nesse dia, e o coronel dera-lhes permissão para folgar, mandando ao mesmo tempo que o administrador lhes fizesse uma larga distribuição de aguardente.

Ao som de instrumentos grosseiros dançavam: eram esses instrumentos dois atabaques e vários adufes.

Acocorados, segurando os atabaques entre as pernas, encarapitados, debruçados neles, dois africanos velhos, mas ainda robustos, faziam-nos ressoar, batendo-lhes nos couros, retesados, às mãos ambas, com um ritmo sacudido, nervoso, feroz, infrene.

Negros e negras formavam um vasto círculo agitavam-se, permeavam, compassadamente, rufavam adufes aqui e ali. Um figurante, no meio, saltava, volteava, baixava-se, erguia-se, retorcia os braços, contorcia o pescoço, reboiava os quadris, sapateava em um frenesi indescritível, com uma tal prodigalidade de movimentos, com um tal desperdício de ação nervosa e muscular, que teria estafado um homem branco em menos de cinco minutos.

E cantava:

Serena pomba, serena;
Não cansa de serená!
O sereno desta pomba
Lumeia que nem metá!

Eh! Pomba! Eh!

E a turba repetia em coro:

Eh! Pomba! Eh!

A voz do cantor, fresca modulada de um timbre sombrio, coberto, tinha uma doçura infinita, um encanto inexprimível.

Fechando-se os olhos, não se podia crer que sons tão puros saíssem da garganta de um preto, sujo, desconforme, hediondo, repugnante.

A resposta coral, melopéia inarmônica, mas cadenciada em quebras de uma tristeza suavíssima, repercutia pelas matas no silêncio da noite, com uma grandiosidade melancólica e estranha.

A letra nada dizia; a toada, o canto era tudo.

E os atabaques retumbavam, rufavam os adufes, desesperadamente.

O dançarino, sempre a cantar, sempre naquela agitação, naquela coreomania estupenda, percorria a roda sem sustar-se para retomar alento, sem dar mostras de cansado. Em sua testa baça não brilhava uma baga de suor.

De repente, vendo um tição inflamado na mão de um companheiro, asiu-o, entrou a descrever com ele no ar figuras caprichosas, círculos, elipses, oitos de algarismo. Bateu-o no chão, espalhou na roda milhares de faúlas... O entusiasmo ascendeu ao delírio.

O dançarino deitou fora o tição, arrojando-o longe com impulso vigorosíssimo. Depois afrouxou, moderou um pouco os movimentos. Entreparou ante um dos da roda, bamboando-se, fazendo-lhe gaifonas, como que reptando-o para que saísse ao terreiro. O desafiado aceitou a provocação, saiu-lhe ao encontro, dançando, saracoteando-se, também.

Eh! Pomba! Eh! - gemia o coro.

Os figurantes, que eram então os dois, começaram de girar em torno do outro, atacando-se perseguindo-se, fugindo, como duas borboletas amorosas. Recuaram, depois avançaram de frente, lento, medindo-se. Deixaram pender os braços, afastaram as cabeças, protraíram os ventres, curvando as pernas, fizeram estalar uma embigada artística, sonora, retumbante, que se ouviu longe.

Eh! pomba! Eh! - continuava a gemer o coro.

O primeiro figurante embarafustou-se por entre os companheiros, rompeu a roda, sumiu-se, deixando só o sucessor que continuou na faina com a mesma galhardia. Os que não dançavam, que não tomavam parte no samba, grupavam-se aos magotes, acotovelando-se; olhavam em silêncio, enlevados, absortos.

Do solo batido pelo tripudiar de tanta gente erguia-se uma nuvem de pó, avermelhada pelo clarão da fogueira.

A garrafa de aguardente andava de mão em mão: não havia copos; bebiam pelo gargalo.

Ao cheiro de terra pisada, de cachaça, de sarro de pito, sobrelevava dominante um cheiro humano áspero, aliáceo, um odor almiscarado forte, uma catinga africana, indefinível, que doía ao olfato, que cortava os nervos, que entontecia o cérebro, sufocante, insuportável.”

Os preconceitos que Júlio Ribeiro tinha em relação aos negros e à sua música estão publicados neste trecho de forma impressionantemente nítida. Talvez a clareza das opiniões encontradas nestes parágrafos ocorra em virtude da sua linguagem poética, hiperbólica, cheia de adjetivos e seja análoga à das páginas que eu transcrevi dos dois prosadores citados anteriormente no presente capítulo, Mário de Andrade e Coelho Netto.

Neste “samba” o polêmico jornalista e escritor criou um dos maiores e melhores exemplos de um dos “campos semânticos” apresentados no início deste “Alegretto Barbaro”. A música que é feita e dançada na frente de uma senzala, ao redor de uma fogueira entre goles de cachaça é tratada com um interesse curioso e com um agressivo desprezo que não é suficiente para esconder o assombro do autor frente a sua grandiosidade irresistível, misteriosa, assustadora e inebriante.

No início da sua descrição Júlio Ribeiro adjectiva negativamente os instrumentos “grosseiros” dos seus “negros” e dá algumas informações sobre o gestual dos seus personagens enquanto os tocam. “Acocorados, segurando os atabaques entre as pernas, encarapitados, debruçados neles”. O ritmo que “dois africanos velhos” tiram dos tambores, “sacudido, nervoso, feroz, infrene”, é heróica e tragicamente primitivo, rude, poderoso e incontrolável.

No meio de uma roda formada por “negros e negras” que agitam-se de maneira também incontida um “dançarino” faz uma série de movimentos bruscos, cansativos e frenéticos. A descrição desta coreografia, assim como todo o trecho transcrito, é carregada de hipérboles e se concretiza através da repetição enfática de uma série verbos que indicam os movimentos da dança e que são tão exagerados que poderiam muito bem ser utilizados para descrever uma convulsão violentíssima: “saltar”, “voltar”, “baixar-se”, “erguer-se”, “retorcer”, contorcer”, “rebolir” e “sapatear”.

Após estabelecer uma diferença natural e irredutível entra a força e a resistência física do “homem branco” e dos “negros e negras” que seriam pretensamente mais aptos para a dança convulsiva e pródiga, para o “desperdício de ação nervosa e muscular” ou, podemos inferir, para o trabalho pesado, Júlio Ribeiro cita os versos do “samba” cantados pelo próprio

dançarino frenético. O autor, então, num parágrafo curto e bastante significativo, descreve “a voz do cantor” opondo o “timbre sombrio, coberto” à “uma doçura infinita, um encanto inexprimível”.

No parágrafo seguinte, também formado pelo destaque de apenas uma sentença a contradição entre a admiração e a atração pela música dos seus “negros” que o romancista não consegue esconder, o mistério quase sobrenatural que envolve os frequentadores do terreiro “em frente às senzalas” e os seus preconceitos declarados é reafirmada e ampliada através de outra oposição, muito mais enfática, entre os “sons tão puros” e a “garganta de um preto, sujo, desconforme, hediondo, repugnante.” O mesmo artifício literário prevalece na comparação entre “tristeza suavíssima” e “uma grandiosidade melancólica e estranha” da frase posterior que trata da “resposta coral” à voz solista.

Tendo atestado, tentando definir por meio do emprego de muitas expressões adversativas, a sua dificuldade em descrever a música deste “samba”, o autor, infelizmente, não chega a perceber a possível complexidade dos seus versos aparentemente simples e se contenta em informar que “a letra nada dizia” e que “a toada, o canto era tudo.” Parece que as citadas afirmações de Luciano Gallet a respeito da nulidade verbal dos jongsos foram diretamente inspiradas ou até mesmo decalcadas deste período de Júlio Ribeiro. O próprio folclorista indica a proximidade de conteúdos entre o seu predicado “não tem importância” e o “nada dizia” do romancista, atribuindo a constatação desta afinidade, porém, ao seu informante ao dizer que “as indicações de Antoniozinho coincidem exatamente com as de Júlio Ribeiro no livro *A carne*”.

Talvez seja interessante ressaltar que o “samba” deste polêmico romance provavelmente tem só uma melodia e nenhum encontro simultâneo de vozes diferentes formando qualquer harmonia. Isso está mais ou menos explícito em duas expressões utilizadas pelo autor. Na primeira delas, o canto coral é definido como uma “melopéia inarmônica” ritmada ou “cadenciada”. No parágrafo seguinte o romancista, numa frase ambígua, qualifica ou “a voz do cantor” e a resposta do coro ou apenas esta última como uma “toada”. Não satisfeito, Júlio Ribeiro enfatiza ainda o caráter de singularidade melódica de uma ou várias vozes em uníssono na reiteração explicativa “a toada, o canto”. Essas duas observações musicais que estão num linguajar mais ou menos técnico parecem indicar que Júlio Ribeiro tinha alguma educação e / ou conhecimento musical.

O escritor e jornalista de Sabará continua a sua descrição e o seu capítulo repetindo e reforçando algumas das observações anteriores, os atabaques “retumbam”, os “adufes” “rufam”, o “dançarino” não para de cantar e, incansável, continua se contorcendo tomado por

sua “coreomania estupenda”. O autor, nesta última expressão, condensa toda a hiperbólica caracterização anterior dos movimentos do cantor solista, sintetizando todos aqueles verbos citados numa dupla qualificação. A dança é patológica, é feita por alguém aparentemente louco, maníaco, e ao mesmo tempo é portentosa, impressionante. O advérbio “desesperadamente” substitui e resume, de forma análoga, a antiga série de adjetivos que definiam o ritmo que saía dos instrumentos, “sacudido, nervoso, feroz, infrene”.

A insistência de Júlio Ribeiro em particularizar os sons dos instrumentos, a voz e a coreografia do “dançarino” confirma, para os seus leitores, que a sua atenção e a sua verve literária estão inteiramente voltadas para a descrição detalhada mas pouco profunda da música dos seus “negros” e da dança que a acompanha. Assim como todos os folcloristas que publicaram as suas pesquisas a respeito do jongo, com a exceção de Maria de Lourdes Borges Ribeiro, fizeram com o meu tema de pesquisa o autor de “A Carne” não pôde perceber ou excluiu do “samba” por ele descrito os significados contidos nas letras e nos próprios elementos sonoros e gestuais tão enfaticamente descritos.

O parágrafo seguinte dá um bom exemplo desta superficialidade descritiva musical e / ou coreográfica. O escritor apenas enumera alguns movimentos do “dançarino” e cantor solista que neste instante pega um “tição inflamado”, agita-o, bate-o no chão espalhando as fagulhas e depois o atira para longe. A leitura do último capítulo de “Na Senzala uma Flor” de Robert Slenes³³, em que o historiador discorre longa e convincentemente sobre a importância simbólica, familiar e curativa de fogos domésticos, fogueiras e brasas vivas nas senzalas do Sudeste brasileiro no século XIX, me faz desconfiar do sentido meramente plástico e performático que Júlio Ribeiro atribui a estas brasas e a este momento. O próprio romancista fornece algumas indicações de que estes gestos são muito importantes para os participantes daquele “samba”.

Assim que o “dançarino” apanhou o carvão incandescente e passou a “descrever com ele no ar” as suas “figuras caprichosas” o “entusiasmo” dos outros “negros” “ascendeu ao delírio”. Por outro lado é possível afirmar que esse breve episódio, de uma certa forma, divide em dois o “samba” do romancista. Tudo o que vem antes dele é, ao que tudo indica, uma introdução cerimoniosa ao “samba” propriamente dito. Esta divisão é, aparentemente, sugerida de forma bastante habilidosa por alguns artifícios literários da linguagem do prolixo Júlio Ribeiro.

Antes do tição em brasas sair da fogueira e riscar a noite nas mãos do cantor, por exemplo, o autor, como já foi ressaltado há alguns parágrafos, destaca através de duas descrições, uma detalhada e outra resumida, este protagonista que dança no meio da roda dos

“negros” e os primeiros ritmos tirados dos “instrumentos grosseiros”. O cenário, a “resposta coral” e a situação em que se encontram os presentes, a folga no fim de uma “carpa”, parecem ser apenas elementos acessórios que são mencionados com brevidade.

Após a coreografia do “tição inflamado”, o “dançarino” arroja o carvão com um “impulso vigorosíssimo” e, imediatamente, “afrouxa” e “modera” os seus movimentos frenéticos. Júlio Ribeiro, agora, deixa o bater dos atabaques e dos adufes de lado e tira boa parte do protagonismo do cantor do samba. A voz solista não será mais citada, entretanto, o refrão do coro será repetido insistentemente até o final do capítulo. Ao prosseguir com as suas descrições coreográficas o romancista também amplia a narração que agora abarca os diversos pares que se alternarão no centro do “vasto círculo”.

Até os “negros” que estavam ali por perto mas “que não tomavam parte no samba” merecem alguma atenção do autor e são caracterizados em algumas orações curtas que parecem sugerir a movimentação do gado num curral: “grupavam-se aos magotes, acotovelando-se; olhavam em silêncio, enlevados, absortos.”

O cenário é mencionado pela segunda vez e é detalhado através de circunstâncias visuais, tácteis e olfativas. A roda do “samba” é coberta por “uma nuvem de pó, avermelhada pelo clarão da fogueira” que se levanta do terreiro. Além do cheiro de terra pisada que a poeira traz o aroma da “cachaça” e do “sarro de pito” compete com o cheiro do suor dos “negros”, que o autor considerava num longo e preconceituosíssimo período “um cheiro humano áspero, aliáceo, um odor almiscarado forte, uma catinga africana, indefinível, que doía ao olfato, que cortava os nervos, que entontecia o cérebro, sufocante, insuportável.”

A dança de pares que ocorre logo após a coreografia do carvão em brasas se dá entre dois homens, o que não inibe o autor de empregar na sua descrição uma forte carga de sensualidade mais ou menos explícita numa outra série de verbos que indicam movimento: “bamboar-se”, “fazer gaifonas”, “reptar”, “atacar-se”, “perseguir-se”, “recuar”, “avançar”, “medir-se” e, principalmente “fugir” como “duas borboletas amorosas”. Os preconceitos do outro “campo semântico” apresentado no início deste meu “Alegretto Barbaro” e que qualifica os negros como “lascivos”, “vulgares”, “baixos” e “ridículos” insinuam-se discretamente nestas expressões e na descrição de uma “embigada” visual e auditivamente tão exagerada que se torna, talvez involuntariamente, cômica.

O décimo capítulo de “A Carne” Júlio Ribeiro prossegue, após o trecho transcrito acima, por mais algumas páginas. Na verdade, o tema principal desta seção do romance ainda está por vir, é a narração, que também é prolixa e detalhadamente descritiva, de uma cena de “feitiçaria” no “paiol velho abandonado” de “Joaquim Cambinda, escravo octogenário, inútil

para o trabalho”. O “samba” que Luciano Gallet identificou ao seu “jongo” serve apenas de introdução e / ou moldura à apresentação do “tétrico hierofante” e dos “horrendos mistérios” que o velho negro preside. O infatigável “Eh! Pomba! Eh!”, a “resposta coral” dos “negros e negras” é ouvido até a última página do capítulo interrompendo duas vezes a descrição da “arte terrível” do escravo africano e idoso.

O polêmico romancista, ao narrar os “sortilégios” de Joaquim Cambinda, recrudescer as opiniões e os preconceitos exibidos no “samba” precedente. A aparência do “feiticeiro” é caracterizada de forma terrível. Vale a pena transcrever o parágrafo que o apresenta:

“Era horroroso esse preto: calvo, beijudo, maxilares enormes, com as escleróticas amarelas, raiadas de laivos sangüíneos, a destacarem-se na pele muito preta. Curvado pela idade, tardo, trôpego, quando se erguia e, envolto na sua coberta de lã parda, dava alguns passos, semelhava uma hiena fusca, vagarosa, covarde, feroz, repelente. Tinha as mãos secas, aduncas; os dedos dos pés reviravam-se-lhe para dentro, desenhados, medonhos.”

O paiol abandonado provoca o mesmo asco no escritor, é “esburacado”, atulhado de “traparias imundas”, restos de comida, roupas antigas e objetos misteriosos, tem num canto um urinol “de louça ordinária”, velho, “muito fétido, nauseabundo” e, finalmente, “sobre uma mesa coxa, um oratório vetusto, de gonzos enferrujados, gastos, roído de ratos em vários lugares, muito ensebado”.

Neste altar improvisado e humilde equilibram-se duas imagens, um São Miguel das Almas de gesso “cambuto, retaco, muito feio, muito pintado de excretos de moscas” e um “manipança”, ou seja, um ídolo ou objeto dotado de poderes sobrenaturais, provavelmente africano, “hediondo, pavoroso” com o pênis ereto, feito com cordas de embira.

A cena que ocorre neste lugar “imundo” é tão semelhante àquela que ocorre no “zungu” de Tia Ciata na “Macumba” de Mario de Andrade que é impossível não supor que o ilustre paulistano citado há algumas páginas a tenha utilizado como um dos inúmeros elementos escolhidos para confeccionar a colagem predominantemente “afro-brasileira” que é o sétimo capítulo da sua obra prima. As características em comum são tantas que é intrigante o fato do modernista não ter declarado a inspiração fornecida por estes “horrendos mistérios” ao lado da “macumba carioca”, dos “candomblés baianos”, das “pajelanças paraenses”, dos “estudos já publicados” e dos “elementos de fantasia pura”³⁴.

Além da repugnância medonha atribuída aos integrantes do “paiol velho abandonado” e ao Exu de “Macunaíma o herói sem nenhum caráter” expressas, respectivamente, pelos adjetivos preciosísticos e cruéis de Júlio Ribeiro e por expressões como “monstro retorcido” ou pela repetição ininterrupta da frase “era horroroso” pelo autor da “Paulicéia Desvairada” os dois episódios noturnos e tenebrosos, iluminados por velas bruxuleantes, narram a admissão de um neófito que quer ser iniciado em rituais afro-brasileiros para se vingar de alguém.

A descrição do corpo da Polaca “tremendo rijo pingando espuminha da boca” tomado pelo “grande Cão” por Mário de Andrade e a “cena estranha” do autor de “A Carne” em que “uma negra ainda moça, magra, baixinha” cai no chão “desamparada, com os olhos esbugalhados, em alvo, com a boca torta, com os membros contorcidos por convulsões tetânicas”, paralisado por uma “rigidez” “marmórea, metálica” e soltando da boca “fios de baba escumosa” são tão próximas que é difícil não enxergar a influência de uma obra sobre a outra.

A admiração e o assombro paradoxais e incontidos que os dois escritores manifestam ao criticar duramente a “macumba” ou a “feitiçaria” e ao atestar a eficácia diabólica destas práticas temíveis e “exóticas” explicitam-se, exatamente, neste momento. Tanto a Polaca branca e gorda quanto a “preta magra” levam uma surra de Macunaíma e do “tétrico hierofante”, respectivamente, que ninguém poderia agüentar normalmente e quando voltam a si estão cansadas mas inteiramente curadas da surra e das suas apagadas marcas.

Júlio Ribeiro descreve desta maneira a sova que o “escravo octogenário” dá na “moça” para que o aprendiz de feiticeiro tenha provas do seu poder:

“Joaquim Cambinda desceu, foi a um canto buscar um cabo de picareta, e com ele entrou a bater-lhe duro no peito, no ventre.

Os golpes sucediam-se, crebros, com um som baço, abafado, como se fossem dados em um saco de trapos.

De súbito a vítima desinteiriçou-se, recobrou moleza vital, recaiu no solo pesadamente, em atitude humana.”

Mário de Andrade narra a cruenta pancadaria utilizando os mesmos elementos do décimo capítulo de “A Carne” que se abate, desta vez pela mãos do próprio neófito, o “herói sem nenhum caráter”, sobre o seu inimigo, através de Exu e da Polaca:

“O herói pegou uma tranca e chegou-a em Exu com vontade. Deu que mais deu. Exu gritava:

- Me espanca devagar

Que isto dói dói dói!

Também tenho família

E isto dói dói dói!³⁵

Enfim roxo de pancada sangrando pelo nariz pela boca pelos ouvidos caiu desmaiado no chão. E era horroroso...”

Alguns parágrafos antes de surrar a Polaca, Macunaíma “derrubou Exu e caiu por cima brincando com vitória”. A ação de Joaquim Cambinda que precede imediatamente os seus golpes com o “cabo de picareta”, também parece uma “brincadeira” que o diverte satanicamente e tem, ainda, uma discreta conotação sexual:

“Com os olhos reluzentes; como o clarão do fogo a refletires-lhe na calva negra, polida mostrando os dentes amarelos em esgares diabólicos, ele pulava, tripudiava sobre o estômago, sobre o ventre, sobre o púbis da convulsionada.”

A “feitiçaria” de Júlio Ribeiro e a “macumba” de Mário de Andrade dividem, finalmente, o caráter demoníaco e / ou lúbrico que estão soberbamente presentes em todas as ações ocorridas no “zungu de Tia Ciata” e que na adoração que o neófito do escritor oitocentista faz às imagens que dividem o altar do idoso africano aparecem sintetizados. O “feiticeiro”, antes de “doutriná-lo”, faz o seu principiante beijar os cornos do diabo subjogado por São Miguel e “as partes genitais” do “manipação” de embira.

As últimas linhas do décimo capítulo de “A Carne” trazem, ainda, uma espécie de catálogo interessantíssimo das ervas dotadas de poderes mágicos ou curativos que eram utilizadas pelos seguidores do “tétrico hierofante”. O romancista tem o curioso trabalho de discriminar, criteriosamente, a nomenclatura popular e, entre parênteses, a científica de cada espécie desta listagem fitoterápica. Além do manejo das diversas plantas Joaquim Cambinda ensina ao novato mais “uma infinidade de superstições, medonhas umas, outras muito ridículas”.

Posso fechar a longa digressão através da linguagem hiperbólica de Júlio Ribeiro que tomou todo este sétimo item com esta frase emblemática do escritor. Alguns dos trechos do polêmico jornalista que foram analisados e, especialmente, o período em questão exemplificam muito bem a complementaridade paradoxal e a oposição superficial entre os dois “campos semânticos” expostos no início deste meu capítulo, entre as qualidades sobre-humanas, os mistérios trágicos e assustadores e a comicidade, infantilidade e lubricidade grotescas que os intelectuais brasileiros de então viam nas atitudes exóticas e na música extravagante dos seus “negros e negras”. No próximo item concluirei os meus comentários ao artigo de Luciano Gallet para fazer, logo depois, uma breve análise da partitura do seu “Jongo”.

8

Algumas obras literárias do final do século XIX e do início do XX como “A Conquista” de Coelho Netto e “A Carne” de Julio Ribeiro tiveram, provavelmente, um impacto enorme nas representações e nas discussões em voga acerca do negro brasileiro. Intelectuais bastante influentes nas primeiras décadas do século passado com uma atividade artística, política e educacional importantes como Mario de Andrade e Luciano Gallet tiraram, aparentemente, algumas das suas idéias raciais, que se tornaram, por sua vez, as referências das discussões correlatas e posteriores, da leitura destes antigos folhetins e romances.

Tentarei, agora, mostrar que o pioneiro artigo “Jongo” do folclorista e compositor carioca reitera e atualiza, numa outra linguagem, as opiniões e os preconceitos principais do polêmico escritor de Sabará.

Após o famoso parágrafo em que as letras do meu objeto de pesquisa são desclassificadas sumariamente, Luciano Gallet diz, como já citei no item anterior, que “as indicações de Antoniozinho coincidem exatamente com as de Júlio Ribeiro”. O autor do artigo tem, então, o cuidado de indicar, nesta primeira referência ao romancista, precisamente o título da polêmica obra oitocentista, o capítulo e a página onde se encontra os “negros e negras” sambam na sua edição. Algumas orações depois o folclorista, para a nossa surpresa, prontamente afirma:

“O coro citado por Júlio Ribeiro, coincide exatamente na letra
"Eh! pomba! eh!" com "Ah! a lilá".

E o verso do cantor, enquadra-se exatamente na música.”

O diretor do Instituto Nacional de Música transcreve desta maneira, no final do seu artigo o “verso do cantor” e o “coro” referidos. Na partitura que está anexada ao seu relato o autor ainda repetirá este mesmo texto de acordo com as convenções utilizadas na teoria musical européia e tradicional para grafar quaisquer canções:

“Jongo

Solo:

Capim de pranta

Tá capinando

Tá nascendo

Capim de pranta

Tá capinando

Tá nascendo

Rainha mandou dizê

Pra mode pará co’essa lavoura

Coro:

Ah! a lá!

Ah! a lilá!

Ah! a la!

Ah! lilá!

Ah! lilá!

Ah! a lilá!”

O “samba” de Júlio Ribeiro já foi transcrito no item anterior, mas acho que devo repeti-lo aqui para facilitar a comparação entre as duas letras e averiguar a “coincidência” e o “enquadramento” entre ambas defendidos por Luciano Gallet:

“Serena pomba, serena;
Não cansa de serená!
O sereno desta pomba
Lumeia que nem metá!

Eh! Pomba! Eh!”

Tendo lido e relido o “jongo” e o “samba” dos dois autores ainda não sei se consegui entender a aproximação aparentemente forçada das duas frases citadas de Luciano Gallet que arrogam para os dois cantos responsoriais uma semelhança inverossímil. Talvez a primeira atitude que se deva tomar para alcançar tal compreensão seja ignorar o conteúdo absolutamente díspar das letras registradas pelos dois intelectuais em questão, já que para ambos estes são apenas versos carentes de sentido que se aplicam à melodia e à rítmica da suas músicas inarmônicas. O que sobra, então, para a análise é o esquema morfológico e sintático e a métrica silábica dos dois textos.

Não vou nem divulgar os resultados das análises gramaticais feitas sobre “Capim de pranta” e “Serena pomba, serena”. Morfológica e sintaticamente não encontrei semelhança alguma entre estes versos. As duas respostas corais não trazem, também, nenhuma aproximação ainda que irrelevante neste modelo analítico.

Ao focar a métrica silábica do “verso do cantador” do folclorista e da “toada” do “dançarino” do romancista a minha perplexidade se manteve. O texto transcrito por Júlio Ribeiro é uma quadra de versificação bastante utilizada na poesia portuguesa e brasileira feita de redondilhas maiores ou heptassílabos com rima intercalada no esquema ABCB. Já a letra de Luciano Gallet apresenta um terceto formado por dois versos de quatro e um de três sílabas poéticas repetido duas vezes seguido de um dístico final ainda mais assimétrico que contém um heptassílabo e um eneassílabo. Não há rima alguma.

No “coro” do compositor carioca um verso de três e um de quatro sílabas convivem enquanto na “resposta coral” do escritor oitocentista um único verso tetrassilábico se repete.

Ao adotar as indicações de Luciano Gallet e tentar enquadrar o “samba” de Júlio Ribeiro e o “refrão” “Eh! Pomba! Eh!” “exatamente na música” que consta na partitura do “Jongo” do folclorista as dificuldades persistem. Tentei cantar a letra de “Serena pomba, serena” sobre a melodia e a rítmica de “Capim de pranta” esperando um encaixe insuspeito porém este não ocorreu. É, no mínimo, intrigante que um músico muito bem treinado e um dos compositores eruditos mais importantes da sua época tenha feito uma afirmação dessas fornecendo, ainda,

as provas que aparentemente a contradizem, uma referência precisa ao décimo capítulo de “A Carne” e a sua própria transcrição musical de um “ponto” de jongo³⁶.

Tenho que supor, então, que Luciano Gallet ou quis que tal aproximação entre o “jongo” que ele observou e / ou ouviu do seu informante fosse feita a qualquer custo ou que o diretor do Instituto Nacional de Música só conseguia perceber o que predeterminava a leitura do “samba” de Júlio Ribeiro enquanto Antoniozinho e /ou os seus possíveis jogueiros cantavam e dançavam na sua frente o “Capim de pranta”.

Estas duas hipóteses estabelecidas sugerem que a autoridade do escritor oitocentista sobre o folclorista pioneiro é, provavelmente, maior do que uma leitura rápida desta seção dos póstumos “Estudos de Folclore” de Luciano Gallet é capaz de acusar.

O romancista e a sua obra são claramente citados num trecho relativamente pequeno deste “Jongo”, porém uma leitura atenta da primeira aparição de “A Carne” no artigo do compositor pode ampliar a influência do romancista para quase todo o artigo em questão.

A afirmação já citada “as indicações de Antoniozinho coincidem exatamente com as de Júlio Ribeiro” talvez se refira apenas ao parágrafo imediatamente anterior do texto, aquele que defende a nulidade das letras dos “pontos” de jongo ou talvez abarque quase todos os dados que o folclorista fornece até estas duas linhas.

O “Jongo” de Luciano Gallet traz uma breve introdução em que o autor tenta definir resumidamente o que é meu tema de pesquisa e que não carrega título algum, seguida de diversas subdivisões que contém dados específicos chamadas de “Instrumentos”, trecho que é acompanhado de uma “Nota”, “Os Figurantes do Jongo” e “A Dança”.

Antoniozinho aparece no texto pela primeira vez, sem maiores apresentações, justamente nesta frase que defende a coincidência exata entre as suas “indicações” e a literatura de Júlio Ribeiro. O folclorista não diz mais nada a respeito do seu informante. Além de ter uma idéia dos conhecimentos que ele possui o leitor fica sabendo, apenas, que ele é um “velho preto”. É bem possível que todos os dados objetivos que precedem esta primeira e súbita referência tenham como fonte a fala deste homem que parece ser um jogueiro experiente, não merece muita consideração por parte do intelectual e que será bastante citado deste momento do texto em diante.

Acreditando nesta hipótese todas as seções anteriores do artigo, excetuando a sua introdução, fazem parte das “indicações de Antoniozinho” e, conseqüentemente, também “coincidem exatamente com as de Júlio Ribeiro”.

Tendo apenas estabelecido tal suposição ainda é possível pensar, entretanto, que este raciocínio está errado e que as afirmações do obscuro informante referem-se exclusivamente

às letras “semelhantes” dos versos. Todavia duas orações que estão situadas no texto exatamente entre as frases que trazem as “indicações de Antoniozinho” e a sinonímia do que dizem o “cantador”, o “dançarino”, o “coro” e a “roda” que protagonizaram o artigo folclórico e o romance naturalista reforçam a minha conjectura:

“Júlio Ribeiro chama a dança de *samba*. Acredito mais no *jongo* do velho preto.”

Torna-se difícil acreditar, depois da leitura destas duas sentenças, que as informações fornecidas pelo texto de Gallet até estas afirmações não venham das entrevistas com Antoniozinho e que, para o compositor e folclorista, todos os dados do “velho preto” e do seu texto combinam com aqueles oriundos da possível “pesquisa de campo” que orientou o registro literário do patrono da vigésima quarta cadeira da Academia Brasileira de Letras.

Neste pequeno comentário pessoal que está no meio do seu “Jongo” o diretor do Instituto Nacional de Música não só compara e estabelece semelhanças entre os resultados do seu próprio trabalho de pesquisa e as indicações de Júlio Ribeiro. Luciano Gallet ao acreditar mais no “jongo do velho preto” e ao destacar as palavras que particularizam o “samba” e o tema desta dissertação iguala-os. A redação destas duas orações sugere claramente que é a mesma dança que está sendo descrita sob nomes diferentes.

Talvez seja interessante deixar bem claro que nesta altura do seu artigo o folclorista faz questão de reforçar até a exaustão a “igualdade” destas duas denominações divergentes. O autor utiliza, conforme citado anteriormente, num parágrafo a expressão “coincidem exatamente” ao referir-se à relação entre as “indicações de Antoniozinho” e “A Carne”. Após as duas orações transcritas por último repete a mesma formulação desta vez no singular ao comentar a sinonímia do “coro citado por Júlio Ribeiro” e do seu “Ah! a lilá”. Na frase seguinte altera o verbo empregado preferindo o equivalente “enquadra-se” e reitera, incansável, o advérbio “exatamente” para descrever os versos do seu “cantador” e do “dançarino” do romance.

Não acredito que “samba” do polêmico literato seja precisamente igual àquilo que eu estudo e que o compositor carioca, provavelmente, presenciou. Tirando as tentativas grosseiras que Luciano Gallet fez para igualar os versos que ouviu aos que leu não há razões suficientes para que tal afirmativa seja feita. O autor do artigo em questão, entretanto, não deve ter tirado esta assertiva temerária apenas de um raciocínio afoito e particular.

O compositor e educador musical que é reputado como um dos primeiros estudiosos do jongo, através da sua leitura peculiar de Júlio Ribeiro, acabou por incorrer num desastroso descuido metodológico que a maioria dos seus sucessores repetirá. Luciano Gallet ao assistir o desate dos “pontos” próximo a uma fogueira ou ao entrevistar “o velho preto” provavelmente selecionou pouquíssimos dados alheios que vieram à sua memória e que ele “achou” muito parecidos com o que estava à sua frente. O folclorista, então, utilizou tais informações precedentes para descrever o que pôde observar e, empregando a sua própria metáfora infeliz, fez de tudo para “encaixar” o meu tema de pesquisa nos preconceitos de um século anterior.

Mário de Andrade outro intelectual que divide o privilégio discutível deste pioneirismo, de uma forma ou de outra, faz algo muito parecido no sétimo capítulo da sua rapsódia. O “jongo” que aparece ali ou é igual ou tem muitas semelhanças com uma série de outras práticas como o “pajelança” ou a “macumba”, entidades como “Boto Tucuchi”, “Exu” e o “Rei Nagô” e espaços de sociabilidade como o “zungu”.

Ao contrário de Luciano Gallet e dos seus seguidores que de vez em quando anulavam, sem dar por isso, quaisquer diferenças entre as suas “manifestações populares” ou “folclóricas” através da manipulação descuidada de elementos superficiais como a simples presença de tambores ou determinados detalhes coreográficos, o paulistano ilustre, entretanto, sabia muito bem o que estava fazendo. O sétimo capítulo de “Macunaíma o herói sem nenhum caráter” não é diferente do resto da obra, ou seja, no interior das suas páginas o acúmulo de referências aparentemente disparatadas é intencional e racionalmente ordenado. Todos os elementos da “reza” de Tia Ciata, sendo assim, devem ter sido reunidos de acordo com objetivos muito bem definidos. Todavia entender, expor ou discutir tais propósitos são tarefas difíceis que não cabem no texto desta dissertação e exigem uma erudição que eu não tenho.

Ter alguma segurança em relação à procedência da maioria das informações contidas nas pesquisas que os folcloristas brasileiros fizeram ao longo do século XX para estudar o jongo ou qualquer outra “manifestação popular” equivale, infelizmente, a “carrear” num terreno ainda mais ingrato e inseguro. A repetição e a metodologia descuidadas, as citações imprecisas, os preconceitos e as atividades político-ideológicas destes pesquisadores tornam as nossas tentativas de apreensão do que os jongueiros faziam há seis ou oito décadas e através destas publicações muito limitadas.

Ao invés de lastimar as práticas amadorísticas do folclorismo nacional do século passado perguntar, agora, o que levou Luciano Gallet a ver e ouvir o “samba” de “A Carne” na dança dos jongueiros e / ou na voz de Antoniozinho será, com certeza, mais proveitoso. Nos dois textos algumas semelhanças objetivas podem ser, de fato, encontradas ao lado de outras tantas diferenças. Acompanharei o desenvolvimento do artigo de Gallet para situar estas conformidades e estas distinções.

Antes de fazê-lo talvez seja necessário lembrar que os tambores, a roda, a garrafa de cachaça e todos os outros elementos que aproximam os dois registros também estão presentes, por exemplo, nas chulas do Recôncavo Baiano ou no tambor de crioula Maranhense – o que talvez comprove a existência do aparentemente inverossímil “complexo de sambas” que Édison Carneiro enxergou ao longo litoral brasileiro³⁷ – para evitar que as falsas induções³⁸ do compositor carioca exerçam sobre os próximos parágrafos a sua lógica falaciosa.

Na breve introdução do seu artigo, que não carrega título algum, Luciano Gallet tenta sintetizar o objeto da sua pesquisa repetindo várias idéias estereotipadas que Júlio Ribeiro associa aos “negros e negras” que dançavam o “samba”. O período de abertura do texto é formado por uma oração subordinante e assertiva que caracteriza o jongo, uma subordinada que dá a causa desta primeira afirmação e tenta prová-la e uma terceira que articula-se por coordenação às duas anteriores apresentando os efeitos das suas proposições:

“Era a dança predileta dos pretos, por causa da grande quantidade de pessoas que nela tomavam parte, podendo prolongar-se indefinidamente, sem cansaço.”

Júlio Ribeiro não afirma em momento algum que o samba era “a dança predileta” dos seus negros, embora o entusiasmo da roda que abre o seu décimo capítulo seja, aparentemente, sugerido pelo frenesi dos personagens, pela alegria da fogueira que crepitava “espancando a escuridão”, pelo emprego do verbo “folgar”, utilizado logo no início da cena ou, finalmente, pelo enlevo e atenção dos “que não dançavam”. O “vasto círculo” do romancista lembra, também, a “grande quantidade de pessoas”. A mesma locução será citada na expressão sinônima “grande círculo” que Gallet escreverá após algumas linhas, nesta mesma seção do seu texto. Entretanto, o que realmente sugere, para mim, a provável

influência de “A Carne” no primeiro parágrafo do “Jongo” do folclorista é o prolongamento indefinido e a ausência de cansaço dos seus participantes.

É difícil não relacionar estas afirmações com a coreografia oitocentista que dura algumas páginas sem fadiga ou suor e com a performance do cantor, em particular, que dança “com uma tal prodigalidade de movimentos, com um tal desperdício de ação nervosa e muscular, que teria estafado um homem branco em menos de cinco minutos”.

A introdução de Gallet prossegue e reforça esta impressão ao elencar, em um único parágrafo, “a exibição das qualidades individuais de cada dançarino”, o esforço que um faz “por suplantar o outro”, o “apuro” coreográfico, os “movimentos lascivos” do par, a excitação e o atordoamento da assistência.

Esta descrição do jongo parece um arremedo menos prolixo e hiperbólico do samba de Júlio Ribeiro. Cada um dos elementos enumerados pelo compositor carioca pode ser encontrado facilmente no décimo capítulo de “A Carne”. No romance dois dançarinos também desafiam-se, provocando-se através da comparação das suas habilidades corporais e / ou acrobáticas, conforme ressaltai no sétimo item deste capítulo. A sensualidade mais ou menos disfarçada que os verbos empregados na narração da fuga destas “duas borboletas amorosas” sugerem parece ter perdido, no texto de Gallet, toda a sua carga metafórica, de gosto já bastante duvidoso, ao virar uma simples seqüência de “movimentos lascivos”. Outra ligeira diferença entre os dois textos é o sexo dos pares. No artigo do folclorista “a mulher ou o homem” dançam e no folhetim naturalista os “figurantes” são do sexo masculino.

O atordoamento da platéia, segundo o folclorista, é causado por quatro elementos: “as baterias, o sapateio, o canto geral e o parati que circula horas a fio”. Para Júlio Ribeiro, entretanto, o corte nos nervos e o entontecimento do cérebro não agem sobre um indivíduo ou uma coletividade definida e originam-se de um “cheiro humano” “sufocante, insuportável”. Este fedor, por sua vez, soma-se à três outros odores: “de terra pisada, de cachaça e de sarro de pito”.

Excetuando-se o aroma do fumo os dois itens desta listagem literária reaparecem no rol do compositor modernista. Luciano Gallet, todavia, adiciona à sua perturbação duas referências à sonoridade do jongo: a batida dos tambores e o canto. Se o sapateio também for considerado um elemento auditivo tal enumeração tem, além de um outro desvio do seu provável modelo oitocentista, uma observação louvável. A percussão resultante do arrastar ou bater de pés dos jongueiros e das suas palmas só foi considerada uma parte do instrumental do meu objeto de pesquisa em alguns dos trabalhos mais recentes da bibliografia específica, como “O Jongo da Serrinha” da etnomusicóloga Edir Gandra.

É interessante notar que o texto do compositor carioca difere do seu provável modelo literário apenas quando fornece ao leitor estes dados musicais inéditos e bastante específicos. Nos quatro momentos em que isto ocorre – nas seções “Instrumentos”, “Nota”, na transcrição da letra de um ponto que encerra o artigo e na sua partitura anexa, além da citada menção ao sapatão da introdução – o autor registra alguns detalhes instigantes.

Luciano Gallet arrola entre os instrumentos do jongo, no trecho homônimo do seu artigo, uma ou duas vozes de “cantador”, um chocalho, três tambores e uma puíta. A percepção do canto como parte integrante do instrumental é notória. É interessante ressaltar, também, que as comunidades contemporâneas tocam artefatos parecidos e não acredito que isto deva-se à uma leitura do folclorista. A única ressalva a ser feita é que, em todos os grupos observados durante os encontros de jongueiros, os tambores podem ser também seis ou nove. O chocalho do folclorista é, provavelmente, o que os jongueiros chamam, pelo menos hoje em dia, de guaiá. A puíta, uma cuíca bastante longa e estreita que tem um som grave, parece ter perdido a importância que Gallet e os seus seguidores deram à ela – atualmente é encontrada, apenas, em poucas regiões do Vale do Paraíba Fluminense.

A “Nota” que segue-se à esta listagem é ainda mais interessante. O diretor do Instituto Nacional de Música descreve minuciosamente as dimensões, a origem da madeira e do couro e o gestual empregado na execução dos tambores e da puíta. A transcrição da letra que termina o artigo e a sua partitura anexa também trazem uma série de informações notáveis que serão comentadas no próximo item deste capítulo.

As duas seções restantes do texto de Gallet, “Os figurantes do jongo” e “A dança”, o trecho mais curto e mais longo do trabalho respectivamente, voltam a parecer bastante com o romance de Júlio Ribeiro. O par de frases concisas que forma a primeira subdivisão citada neste parágrafo tira, aparentemente, o núcleo sintático do seu título do vocabulário peculiar do escritor mineiro. No início do décimo capítulo de “A Carne” a palavra “figurante” é repetida diversas vezes. Entretanto, há uma diferença no uso que dela fazem o compositor e o literato. Para o folclorista o termo abrange toda a povaria ou, pelo menos, todos aqueles que participam da roda e tocam os tambores. O texto não deixa claro se o “cantador” e os “dançadores” solistas são figurantes também. Para o beletrista são precisamente o “cantor” e os “dançarinos” que concentram as atenções dos personagens e do próprio narrador que merecem a alcunha em questão.

É possível que a locução adjetiva “do jongo” denote uma tentativa de aproximar aquilo que o pesquisador talvez tenha assistido ao samba oitocentista. Raciocinando desta maneira o autor admitiria que embora os figurantes de uma música / dança pudessem ser diferentes dos

da outra ainda assim o que faziam, separados por quarenta anos e alguns quilômetros, seria tão próximo que todos mereceriam ser chamados de “figurantes”.

Por outro lado, talvez esta oposição fosse apenas aparente para Luciano Gallet. O termo em questão pode referir-se, no artigo do folclorista, à todos os participantes da roda, o que o torna mais compatível com as páginas de Júlio Ribeiro. O romancista, de acordo com esta idéia, teria somente pecado por omissão. Outra possibilidade é, finalmente, uma simples falha na compreensão do seu modelo pelo Diretor do Instituto Nacional de Música. Acho que esta última hipótese é ainda menos provável do que a anterior.

A primeira frase desta seção do “Jongo” do compositor carioca, entretanto, reitera novamente “a grande quantidade de pessoas” da sua introdução aproximando-se da forma mais evidente possível do texto de Júlio Ribeiro. A sentença “uma grande roda de 20, 40 ou mais indivíduos dos dois sexos” é semântica e rigorosamente equivalente à “negros e negras formavam um vasto círculo”, termos que abrem o quinto parágrafo do trecho citado do romance. O folclorista parece, apenas, ter procurado sinônimos para decalcar o seu beletista, invertido as classes sintáticas dando à oração uma ordem indireta e acrescentado uma informação mais ou menos objetiva, a quantidade variável de pessoas da sua “assistência atordoada”.

É interessante notar que o termo “figurante” aparece pela primeira vez no décimo capítulo de “A Carne” neste mesmo parágrafo, uma frase depois. E no parágrafo precedente, que é formado por um único período, é que os instrumentos do samba oitocentista e seus executantes, “dois africanos velhos”, são mencionados. No texto de Gallet a sentença “ao lado da roda, os tocadores” finaliza esta curta subdivisão do seu artigo.

Parece que, mais uma vez, o compositor empregou uma simples inversão e seguiu de perto o seu modelo. O enunciado que antecedia o “vasto círculo” de Júlio Ribeiro passou a complementar os sinônimos do folclorista. Porém há aqui uma outra diferença sutil entre as duas obras. Os tocadores de Gallet estão “ao lado da roda”, ou seja, fora dela. O texto de Júlio Ribeiro não afirma ou nega tal disposição e a minha observação das comunidades atuais não a reforça.

Os tambores e o guaiá estão quase sempre integrados à povaria no jongo contemporâneo. Apenas em algumas raras ocasiões, na casa de Alessandra, onde a roda tem que ser reduzida com frequência pelo tamanho do quintal da frente é que vi os tocadores afastarem-se aproximadamente um metro dos outros integrantes da comunidade ao tentar abrir espaço para a dança.

É interessante notar, aliás, que a influência de Júlio Ribeiro sobre Luciano Gallet pode ser bem dimensionada se observarmos como é que os dois autores classificam o que viram e relataram. O romancista e o compositor encaram o samba e o jongo como uma dança³⁹. Os movimentos coreográficos mereceram mais atenção dos dois intelectuais que todos os outros elementos que porventura formavam os seus objetos de interesse.

Esta última afirmação pode ser verificada facilmente no texto do compositor carioca. A primeira oração do texto de Gallet, que já foi citada no item anterior, aproveita o seu título homônimo ao tema estudado como sujeito ao sustentar que o “Jongo” do cabeçalho “era a dança predileta dos pretos”.

“A dança” é também – e sintomaticamente – o trecho mais comprido, ocupa sozinho metade da sua extensão, e mais complexo do artigo de Gallet. Esta seção divide-se, formalmente, em duas partes: uma descrição esquemática da coreografia e do canto numa roda de jongo ideal distribuída em seis itens e um texto corrido.

As linhas que formam esta segunda subdivisão apresentam, por sua vez, dois conteúdos distintos. O folclorista, em primeiro lugar, sustenta em seis curtos parágrafos a opinião que já conhecemos sobre a falta de importância das letras e cita tanto Antoniazinho quando Júlio Ribeiro, as suas duas fontes e / ou modelos de informação e de ponto de vista. O autor, então, termina o trecho em questão e todo o seu artigo com três parágrafos um pouco mais longos. Nesta conclusão, Gallet menciona outros “folclores” como a caninha verde e o cateretê.

É nesta “A Dança” que o folclorista faz os esforços mais visíveis e emprega toda a sua contestável habilidade para homogeneizar a série de elementos díspares que parecem compor o seu trabalho. No esquema que abre a seção o Diretor do Instituto Nacional de Música tenta descrever como uma seqüência coreográfica uma série de observações musicais. Os seis itens que o formam emprestam os seus núcleos semânticos de verbos que indicam movimentos, “pula”, “sapateia”, “entra”, “cai”, “fica” e “travar verdadeiros duelos dança”, respectivamente. Entretanto, a maior parte do que é descrito e as marcações entre parênteses A e B apontam para o que se ouviu na hipotética roda de jongo presenciada pelo pesquisador e para a partitura anexa à estas páginas, conforme veremos no próximo item.

No início daquilo que chamei de texto corrido as referências entusiasmadas à sintaxe hiperbólica de Júlio Ribeiro são contrabalançadas por algumas informações também musicais e bastante específicas como a classificação do intervalo invariável, uma quinta justa, que

Antoniozinho escolhia para cantar o coro superpondo-se à voz do próprio compositor que o acompanhava.

O final desta “A Dança” de Gallet guarda uma grata surpresa para os seus leitores. Subentende-se, a partir dos seus últimos parágrafos, que o jongueiro ou a povaria que o folclorista certamente ou provavelmente viu faziam muitas outras “danças” e “contradanças” e que estas eram tão importantes quanto o objeto de estudo do autor.

É difícil afirmar que esta percepção das outras atividades musicais e coreográficas que cercam o jongo tenha sido uma prática pioneira. O seu exemplo, infelizmente, não foi seguido pelos colegas do compositor carioca⁴⁰. O contexto ou o contínuo expressivo em que o meu objeto de pesquisa se apresenta só voltaria a ser notado quase sessenta anos depois pela pesquisadora Edir Gandra⁴¹ e por outros estudiosos contemporâneos. E acredito que este procedimento deva-se mais à leitura dos antropólogos, historiadores e etnomusicólogos que freqüentam a bibliografia destes trabalhos do que a uma remota influência do antigo intelectual.

No romance de Júlio Ribeiro a primazia da dança do samba sobre todas as suas outras características também pode ser notada sem muito esforço. O figurante anônimo, também chamado de cantor e dançarino, e o velho Joaquim Cambinda protagonizam os trechos de “A Carne” citados nos itens anteriores. Os clímaxes das suas ações, permeados por um longo rol de verbos de movimento, são respectivamente um desafio coreográfico que segue-se à agitação de um carvão em brasa e o alvoroço do idoso sacerdote sobre o corpo de uma de suas fiéis.

No início deste décimo capítulo os tambores, o canto e os cheiros fortes do ambiente são, provavelmente, elementos acessórios. A rudeza e o desespero atribuídos aos tambores e o fedor insuportável opõem-se em sua torpeza à “doçura infinita” e ao “encanto sublime” do canto da sua personagem principal. Os excessos e o manejo de antíteses que caracterizam estas descrições emolduram, aparentemente, aquilo que mais interessa ao seu autor e à platéia ficcional: o frenesi dos seus dançarinos.

Na segunda parte do capítulo, embora os movimentos exagerados e surpreendentes do feiticeiro de idade avançada ocupem um papel destaque⁴² esta dança possível e apenas aludida disputa a atenção do leitor com outros elementos descritivos: ervas, imagens, gestos de violência e “uma infinidade de superstições, medonhas umas, outras muito ridículas”.

O romancista, que parece influir em todo o artigo de Gallet, é citado diretamente apenas na “A Dança” do folclorista. O transcrito par de sentenças no qual o autor prefere acreditar “no jongo do velho preto” é significativo. O compositor, para igualar o samba e o jongo,

refere-se explicitamente à “dança” e não apenas à “letra do canto” que, aliás, “não tem importância”.

O trecho em questão não deixa dúvidas a respeito da abrangência da palavra “dança” em comparação com as bem mais circunstanciais “letra” e “canto”. Está claro que o meu objeto de estudo é, ao que tudo indica, mais uma coreografia acompanhada por alguns instrumentos – e, entre eles, figura a voz humana – do que uma música que também tem uma corporalidade correspondente.

Esta convicção, que transparece ao longo de todo o artigo, é uma característica estranha do trabalho de um músico que teve, paradoxalmente, o cuidado de transcrever a sua partitura anexa com esmero e de nos fornecer vários dados sonoros interessantes e específicos. Acredito que esta categorização coreográfica do jongo também tenha sido retirada de Júlio Ribeiro, o que ratifica a minha hipótese da ascendência de um texto sobre o outro e torna ainda mais provável a presença fantasmagórica do escritor oitocentista em toda a pesquisa de Gallet.

O modelo literário do folclorista é, ao que tudo indica, tão influente que parece agir sobre a própria definição do que é ou não é um objeto de estudo, do que deve ser estudado, e não apenas sobre alguns detalhes e coincidências práticas e / ou textuais. A hierarquia descritiva dos atos dos “negros e negras” do romance é muito próxima daquela adotada pelo artigo do compositor e parece estabelecer como assunto e escopo em primeiro lugar a dança e em seguida a música. O espaço físico, as falas e as roupas dos participantes ou a letra do canto ou são tratados como meros elementos circunstanciais e pouco significativos que não são comentados pelo prolixo escritor ou nem merecem uma citação.

É provável, entretanto, que Luciano Gallet tenha assistido a uma roda de jongo que não foi explicitada no seu texto. As informações musicais precisas que estão distribuídas nas seções “Instrumentos”, “Nota” e “A Dança” e o próprio reconhecimento sofismático do cenário de Júlio Ribeiro não devem ter sido obtidos somente a partir de entrevistas e das falas de Antoniozinho.

Esta hipótese explicaria o número de pessoas que participavam da dança, a disposição dos tambores, os cateretês, as canas verdes, as varsadas e outros detalhes que não estão em “A Carne”.

O raciocínio contrário, contudo, também é logicamente possível. O compositor pode ter ouvido apenas o seu “velho preto” e o seu informante deu-lhe muitas informações minuciosas numa série de entrevistas que devem ter durado alguns dias e não algumas horas. Tudo aquilo

que foi dito e anotado naqueles momentos de intensa pesquisa foi posterior ou imediatamente colocado no cenário preconceituoso do polêmico escritor mineiro.

O que parece é certo é que, adotando indiferentemente tanto uma quanto a outra conjectura, os argumentos do artigo de Gallet e a sua afinidade de opinião podem ser encontrados mais claramente nas páginas de Julio Ribeiro do que no seu próprio texto. A luxúria dos pretos, a depreciação admirada, a velhice do africano ou de seu descendente direto, o entusiasmo e a vastidão da platéia, as técnicas toscas de construção dos instrumentos, e a habilidade dos dançarinos que nunca se cansam, são lugares-comuns que o romance oitocentista, a “Macumba” de Mário de Andrade e o artigo do compositor carioca dividem. Estes estereótipos e campos semânticos mais ou menos explícitos nas três publicações organizam com variada destreza os seus respectivos discursos, emolduram e conferem sentido aos fatos narrados, às cenas descritas e ao relato dos dados pesquisados.

Perceber que estes trabalhos baseiam-se num rol de idéias prontas nos deixa também uma pergunta inquietante. Até que ponto os trabalhos do eminente modernista paulistano e de Luciano Gallet – as nossas primeiras menções ao jongo excetuando-se as breves notas e os processos criminais do século XIX – podem ser utilizados como fontes, trazem marcas e impressões de algo real, visto e ouvido e até que ponto eles são apenas conjuntos de preconceitos filiados a uma tradição literária de representação do negro brasileiro vulgarizada entre os nossos intelectuais?

Ao invés de tentar responder a uma pergunta tão complicada acho melhor terminar este décimo item com uma síntese modesta dos argumentos apresentados na minha leitura do “Jongo” de Luciano Gallet e a pequena contribuição que as minhas pesquisas de campo têm a oferecer à questão da importância ou da irrelevância das letras dos pontos.

Espero que a leitura das últimas páginas tenha tornado evidente, em primeiro lugar, que o Diretor do Instituto Nacional de Música leu e se inspirou amplamente no romance “A Carne” de Julio Ribeiro para escrever o seu artigo. A citação textual de um trecho do folhetim e as frases praticamente idênticas das duas obras indicam, inclusive, que ao escrever o resultado das suas supostas pesquisas o folclorista estava com uma edição de “A Carne” à mão.

Espero ter mostrado, finalmente, que o “Jongo” de Gallet traz as mesmas opiniões e preconceitos do seu modelo literário numa linguagem bem menos empolada e pretensamente científica que substitui o abuso de imagens e a adjetivação hiperbólica pelo manejo pouco hábil de falsas induções.

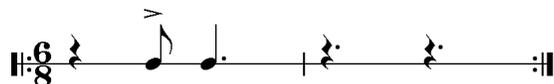
A falta de sentido das letras dos pontos e a sua repetição inalterada são os exemplos mais famosos do emprego que o folclorista faz dessas generalizações apressadas. Não é necessário defender aqui o apuro formal e a riqueza metafórica que uma Borges Ribeiro, um Wilson Penteado ou um Robert Slenes, em publicações e contextos bastante diferentes, puderam perceber nos versos dos jongueiros⁴³. Entretanto, uma observação deve ser feita a respeito das respostas do coro das duas comunidades estudadas.

Percebi que, de fato e na maioria das ocasiões, “o coro” do Vale do Paraíba e do Oeste Paulista ou uma parte significativa deste “responde sem letra” como nos informa o trabalho de Luciano Gallet. A povaria de Campinas e de Guaratinguetá repete ou não o último verso do cantador e depois adiciona algumas sílabas como “lá” ou “lailê” respeitando, todavia, a melodia, a métrica e as acentuações rítmicas do ponto⁴⁴.

É interessante observar que, até hoje, os fãs e patrocinadores do jongo ainda não deram valor a estas sílabas que são claramente importantes para as rodas, mas que não parecem ter qualquer relevância semântica. Em entrevistas feitas com os não-jongueiros, ao vasculhar o Inventário do Jongo do IPHAN⁴⁵ ou ao conferir a citação dos pontos transcritos em cartazes, camisetas ou nos folhetos de propaganda elaborados pelas ONGs Cachuera! ou Brasil Mestiço para os Encontros de Jongueiros pude perceber a reiterada omissão das respostas cantadas pela povaria.

Os integrantes do Dito Ribeiro e especialmente a sua líder, Alessandra afirmam, contudo, que estas sílabas têm significados secretos e específicos e que grande parte da mironga dos pontos está escondida nelas. Os jongueiros das duas comunidades, sempre tão solícitos e pródigos ao me fornecerem dados religiosos, pessoais, desabafos e denúncias virulentas, nunca responderam quando perguntados diretamente sobre a possível semântica oculta das suas respostas corais.

Tudo o que eu pude entender destas sílabas e repetições e que registro aqui é a sua relevância musical. Ao contrário do que pode sugerir o silêncio ou o descaso de jongueiros e não-jongueiros o coro da povaria tem um papel fundamental na sonoridade do jongo. Além dos famosos efeitos dialógicos ou antifonais, da sobreposição de vozes e da sua conseqüente polirritmia⁴⁶ a roda adiciona ao ponto vários efeitos de percussão vocal. Entre as sílabas surgem frequentemente gritos bastante característicos, que podem ou não acompanhar os padrões das palmas. O mais comum deles é ouvido a todo o momento. É um padrão em *off-beat*, ou seja, contra-métrico⁴⁷ que eu transcrevi como uma pausa de semínima seguida de uma colcheia acentuada e de uma outra semínima pontuada num compasso binário composto⁴⁸:



Este padrão de resposta coral, sílabas que seguem os contornos fraseológicos e rítmicos e, especialmente, a repetição freqüente do último verso do cantor, evidenciam uma estrutura⁴⁹ musical complacente à improvisação de novas melodias ou versos. O tirador pode inventar um novo ponto ou modificar um pré-existente sem dificuldade.

Basta um jongueiro levantar o braço, pôr a mão num dos tambores e / ou gritar “cachuera”⁵⁰ para que os instrumentos parem de tocar, a nova letra e a toada sejam ouvidas em silêncio e, em seguida, a povaria os reitere sublinhando a última idéia proposta pelo solista e o seu fraseado com os seus “lás” e “lailês”.

A relevância e os significados deste e de outros padrões que não estão previstos na teoria musical européia firmada no século XIX⁵¹ foram ignorados por Luciano Gallet e por quase todos os outros folcloristas que registraram posteriormente e de alguma maneira a sonoridade dos pontos do meu tema de pesquisa⁵².

O emprego da mencionada lógica falaciosa que prima pelo pouco cuidado no manejo de provas, metodologias, documentos e anotações de pesquisa e que encaixa aquilo que foi observado num rol de preconceitos anteriores pode ser o motivo desta distração.

11

O artigo de Luciano Gallet, que acabou de ter alguns dos seus detalhes textuais e a lógica da sua composição esmiuçados, não se relaciona apenas com o romance de Júlio Ribeiro. É provável que os curtos parágrafos do folclorista pioneiro e a partitura que os segue⁵³ sejam interdependentes.

Entretanto, ainda que o caráter de necessidade e indispensabilidade de tal associação não possa ou não seja convincentemente atestado nesta seção do meu trabalho é perceptível, é óbvio até, que as afirmações do Diretor do Instituto Nacional de Música guardam, ao menos, alguma ligação com o jongo do seu anexo homônimo.

Tal analogia pode parecer um pouco estranha para quem entra em contato pela primeira vez com estes dois registros – partitura e texto – daquilo que Gallet provavelmente observou e dispôs conforme os seus objetivos intelectuais ou políticos, as suas idéias e as suas referências prévias. As duas anotações, ao contrário do jongo descrito pelo compositor carioca e do samba romanceado por Júlio Ribeiro, não “coincidem exatamente”.

O texto escrito tem, especialmente no seu início, uma série de informações não fornecidas por sua partitura associada. A segunda parte do seu artigo, o longo trecho “A Dança”, todavia, tirando um ou outro comentário marginal, também pode ser lida como uma antecipação ou reiteração deste anexo. O folclorista, além da tentativa exposta no item anterior de misturar homogeneamente movimentos coreográficos, sons, um romance e uma pesquisa, praticamente traduz nesta seção a sua escrita musical aposta expondo-a verbal e prévia ou novamente. Os últimos parágrafos do texto, os da caninha verde, do cateretê e das varsadas, parecem um complemento mais ou menos independente de tudo o que o precede e voltam a não ter nenhuma relação explícita com a notação do “Allegretto mosso”.

As linhas que Luciano Gallet dedicou ao meu tema de pesquisa não dão, porém, o seu assunto por encerrado na última frase desta conclusão aparente. As últimas palavras do jongo do compositor carioca são, como já mencionei ligeiramente nos itens anteriores, o “verso do cantador” e o “coro” do “Capim de pranta” transcritos.

O autor acrescenta ainda o título homônimo e genérico do seu artigo a este possível ponto que Antoniozinho aparentemente cantou e divide-o em duas partes – “Solo” e, novamente, “Coro”. A divisão dos versos desta transcrição também é notável. O “coro”, como já foi dito, é formado por uma única estrofe “sem letra” na qual algumas sílabas agrupam-se em seis versos. Ler estes versos irregulares e muito parecidos entre si em voz alta e manter uma unidade da estrofe foi uma tarefa muito difícil. Tive que respirar em um ou dos pontos, uma vez que, aparentemente, estas linhas podem ser facilmente divididas em dois ou três grupos menores.

Talvez esta subdivisão não seja uma simples limitação respiratória e pessoal. A estrofação do “Solo”, ademais, é ainda mais singular e a sua leitura num fôlego só é muito mais desafiadora. O “verso do cantador” é transcrito num dístico precedido por um agrupamento de seis versos. Estas linhas, contudo, são formadas, na verdade, por duas subdivisões menores, de três versos cada, que se repetem. Não é muito custoso imaginar que a maioria dos leitores do artigo de Gallet enxergou isto e fez uma pequena pausa entre a primeira metade da estrofe em questão e a sua duplicação no seu primeiro contato com o “Jongo” do folclorista.

As dificuldades de leitura desta transcrição de um provável ponto de Antoniozinho, causadas pela métrica irregular da versificação e pela estrofação, é digna de atenção. No oitavo item deste meu “Alegretto Bárbaro”, aliás, já comentei brevemente algumas destas características do “Capim de pranta” de Luciano Gallet, ao compará-lo com o samba de Júlio Ribeiro, e reproduzi a disposição gráfica incomum das suas linhas.

Acredito que é possível tirar duas informações importantes da maneira desusada de anotar versos com que o antigo Diretor do Instituto Nacional de Música encerra o seu “estudo de folclore”. Não é muito complicado perceber que este remate textual é um tanto redundante. Além de uma pequena citação da “resposta do coro” no interior da seção “A Dança” a partitura anexa trará os versos do “Capim de pranta” em seguida, sílaba por sílaba, abaixo das notações musicais reproduzindo, inclusive, as subdivisões “Solo” e “Coro” logo acima do primeiro e do terceiro pentagrama⁵⁴. Para um autor que acabou de afirmar que “no jongo, a letra do canto não tem importância” o cuidado de referir-se entre aspas e de transcrever duas vezes e sem alteração verbal alguma um elemento pretensamente inútil do nosso objeto de pesquisa em comum é, irônica e aparentemente, fora de lugar e de propósito.

A segunda informação que estas linhas cantadas, ao que tudo indica, por Antoniozinho e escritas excentricamente por Gallet sugerem é que o encerramento do artigo do folclorista também pode ser outra tradução e / ou redução que precede ou sucede a partitura do seu anexo.

O título e as expressões “Solo” e “Coro”, como acabei de informar, encontram-se, pelo menos, repetidos nos dois registros. Algumas das indicações verbais que definem no anexo, como mostrarei em breve, a forma da música⁵⁵ também são, óbvia e conseqüentemente, idênticas às do final do artigo.

Na sua partitura, todavia, Luciano Gallet inseriu ainda duas sugestões rítmicas inexistentes nas estrofes em questão além de várias marcações formais complementares impressas entre parênteses nos pentagramas ou logo abaixo deles e de outros termos, números e símbolos.

A estranheza causada pela subdivisão dos versos que encerram o texto do folclorista acaba, por fim, no seu anexo. As figuras rítmicas e as pausas do “Alegretto mosso” conferem fluência à leitura das linhas e a melodia torna as inflexões e respirações que o compositor quis emprestar à sua transcrição ainda mais evidentes.

O esmero dessa partitura, que acumula rubricas e detalhes numa provável tentativa de ser fiel ao que o seu autor escutou, parece contradizer a aparência de pouco cuidado que as

estrofes finais do artigo de Gallet transmitem. Esta diferença sugere a dependência dos dois registros e, talvez, a subordinação de um deles.

Os versos podem ter sido escritos depois ou durante a transcrição da partitura – um evento simultâneo à escuta do “capim de pranta”– e, relegados ao rodapé do trabalho do folclorista, figurariam como uma citação prévia, subsidiária à música a exemplo das linhas que os libretos de ópera e os programas de concerto exibem e que certamente eram familiares à Luciano Gallet.

O Diretor do Instituto Nacional de Música também pode ter escrito primeiro o texto, ter guardado os sons na memória e depois ter feito as anotações da melodia e da rítmica do ponto nas pautas. As palavras seriam então uma espécie de recurso mnemônico e de apontamento rápido feito na frente de Antoniozinho ou de uma roda de jongueiros. Acho esta segunda hipótese improvável. A minha experiência musical e o meu convívio com outros instrumentistas, cantores e compositores fizeram-me saber que se o contorno geral de uma música e o seu caráter harmônico básico podem ser lembrados sem esforço algumas horas depois da primeira audição de algo novo, os detalhes da rítmica e as alturas específicas perdem-se imediata e facilmente. É difícil acreditar que Gallet, sendo um músico experiente, tenha corrido o risco de esquecer todas as informações sonoras que a simples anotação de algumas estrofes não pode fornecer sem que tivesse habilidades auditivas anormais.

A última conjectura viável é a sugestão de que o compositor escutou o seu objeto de estudo várias vezes e seguiu mais ou menos o meu método de transcrição. Após frequentar inúmeras rodas de jongo Luciano Galet teria gravado aos poucos e com o auxílio de muitas notas produzidas dia a dia os principais elementos sonoros do ponto em questão. Os versos que encerram o seu artigo e a partitura do seu anexo seriam, portanto, posteriores à pesquisa. Esta suposição, além de denotar um procedimento metodológico ímpar entre os folcloristas brasileiros, torna as indicações mais detalhadas das pautas um tanto difíceis de explicar.

Acredito que a leitura do “Alegretto mosso”, destas estrofes truncadas e do resto do texto de Gallet, independentemente da adoção de uma das hipóteses descritas acima, não é suficiente para determinar se a sua partitura é subordinada ou subordina as outras informações do artigo.

É evidente, porém, que a música do jongo era, ao lado das opiniões de Júlio Ribeiro sobre as danças dos negros, muito importante para o folclorista. Não deve ser à toa o citado acúmulo de repetições e de referências internas que o autor divide entre a sua partitura e os seus parágrafos. As marcações “A” e “B”, em especial, que encontram-se nos dois registros e fazem o esquema de abertura do trecho “A Dança” do seu artigo virar uma descrição de como

o “Capim de pranta” anexo teria sido cantado por Antoniozinho ou pela povaria de uma roda de jongo, não parecem nem um pouco gratuitas.

É, finalmente, interessante lembrar, mantendo, contudo, o tom inconclusivo deste item, que Luciano Gallet era um compositor e músico profissional antes de ser um folclorista. As suas pesquisas das cantigas e danças dos índios e dos negros de algumas áreas rurais do Sudeste Brasileiro serviram, provavelmente, de apoio para a confecção das suas obras modernistas e nacionalistas como o “Caxinguelê” de 1917 ou o “Nhô Chico” de 1927⁵⁶. O autor talvez tenha mobilizado as suas preferências literárias, a sua ênfase coreográfica e os preconceitos do artigo em questão para anotar, emoldurar e avaliar tacitamente a sonoridade, os elementos musicais do jongo do interior do Estado do Rio de Janeiro.

12

O “Allegretto mosso”, a partitura de Gallet, foi impresso em seis pautas simples, de quatro ou cinco compassos cada, numa notação exclusivamente melódico-rítmica e vocal. O título, “Jongo”, centralizado e acima de toda a parte, foi publicado com um corpo de fonte relativamente grande e em negrito.

A citada prescrição de andamento e do caráter da peça, que deverá ser cantada de forma acelerada e movimentada, empregou tipos do mesmo tamanho e está situada à esquerda do primeiro pentagrama. Os termos “Solo” e “muito ritmado”, que estão no cabeçalho do “capim de pranta” e o “Côro” do final da terceira linha têm menos destaque, coube-os uma fonte menor.

A redundante indicação rítmica e a entrada do canto coral estão assinalados em itálico o que talvez denote certa ênfase ou, simplesmente, sirva para diferenciá-las da indicação “Solo”. Estas palavras têm as mesmas dimensões dos versos do ponto que estão situados abaixo das pautas e das suas respectivas figuras de notas.

Esta divisão entre “Solo” de um lado e “Côro” do outro distribui os sons indicados pela a partitura e a sua imagem em duas partes. Não é necessário ter uma instrução musical específica para perceber que além das duas rubricas que encabeçam cada uma dessas seções, os próprios aspectos gráficos mais superficiais as diferenciam visivelmente. O início da notação musical de Gallet tem mais figuras rítmicas por linha, quase todas são destacadas

umas das outras. A resposta coral tem menos elementos, mais figuras de pausas e ligaduras que ultrapassam os limites das barras de compasso.

Ambas as subdivisões deste possível ponto têm, entretanto, exatamente três pautas e um total de 12 ou de 24 compassos. A primeira cifra diz respeito àquilo que está impresso e a segunda ao que deverá ser executado de acordo com as repetições assinaladas na partitura. Não é difícil, para todo e qualquer músico, saber que, conseqüentemente, o A e o B do “Capim de pranta” de Gallet duram precisamente o mesmo tempo. Esta coincidência entre as medidas do que o cantor solista propõe à roda e do que a povaria devolve ao puxador pode ser um dado objetivo que o folclorista tirou das suas entrevistas ou pesquisas de campo. Nas duas comunidades contemporâneas que pesquisei o tamanho dos pontos é sempre igual à do seu coro correspondente. As prováveis melodias setuagenárias de Antoniozinho e os comentários de outros possíveis jongueiros antigos e não identificados talvez tenham seguido este mesmo padrão.

Porém, o citado contraste visível e audível entre a métrica, a melodia e a rítmica das duas metades da partitura de Luciano Gallet não se ajusta ao que observei nos últimos anos. No final do décimo item deste capítulo sugeri que a única distinção musical entre o que o tirador do ponto e a povaria cantam na roda é, atualmente, a adição e / ou a substituição dos versos do cantador por sílabas de significado ignorado por todos os não-jongueiros.

A divergência sonora e a oposição gráfica entre o “Solo” e o “Côro”, as partes A e B do “Alegretto mosso”, parece, então, amparar duas hipóteses não necessariamente excludentes que podem explicar as diferenças entre o jongo de Antoniozinho e o de seus bisnetos.

É bem possível que o folclorista tenha registrado algo muito próximo da linha melódica coral cantada pela povaria daquela época e daquele local não especificados e talvez a resposta desta assembléia remota fosse diferente da pergunta de Antoniozinho, ou de qualquer outro tirador do ponto.

Por outro lado este “Côro” parece ser o trecho mais europeizado da partitura. Não há como provar esta afirmação sem pesquisas mais aprofundadas sobre o modernismo musical brasileiro, a obra de Luciano Gallet, o seu aprendizado e a sua prática composicionais. Fornecerei, então, apenas alguns dados inconclusivos que, para mim, parecem aproximar mais o B da partitura do Diretor do Instituto Nacional de Música dos coros heróicos da Grand Opera oitocentista de Gioachino Rossini, de Giacomo Meyerbeer ou de Carlos Gomes⁵⁷ do que das rodas de jongo.

A figura rítmica que repete-se quatro vezes na anacruse e nos oito primeiros compassos do trecho em questão é baseada na proporção que há entre uma semi-colcheia seguida e uma

semínima duplamente pontuada. O padrão é, aparentemente, muito próximo de um dos clichês mais fáceis de serem encontrados nas fanfarras de abertura e, especialmente, no encerramento das árias e dos atos da Gran Opera.

A fanfarra inicial da famosa “Protofonia” que Antônio Carlos Gomes acrescentou ao “Il Guarany”, um ano depois da sua estréia em 1870 é um dos exemplos mais conhecidos do emprego desta rítmica.

Na verdade este lugar-comum, largamente utilizado para sublinhar a pompa, o heroísmo da ação dramática ou o caráter conclusivo de um determinado trecho, pode ser encontrado em partituras da chamada música erudita européia que vão do final do século XVIII ao início do século XX. Os primeiros compassos da ópera “Don Giovanni” de Wolfgang Amadeus Mozart, que estreou em 1787, o Adagio em ré menor que abre a última sinfonia de Franz Joseph Haydn de 1795 e o final da maioria dos dramas de Giacomo Puccini atestam a popularidade e a longevidade do clichê.

Após um erro na grafia das durações do oitavo compasso deste “Côro” que não preenchem totalmente a medida de tempo convencionada pela fórmula 2/4 e que, por ser um lapso bastante elementar, parece uma gralha tipográfica, a anacruse que antecede o nono compasso e todo o terço final desta parte B aproximam-se ainda mais de uma fanfarra.

Além da figuração rítmica o contorno melódico-harmônico do trecho emprega uma variação do motivo das quatro primeiras frases e privilegia o quarto grau de lá bemol maior, a tonalidade⁵⁸ que Gallet aparentemente propõe na armadura de clave.

Não é possível analisar agora a ocorrência do que a teoria musical oitocentista e européia convencionou chamar de harmonias baseadas em intervalos de quarta justa e de cadências subdominantes maiores nem o caráter heróico que a elas foi atribuído pelo menos desde a publicação das sinfonias de Ludwig Van Beethoven nos primeiros anos do século XIX⁵⁹. Acredito, entretanto, que a execução dos compassos em questão fará qualquer um lembrar-se imediatamente da citada “Protofonia” do ilustre operista campineiro, da abertura do nosso Hino Nacional ou de uma série de marchas religiosas, militares ou nacionalistas.

Após a subida ao quarto grau, a melodia acompanha a escala de lá bemol maior, passa da tônica e termina de forma bastante instável no sétimo grau da tonalidade. Para os padrões da música tonal que foi formalizada na segunda metade do século XVIII pelos compositores da escola apelidada de “clássica” ou “classicista” esta cadência, a “sensível-tônica”, é uma opção bastante tensa ao emprego de uma harmonia que movimenta-se a partir do quinto grau, a “dominante-tônica”.

Luciano Gallet, ao contrário do que um Johann Christian Bach ou um Christoph Willibald Gluck fariam, não utiliza a sensível numa cadência de passagem nem repousa em lá bemol. É possível explicar o fim aparentemente inesperado da parte B da sua partitura a partir de três hipóteses.

O folclorista talvez tenha percebido que as melodias que ouviu de Antoniozinho ou de outros jongueiros tinham contornos harmônicos tonais, porém a dialética entre tensão e relaxamento que o autor esperava ouvir, de acordo com a sua formação musical erudita, era frequentemente desestabilizada pela sobreposição de vozes ou por finais não resolutivos.

A grafia deste “Jongo” que repete em sua marcação formal A e B, o padrão de escrita das canções européias desde, pelo menos, a publicação dos álbuns de *Lieder* para voz e piano de Franz Peter Schubert no início do século XIX⁶⁰ e a adição da prescrição de andamento “Allegretto mosso”, palavras que, provavelmente, não faziam o mínimo sentido para a poveria de então, enfraquecem bastante esta conjectura. Os elementos citados parecem indicar, outra vez, a adaptação dos gestos, palavras e sons dos informantes de Gallet à preconceitos, sistemas e opção anteriores

Pode-se pensar, como uma segunda hipótese, que o compositor carioca tentou fazer esta adaptação pela via do estranhamento. O emprego insistente da cadência sensível na sua pretensa transcrição talvez quisesse provocar em seu público uma difusa sensação de não familiaridade e de incompletude.

Não há como julgar esta suposição sem maiores pesquisas a respeito das atividades de Gallet, das representações dos negros e do povo e dos possíveis consumidores de publicações folclóricas no Brasil dos anos de 1920 e 1930.

O rodapé da partitura e a sua indicação “da capo” que pede a “volta à cabeça” do tema, entretanto, mostram claramente que a subdivisão B não é o final do “Capim de pranta.” A volta à seção A – que é formada por duas cadências subdominantes maiores apoiadas no segundo e no quarto graus da escala e por uma dominante que resolve na submediante e na tônica – suaviza a tensão do sétimo grau.

O emprego da cadência sensível unida à contornos melódicos que insistem, novamente, nas subdominantes que encontra-se na parte B torna-se, então, uma tensão mais ou menos prolongada e baseada no sétimo grau da tonalidade. É uma seção de harmonia contrastante que tende à resolução tônica no movimento harmônico subsequente ou à modulação. O emprego deste tipo de harmonia, aliás, foi uma inovação largamente utilizada pela Grand Opera e pela música de caráter sinfônico da segunda metade do século XIX para sublinhar as intenções trágicas e dramáticas das suas partituras⁶¹.

Se esta terceira hipótese, que é bem mais simples e provável do que as anteriores, for seguida, teremos outro indício da europeização deste “Jongo” e em especial da sua segunda parte. O B seria um trecho intermediário, daria suporte e sentido à exposição do A, conteria uma surpresa de caráter harmônico, rítmico e melódico e soaria de forma muito mais elaborada do que a primeira seção do tema. A música poderia ser interpretada nas formas AABB / AABB ou AABBA. A primeira opção e todas as características citadas na frase anterior são convenções utilizadas nos *Lieder* e nas canções europeus⁶², a segunda também é encontrado no cancionero erudito e aproxima-se mais da repetição de solos e respostas corais dos jongueiros contemporâneos.

Por sua vez, a seção A do “Jongo” de Gallet, também obedece aos lugares-comuns das miniaturas européias feitas para um cantor acompanhado de piano ou orquestra através das suas reiterações regulares de idéias a cada final de frase e da repetição do primeiro motivo seguida da preparação, por tensionamento melódico-harmônico, para a entrada do B.

É provável que Luciano Gallet tenha, talvez inconscientemente, adotado uma solução de compromisso entre a tradição de peças curtas para voz solista que a geração de Franz Schubert formalizou a partir das antigas árias e as suas pesquisas de campo.

O peso que a chamada “forma-canção” erudita dá à parte B talvez tenha levado o autor do “Jongo” à tentativas de modificar, complexificar, estilizar ou embelezar especificamente este segundo trecho do “Capim de pranta” dos seus informantes.

O contraste entre as seções da partitura do folclorista em questão levou este item especulativo à uma série de hipóteses acumuladas perigosamente, sem o amparo de outras pesquisas. Pretendi, com essas suposições, levantar, apenas, algumas hipóteses prováveis para explicar a discrepância musical entre o “Solo” e o “Côro” de Gallet, algo que não ocorre de forma alguma no jongo contemporâneo.

Além das diferenças que acabei de mencionar, a distinção melódica e a complementariedade harmônica das duas partes, o “Jongo” de Gallet acumula ainda outras divergências que vão da grafia, uma vez que no A, cada linha da pauta corresponde à um verso, cuidado que não foi tomado no B, à mudança do caráter rítmico já que passamos de uma escrita bastante tercinada, com a maioria dos acentos de um 2/4 deslocados, no “Solo”, o que parece evidenciar o esforço do compositor em transcrever toques parecidos com os que escutei em minhas pesquisas, à um “Côro” de marcação inequivocamente binária.

Luciano Gallet pode, ainda, reservar para os seus leitores mais atentos uma surpresa. As ligaduras e as notas de rápida sucessão numa só emissão que estão em seu “Côro” podem ser consideradas um portamento, ou seja, uma série de elementos decorativos, vibratos ou glissandos improvisados que preenchem o espaço entre duas notas de duração maior.

Se algumas das hipóteses do item anterior, que apontam para uma europeização deste trecho, estiverem certas, a utilização de portamentos pode ser adicionada à análise como uma tentativa e uma dificuldade evidente de transcrever a multiplicidade de vozes do coro que, ainda que movimente-se em torno de um só contorno melódico e rítmico, é, pelo menos atualmente, impressionante. É possível que o folclorista não tenha agido de má fé ao transformar o seu “Jongo” numa canção, talvez Gallet tenha tido tanta dificuldade de escrever o que ouviu que preferiu optar pelo embelezamento etnocêntrico daquela estranha música.

O folclorista piracicabano Alceu Maynard de Araújo em dois de seus artigos curtos sobre o meu tema de pesquisa, o “Jongo” e o “Jongo de Taubaté”⁶³, explicita o que em Gallet é apenas uma conjectura minha ao afirmar que ouviu nas rodas melodias “sem compasso e com muito portamento”.

Os artigos em questão encontram-se numa das obras mais famosas do autor, –outro colega e amigo de Mário de Andrade que dedicou “todo o seu amor ao caipira”⁶⁴ paulista – a “Cultura Popular Brasileira”, que tinha pretensões didáticas⁶⁵.

Apesar de seu alinhamento com uma das disciplinas de cunho nacionalista e conservador da última Ditadura Militar brasileira que, segundo a Lei de Diretrizes e Bases da Educação nacional de 1996 possuía um “caráter negativo de doutrinação”⁶⁶, os jongs de Alceu Maynard de Araújo têm menos assertivas racistas do que o de Luciano Gallet ou o samba de Júlio Ribeiro.

Os “pretos” velhos do compositor carioca, os “negros e negras” genéricos do literato e as suas danças são aqui “de origem africana” ou, “sem dúvida”, fazem parte da “rica herança da cultura negra”.

A africanidade hereditária destas expressões, que até hoje freqüentam enfaticamente quase toda a bibliografia sobre o assunto, simultaneamente valoriza os jongueiros e os coloca como autênticos sobreviventes, roceiros e habitantes de subúrbio que persistem em sua reprodução mais ou menos fiel de um passado indefinido.

Se a coreomania de Júlio Ribeiro persiste em Maynard de Araújo há aqui uma interação maior entre os movimentos corporais, a música e as letras dos pontos. No primeiro parágrafo

lemos que nesta “dança” “o canto tem papel importante no desafio versificado” e que a música dos tambores está ligada intimamente às emissões melódicas e evoluções coreográficas.

Ainda que tudo esteja subordinado à dança e à recreação e que a sonoridade do jongo seja considerada primitiva as próprias subdivisões dos artigos do folclorista estão, aparentemente, mais próximas da fala dos jongueiros atuais, que não delimitam o que fazem, encarando o toque, o ponto, a roda, os guias e a povaria como partes inseparáveis e interdependentes de um todo.

A comparação com as categorias estanques e bem delimitadas de Gallet – “instrumentos”, “os figurantes do jongo” e “a dança” – é inevitável. Alceu Maynard separa os parágrafos do seu texto por subtítulos mais genéricos – “origem e função social” e “localização geográfica”.

No interior de cada uma dessas seções o folclorista cita a tal “cultura negra”, a “região cafeeicultora” do Vale do Paraíba do Sul, Paraibuna e Paraitinga, os caxambus de Minas Gerais e do Espírito Santo⁶⁷ e descreve uma roda de jongo que foi, provavelmente, vistas pelo autor no município de Taubaté.

Alceu Maynard, utilizando a famosa expressão do valeparaibano Monteiro Lobato⁶⁸, afirma ter visto o jongo em outras das “cidades mortas paulistas”. O jongo de Taubaté, entretanto, parece ter impressionado sobremaneira o folclorista que jamais vira “uma dança assim”.

A roda em questão ocorreu “no pátio fronteiro à velha cadeia pública” numa noite de dezembro de 1947. A apresentação talvez tenha sido organizada especialmente para que o intelectual e seus possíveis parceiros de viagem a pudessem ver, já que os jongueiros posicionarem-se em “hemicírculo”, disposição que, pelo menos hoje em dia, é comum apenas nas participações e / ou exibições de jongo em eventos exteriores às comunidades. O folclorista descreve minuciosamente os movimentos da povaria e dos solistas, chegando a desenhá-los num círculo esquemático, que indica claramente os passos em sentido anti-horário dos dançarinos.

Embora “o instrumental, a música, os “pontos”” de Taubaté sejam “idênticos” ao de outras localidades, Alceu Maynard gasta metade das suas páginas dedicadas ao assunto registrando-os e pormenorizando-os. O autor transcreve a subdivisão rítmica básica do jongo num compasso quaternário composto, 12/8, repetido indefinidamente e acentuado na primeira colcheia de cada um dos quatro agrupamentos. O folclorista anota ainda o valor exato de cada figura, 152 batidas por minuto (bpm), e o reforça com a indicação “rápido”.

Alceu Maynard transcreve, algumas linhas depois, um verso de “um preto já idoso que gritava estentoricamente” sem marcação de compasso e cheio dos portamentos citados no início deste item. As dificuldades de escrita e de compressão desta sonoridade ficam evidentes aqui. O grito do velho jongueiro é apenas uma escala resumida e descendente grafada com figuras de duas durações indefinidas, uma presumivelmente mais curta do que a outra, e sem os elementos decorativos que as palavras impressas prometem.

Na transcrição seguinte, da “batida” que, segundo o autor, acompanha a dança e o canto a sua perplexidade é novamente visível. O folclorista tenta escrever algo simples que se encaixe na subdivisão rítmica já anotada algumas linhas acima. O resultado é um padrão complexo e bastante irregular, novamente sem fórmula de compasso, mas que parece seguir a pulsação de um 12/8.

Os toques contemporâneos do candongueiro e do tambú parecem ter sido amalgamados nesta linha percussiva. A profusão de ligaduras e acentos e o deslocamento assimétrico das duas células básicas – colcheia pontuada seguida de semi-colcheia e tercina – parecem denotar uma tremenda dificuldade de escuta e de grafia.

Alceu Maynard não era um músico profissional como Luciano Gallet e, talvez, esta relativa inabilidade tenha, paradoxalmente, enchido as suas tentativas de registrar os sons do jongo de detalhes interessantes para os pesquisadores futuros. As transcrições que o folclorista publicou no meio dos seus artigos são, embora confusas, muito menos europeizadas do que as de todos os seus colegas de disciplina. As informações rítmicas e as observações melódico-harmônicas do autor parecem confirmar, inclusive, o que eu pude ouvir nas rodas atuais, o que demonstra uma provável continuidade musical do meu objeto de pesquisa.

No entanto, as partituras anexas aos textos de Alceu Maynard contrastam surpreendentemente com estes compassos sem fórmula que permeiam os seus artigos. O “Ponto de Uma Volta” e o “Ponto de Duas Voltas” parecem ter sido escritos por outro folclorista. A marcação simultaneamente binária e ternária que o autor tinha observado nos seus parágrafos vira aqui um compasso binário ou quaternário simples. Nenhuma figura tercinada é utilizada para expressar a tendência trina do ritmo e – ainda que as melodias não pareçam europeizadas ou estilizadas como as de Gallet, nem apareça aqui a forma-canção com A, B e volta ao S – novamente uma tonalidade é eleita para a transcrição. Apenas alguns asteriscos em cima de algumas notas informam que estas “eram executadas com portamentos”.

Não sei explicar tamanha diferença entre um registro e outro numa mesma publicação. Alceu Maynard pode ter tentado fazer das partituras anexas algo mais convencional para uso

didático ou para a execução de intérpretes amadores. As breves anotações do texto talvez tenham sido feitas bem antes ou bem depois destes pontos acessórios e o seu autor, em algum momento da sua vida profissional, mudou de postura em relação à escuta e à grafia dos seus “folclores”. Por último podemos aventar a hipótese de que o binário e o quaternário do intelectual piracicabano tenham sido feitas, corrigidas ou modificados por algum músico que não entendesse muito bem de jongo e que não mereceu nenhuma referência ao seu trabalho.

14

Os artigos, verbetes e partituras de jongo dos folcloristas brasileiros do século passado têm, de um modo geral, uma característica insistente e em comum: são, obviamente e conforme indicado desde o início deste capítulo, um acúmulo das leituras, preconceitos e referenciais anteriores dos seus autores e, quando aparecem transcrições sonoras, de convenções de percepção e de grafia herdadas de uma educação musical tradicional e européia.

Não se pode, evidentemente, dizer que o trabalho destes estudiosos resume-se a uma colagem desordenada de citações e que não existe nada a ser estudado em suas páginas. Algumas informações explícitas e / ou detalhes quase imperceptíveis que demonstram a observação direta das rodas, entrevistas com jongueiros e a investigação bibliográfica estão presentes em todos estes textos.

Por outro lado, os melhores textos de historiadores, verbetes, notícias e artigos de folclore anteriores aos anos de 1980 ou, se preferirmos, os que mais se aproximam dos métodos de pesquisa contemporâneos, estão cheios imprecisões ou transcrições musicais pouco hábeis.

O famoso estudo de Edison Carneiro, o “Samba de Umbigada”⁶⁹, por exemplo, depois de apontar algumas das suas fontes bibliográficas, nos dá uma visão tão genérica do jongo que o seu leitor tem a impressão de que este pode ser trocado por qualquer outro “samba” mencionado sem grandes perdas de ambas as partes. O caráter panorâmico que o texto de Carneiro possui é proposital e esta impressão, aliás, acaba fortalecendo o argumento do autor.

Os poucos parágrafos que o historiador Stanley Stein dedica ao meu tema no seu “Vassouras: a Brazilian coffee county”⁷⁰ também corroboram habilmente as afirmações de seu autor. Os cantos de trabalho que o admirador de Melville e Frances Herskovits ouviu dos descendentes dos escravos que freqüentavam as fontes processuais e administrativas

aparecem nas descrições da resistência dos trabalhadores do eito, nas comemorações da Abolição e numa roda de jongo.

Além de projetar no Vale do Paraíba oitocentista a fala de informantes do final dos anos de 1940 em todas estas passagens, o historiador, na descrição desta apresentação da poveria, repete com poucas alterações algumas frases de folcloristas como Alceu Maynard de Araújo e Rossini Tavares de Lima que estão devidamente citados numa nota de rodapé.

O jongo que Stein viu e que talvez tenha sido especialmente organizado para tal é percebido e transposto através de dois referenciais bastante explícitos, o século XIX das suas pesquisas em velhas fazendas e arquivos e a leitura de Gilberto Freyre, de antropólogos estadunidenses e, especialmente, dos folcloristas brasileiros.

Não pretendo, com estas observações, desqualificar, a obra magistral de Stanley Stein nem tirar os seus muitos méritos. O historiador ampliou, de forma impressionante, as fontes que então se consideravam suficientes para um estudo monográfico sobre uma região específica. A obra tem páginas de tocante e profunda sensibilidade na sua tentativa de recuperar os pensamentos e sentimentos dos seus personagens de um modo geral e dos escravos, em particular. Os jongs de “Vassouras” são mais complexos e multifacetados do que o mero divertimento que os folcloristas puderam enxergar nesta música / dança. O seu autor ainda teve, finalmente, o mérito de ser o pioneiro no registro fonográfico do meu tema, por ter se preocupado em gravar alguns pontos de um de seus entrevistados.

“O Jongo”⁷¹ de Maria de Lourdes Borges Ribeiro, por último, apesar de ampliar bastante a discussão sobre o meu tema e de trazer muitos enfoques e observações valiosas, é acompanhado de algumas partituras em compasso binário simples que não são parecidas com nada do que escutei nas rodas de jongo atuais.

A ausência de harmonia, ou seja, da percepção e da escrita de sons simultâneos é uma constante em toda esta literatura. O romance de Júlio Ribeiro, as partituras de Rossini Tavares de Lima e Alceu Maynard de Araújo, a macumba de Mário de Andrade e a roda de jongo de Stanley Stein referem-se apenas à melodia cantada pelos negros e ao ritmo de suas palmas, adufes, atabaques ou tambús. A única exceção é a menção pobre e isolada à quinta justa que Antoniozinho fazia ao acompanhar um verso entoado por Luciano Gallet.

Não é necessário ter lido as páginas de Robert Farris Thompson sobre os efeitos polifônicos de *overlapping*, os tropos polissêmicos de chamada e resposta entre o solista e o coro identificados por Samuel Floyd Junior e por dezenas de outros etnomusicólogos ou as paisagens sonoras de Murray Schafer⁷², para perceber uma enorme variedade de vozes sobrepostas numa roda de jongo atual.

Na verdade ouvir uma única emissão é algo muito raro, mesmo quando um jongueiro está puxando o início do seu ponto. A poveria reage imediatamente ao que o solista propõe de diversas maneiras e em alturas bem definidas.

Os intelectuais brasileiros, folcloristas, escritores e outros estudiosos, sem exceção alguma e até as últimas décadas do século XX não puderam escutar a simultaneidade de sons do jongo. A tríplice divisão musical da teoria tradicional da Europa do fim dos oitocentos – melodia, harmonia e ritmo – não pôde ser atingida pelos jongs desses literatos e pesquisadores heterogêneos. A sonoridade do meu objeto de pesquisa nas obras produzidas por todos estes eruditos é, ao que tudo indica, simples, rude, truncada ou incompleta, tão manca quanto a batida de um candongueiro.

A maioria das transcrições musicais e as referências literárias que o jongo mereceu nos estudos de folclore do século passado além deste presumível ranço pejorativo e de ignorar, em grande medida, as categorias dos próprios jongueiros, os toques, batidas e cantorias, são, aparentemente, menos importantes do que os textos verbais publicados nos seus artigos e verbetes.

Os pontos, jongs solos e côros recolhidos por estes pesquisadores parecem provas, apêndices ou ilustrações dispensáveis às suas palavras e argumentos. As partituras em questão dependem, conseqüentemente, de uma audição peculiar, orientada pelas referências, educação, objetivo, atuação sócio-política e preconceitos do folclorista ou do literato, da adequação ao que será dito nos textos verbais, da identificação daqueles sons à linguagem expressiva da música européia e, finalmente, do próprio momento de sua escrita, que pode ser encarada como um subproduto ou resultado final, de todos os elementos elencadas neste período.

As transcrições dos folcloristas, cheias de uma pretensa autenticidade auto-atribuída, que foram feitas até os anos de 1980, em resumo, não parecem capazes de reproduzir ou sugerir os jongs atuais quando executadas.

Pode-se pensar que há quarenta ou oitenta anos as sonoridades do meu tema de pesquisa fossem possível e absolutamente diferentes, que as partituras foram mal-escritas talvez por que os jongueiros estavam, para estes intelectuais, nos seus últimos dias e registrar apressadamente toda a riqueza do seu folclore era uma urgência ou que as partituras tenham a carga de idiossincrasias, referências e idéias pré-concebidas mencionada no parágrafo anterior.

Para que a minha argumentação, que tende à terceira hipótese, não pareça anacrônica existem, felizmente, outros registros de jongo ou de músicas / danças muito próximas ao que

hoje soa como jongo. Os trabalhos de compositores como Antônio de Carlos Gomes, Lorenzo Fernandez ou César Guerra-Peixe provam que seria possível exigir dos folcloristas uma escrita musical mais sensível e mais habilidosa em recuperar e reproduzir aquilo que foi ouvido entre as povarias do século XIX e XX.

Os jongs, quadrilhas e tambús destes músicos foram feitos, ao que tudo indica, a partir da escuta atenta de sonoridades facilmente reconhecíveis na cantoria e nos toques das rodas contemporâneas.

As suas partituras indicam uma continuidade impressionante entre as práticas sonoras dos jongueiros de hoje e às de seus antepassados ao preservar a pulsação binário-ternária, a rítmica complexa, as melodias altamente ornamentadas que transitam entre determinados centros tonais e características do modalismo e a presença de diversas formas de harmonia e de simultaneidades que são características da música do jongo que eu encontrei durante as minhas pesquisas de campo.

Parece que pelo menos algumas das antigas povarias não faziam uma música tão diferente quanto as transcrições dos folcloristas poderiam levar a crer e é ainda mais difícil acreditar que um músico bem treinado como Luciano Gallet, um dos compositores mais importantes de sua época, tenha anexado uma partitura apressada ou mal-feita aos seus Estudos de Folclore.

Ao invés de focar agora estas partituras, todavia e, mais ainda, as gravações de jongs das últimas décadas, em que a rítmica e as vozes que encontrei na *engoma* veriam-se confirmadas ou adaptadas através de arranjos para formações tão diversas quanto o piano solo, o trio de jazz com alguns instrumentos de sopro solistas, as batidas eletrônicas ou o quarteto de contrabaixos prefiro encaminhar sem demora o meu carro para o terceiro capítulo deste estudo e flagrar diretamente os toques e os pontos que escutei no Jardim Roseira e nos arraiais Afro-Julinos de Campinas, nos Encontros de Jongueiros e / ou no terreno sob o pontilhão da via Dutra em Guaratinguetá.

Não tomei tal decisão sem uma certa tristeza e sem elidir muitas análises musicais já feitas, contudo, mas é preciso deixar para traz uma argumentação que levaria este “Allegretto Bárbaro” ainda mais longe do que o mesmo já foi em seus atalhos tortuosos pelo que não-jongueiros disseram e / ou transcreveram em suas obras e voltar para a estrada principal desta dissertação.

Notas

¹ cf. HOBBSAWM, Eric e RANGER, Terence (orgs.). **A Invenção das Tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

“A Invenção das Tradições”, publicação organizada pelos autores citados, foi, para mim, uma das leituras mais importantes destes últimos anos e me obrigou a tomar alguns dos meus posicionamentos teóricos, que eu espero ter esclarecido no segundo capítulo desta dissertação, “Teoria e Metodologia”. A introdução e os diversos artigos que formam a obra definem e aplicam em diversos objetos as “tradições” e “histórias inventadas” de modo inteligente e inspirador.

Tenho, entretanto, além das críticas já feitas no capítulo anterior à “Introdução” de Hobsbawm, uma séria discordância com o trabalho inteiro. Não utilizo “invenção”, de forma alguma, como um termo pejorativo ao contrário dos autores de “A Invenção das Tradições” que enchem de ironias tácitas e / ou de denúncias flagrantes os seus artigos.

Vejam, por exemplo, o valor altamente negativo que o termo “invenção” adquire no interior de uma crítica áspera e talvez anacrônica à uma igreja missionária num trecho de “A Invenção da Tradição na África Colonial” de Terence Ranger que está nas páginas 221 e 222 da edição que eu utilizei:

"A coisa que mais se assemelhou a uma igreja missionária camponesa foi a Missão da Basiléia. Produto do pietismo de Vurtemberg, os missionários da Basiléia levaram à África um modelo de sociedade rural derivado de sua defesa ao retorno à vida rural da Alemanha pré-industrial. Pregavam, contra a ameaça dos aglomerados urbanos industriais, uma "aldeia-modelo cristã" idealizada, uma "tradição" rural reconstituída com base na "combinação pré-industrial de ofícios empregando produtos naturais e famílias numerosas". Defendiam uma estrutura social e econômica "tradicional" no sentido de existirem relações diretas "entre a produção e o fornecimento locais de alimentos". Foram para a África em princípio para encontrar terras que servissem de refúgio às comunidades rurais alemãs. No contato com os africanos, agiam como "uma missão da aldeia para a aldeia". Na Alemanha, o modelo pietista apenas refletia de forma imperfeita um passado bem menos orgânico e coerente. Na África jamais haviam existido "aldeias" com o tamanho e a estabilidade das da Basiléia. As aldeias das missões da Basiléia, longe de oferecer aos cultivadores africanos um meio de protegerem seus valores, agiram como mecanismos de controle europeu autoritário e de inovação econômica."

² MATTOS, Hebe e ABREU, Martha. **Jongo, Registros de uma História**. Artigo in LARA, Silvia Hunold e PACHECO, Gustavo (orgs.). **Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein, Vassouras, 1949**. Rio de Janeiro / Campinas: Edições Folha Seca CECULT, 2008.

³ cf. GERSHWIN, George e Israel, DUBOSE, Heyward e Dorothy. **Porgy and Bess**. Londres: Decca, 2006 (1935).

⁴ GROUT, Donald J. e PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. Lisboa: Gradiva, 2005 (1988).

⁵ cf. GROUT, Donald J. e PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. Lisboa: Gradiva, 2005 (1988).

⁶ cf. “**Cadeira nº 39: Luciano Gallet**” no site da Academia Brasileira de Música <http://www.abmusica.org.br/patr39.htm#InicioPatrono12>.

Luciano Gallet (1893 – 1931), de acordo com o texto disponibilizado por esta instituição, fundada no Rio de Janeiro por Heitor Villa-Lobos em 1945 nos moldes da Academia francesa de Música e da qual ele é um dos patronos, foi aluno de compositores ilustres como Henrique Oswald e Darius Milhaud e tem uma série de obras que até hoje são tocadas regularmente nas salas de concerto do Brasil.

Luciano Gallet foi, ainda, um dos principais responsáveis pela “modernização” do ensino de música no país encampada pelo governo Vargas junto com Sá pereira e Mário de Andrade enquanto diretor do Instituto Nacional. Os seus “Estudos de Folclore” onde estão as famosas duas páginas que o autor dedicou ao jongo, aliás, foram publicados postumamente, em 1934, por iniciativa do próprio Mário de Andrade. O ilustre intelectual paulistano assinou também a “Introdução” da obra.

Além deste texto, o folclorista, educador e compositor homenageou o jongo com uma partitura homônima e instrumental que, infelizmente, não é um dos seus trabalhos mais conhecidos e a sua localização é, por isso, bem difícil.

⁷ cf. MATTOS, Hebe e ABREU, Martha. **Jongo, Registros de uma História**. Artigo in LARA, Silvia Hunold e PACHECO, Gustavo (orgs.). **Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein, Vassouras, 1949**. Rio de Janeiro / Campinas: Edições Folha Seca CECULT, 2008.

Hebe Mattos e Martha Abreu passam a maior parte do artigo assinado por elas revisando os registros que nós temos sobre o jongo, com ênfase na tese de Lavínia Raymond defendida em 1945 na USP “Algumas Danças Populares no Estado de São Paulo”. Estas vinte páginas tomam a maior parte do texto, todavia servem apenas de suporte ao argumento central que já foi comentado na segunda página deste capítulo e que eu apóio entusiasticamente.

Antônio Joaquim de Macedo Soares (1838 – 1905) e Mello Moraes Filho (1844 – 1919) são os primeiros autores que falam especificamente do jongo nesta longa seção do artigo, após algumas páginas que identificam temerariamente e sem maiores justificativas o meu objeto de pesquisa aos “batuques” que alguns viajantes presenciaram nas fazendas do Vale do Paraíba do século XIX.

No dicionário de Macedo Soares, de 1889, o jongo, que é para o autor uma “dança de negros da costa”, também é associado aos “batuques”. O verbete traz ainda duas notícias cariocas veiculadas pelo “Jornal do Comércio”, em 1884 e 1889. Na primeira delas o jongo, uma “dança africana”, incomoda os vizinhos dos seus praticantes por causa das brigas que dele decorrem. Na segunda, alguns libertos fazem “alegres jongs em regozijo pelo aniversário da Abolição”.

Moraes Filho na obra “Festas e Tradições Populares”, publicada em 1901, fez referência a um jongo de “autômatos negros”, um “batuque rasgado e licencioso” nas barracas da festa do Divino Espírito Santo no centro do Rio de Janeiro que vitimava, com as suas ironias, a Santa Casa de Misericórdia.

⁸ cf. ANDRADE, Mário de. **Macunaíma o Herói sem Nenhum Caráter**. Belo Horizonte / Rio de Janeiro: Villa Rica, 1997 (1928).

⁹ cf. PROENÇA, Manuel Cavalcanti. **Roteiro de Macunaíma**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977 (1950), pg. 5 e 6.

¹⁰ cf. PROENÇA, Manuel Cavalcanti. **Roteiro de Macunaíma**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977 (1950), pg. 164 a 167.

¹¹ cf. PROENÇA, Manuel Cavalcanti. **Roteiro de Macunaíma**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977 (1950), pg. 66 e 67.

Mário de Andrade em “Macunaíma o herói sem nenhum caráter” emprega o verbo brincar sempre como tradução do ato sexual. Cavalcanti Proença afirma que o autor se inspirou no português do Brasil colonial para alterar ou resgatar este significado do verbo em questão.

¹² Esta citação e as próximas foram publicas originalmente em ANDRADE, Mário. **O Empalhador de Passarinho**. São Paulo: Livraria Martins Editora, s/d (1944) e ANDRADE, Mário. **Aspectos da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Editora América, s/d (1943) e estão relacionadas, por sua vez, em PROENÇA, Manuel Cavalcanti. **Roteiro de Macunaíma**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977 (1950), pg. 11 a 30.

¹³ cf. PROENÇA, Manuel Cavalcanti. **Roteiro de Macunaíma**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977 (1950), pg. 167.

¹⁴ cf. “**Cadeira nº2: Coelho Netto**” no site da Academia Brasileira de Letras <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?sid=94>

¹⁵ cf. NETTO, Coelho. **A Conquista**. E-book in <http://www.biblio.com.br/conteudo/CoelhoNetto/aconquista.htm>.

¹⁶ cf. BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1997 (1970), pgs. 198-205.

¹⁷ cf. CARNEIRO, Édison. **Folguedos Tradicionais**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982 e “Corta-jaca” no site MPB – Cifrantiga <http://cifrantiga3.blogspot.com/2006/03/corta-jaca.html>

Coelho Netto na expressão “a cortar jaca desabaladamente”, refere-se, provavelmente à um dos passos do popularíssimo maxixe carioca da virada do século XIX para o XX.

Chiquinha Gonzaga (1847 – 1935), de acordo com o interessantíssimo site do “Cifrantiga”, dedicado à música popular brasileira anterior aos anos de 1950, lançou o seu maior sucesso, o “Gaúcho”, na opereta burlesca “Zizinha Maxixe”, em 1895. A música teve um êxito impressionante, foi logo apelidada de “Corta-Jaca” ou “Dança do Corta-Jaca” e reapareceu em diversos espetáculos posteriores.

Não é absurdo supor que Coelho Netto, que escrevia para o público carioca apenas quatro anos após o aparecimento do célebre “Gaúcho”, referia-se diretamente ao “tango” da maestrina ou à dança que lhe serviu de apelido.

O folclorista Édison Carneiro descreve e cita o passo como uma das coreografias do “samba de roda” baiano que, não por acaso, é a maior das influências do ritmo “sacudido” do “maxixe” que recebia em diversas situações a controversa denominação de “tango” ou “tango brasileiro”.

¹⁸ cf. “Adufe” e “Rondó” no site Dicionário Priberam da Língua Portuguesa <http://www.priberam.pt/dlpo/default.aspx>

O adufe é um pandeiro grande, quadrado e grave, enfeitado com guizos. O rondó corresponde à forma refrão e estrofes, muito utilizada até hoje na música popular brasileira. O termo, na música erudita europeia, indica, segundo o dicionário consultado, uma composição poético-musical que contem “qualquer número de versos e cujo estribilho é constante”.

¹⁹ cf. BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1997 (1970), pgs. 198-205.

²⁰ cf. FLOYD JUNIOR, Samuel e REISSNER, Marsha. **The Sources and Ressources of Classic Ragtimes Music**. in **Black Music Ressearch Journal, Vol.4, N.2**. Chicago: Center of Black Music Research, 1984; GOMES, Tiago de Melo. **Um Espelho no Palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004; MOORE, Robin Dale. **Nationalizing Blackness: afrocubanismo and artistic revolution in Havana, 1920 – 1940**. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1997. SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente**. Rio de Janeiro: Zahar / UFRJ, 2001.

O teatro de revista, os bailes e outras formas de entretenimento popular, a criação e a ascensão da indústria fonográfica e a música negra relacionaram-se numa íntima dependência e influenciaram-se larga e mutuamente durante a segunda metade do século XIX e, pelo menos, a primeira metade do século XX em toda a América.

Em vários casos, inclusive, aquilo que foi caracterizado *a posteriori* como tradicional ou autêntico – como o blues clássico, o son, o jazz tradicional, ou o samba de raiz – fez parte, na verdade, de uma dinâmica negociação do presente e do passado musical negro que, naquela época, se formou em torno destas complexas ligações. A invenção de um “blues tradicional” rural, folclórico e venerável em paralelo ao surgimento do chamado “blues clássico” por algumas gravadoras estadunidenses, por cantoras e por músicos que atuavam nos *vaudevilles* das décadas de 1910, 20 e 30, por exemplo, ilustra bem o alcance e a persistência das imagens criadas no interior destes debates artísticos, raciais e coletivos.

Embora as inúmeras conexões entre o comércio, a indústria, o espetáculo, a propaganda, os discos e a música negra nos últimos cento e cinqüenta anos sejam temas muito interessantes, vastos e pertinentes ao estudo do jongo não é possível desenvolvê-los sem uma pesquisa extensa e específica e sem fugir muito ao escopo desta dissertação.

Voltarei, neste capítulo, a mencionar tangencialmente estas questões ao fazer alguns comentários sobre os sambas-jongo e os jongos do final dos anos de 1930 e início dos anos de 1940 de Ary Barroso e de Humberto Porto.

²¹ Para que uma análise detalhada desta interessantíssima partitura fosse feita precisaria voltar à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro para rever o documento em questão. O “Jongo” e o “Tambú” do compositor erudito César Guerra-Peixe, que são duas das partes da sua “Suíte Paulista”, encontram-se no mesmo lugar e também requereriam uma segunda visita para que um comentário aprofundado sobre a relação do seu autor com o meu tema de pesquisa fosse feito.

²² cf. SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente**. Rio de Janeiro: Zahar / UFRJ, 2001.

Na primeira parte do seu trabalho sobre as mudanças rítmicas no samba carioca das primeiras três décadas do século XX o etnomusicólogo Carlos Sandroni detalha, numa linguagem acessível, os conceitos musicais de métrica e contra-métrica. Tentarei resumir aqui, em pouquíssimas palavras, inevitável e infelizmente mais técnicas, o que o pesquisador expõe em muitas páginas.

Sandroni afirma que qualquer tipo de música, de qualquer lugar e de qualquer época, tem uma métrica, ou seja, num espaço de tempo regular que pode ser muito curto como no “Jongo Africano” em questão ou muito longo as intenções rítmicas básicas são apresentadas, concluídas e podem então se repetir. Toda composição ou improvisação seria, então, constituída de várias dessas unidades métricas que também podem ser justapostas, formando aquilo que é conhecido como polirritmia, ou substituídas por um novo padrão métrico. Na teoria musical tradicional e europeia este fenômeno foi sistematizado e grafado através da idéia de “compasso”.

Além da métrica, que pode ser marcada por um instrumento qualquer, uma voz e até um gesto repetitivo como o bater de palmas ou pode ser subentendida numa linha melódica, outras “figuras” rítmicas são, necessariamente, executadas no decorrer de uma música por outras fontes sonoras movimentando o interior dos “compassos” e ampliando a sua complexidade. As relações entre esta base que tende à repetição e à regularidade e estes outros eventos, que são mais ou menos fortuitos, formam aquilo que chamamos de “ritmo”.

As “figuras” que dialogam com as unidades métricas podem ser, justamente, co-métricas, se ocorrem de maneira regular e ajudam a identificar a regularidade da base sobre a qual repousam, ou contra-métricas, se preenchem os silêncios e se afastam do que o ouvinte espera.

Ao longo do seu “Feitiço Decente” Sandroni ainda descreve, também de maneira bastante competente, esta rítmica do maxixe que o autor do “Jongo Africano” empregou e comenta a discrepância entre os materiais musicais e os títulos das composições que o comércio de partituras acabou criando no Brasil das últimas décadas do século XIX e das primeiras do século XX. O exemplo que o etno-musicólogo dá são, exatamente, os diversos choros, maxixes, canções ou lundus publicados sob o título de “tango brasileiro” por um lado e por outro os vários sambas que os editores quiseram nomear de variadas maneiras, de acordo com o que vendia mais ou menos em determinado momento.

²³ cf. CARNEIRO, Édison. **Samba de Umbigada**. (1961) in **Folguedos Tradicionais**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982 (1974).

²⁴ cf. SLENES, Robert Wayne Andrew. “Malungu, Engoma Vem!”: a África encoberta e descoberta no Brasil. in *Cadernos do Museu da Escravatura*, N.1. Luanda: Ministério da Cultura, 1995 (1991).

²⁵ cf. GANDRA, Edir. **O Jongo da Serrinha: do terreiro aos palcos**. Rio de Janeiro: GCE Geórgio Gráfica e Editora, 1995.

²⁶ cf. RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. **O Jongo**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984 (1960).

²⁷ cf. GALLET, Luciano. **Estudos de Folclore**. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs & Cia, 1934 e ARAÚJO, Alceu Maynard. **Cultura Popular Brasileira**. São Paulo / Brasília: Melhoramentos / Instituto Nacional do Livro, 1973.

²⁸ cf. LIMA, Rossini Tavares de. **Folclore de São Paulo: melodia e ritmo**. São Paulo: Ricordi, 1954.

²⁹ A maioria das respostas do coro dos jongueiros nas duas comunidades estudadas pode ser dividida em dois tipos distintos. A povaria que está na roda canta algumas sílabas, conforme o exemplo do folclorista, ou repete o último ou os dois últimos versos de cada ponto. O canto coral, entretanto, reproduz invariavelmente a métrica que a voz ou as vozes solistas propuseram, ao contrário do que ocorre na transcrição de Luciano Gallet.

³⁰ A partitura retirada do trabalho de Gallet e todas as outras que serão citadas e comentadas neste capítulo estão reproduzidas no final desta dissertação formando o conteúdo do seu segundo apêndice.

³¹ cf. “Cadeira nº24: Júlio Ribeiro” no site da Academia Brasileira de Letras <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?sid=246>

³² VAUGHAN, Júlio César Ribeiro. **A Carne**. E-book in <http://www.colegiosaofrancisco.com.br/alfa/julio-ribeiro/carne-3.php>.

³³ cf. SLENES, Robert Wayne Andrew. **Na Senzala uma Flor: esperanças e recordações na formação da família escrava – Brasil Sudeste, século XIX**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

³⁴ Mário de Andrade pode ter omitido a influência de “A Carne” na sua rapsódia por que o romance de Júlio Ribeiro devia ser uma obra tão conhecida no final dos anos de 1920 que dispensava maiores apresentações. Alcir Santos, um tio meu que tem hoje quase setenta anos, ao conversar sobre o assunto me disse que na época do seu ginásio, ou seja, no final dos anos de 1950, em Ilhéus, o romance “A Carne” era tido, ainda, como uma leitura obrigatória, além de ser imensamente popular.

³⁵ cf. ROMERO, Sílvio. **Contos populares do Brasil**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1954 (1885); CASCUDO, Luís da Câmara. **Contos Tradicionais do Brasil**. Rio de Janeiro: Ediouro. s.d. (1946); GOMES, Lindolfo. **Contos Populares Brasileiros**. 3ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1965 (1948); AZEVEDO, Ricardo. **Meu Livro de Folclore**. São Paulo: Editora Ática, 1997; BRAGA, Carlos Alberto Ferreira (Braguinha). **O Macaco e a Velha**. São Paulo: Warner Music, 2006 (1961); DIAS, Mauro. **Gravadora Relança Histórias Infantis de Braguinha**. Artigo in **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 03/10/2001.

O grito de Exu e a sua procedência merecem, ainda que a título de curiosidade, um comentário. A quadra vem da narrativa “O Macaco e a Velha”. Os seus protagonistas são, conforme o título, uma velha que tem um bananal e que não pode mais retirar os frutos por causa da sua idade avançada e um hábil macaco da vizinhança que se aproveita da situação para roubá-la.

A idosa vítima prende o bicho numa armadilha, uma apaixonante boneca de cera ou de piche chamada de Catarina, Caterina ou Catirina, trata o ladrão cruelmente, cozinha-o e finalmente o come. O primeiro verso da quadra citada por Mário de Andrade é uma alusão bem-humorada àquilo que o macaco canta para descrever o seu martírio e zombar de sua oponente.

O animal atualiza, originalmente, a sua cantiga alternando os verbos desta sentença inicial de acordo com as ações cruentas da sua inimiga: “me mata devagar”, “me esfolo devagar”, “me tempera devagar”, “me assa devagar” e, finalmente, “mastiga devagar”. O último dístico é explicado no final da história quando o macaco provoca fortes dores na barriga velha e a explode. Além de sair inteiro de lá o trapaceiro havia tido, inexplicavelmente, várias crias dentro da vizinha. Os macaquinhos saem, então, pulando e cantando os versos “eu vi a bunda da velha iá iá” e “eu vi abunda da velha iô iô” ou repetindo apenas o primeiro deles.

A imensa e persistente popularidade de “O Macaco e a Velha” no Brasil é atestada pelos registros de Sílvio Romero, Luís da Câmara Cascudo e Lindolfo Gomes, folcloristas dos séculos XIX e XX, pela sua gravação na exitosa e pioneira “Coleção Disquinho” criada pelo compositor Carlos Alberto Ferreira Braga, o Braguinha, para a gravadora Continental em 1943 e que é vendida até hoje, depois de um hiato de poucos anos,

pelo sucesso que a burla do macaco faz ainda hoje, o que pode ser conferido pelo número de adaptações teatrais infantis e recentes que uma busca rápida na internet é capaz de revelar e, finalmente, pela própria referência publicada pelo citado Mário de Andrade no final dos anos de 1920.

Talvez seja interessante dizer que o primeiro contato que eu tive com essa velha rancorosa e esse macaco vigarista foi através dos professores da minha primeira escola, a Arco-Íris, em Salvador, na metade dos anos de 1980. A atração desta narrativa sobre as crianças foi tamanha que eu lembro-me ainda da nossa insistência para que este fosse o tema do espetáculo de encerramento de um dos anos letivos.

Todas as versões de “O Macaco e a Velha” que eu consultei trazem a maioria dos elementos citados nos parágrafos anteriores. A única exceção é a “estória infantil” de Braguinha, lançada em 1961. O compositor aparentemente “moralizou” a briga da velha e do macaco, que receberam nomes próprios, a tentadora boneca Catarina foi substituída por um boneco de alcatrão, não houve uma vingança tão dolorosa e no final da história os antagonistas chegaram a ficar amigos.

Eximo-me da responsabilidade de avaliar se o uso de uma das metáforas recorrentes nos pontos de jongo, as pencas de uma bananeira dando frutos e a própria árvore utilizadas como símbolos referentes à fertilidade e à continuidade das famílias tem alguma relação ou não com a presença do mesmo vegetal, com as alusões à impotência que permeia toda a narrativa e com o final inesperado de “O Macaco e a Velha” em que um o macho de uma espécie animal dá cria a uma prole inteira na barriga da sua inimiga.

É bom lembrar que este desfecho, aliás, também guarda possíveis semelhanças com a prática dos jongueiros mais experientes e temidos geralmente descrita como a habilidade análoga de “pegar”, de entender as relações que escondem-se no interior de cada umas palavras misteriosas de um adversário para depois fazê-las voltar contra o seu oponente transfiguradas em novos enigmas.

Finalmente, acredito que não caiba, neste trabalho e nesta nota extensa, qualquer discussão a respeito do conhecimento ou da ignorância destes hipotéticos conjuntos metafóricos por Mário de Andrade.

³⁶ cf. ALBIN, Ricardo Cravo. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira.** (verbete “Humberto Porto”) in <http://www.dicionariompb.com.br/>; MONTEIRO, Cyro, CARVALHO, J.B de, AMARAL, Odete. **Melodia Africana / Pomba Serena – 78rpm – Victor 34380** (“Pomba Serena”, jongo de Humberto Porto, lado B). Rio de Janeiro: RCA – Victor, 1938.

J.B. de Carvalho, Cyro Monteiro e a sua mulher Odete Amaral lançaram o jongo “Pomba Serena” de Humberto Porto (1908 – 1943) em 1938 pela RCA-Victor. O fonograma tinha a mesma letra da possível transcrição de Júlio Ribeiro e a sua rítmica binária em nada se diferenciava, exceto pelo destaque incomum dado à percussão, da maioria das canções coetâneas que agrupavam-se sob os rótulos de “samba” ou “batuque”.

O jongo de Humberto Porto – assim como “Amor Delicado”, o samba-jongo de Dorival Caymmi e Carlos Alberto Ferreira Braga, o Braguinha, e diversas outras composições do período – era, na terminologia da época, um arranjo, ou seja, a adição da música à uma letra pré-existente ou uma adaptação mais ou menos fiel de um tema anônimo, de domínio público, então chamado de “canção folclórica” ou de qualquer outra expressão equivalente. Neste caso específico é evidente que, pelo menos, os versos não foram feitos pelo compositor, fato que torna prováveis duas conjecturas distintas.

Esta música ou estes versos podem ter sido bem conhecidos desde o final do século XIX e talvez estivessem particularmente em voga durante os anos de 1920 e 1930, o que poderia explicar a sua presença em paralelo nos trabalhos do diretor do Instituto Nacional de Música e do cancionista baiano. Por outro lado, o arranjo de “Pomba Serena” pode, simplesmente, ter sido feito por Humberto Porto após a leitura de Luciano Gallet.

Não farei por ora mais do que levantar estas duas possibilidades lógicas. Para estudá-las seriamente e / ou averiguar por que o que era samba nas páginas de Júlio Ribeiro virou ou aproximou-se jongo uns quarenta anos depois teria que pesquisar mais a fundo a obra dos três autores e investigar com cuidado o possível encontro hipotético entre a gravação e as duas publicações em questão.

Os raros e relativamente bem sucedidos sambas-jongo e jongs que foram lançados no auge da chamada “Era do Rádio” brasileira mereceriam, sozinhos, uma dissertação de mestrado.

³⁷ cf. CARNEIRO, Édison. **Samba de Umbigada.** (1961) in **Folguedos Tradicionais.** Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982 (1974).

³⁸ cf. DOWNES, Stephen. **Falácias Indutivas.** Artigo in **Crítica: revista de filosofia.** <http://criticanarede.com/induct.htm>. Última visita feita em 25/01/2010.

A “falsa indução” ou “generalização precipitada”, segundo Stephen Downes, é um dos elementos que a retórica denomina, pejorativamente, de “falácia”. O filósofo define-a como uma situação argumentativa em que “a amostra é demasiado limitada” ou mal-interpretada sendo “usada apenas para apoiar uma conclusão tendenciosa”

A maioria dos folcloristas brasileiros e dos nossos literatos a exemplo de Luciano Gallet e Júlio Ribeiro abusam, ao que tudo indica, de tal lógica ao tratar dos negros e da sua música conforme mencionado no final do item anterior. É importante ressaltar, contudo, que alguns destes pesquisadores e escritores, como, por exemplo,

os citados Mário de Andrade, Édison Carneiro e Maria de Lourdes Borges Ribeiro, são muito mais cautelosos e / ou constituem exceções ao emprego de tais raciocínios.

³⁹ cf. DIJK, Rijk van, REIS, Ria e SPIERENBURG, Marja (eds.). **The Quest for Fruition Through Engoma: political aspects of healing in Southern Africa**. Oxford: James Currey Ltd., 2000; GUINETO, Almir. **Almir Guineto** (“Dança do Caxambu” de Almir Guineto, Bidubi do Tuiuti, Jorge Neguinho, Zé Lobo, Élcio do Pagode, faixa 1). RGE, 1986; **Jangada Brasil: a cara e a alma brasileiras**. in <http://www.jangadabrasil.com.br/index.asp>; JANZEN, John M. **Engoma: discourses of healing in Central and Southern Africa**. Berkeley: University of California Press, 1992.

É interessante notar que muitos folcloristas brasileiros reproduzirão, ao longo do século XX, este extravagante interesse coreográfico em detrimento das outras características dos seus temas de pesquisa. Basta checar rapidamente a relação das obras publicadas e dos artigos de suplementos folclóricos que autores tão diversos como Rossini Tavares de Lima, Édison Carneiro ou Mário de Andrade produziram para verificar a onipresença dos “bailes”, dos “bailados”, das “danças” de determinada população ou lugar e, finalmente, das famosas “danças dramáticas”.

Os patrocinadores, as ONGs, os governos municipais, estaduais e federal e a maioria dos não-jongueiros que se relacionam com o meu objeto de estudo de uma maneira ou de outra também insistem em observar atentamente os passos da povaria e classificar tudo o que vêem como uma dança.

Esta associação privilegiada e recorrente entre o jongo e os seus movimentos reflete-se notoriamente na produção musical contemporânea dos chamados compositores populares que se dedicaram ao assunto. O samba “Caxambu” lançado por Almir Guineto, um dos seus compositores, em 1986, e que logo se tornou um grande sucesso, por exemplo, descreve o meu objeto de estudo como uma roda movimentada que ocorre num lugar específico. No primeiro verso da canção os autores convidam o público a participar do festejo com a frase “olha, vamos na dança do caxambu” onde se pode “rodar até o amanhecer”. “Na igreja bate o sino” algumas linhas depois e o cantor garante, então, que irá à “dança do jongo” reforçando assim a sua caracterização prioritariamente coreográfica. Esta música, que mistura bonita e habilmente vários outros elementos daquilo que representa e alguns pontos, será brevemente comentada ainda neste capítulo.

Não cabe a este trabalho discutir quais são as causas ou as implicações desta fixação pela corporalidade do jongo e / ou de outras manifestações brasileiras consideradas folclóricas antigamente e populares hoje em dia. Para tanto seria necessário empreender um estudo aprofundado das pesquisas, dos debates e das imagens veiculadas por intelectuais e artistas nacionais sobre categorias extremamente controversas – a arte, o povo, as tradições rurais e urbanas e o negro.

É importante ressaltar, entretanto e antes de acabar esta nota, que os jongueiros das duas comunidades que estudei centralizam os seus discursos na música e mais especialmente no toque dos tambores quando se referem ao que fazem o que talvez reflita a centralidade dos membranofones nas sociedades centro-africanas de seus antepassados reais ou assumidos. As referências a este importante aspecto cultural dos possíveis ascendentes dos meus protagonistas deverão ser buscadas nas duas publicações que enfocam os rituais plurisignificativos da *engoma* e que foram indicadas acima.

No Tamandaré é muito comum a expressão “bater jongo” e em inúmeros pontos, inclusive naquele do qual retirei o título desta dissertação, os instrumentos são personificados ou citados com um carinho especial.

Nunca vi nenhum tirador de ponto evidenciar qualquer coreografia diretamente. Nos versos em que há alusões à dança as preocupações dos jongueiros parecem recair, de forma indireta, sobre várias outras questões como o preconceito racial, o conjunto das habilidades de alguém ou as disputas internas de poder.

⁴⁰ cf. MATTOS, Hebe e ABREU, Martha (coord.). **Jongos, Calangos e Folias: memória da música negra no Rio de Janeiro**. Niterói: LABHOI (Laboratório de História Oral e Imagem), NUPECH (Núcleo de Pesquisa em História Cultural), UFF (Universidade Federal Fluminense), Petrobrás Cultural, 2007; ASSOCIAÇÃO CULTURAL CACHUERA!. **Batuques do Sudeste** (segundo volume da coleção **Documentos Sonoros Brasileiros**). São Paulo: Acervo Cachuera! e Itaú Cultural, 2001.

Os fãs e os patrocinadores do jongo atual também repetem, em sua maioria, este outro erro conceitual presente nas obras da maior parte dos nossos folcloristas. Estes antigos intelectuais, talvez por terem amparado os seus estudos em pesquisas de curtas horas ou de uma noite só, achavam que os seus informantes faziam e ouviam apenas os maracatus, as congadas, as macumbas, enfim, apenas as danças ou festejos que intitulavam as suas obras.

O documentário “Jongos, Calangos e Folias” do LABHOI – UFF e o CD *Batuques do Sudeste* da Associação Cultural Cachuera! são algumas das raras e louváveis exceções à esta prática.

Este valor dado ao jongo em detrimento de outras tradições é criticado com frequência pelos jongueiros de Guaratinguetá. Os habitantes do Tamandaré fazem e / ou faziam uma série de outras “cantorias” como os blocos carnavalescos, o RAP ou o calango e gostariam que elas também fossem reconhecidas. Togo, um dos maiores tiradores de ponto e sacerdotes de umbanda, foi o meu primeiro entrevistado a fazer claramente tal reclamação ao citar os desafios da cana verde que também aparecem no texto de Gallet.

Em fevereiro de 2008 pude acompanhar os últimos preparativos para o desfile da Escola de Samba Unidos do Tamandaré e vi a intensa mobilização dos habitantes do bairro enquanto esperávamos o carnaval. Todas as entrevistas feitas então começavam ou terminavam com uma mesma pergunta: “você vai para o desfile da Escola?”.

O tema desta nota voltará a ser tratado no terceiro capítulo deste trabalho o “Eu Também Canto a Minha Guia”.

⁴¹ cf. GANDRA, Edir. **O Jongo da Serrinha: do terreiro aos palcos**. Rio de Janeiro: GCE Georgio Gráfica e Editora, 1995.

⁴² cf. **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa**. <http://www.priberam.pt/dlpo/default.aspx>.

Júlio Ribeiro emprega neste trecho dois verbos e uma enumeração que indicam movimentos coreográficos: “ele pulava” e “tripudiava sobre o estômago, sobre o ventre, sobre o púbis da convulsionada”.

O verbo “tripudiar”, talvez seja necessário lembrar, significa literalmente, segundo o Dicionário Priberam, “dançar sapateando” e por extensão “folgar, exultar, atascar-se no vício, atolar-se na devassidão, engolfar-se no crime”. É evidente que o nosso literato utiliza uma de suas flexões de forma virtuosística e multisignificativa.

⁴³ cf. RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. **O Jongo**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984 (1960); PENTEADO JUNIOR, Wilson Rogério. **Jongueiros do Tamandaré: um estudo antropológico da prática do jongo no Vale do Paraíba Paulista (Guaratinguetá – SP)**. Dissertação de Mestrado – Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Campinas – SP, 2004; SLENES, Robert Wayne Andrew. “This Armadillo’s Old, but It Just Keeps Diggin”: slave challenge songs and their master performers on the road from Central Africa to Brazil. Artigo inédito, março 2006 e “Eu Venho de Muito Longe, Eu Venho Cavando”: jongueiros cumba na senzala centro-africana. Artigo in LARA, Silvia Hunold e PACHECO, Gustavo (orgs.). **Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein, Vassouras, 1949**. Rio de Janeiro / Campinas: Edições Folha Seca CECULT, 2008.

⁴⁴ Estas relações musicais entre o que a voz solista canta e a subsequente resposta do coro podem ser conferidas nas anotações de pontos que fazem parte do quarto anexo desta dissertação, o “Pontos de Jongo e um Trecho dos Diários de Campo”.

⁴⁵ cf. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. **Jongo, patrimônio imaterial brasileiro** in **Dossiê Línguas do Brasil – Patrimônio: Revista Eletrônica do IPHAN**, n. 7. Janeiro / Fevereiro de 2007. <http://www.labjor.unicamp.br/patrimonio/materia.php?id=58>; **Dossiê IPHAN 5: jongo no sudeste**. (autor anônimo) CD-ROM. Brasília: Ministério da Cultura / IPHAN, s/d.; **Jongo no Sudeste** (autor anônimo), página oficial do IPHAN, Ministério da Cultura in <http://portal.iphan.gov.br/portal/montarDetalheConteudo.do?id=12855&sigla=Noticia&retorno=detalheNoticia>.

O Inventário ou Dossiê do Jongo é uma série de documentos e registros produzidos e / ou coletados pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o IPHAN, logo antes do tema da minha pesquisa ter sido considerado Patrimônio Imaterial Brasileiro em 2005. Este material é bastante rico e agrega os interesses, nem sempre harmônicos, da Rede da Memória do Jongo e Caxambu, da Universidade do Rio de Janeiro (UniRio), do Grupo Cultural Jongo da Serrinha, da Universidade Federal Fluminense (UFF), da Associação Cultural Cachuera! e de alguns líderes comunitários como o Mestre Gil de Piquete.

Ainda que uma boa parte do inventário esteja disponível na internet através dos sites mencionados acima apenas a visita à 6ª Superintendência Regional do IPHAN na Avenida Rio Branco, no centro do Rio de Janeiro e o manuseio da caixa onde está guardada uma infinidade de panfletos, anotações, papéis assinados e pedidos de remessa seria capaz de indicar qual foi a participação dos diversos grupos e indivíduos citados no parágrafo anterior durante o processo relativamente curto de reconhecimento do jongo por este órgão estatal.

O IPHAN, porém, não permite mais que nenhum dos arquivos referentes aos seus processos patrimoniológicos sejam consultados por possíveis estudiosos. Os últimos pesquisadores que tiveram a sorte de manusear esta documentação, aliás, foram Wilson Penteado Júnior e eu, de acordo com uma das funcionárias da instituição.

⁴⁶ cf. FLOYD JUNIOR, Samuel. **Ring Shout!: literary studies, historical studies and black music inquiry**. in **Black Music Research Journal**, Vol.11, N.2. Chicago: Center of Black Music Research, 1991; KUBIK, Gerard. **Drum Patterns in the “Batuque” of Benedito Caxias**. in **Latin American Music Review**, Vol.11, N.2. Austin: University of Texas Press, 1990; PINTO, Tiago de Oliveira. **Som e Música: questões de uma antropologia sonora**. in **Revista de Antropologia**, Vol.46, N.2. São Paulo: Departamento de Antropologia / Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas / USP, 2003; THOMPSON, Robert Farris e SUBLETTE, Ned. **A Tango with Robert Farris Thompson**. Entrevista, in <http://www.afropop.org/multi/interview/ID/86/Robert+Farris+Thompson-2005>.

Os efeitos citados acima tornaram-se lugares comuns entre os musicólogos e etnomusicólogos que estudam a música dos africanos e dos seus descendentes desde as pesquisas pioneiras que o estadunidense Richard Waterman publicou no início da década de 1950.

Além dos efeitos de “*call and response*” e de “*overlapping call and response*”, que eu preferi chamar de efeitos dialógicos ou antifonais e de sobreposição de vozes, uma série de outros elementos, segundo pesquisadores tão diversos quanto Robert Farris Thompson e Ângela Lühning, são comuns à música África Subsaariana e às suas “*cultural extensions overseas*”, nas palavras de Gerard Kubik.

Estas características musicais comuns que estruturariam uma enorme diversidade sonora vão da importância dos elementos percussivos à interdependência entre letra, dança e música e à contrametricidade. O papel de destaque da maioria dos trabalhos dedicados ao assunto é, entretanto, reservado à polirritmia, o elemento mais difícil de ser apreendido e estudado desta listagem conjectural.

Os intrigantes efeitos polirrítmicos são, na verdade, o resultado de várias idéias rítmicas cumulativas que são formadas, por sua vez, por fraseados regulares. Os fraseados cíclicos são repetições de padrões inicialmente simples que podem ser combinados e inter cruzados produzindo uma complexidade que desafia qualquer sistema de escrita.

É interessante notar que todos os elementos sonoros citados nesta nota estão bem presentes no jongo. Estas hipotéticas características musicais africanas serão novamente discutidas no próximo capítulo, o “Eu Também Canto a Minha Guia”.

⁴⁷ O conceito de contra-metricidade, tal como foi admiravelmente explicado por Carlos Sandroni, é o conteúdo da nota 22 deste capítulo.

Os padrões em *off-beat*, uma marcação rítmica geralmente regular e repetitiva que funciona muitas vezes como uma contraparte do pulso básico, e outras intervenções contra-métricas observam-se a todo momento no jongo das duas comunidades estudadas.

⁴⁸ cf. ANDRADE, Mário de. **O Samba Rural Paulista**. in CARNEIRO, Édison. **Antologia do Negro Brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora Agir, 2005 (1950); ASSOCIAÇÃO CULTURAL CACHUERA!. **Batuques do Sudeste** (segundo volume da coleção **Documentos Sonoros Brasileiros**). São Paulo: Acervo Cachuera! e Itaú Cultural, 2001; LADEIRA, Carol. **Quitanda** (“Caengoma”, domínio público, adaptado e arranjado por Ricardo Zohyo faixa 6 e “Olha a Nêga / Foi Batendo o Pé na Terra” samba-lenço de Kiko Dinucci c/ a participação especial de Sinhá, faixa 11). Campinas: Fundo de Investimento de Campinas (FIC), 2009 e RIBEIRO, Bruno. **Carol Ladeira Mostra sua Estréia em CD**. Reportagem de 17/12/2009 para o Cosmo On Line, in <http://cosmo.uol.com.br/noticia/43543/2009-12-17/cantora-carol-ladeira-mostra-sua-estrela-em-cd.html>.

O padrão de percussão vocal em questão é feito por um ou por diversos membros da povaria de forma bastante livre e individual, soma-se à exposição do ponto pelos tiradores ou à sua repetição pelo coro e é, por causa da sua repetição e da sua popularidade, muito característico.

Foi através do emprego deste grito que pude perceber, na noite do dia 18 de dezembro de 2009, no show de lançamento do disco “Quitanda” de Carol Ladeira que a cantora, os seus músicos ou arranjadores deviam ter ouvido pelo menos um jongueiro cantar seus versos.

O grupo executou uma variação do ponto “Caengoma” que já tinha sido gravado por Clementina de Jesus em 1966. No CD, a faixa correspondente também colocava em evidência este padrão, em meio a uma seção exclusivamente percussiva, inserida num arranjo para contrabaixos acústicos. A equipe de Carol Ladeira teria ouvido o jongo ao vivo, outra música/dança que tenha porventura esse padrão ou o CD Batuques do Sudeste.

Nesta mesma noite cheguei em casa e li uma matéria publicada no dia anterior pelo jornalista Bruno Ribeiro. Carol Ladeira havia declarado que o jongo “Caengoma” e os sambas-lenço “Olha nêga” e “Foi Batendo o Pé na Terra” eram muito importantes para o seu trabalho artístico. A cantora ligara estas músicas “às raízes do samba rural paulista” de Mário de Andrade e dissera que haviam sido aprendidas ou inspiradas do / pelo grupo campineiro “Urucungos, Puítas e Quinjengues”, uma associação que mantém relações amistosas e divide alguns membros, por sinal, com a comunidade do “Dito Ribeiro”.

⁴⁹ É importante lembrar que a palavra e o conceito de estrutura não fazem referência em parte alguma deste trabalho a elementos fixos, desgeografizados ou atemporais. Para uma discussão mais aprofundada do assunto recomendo a leitura do meu primeiro anexo “Tradição e Outras Mirongas”.

⁵⁰ cf. SLENES, Robert Wayne Andrew. “**Eu Venho de Muito Longe, Eu Venho Cavando**”: **jongueiros cumba na senzala centro-africana**. Artigo in LARA, Silvia Hunold e PACHECO, Gustavo (orgs.). **Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein, Vassouras, 1949**. Rio de Janeiro / Campinas: Edições Folha Seca CECULT, 2008.

As palavras “cachuera” e “machado” são gritadas pelos jongueiros para interromper um ponto e / ou puxar um outro. O artigo citado de Robert Slenes e o início do “Eu Também Canto a Minha Guia”, o terceiro capítulo desta dissertação, discutem o emprego destes termos.

⁵¹ cf. GROUT, Donald J. e PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. Lisboa: Gradiva, 2005 (1988).

⁵² Antoniozinho, assim como os outros informantes daqueles intelectuais que se interessaram pelo jongo, talvez tenha percebido que os seus interlocutores não poderiam fazer mais do que coletar dados esparsos e interpretá-los de acordo com os seus pressupostos.

É interessante, neste sentido, observar que o jongueiro China disse a mim, numa entrevista, no meio de várias críticas nominais que os pesquisadores e não-jongueiros só entendem o que querem, que os próprios moradores do Tamandaré só entendem o que podem e que só os espíritos, os guias de umbanda, entendem tudo. A minha dissertação é aberta, aliás, com uma referência e uma elaboração literária desta e de outras falas deste sacerdote.

O “velho preto” ou a hipotética povaria de Gallet podem ter adotado, quase oitenta anos antes das minhas pesquisas, uma estratégia similar à dos meus entrevistados. Os jongueiros contemporâneos de Campinas e, especialmente, de Guaratinguetá percebem, repetem e confirmam para os jornalistas, ou para qualquer um que os aborde com pressa e pouco cuidado, os chavões que as suas próprias perguntas indicam sobre o meu tema de pesquisa.

Esta conjectura, que é simultânea e paradoxalmente bastante plausível e anacrônica, serviria como uma possível explicação para a informação falsa que uma frase do trabalho de Luciano Gallet contém. No sétimo parágrafo da seção “A Dança” do seu artigo o compositor escreve esta sentença: “Antoniozinho informa que [a letra do canto] é sempre a mesma, indefinidamente”. A suposição de que o jongo de então era restrito a um só ponto é, obviamente, absurda.

É possível imaginar, mesmo sem ter prova alguma, que a própria falta de importância e de instrumentos de análise e o próprio desapontamento que o folclorista deve ter expressado ao ouvir os versos do “velho preto” tenham produzido tal resposta do seu interlocutor.

⁵⁵ O segundo anexo desta dissertação, o “Partituras Mencionadas no Texto” deve ser consultado a partir desta página e durante a leitura dos próximos itens deste capítulo.

⁵⁴ cf. GROUT, Donald J. e PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. Lisboa: Gradiva, 2005 (1988).

O pentagrama ou pauta é o conjunto de cinco traços horizontais que foi adotado pela escrita musical européia desde o século XV embora derive de idéias de representação gráfica do som anteriores ao século XI.

As linhas e os espaços entre estas servem para medir a altura das notas ou a sua simultaneidade num eixo vertical imaginário. A duração das diversas alturas pode ser calculada através da organização de determinados símbolos num eixo horizontal.

⁵⁵ cf. BENNETT, Roy. **Forma e estrutura na música**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

Na teoria musical européia a forma de uma música é definida pela repetição de determinados blocos melódicos, rítmicos e harmônicos e geralmente representada por letras maiúsculas ou por palavras-chave. Boa parte das composições consideradas eruditas dos últimos séculos, aliás, seguem ou fazem variações sobre formas pré-estabelecidas como a forma-sonata – introdução, exposição dos temas A, B e novamente do A, desenvolvimento, reexposição dos temas bastante modificados e uma coda que é a afirmação da tonalidade inicial e das idéias originais – , a forma-rondó – ABCBDB – ou as formas mistas e bastante complexas das sinfonias clássicas, dos concertos ou da ópera romântica.

No final do século XIX e durante século XX os estudiosos da musicologia e da etnomusicologia também adotaram este conceito de forma em suas análises. Os diagramas e outras marcações formais são, de fato, bastante úteis para a visualização rápida das estruturas musicais e da sucessão das sonoridades em qualquer tipo de música de caráter repetitivo ou reiterativo.

Pode-se dizer, por exemplo, que um ponto de jongo tem uma forma A (solista) B (coro) repetida muitas vezes ou, se levarmos que a resposta coral é bem próxima do que os tiradores propõem, AA´.

⁵⁶ cf. “**Cadeira nº 39: Luciano Gallet**” no site da Academia Brasileira de Música <http://www.abm.usica.org.br/patr39.htm#InicioPatrono12>.

⁵⁷ cf. GROUT, Donald J. e PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. Lisboa: Gradiva, 2005 (1988).

⁵⁸ Não há razão alguma para não atribuir uma tonalidade à partitura do folclorista. O “Jongo” de Luciano Gallet, conforme veremos nos próximos parágrafos, pode ser analisado facilmente de acordo com algumas das intenções melódico-harmônicas características do tonalismo europeu da segunda metade do século XIX.

Nas transcrições e nas análises do jongo contemporâneo atribuir ou negar a existência de tensões e relaxamentos tonais é uma questão mais delicada e que nunca foi discutida. Os pontos atuais parecem ter contornos melódicos que indicam a presença de uma tônica e certos movimentos cadenciais que sugerem algumas das características básicas do tonalismo. Pode-se encontrar estes dois elementos, tônica e cadência, desde os primeiros registros do jongo, sejam eles escritos ou gravados, o que, para mim, evidencia uma influência européia anterior ao início do século XX nas povarias.

O suposto tonalismo do meu tema de pesquisa é, entretanto, contrabalançado por uma série de informações melódico-harmônicas, *overlappings*, ambigüidades de afinação e resoluções que muitas vezes a põe em cheque qualquer tentativa de análise melódico-harmônica convencional do que é tocado nas rodas.

⁵⁹ cf. GROUT, Donald J. e PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. Lisboa: Gradiva, 2005 (1988) e SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. São Paulo: Editora da Unesp, 2002 (1922) SCHOENBERG, Arnold. **Structural Functions of Harmony**. Londres: Faber & Faber, 1989 (1969).

Para entender melhor as análises harmônicas deste capítulo e / ou para aprofundamentos posteriores em harmonia funcional recomendo a leitura dos citados trabalhos teóricos do compositor Arnold Schoenberg, conforme indicado no primeiro capítulo deste estudo, o “Tatu ta Revirando a Catatumba de seu Pai”.

⁶⁰ cf. GROUT, Donald J. e PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. Lisboa: Gradiva, 2005 (1988).

⁶¹ cf. GROUT, Donald J. e PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. Lisboa: Gradiva, 2005 (1988).

⁶² cf. GROUT, Donald J. e PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. Lisboa: Gradiva, 2005 (1988).

⁶³ cf. ARAÚJO, Alceu Maynard. **Cultura Popular Brasileira**. São Paulo / Brasília: Melhoramentos / Instituto Nacional do Livro, 1973 e **Jongo**. in **Revista do Arquivo Municipal, Ano 16, Vol. 128**. São Paulo, outubro de 1959.

Os artigos citados são, na verdade, revisões de trabalhos e pesquisas anteriores lançados na coletânea “Cultura Popular Brasileira” em 1973, um ano antes de sua morte.

⁶⁴ cf. “**Cadeira nº 30: Alceu Maynard de Araújo**” no site da Academia Paulista de Letras http://www.academiapaulistadeletras.org.br/cur_30.htm.

⁶⁵ cf. “**Cadeira nº 30: Alceu Maynard de Araújo**” no site da Academia Paulista de Letras http://www.academiapaulistadeletras.org.br/cur_30.htm; “OSPB (Organização Social e Política Brasileira)” in **Dicionário Interativo da Educação Brasileira**. <http://www.educabrasil.com.br/eb/dic/dicionario.asp?id=365>.

O “Cultura Popular Brasileira” é uma coletânea de textos folclóricos produzida sob encomenda e largamente utilizada nas aulas da disciplina Organização Social e Política Brasileira (OSPB).

⁶⁶ cf. “OSPB (Organização Social e Política Brasileira)” in **Dicionário Interativo da Educação Brasileira**. <http://www.educabrasil.com.br/eb/dic/dicionario.asp?id=365>.

⁶⁷ É interessante lembrar que a “localização geográfica” do jongo atual corresponde à que Alceu Maynard encontrou nas suas pesquisas, feitas entre os anos de 1940 e 1970, no vale do Paraíba Paulista.

⁶⁸ José Bento Renato Monteiro Lobato (1882 – 1948), um dos literatos mais polêmicos e controversos do Brasil foi, na segunda década do século XIX, o primeiro intelectual a romper com a visão bucólica e idealizada do caipira de um Almeida Júnior ou de um Cornélio Pires. As “cidades mortas” do Vale do Paraíba e seus habitantes, especialmente os caboclos, são descritos num tom estereotipado, tragicômico e fortemente depreciativo.

É interessante notar que Alceu Maynard, que dedicou uma boa parte da sua vida e, segundo o próprio, “todo o seu amor” ao estudo dos chamados caipiras paulistas, confesse a leitura atenta e incorpore uma expressão do polemista.

Ao afirmar que Areias e, presumivelmente, Taubaté são “cidades mortas paulistas” descritas por Monteiro Lobato”, o folclorista parece abonar tal descrição, a ponto de prescindir de outra caracterização destas localidades.

Qualquer leitura superficial de Urupês ou dos artigos de jornal de Lobato deixa claro que as suas menções às “cidades mortas paulistas” são denúncias jocosas e quixotescas do suposto atraso, da brutalidade e da estupidez da sua terra natal.

⁶⁹ cf. CARNEIRO, Édison. **Samba de Umbigada**. (1961) in **Folguedos Tradicionais**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982 (1974).

⁷⁰ cf. STEIN, Stanley Julian. **Vassouras, a Brazilian Coffee County, 1850-1900**. Princeton: Princeton University Press, 1985 (1958) e LARA, Sílvia Hunold e PACHECO, Gustavo (orgs.). **Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein, Vassouras, 1949**. Rio de Janeiro / Campinas: Edições Folha Seca CECULT, 2008.

⁷¹ cf. RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. **O Jongo**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984 (1960).

⁷² cf. AROM, Simha. **African Polyphony and Polyrythm**. Cambridge: Cambridge University Press, 1991; BAARZ, Gregory. **Music in East Africa: experiencing music, expressing culture**. Nova York / Oxford: Oxford University Press, 2004; FLOYD JUNIOR, Samuel. **Ring Shout!: literary studies, historical studies and black music inquiry**. in **Black Music Research Journal, Vol.11, N.2**. Chicago: Center of Black Music Research, 1991; KUBIK, Gerard. **Drum Patterns in the “Batuque” of Benedito Caxias**. in **Latin American Music Review, Vol.11, N.2**. Austin: University of Texas Press, 1990; MERRIAM, Alan P. **The Anthropology of Music**. Evanston: Northwestern University Press, 1964 e PINTO, Tiago de Oliveira. **Som e Música: questões de uma antropologia sonora**. in **Revista de Antropologia, Vol.46, N.2**. São Paulo: Departamento de Antropologia / Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas / USP, 2003; SCHAFER, Raymond Murray. **A Afiinação do Mundo**. São Paulo: Editora da UNESP, 2001 (1977); SCHAFER, Raymond Murray. **O ouvido**

pensante. São Paulo: Editora da UNESP, 1991 e THOMPSON, Robert Farris e SUBLETTE, Ned. **A Tango with Robert Farris Thompson.** Entrevista, in [http://www.afropop.org/multi/interview/ID/86/Robert+Farris+Thomps on-2005](http://www.afropop.org/multi/interview/ID/86/Robert+Farris+Thomps+on-2005).

Quase todos os estudiosos citados nesta nota, etnomusicólogos em sua maioria, foram responsáveis por ampliar, de diversas formas, os conceitos de melodia e harmonia da teoria musical da Europa oitocentista ao entrar em contato com a música dos africanos e de seus descendentes americanos.

A única exceção é o educador canadense Murray Schafer que chegou à idéias bastante parecidas às dos seus colegas ao desenvolver um método didático para compositores. Alguns aspectos da problemática mencionada aqui voltarão a aparecer no terceiro e último capítulo deste trabalho, o “Eu Também Canto a Minha Guia”.

É importante notar que sons guturais ou próximos à fala, anasalados contínuos ou esporádicos passaram a ser considerados melodias e a sua sobreposição gera, conseqüentemente, texturas e efeitos harmônico-polifônicos.

Capítulo 3

Eu Também Canto a Minha Guia

usos identitários e políticos da música do jongo pelos jongueiros

trovões estremecem *chora papai, chora mamãe também* e os viajantes clareiam. o tanque transbordando... é, teve uma tempestade no domingo, mas aqui em casa quando chove o tambú repenica e aí não molha ninguém... é a tradição... meus guias, minha gira, meu povo de Angola. na roda que já tava feita na frente da casa de Alessandra, detrás do portão gradeado, Vanessa repetiu o verso daquele ponto que fala da guia *mas como eu sou filha de santo* já tava cansada nessa hora *eu também canto a minha guia*. o dia já tava acabando. tudo que você ta vendo aqui, essas flores brancas, esse estandarte, esse feijão branco que a gente tá comendo agora... *tudo que peço à vovó Maria, vovó me dá* é tudo feito de fé e de paciência. *ta passando o programa do Silvio Santos na tevê, minha mãe* a filha de Alessandra falou baixinho tirando uma linha e ajeitando a saia estampada de chita, *teve até samba na festa de ontem* um dos tocadores de tambú tava conversando comigo no corredor. é... a feijoada foi boa sim, faltou muita gente que a gente tava esperando, mas foi boa mesmo. tudo o que ta acontecendo agora, tava tudo naquele sonho que eu tive... tradição... o candongueiro é manco mas não pode parar nunca e os viajantes clareiam os outros tambús. o vento bateu a porta... é a tradição... e eu tropecei no meio do sonho. meus guias, minha gira, todos eles vieram de Aruanda... o vento bateu a porta... a fita parou no gravador. tava pensando na última frase da gravação *eu também canto a minha guia* o galo já tava todo vermelho lá fora, já tava na hora de levantar e tomar banho para ir pra casa de Alessandra. as estrelas tão brilhando lá no céu... *vou tomar um copo d'água...* ta clareando agora e aengoma tá chorando... *eu também canto a minha guia...* em cima da tempestade as estrela tão brilhando lá nas treva do céu

trovões estremezem *cachuera!* e os viajantes clareiam... tava sentado no chão, aí viero servir o almoço... é, tinha arroz com feijão branco e uns nacos de carne deste tamanho... é de fé e de tradição. é... domingo é um dia de festa na casa de Alessandra... detrás do portão tinha um fogo, vários paus quebrados, madeira fina, tirada de dentro da casa mesmo... é a tradição. acenderam o fogo, botaram as panelas no fogo e tiraram São Benedito de lá de dentro pra se esquentar no sol daqui de fora tudo que você ta vendo aqui... essas flores brancas, esse estandarte, esse feijão branco que a gente tá comendo agora, *tudo que peço à vovó Maria, vovó me dá...* é tudo feito de fé e de paciência. é... a feijoada foi boa sim, faltou muita gente que a gente tava esperando, mas foi boa mesmo

tem muito trabalho pra fazer, meus guia, minha gira, meus pessoal da aengoma que hoje veio trabalhar aqui. tava sentado no chão... é... domingo é um dia de festa na casa de Alessandra... *tudo o que peço à vovô Dito, vovô faz...* é a tradição, é tudo ouro por cima do azul. terminou o almoço, tiraram um ponto e os trovões repicaram tava o céu todo escuro e tava perto do meio dia ainda, o vento tava soprando, de tarde o pessoal de Aruanda vai chorar lá fora, com certeza. Alessandra repetia, na roda que já tava feita na frente da casa dela, detrás do portão gradeado, um verso daquele ponto que fala da guia dela *mas como eu sou filha de santo* dando risada *eu também canto a minha guia* e rezava na frente dos trovões, do candongueiro deste tamanho e dos viajantes ta chorando, aengoma ta chorando lá fora, riscando o céu tem raio, tem trovão, tem corisco. o vento bateu a porta e eu tropecei no meio do sonho. tava sonhando com meu avô. tá vendo? lá em casa quando chove não molha ninguém. e... a *engoma* tá chorando, é a tradição e pronto, acabou.

No dia 15/06/08 fui à quarta Oficina de Jongo na casa da Alessandra. Todas as oficinas ocorreram sempre no mesmo local, aos domingos, e sempre das 10hs às 16hs. Ocorreram, de acordo com o cartaz que eu vi espalhado pela UNICAMP e pelo folheto que as anunciava¹, nos dias 18/05, 01/06, 08/06, 15/06, 22/06 e 29/06.

Nestes mesmos anúncios a casa da líder do grupo, Alessandra, no Jardim Roseira é chamada de “sede provisória da Comunidade Jongo Dito Ribeiro”. As informações, telefones, e-mail, local, datas e horário, estão acumuladas no terço inferior da imagem junto com os logotipos do “realizador”, que é a própria “comunidade”, e dos “apoiadores”: o PAC (Programa de Ação Cultural da Secretaria de Estado da Cultura, do Estado de São Paulo), a própria Secretaria e o próprio governo do Estado.

No site da Secretaria de Estado da Cultura do portal do Governo do Estado de São Paulo verificamos que um dos primeiros textos exibidos, logo na entrada da página, nos diz que, de alguma maneira, o grupo de jongo de Campinas é alvo das tais “Políticas Públicas” e que é encarado pelo governo do estado como uma das encarnações de um “patrimônio cultural” a ser preservado e/ou sua produção deve ser incentivada². De qualquer forma o Dito Ribeiro merece ser cada vez mais acessível a “população do Estado de São Paulo”:

“Missão da Secretaria de Estado da Cultura

A missão da Secretaria de Estado da Cultura é formular e implementar Políticas Públicas visando a excelência na preservação do patrimônio cultural, no estímulo à produção artística e na garantia de acesso aos bens culturais para a população do Estado de São Paulo em toda a sua diversidade.”

Na seção dedicada ao PAC o mesmo site reforça o texto supracitado, deixando a distinção entre “patrimônio cultural” e “produção artística” um pouco mais explícita: aquele deve ser “preservado” e “difundido” e esta, com os seus aparentes sinônimos, deve ser “apoiada” e “patrocinada”.

É interessante notar a utilização dos termos “renovação” e “divulgação” logo acima de um tópico que prega atividades praticamente opostas, as já citadas “preservação” e “difusão”.

“A Lei nº12.268 de 20/02/06 instituiu o Programa de Ação Cultural e providências correlatas.

São objetivos do Programa de Ação Cultural:

- Apoiar e patrocinar a renovação, o intercâmbio, a divulgação e a produção artística e cultural no Estado;
- Preservar e difundir o patrimônio cultural material e imaterial do Estado;
- Apoiar pesquisas e projetos de formação cultural, bem como a diversidade cultural;
- Apoiar e patrocinar a preservação e a expansão dos espaços de circulação da produção cultural.

O Programa de Ação Cultural é dividido em duas formas de apoio:

1. Editais/Concursos: apoio por meio da seleção pública de projetos cuja premiação é proveniente de recursos orçamentários da Secretaria de Estado da Cultura;
2. Incentivo Fiscal (ICMS): apoio por meio de patrocínio(s) de contribuintes habilitados do ICMS a projetos previamente aprovados pela Secretaria de Estado da Cultura.”

O texto nos deixa ainda com algumas dúvidas: em qual das duas formas de apoio o Dito Ribeiro se encaixou? a verba destinada ao grupo foi destinada e este evento apenas? a vários outros? à comunidade de um modo mais geral?

Talvez os patrocinadores do Dito Ribeiro não saibam que, sejam lá quais forem as respostas a estas perguntas, o grupo se encaixa com tranquilidade entre os dois tipos de “bens culturais” que a Secretaria de Estado da Cultura discrimina. O grupo é um dos representantes de uma “tradição”, mas também “produz arte”, ou seja, “renova”, promove e participa dos “intercâmbios” entre os grupos de jongo contemporâneos e “divulga” este mesmo jongo.

Talvez nem seja necessário acrescentar que no dia 15/06/08 eu presenciei, precisamente, um evento de “formação cultural” e de “expansão dos espaços de circulação da produção

cultural”, já que vi uma “Oficina de Jongo” onde este era ensinado, ou melhor, explicado e exercitado.

2

É necessário, antes de prosseguirmos com o nosso texto e com o domingo na casa de Alessandra e para que as informações que se seguirão a este item não acabem ficando soltas, definir claramente qual é o problema que eu levantei e como o discutirei aqui neste último capítulo.

Pode ser útil, também, o esforço de situar estas páginas agora, entre as outras seções que formam esta dissertação. Faço isso, mesmo correndo o risco de me tornar repetitivo, para que o que elas representam no interior de uma argumentação maior e mais ampla não seja nem esquecido nem superestimado.

No primeiro capítulo deste trabalho, o “Tatu ta Revirando a Catatumba do seu Pai”, depois de descrever resumidamente e com certo entusiasmo os elementos, as estrelas, que formam uma determinada tradição: a constelação de significados, técnicas, tempos e espaços que nós chamamos comumente de jongo, eu tratei de questões relativas à memória e a história dessa música / dança. Ao longo do capítulo apresentei as duas comunidades que eu pesquisei: o Dito Ribeiro de Campinas, que fica no Oeste do Estado de São Paulo e o bairro do Tamandaré de Guaratinguetá, que fica no Vale do Paraíba Paulista. Neste bairro o que era um grupo de jongo só até 2005 está hoje dividido em duas partes rivais, o Jongo do Tamandaré da família de Dona Mazé e de Togo de um lado e do outro o Jongo dos Quilombolas ou do Quilombo de China e de Jefinho.

O segundo capítulo, o “Alegretto Barbaro” foi majoritariamente dedicado aos discursos sobre a música de folcloristas e beletristas que dedicaram algumas páginas ao jongo – como Mário de Andrade, Édison Carneiro ou Alceu Maynard Araújo – que ainda podemos ler ou ouvir. Espero que neste capítulo as idéias de Martha Abreu e Hebe Mattos no artigo “Jongos, Registros de uma História”³, uma prova de que o jongo não teve as suas famosas épocas de crise e que o interesse que a *engoma* despertou no comércio e na Academia é que foi intermitente, tenham sido reforçadas pela análise das minhas referências literárias e sonoras.

O objetivo e o problema deste terceiro e último capítulo já foram, de certa forma, anunciados ou, pelo menos, podem ser vistos como uma conseqüência lógica dos dois anteriores e, aliás, o assunto principal desta parte da dissertação pode ser identificado com o

assunto principal da própria dissertação. Através das perguntas que me fizeram começar a minha pesquisa – o que é a música do jongo para os seus produtores? quais são os seus significados políticos? identitários? e, finalmente, religiosos? quais são as possíveis inserções de uma antiga tradição no cotidiano e na contemporaneidade? – é que, nos próximos itens, tentarei avançar, utilizando o meu trabalho de observação etnográfica, as minhas entrevistas e os meus diversos e variados contatos com os jongueiros.

O terreno instável e pedregoso que eu tentarei percorrer para obter as respostas inevitavelmente parciais à essas questões é o da música que os jongueiros contemporâneos fazem e ouvem. Nos capítulos anteriores nós vimos que existe uma tradição e que alguns atalhos tortuosos como os discursos de estudiosos e de artistas, a história ou a memória, que são utilizados, aliás, pelos meus próprios pesquisados no resgate das práticas dos seus antepassados, podem nos aproximar dela, então nada é mais justo agora do que tomar a estrada principal, ouvir, através do que pude observar durante os últimos anos, o que os tocadores, os jongueiros velhos e a poveria têm a dizer sobre esta música / dança.

3

As perguntas mais inquietantes que uma roda de jongo feita hoje suscita dizem respeito às inúmeras interações entre a tradição resgatada, ou reinventada do jongo atual, as suas continuidades históricas impressionantes e as novidades que acabam surgindo sempre que alguém canta ou bate um tambú. Escolhi esses problemas para serem aqui, utilizando uma metáfora da minha música / dança, o carro no qual montarei e com o qual tocarei para frente a minha argumentação. Tentarei agora adiantar algumas das etapas do caminho que resolvi seguir.

Nos primeiros itens deste capítulo narro alguns fatos ocorridos comigo e com os jongueiros do Dito Ribeiro, que é uma das comunidades mais novas do jongo atual, já que eu tenho a sorte de pesquisar um grupo que lida de maneiras diferentes com alguns dos problemas mais motivadores do seu pesquisador. Ficará claro durante o meu texto que o “pessoal de Campinas” precisa e faz questão de se preocupar com a mesma supracitada e problemática relação entre tradições reavivadas, permanências e inovações.

Após estas páginas de etnografia dou algumas informações sobre o significado dos instrumentos e dos toques de jongo, e comparo sumariamente estes últimos com certas características e generalizações elencadas a partir da música de determinadas regiões da

África e / ou da “Afro-América” feitas por etnomusicólogos importantes como Samuel Floyd Junior, Gerar Kubik ou Kwabena Nketia⁴.

A existência do improviso, da individualidade e da inovação que estes estudiosos identificaram nas suas pesquisas já direciona o meu carro para a minha próxima discussão que tentará responder a uma pergunta: qual é o espaço para a improvisação, para as variações, para as novidades e para a individualidade, se é que elas existem, entre os jongueiros? Tal pergunta pode ser considerada, obviamente, ela mesma uma variação sobre o tema mais amplo da relação entre as tradições e as novidades que certamente a contém.

Entre as inovações – que servem, para usar as palavras de Fredrik Barth, como sinais diacríticos⁵, como marcadores de diferenças e de identidades em Campinas e em Guaratinguetá, no interior de cada grupo e na inter-relação deles – e a linguagem tradicional dos pontos alguns aspectos dos desafios a um só tempo particulares e grupais serão considerados. Alguns comentários sobre a agência políticas das minhas comunidades são uma consequência direta e esperada da exposição dessas goromentas e sinais.

O capítulo e a dissertação de mestrado terminam, finalmente, com algumas considerações sobre a relação entre a música e a religiosidade no jongo, um tema negligenciado por quase todos os pesquisadores ou patrocinadores do meu tema.

Para mim, hoje, esta negligência ou incapacidade de observação parecem cada vez mais estranhas. A onipresença dos elementos sobrenaturais em tudo o que os jongueiros fazem não é alardeada, mas também não é escondida e, inclusive, os meus entrevistados deixaram a hesitação de lado e agora enchem os meus cadernos de campo de espíritos, entidades, almas ou guias. Aliás, por falar nisso, nos últimos itens espero explicar com os dados que eu posso disponibilizar sem revelar os segredos que os meus informantes vez ou outra me confiam, o que significa o título do meu capítulo, o que é cantar a sua própria guia. Algo que tem, adiantando logo, uma importância fundamental no jongo.

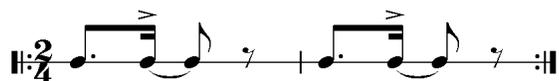
4

Na manhã do já citado dia 15 de junho eu cheguei na casa de Alessandra, a líder do Dito Ribeiro, alguns minutos antes das 10 horas, o horário que estava marcado nos anúncios do grupo. Tinha levado algo pra ler sabendo que os eventos dos jongueiros normalmente atrasam demais, por conta de seus detalhados preparativos que são feitos, geralmente, pelas mesmas pessoas que vão dançar, cantar ou falar.

Porém, para a minha surpresa, dentro de mais ou menos meia hora eu já tinha sido conduzido para a parte de trás da casa, um quintal posterior cimentado com dois pequenos banheiros e uma pequena área coberta onde estavam uma pia de alumínio⁶, um local para que nós visitantes deixássemos os nossos sapatos, bolsas e calças, já que as mulheres que chegaram com a suas saias rodadas em sacolas de mão tiveram que mudar de roupa antes do início da Oficina. E uns dez minutos depois já estávamos sentados no chão da frente da casa para ouvir a explicação do que é jongo para o pessoal do Dito Ribeiro.

Esse detalhe da saia deve ter sido combinado por e-mail entre as minhas colegas de visita e Vanessa, a moça que é responsável pela comunicação via internet no Dito Ribeiro, uma vez que elas tinham trazido as suas saias nas suas referidas sacolas. Apenas uma moça de saia preta causou um pequeno desconforto nos jongueiros que logo arranjaram uma saia de outra tonalidade para a visitante.

Voltemos, então, à roda onde estávamos sentados, nós, visitantes, intercalados com membros do Dito Ribeiro, que tentavam, de diversas maneiras, nos deixar à vontade. Antes da supracitada explicação do que é jongo, os jongueiros começaram a bater palmas, bastante concentrados e animados. O primeiro a bater palmas marcou uma célula rítmica muito semelhante a uma das marcações de palmas mais frequentes no samba de roda baiano e que, aliás, é uma das características sonoras mais evidentes dos toques dos terreiros de umbanda:



A entrada de cada integrante do grupo era arbitrária, alguns batiam as palmas transcritas acima, outros faziam figuras improvisadas e variações, alguns com sucesso outros, perdendo o referencial da marcação básica, interrompiam-se rapidamente. Nós também fomos convidados a entrar nesta roda de palmas.

E assim, aos poucos foi se formando um conjunto de sons percussivos inter-relacionados, com vários timbres vindos de cada palma individual, com variações coletivas de dinâmica e intenção, que, eficientemente, informava aos visitantes que o jongo Dito Ribeiro era, na verdade, a soma de vozes particulares, feitas, inclusive, a partir dos próprios corpos particulares de cada um de seus membros.

Este conjunto de palmas, esta fala sonora que abriu o nosso dia de Oficina e que, aliás, hoje em dia abre as apresentações do grupo de um modo geral, também dizia claramente que esta soma tinha um direcionamento, uma liderança, que embora não tenha sido dada, neste

caso por Alessandra, que é quem assume normalmente esse papel na comunidade. Aqui a liderança era dada por um dos melhores tocadores de tambor do grupo, e, sonoramente, pela célula transcrita acima.

Essa liderança, contudo, convivia com a diversidade sonora e pessoal que acabava igualando os participantes e até os visitantes na infinidade de variações rítmicas possíveis que não negavam, mas comentavam ruidosamente a célula rítmica básica. A “igualdade” e a “diversidade” são, precisamente, duas palavras chaves no discurso do grupo, seja ele musical, visual ou verbal.

Acabando as palmas que tinham sido somadas a um dos pontos do grupo, Alessandra cumprimentou os visitantes e perguntou à todos o que era o jongo, onde e quando tinham tomado conhecimento daquilo. A própria palavra passada aos de fora antes dos jongueiros se pronunciarem, as inúmeras tentativas de descontração daquele dia 15 de junho e a própria Ofícia de Jongo como um todo confirma o peso dado ao conceito de igualdade.

A diversidade, por sua vez, ficava a todo momento evidente, uma vez que o grupo não escondia em nenhum momento as diferenças pessoais dos seus integrantes e, inclusive, nas respostas de algumas das perguntas que os visitantes fizeram durante o dia era freqüente dois jongueiros darem depoimentos contrastantes, sem nenhum desconforto aparente. A paciência dos jongueiros para as nossas perguntas e os nossos passos e mãos tímidas quando, no início da tarde, eles nos ensinaram a tocar os tambores e a dançar o jongo marcou novamente o respeito do grupo às diferenças.

O Dito Ribeiro é coerente com esses dois conceitos e tem uma série de atitudes inclusivas. Numa das primeiras rodas de jongo do grupo, numa festa privada no distrito de Barão Geraldo há uns oito ou nove anos, à qual presenciei por sorte, bem antes de começar a estudar jongo, Alessandra que liderava na época um despretenso grupo de estudos sobre o jongo e não uma comunidade jongueira, já pedia para os assistentes se aproximarem, mantendo o respeito por uma antiga tradição.

Nas várias rodas que eu assisti na UNICAMP, enquanto o grupo ainda não tinha a projeção que hoje ele tem nas políticas culturais do município e mesmo do Estado de São Paulo, os jongueiros continuavam pedindo a participação do público, dessa vez advertindo que para o grupo, o jongo era uma dança que envolvia mais a diversão do que qualquer tipo de crença.

Hoje o grupo, enquanto escreve eficazmente os seus projetos para obter o apoio do governo e as suas prestações de conta, ainda toma atitudes inclusivas que, prafraseio o meu primeiro item, tornam o jongo cada vez mais acessível à “população do Estado de São

Paulo”⁷. O pessoal do Dito Ribeiro ficava, então, bastante contente com as respostas dos visitantes à pergunta de Alessandra que se seguiu à roda de palmas. A maioria deles dizia não conhecer muito bem o jongo, mas cada um tinha um grande interesse nesta dança, música, batuque ou manifestação e este tinha sido despertado por alguma apresentação da comunidade de Campinas na Virada Cultural da cidade, em algumas festas ou em rodas de praças públicas. Os jongueiros realmente têm feito um bom trabalho de divulgação.

O Dito Ribeiro, repito e parafraseio novamente os últimos parágrafos do meu primeiro item, se encaixa perfeitamente nas exigências do Programa de Ação Cultural e da Secretária de Estado da Cultura, já que além desse trabalho de visibilizar uma tradição, produz arte criando os seus próprios pontos, dominando e inovando a sua linguagem específica e cifrada, e renova-a ao modificar alguns de seus elementos, como, por exemplo o número e a denominação dos tambores.

Além disso, com a sua enorme festa anual, o Arraial Afro-Julino que comemora o aniversário e com outras festas menores como feijoadas ou rodas de samba e de jongo do grupo promove os “intercâmbios” prezados pelo Governo do Estado, trazendo outros grupos de jongo para dançarem durante as madrugadas. Os atarefados jongueiros de Campinas ainda participam do encontro anual da rede da Memória, o Encontro de Jongueiros, de lançamentos de livros e discos sobre o assunto, da maioria das festas oficiais do município e de palestras acadêmicas.

Após o pessoal do Dito Ribeiro obter as respostas dos outros visitantes às suas perguntas iniciais, Alessandra, virou para mim e me perguntou o que era jongo.

5

Falei imediatamente algo próximo de um resumo do argumento da minha monografia, defendida no início de 2007⁸ e disse que essa música / dança era variada demais, e que uma resposta direta dependeria de duas perguntas indispensáveis “de onde é esse jongo?” e “de quando é esse jongo?”. Tendo me esquivado de falar qualquer coisa interessante antes da fala do grupo, já que não queria correr o risco de influenciar o discurso deles com meus academicismos, disse, para não parecer tão covarde, que o jongo tinha alguns detalhes – as rodas, os tambores e os pontos – observáveis em todos os lugares e em todas as datas.

A relação que Alessandra e o pessoal do Dito Ribeiro têm comigo merece alguns parágrafos. Nas primeiras vezes em que estive com o grupo já identificado como pesquisador

eu tive que responder muitas perguntas e, vez por outra eles ainda me testavam ao final das minhas investigações. Por e-mail, porém, Alessandra e Vanessa que é quem manda os e-mails em nome de todos, sempre foram muito solícitas. A líder do grupo que é interessada e simpática com todas as pessoas e em todos os momentos observáveis, devo dizer, sempre me tratou muito bem e sempre me deixou muito à vontade.

Os integrantes da comunidade respeitavam as minhas opiniões de pesquisador ou de estudioso do assunto, queriam ver algumas das minhas produções às vezes, mas ao mesmo tempo sabiam que, embora embasadas em dados observados e em documentos lidos, as minhas palavras e as minhas páginas não diziam tudo sobre o jongo. Aliás, o jongo para o Dito Ribeiro é algo que deve ser “sentido” e que participa de todos os momentos da vida dos jogueiros, não é só uma dança ou uma música que é feita num espaço e num tempo bem delimitados. Até as mesmo as decisões mais práticas e mais rápidas do grupo são tomadas, de acordo com o que eles disseram naquela manhã de oficina e dizem a qualquer um que os pergunte sobre o assunto, através de uma sensibilidade que inclui raciocínios lógicos, sonhos com entidades e espíritos ou com enigmas a serem decifrados, intuição e acasos, que para a comunidade não são nada fortuitos.

Portanto se este ou qualquer outro pesquisador fornece à comunidade algum dado inovador ou erudito sobre o jongo, o mesmo é julgado, e não só racionalmente, ganhando posteriormente ou não o seu *status* de verdade.

No início da tarde desse dia de Oficina um dos visitantes perguntou a Alessandra o que significava a palavra “cachuera” que é gritada para fechar um ponto e tirar outro nos jongs do Estado de São Paulo e, no caso do jongo de Campinas, também um toque. Alessandra não teve nenhum problema em admitir que não sabia exatamente o que significava e que tinha sentido ou inventado – se preferirmos o termo de Eric Hobsbawm e de Terence Ranger sem cair, entretanto, na ironia tácita que o livro dos dois carrega⁹ – o seu próprio significado. Neste momento, entretanto, eu estava passando pelo mesmo corredor em que esta conversa ocorria e Alessandra me pediu para dizer o significado acadêmico do “cachuera”, eu fiz, prontamente, uma referência às pesquisas de Robert Slenes, historiador de renome e meu orientador. Falei do artigo dele e citei até as páginas em que a etimologia é hábil e sutilmente sugerida por que, felizmente, o estava lendo àquela época.

Trata-se do “Eu Venho de Muito longe, eu Venho Cavando: jogueiros cumba na senzala centro-africana”, último texto (pgs. 109 a 116) do “Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein, Vassouras, 1949”¹⁰. Neste artigo o autor “sarava” o historiador que está sendo homenageado no livro e a folclorista Maria de Lourdes Borges Ribeiro e nos

dá o programa do seu texto ao dizer que “refletir sobre as fontes centro-africanas da cultura escrava a partir das metáforas captadas nessas duas coleções maiores e mais antigas de jongs permite acrescentar novos fios aos argumentos de Stein a respeito da relação entre esses cantos e a religião cativa, e sobre o papel dos jongueiros na formação de uma comunidade escrava” (pg. 111).

Tendo nos dado a expectativa desse acréscimo de novos fios aos “pontos” amarrados por Stein, Robert Slenes nos fala de importantes avanços na bibliografia africanista, que é o que nos permite “refletir sobre as fontes centro-africanas da cultura escrava”, e de revisar uma boa parte daquilo que foi escrito sobre o jongo (pgs. 111 a 126) o autor tece comentários sobre os complexos metafóricos do *kikongo* que parecem influenciar os versos dos jongs até hoje, sobre a relação entre jongo e outras formas de religiosidade e sobre as adaptações da “imaginação coletiva”, parafraseando¹¹ o termo e a idéia de Jan Vansina, dos jongueiros ao Brasil e às pessoas e animais que o habitavam no século XIX. Estes comentários se estendem até o final do artigo.

Nas páginas dedicadas às metáforas *kongo* Robert Slenes ressalta o que ele chama de “complexo” ou “constelação cumba”, que é formada de palavras de significados diversos que, tendo uma sonoridade parecida, são associadas pelos falantes de *kikongo*, ou pelo menos o eram no século XIX. Talvez seja necessário ressaltar que o historiador tem durante o texto, obviamente, o cuidado de provar que os falantes de *kikongo* ou de línguas muito próximas tiveram uma enorme influência demográfica e cultural nas senzalas oitocentistas do sudeste brasileiro.

Esta sonoridade “cumba” com seus vários tons e inflexões uniria ontologicamente, de acordo com o pesquisador, para um falante de *kikongo*, termos e expressões diversas em português como “cachoeira”, “zumbido de inseto”, “fanfarrão”, “alguém que tem algo a dizer na ponta da língua”, alguém “forte” “poderoso” ou “velho”, algo que “bate”, “cava” ou “lança pra fora” um objeto ou “abre um caminho” e finalmente “ferramenta de ferro usada, gasta” como um machado, por exemplo (pgs. 135 a 145).

Todas essas palavras uma vez traduzidas, ou melhor, novamente traduzidas para o *kikongo*, uma língua tonal, teriam como correspondente uma das palavras auditivamente parecidas com a sonoridade “cumba”, sonoridade que aqui estamos lendo e grafando numa aproximação, é claro.

O pesquisador não encerra o assunto, não diz, por exemplo, com todas as letras que os gritos “cachuera” e “machado” que são proferidos pelos jongueiros dos Estados de São Paulo

e do Rio de Janeiro ou Minas Gerais¹² respectivamente geralmente para iniciar um ponto, vêm de duas palavras aparentadas do *kikongo*, ambas pertencentes à tal “complexo cumba”.

Robert Slenes, na verdade, ao resolver alguns dos problemas deixados por Stein e por Borges Ribeiro deixa, para qualquer um que tenha um contato mais ou menos freqüente com o jongo, uma série ainda maior e mais desafiante de questionamentos e suposições.

Porém não é difícil imaginar, a partir de tal argumento e seguindo algumas das hipóteses levantadas pelo artigo, que duas palavras próximas uma significando “cachoeira” e a outra “ferramenta de ferro usada, gasta” tenham virado os termos “cachuera” e “machado” hoje gritados pelos jongueiros. Também não é difícil inferir que, para sociedades que enxergam relações de significados entre palavras de sonoridades aparentadas, os dois termos em português poderiam ser intercambiáveis e deveriam, pelo menos no século XIX, se referir ao conjunto metafórico da “constelação cumba” que é ligado a diversas formas de poder, que vão de barulhos impressionantes, à manifestações sobrenaturais e à indivíduos exemplares¹³.

A minha resposta à Alessandra foi mais ou menos esta: o “cachuera”, de acordo com o que as pesquisas de um dos meus orientadores me levaram a pensar, deveria estar ligado, assim como o “machado”, a um conjunto de palavras em uma outra língua que era falada nas senzalas de cento e cinqüenta, duzentos anos atrás, o *kikongo*, e estava relacionado a diversas manifestações de poder deste e do outro mundo.

Alessandra ouviu atentamente tudo o que eu falei e, de acordo com o que eu mesmo disse no início deste item em relação a visão que os meus pesquisados têm sobre mim e ao discurso da sensibilidade que eles enunciam e colocam em prática, a líder do Dito Ribeiro julgou rapidamente a minha hipótese etimológica. Finalmente, o meu “cachuera” não recebeu o seu *status* de verdade, por que Alessandra preferiu a sua própria etimologia sentida ou inventada, se preferirem.

Alessandra pode gritar “cachuera” para parar um ponto, como qualquer um pode fazer nos jongos paulistas desde que tenha algo inteligente para cantar e tocar, o que qualquer integrante do Dito Ribeiro faz normalmente. A minha interlocutora ainda utiliza o termo, que invariavelmente produz um silêncio impressionante, para interromper, exercendo a sua liderança, qualquer atividade numa roda de jongo presidida por ela e em todos esses casos ela louva e pede bênçãos ao orixá Oxum, que é representado na sua fala, sonora e imagetivamente, pelas quedas d’água.

O orixá Oxum é o orixá feminino que, nos candomblés e, neste caso, nos terreiros de umbanda, é “dono das águas doces”, é um dos grandes representantes das mulheres, de seus poderes e de suas atividades e é ligado à fertilidade, à maternidade e à menstruação. Não deve

ser à toa que num grupo predominantemente feminino, liderado por uma mulher, Alessandra, que prepara já a sua sucessora, a sua filha Bianca, numa comunidade jongueira que enuncia e pratica sempre o já citado discurso da sensibilidade e encara esta sensibilidade como uma característica majoritariamente feminina, como já me foi dito em entrevistas, o orixá Oxum é invocado a todo instante, entre um ponto e outro, a cada “cachuera” gritado. Talvez não seja temerário demais supor que a mesma lógica faz da sensibilidade de Alessandra algo perfeitamente coerente num conjunto de maioria jovem onde a busca das “raízes” é uma constante e assume quase sempre o caráter de resgate de tradições familiares.

6

No bairro do Tamandaré, em Guaratinguetá, todos os participantes dos dois grupos de jongo locais também podem gritar “cachuera” para encerrar o ponto de uma outra pessoa e “tirar” ou “jogar” o seu. Os líderes jongueiros do bairro, ou seja, aqueles poucos homens e mulheres mais ou menos idosos que compõem os pontos, ou melhor, que recebem os pontos dos espíritos, também utilizam o “cachuera”, colocando as mãos nos tambores para interromper por um momento as atividades de uma roda mais conflituosa do que o normal, embora o termo não seja usado na comunidade valeparaibana para interromper todo e qualquer toque ou toda e qualquer atividade que envolva tambores ou palmas como ocorre no Dito Ribeiro. Essa diferença entre os jongs de Campinas e de Guaratinguetá será rapidamente comentada daqui a pouco, no décimo segundo item deste capítulo.

Por ora queria apenas ressaltar que, no Tamandaré, também encontrei, na fala dos meus entrevistados, uma segurança análoga a que Alessandra demonstrou ao admitir não ter aprendido o significado do “cachuera” através de uma leitura ou da fala de alguém. A jongueira, conforme já foi dito no item anterior, sentiu ou inventou o seu próprio significado do termo e o defendeu admiravelmente na frente de um dos visitantes da sua oficina e da minha hipótese acadêmica sem qualquer receio ou desrespeito.

Os líderes e os membros mais importantes de cada um dos grupos rivais de Guaratinguetá parecem ter, sempre, esta mesma certeza em tudo o que se refere ao jongo. Os homens e as mulheres que dominam os mistérios dos pontos e dos toques também são as referências espirituais do bairro do Tamandaré com as suas rezas, os seus terreiros ou as suas sessões de umbanda e, ao lado dos seus parentes mais próximos, cantam, dançam, tocam ou falam do jongo com uma assertividade e uma convicção impressionantes.

Percebi, aos poucos, que em paralelo às respostas que não admitiam discussões os jongueiros valeparaibanos empregavam certa omissão prudente e obstinada para manterem sob controle as pretensões dos pesquisadores, instituições ou fãs, o acesso a sua privacidade e / ou os seus segredos religiosos. Nas diversas vezes que algum pesquisador ou outra pessoa de fora da comunidade pergunta algo a China, seu parceiro Jefinho, Lúcia, uma das filhas de Dona Mazé, Togo ou a sua mulher, Dona Adelina, e eles acham que o curioso não merece uma resposta precisa o que vem em seguida à indiscrição ou é o silêncio, cuja gravidade é normalmente quebrada por um sorriso simpático, ou uma frase inteligentíssima que é capaz de contentar o intrometido ao revelar várias informações que são de compreensão bem difícil e que merecem um bom tempo de reflexão.

Luiz Francisco dos Santos, o China, que, além de trabalhar para o Serviço Municipal de Trânsito de Guaratinguetá como pintor de placas e ruas e de ser jongueiro, é um dos maiores sacerdotes da umbanda local, assim como os supracitados Togo e a Dona Mazé, uma vez me deixou impressionado com algumas dessas respostas aparentemente evasivas, que poderiam muito bem passar despercebidas por alguém que não tem muita familiaridade com os dois grupos de jongo de Guaratinguetá.

Na sexta feira e na manhã do domingo de carnaval, no início de fevereiro de 2008, eu fui entrevistar China. Tenho que informar que a palavra entrevista deve ser encarada, neste texto, sob um ponto de vista relativo. Os umbandistas China, Togo ou Dona Mazé são impressionantemente sábios e inteligentes e não permitem que o pretense entrevistador decida sobre os rumos e os assuntos de cada conversa. Na verdade, tudo o que eu podia fazer naquelas situações era propor alguns temas iniciais e tirar alguma dúvida ocasional já que eram eles que conduziam e que, após ter-se estabelecido entre nós uma relação de confiança, o que levou alguns meses e diversas visitas ao Tamandaré, falavam por muitas horas sobre uma quantidade enorme de informações que iam de conselhos espirituais e pessoais à detalhes minuciosos sobre a construção e o encouramento dos tambús passando por denúncias nominais e longos desabafos que são, infelizmente, impublicáveis.

Na sexta feira, assim que cheguei em Guaratinguetá, entre nove e dez da manhã, procurei China que só apareceu na sua casa e pôde me receber no fim da tarde, tendo, entretanto, chegado cansado do trabalho e estando atarefado no meio dos preparativos para a gira que ocorre todas as sextas no Terreiro do Caboclo Pena Vermelha que fica na frente da sua casa.¹⁴ O jongueiro me chamou, então, para assistir a cerimônia à noite e para conversar melhor no domingo.

Na manhã desse dia de entrevista e no curto período da tarde daquela sexta que precedeu em algumas horas o seu culto religioso, China forneceu dados minuciosos sobre o jongo. Porém, durante a maior parte do tempo, o sacerdote versou sobre temas oblíquos que não tinham nenhuma relação aparente com o meu objeto de pesquisa. A maioria destas falas só veio a fazer sentido para mim muito posteriormente.

Quando, quase um ano depois, reli as anotações que fiz nestes dois dias é que pude entender que todos os depoimentos de China diziam respeito ao jongo. Pude perceber e apreciar, também, o amálgama de metáforas, evasões, subentendidos e afirmações peremptórias e que formava a complexa oratória do simpático umbandista. Nesta combinação de elementos discursivos heterogêneos incluíam-se até, é preciso ressaltar, o gestual do jongueiro e a disposição do entrevistador e do entrevistado no espaço físico¹⁵.

Estávamos, nas duas conversas que tivemos durante aquele carnaval, dentro do salão principal do terreiro do Caboclo Pena Vermelha. Este espaço, o barracão¹⁶, é retangular, tem paredes caiadas, um chão frio de cerâmica, um telhado sem forro e uma mureta de aproximadamente meio metro de altura e dez centímetros de largura que divide-o em duas partes desiguais e tem uma abertura no meio.

A visão das telhas estava parcialmente coberta por inúmeras fileiras de bandeirolas brancas. Pude notar, porém, que um prato de barro com possíveis oferendas estava em cima da trave central e horizontal da falsa tesoura que ajuda a sustentar o telhado e seus caibros¹⁷. As paredes estão sempre enfeitadas de palmas e folhas de banana verdes e / ou secas e há, inclusive, duas bananeiras plantadas no fundo, em canteiros largos e internos. É neste lugar que ocorre a parte pública das cerimônias do terreiro.

China ficou, naquelas duas ocasiões, sentado atrás da mureta, onde estão aproximadamente três quartos do salão e onde fica, na sua parte posterior, o congá, o altar principal, dois outros altares laterais, a cadeira de Vovó Maria¹⁸, entidade que China também incorpora ao lado do caboclo que intitula o terreiro, os tambores do lado direito e uma porta do lado esquerdo. A porta abre-se para o quintal e para a própria casa do sacerdote.

O congá está enfeitado com uma série de fitas, velas coloridas, toalhas de renda, flores e imagens de santos. China fez questão de mostrar e identificar cada um desses guias. Jesus, que o jongueiro chama também de Oxalá, olha para todas as outras imagens no topo do altar. São Miguel Arcanjo pisa a cabeça de Satanás e o ameaça com uma espada flamejante logo abaixo. São Sebastião ou Oxóssi e Pena Vermelha estão do lado esquerdo de Jesus. São Jorge ou Ogum fere o dragão à sua direita. São Cosme e São Damião, rodeados de anjos, encontram-se abaixo do santo principal. No chão estão as Pretas e Pretos Velhos fumando os

seus cachimbos e São Cipriano, o feiticeiro, que se ajoelha ao converter-se à fé cristã. O altar secundário esquerdo traz uma representação de Yemanjá, uma mulher branca que sai do mar com os braços abertos e uma estrela na cabeça, e diversas imagens de Nossa Senhora. O direito é dividido por Santa Bárbara ou Iansã e São Jerônimo ou Xangô que, aliás, é o pai do caboclo que empresta o seu nome ao terreiro.

O jongueiro, solícito, puxou um banco para que eu pudesse sentar na frente da mureta. Este espaço, que é quase desprovido de objetos e compreende cerca de um quarto do barracão, tem, apenas, dois assentos estreitos e compridos, um filtro de barro e alguns copos de vidro sobre um suporte de madeira.

Naquela sexta feira e naquele domingo nós conversamos, então, muito próximos já que o jongueiro sentou-se a menos de um metro de mim e, simultaneamente, muito distantes. Encontrávamos separados por uma mureta simbólica, o entrevistador num espaço simples e colocado no seu lugar de assistente ou ouvinte e o entrevistado envolto numa profusão de objetos sagrados e elementos alegóricos.

O diálogo que nós tivemos no domingo não será comentado especificamente neste ou em qualquer outro item. Esta entrevista, que foi a maior e mais gratificante de toda a minha pesquisa, está, de certa forma, distribuída ao longo de toda a minha dissertação. China falou ininterruptamente durante umas quatro ou cinco horas sobre a sua vida pessoal, o seu ingresso nas rodas, os espíritos e os guias que acompanham a povaria, brigas, amarrações, demandas e detalhes sobre a instrumentação do jongo.

Pedi permissão ao jongueiro para tomar nota de alguns dados objetivos – o que só faço, geralmente, depois, ao chegar em casa ou num quarto de hotel – ainda nos primeiros quinze minutos do seu extenso discurso. E, depois de ter preenchido um caderno quase inteiro, tive que interromper, infelizmente, o jongueiro. A mulher de China já havia-nos chamado para o almoço mais de uma vez, estávamos sentados desde as oito da manhã, eu não conseguia mais escrever e começava a não entender mais nada daquele excesso de informações.

Pensei bastante, ao longo dos meses seguintes, sobre o que China disse naquele dia, li e reli os garranchos do meu diário de campo, e daquela conversa tirei uma boa parte da inspiração teórica e prática para a escrita deste trabalho. O que o umbandista falou sobre tradição e a performance jongueiras somou-se à leituras, às observações e às entrevistas que fiz com os integrantes do Dito Ribeiro e com outros moradores do Tamandaré e acabou virando o meu primeiro anexo, que foi, também, o primeiro trecho desta dissertação a ser escrito. O diálogo que abre o texto em questão é, inclusive, a recriação literária de um dos momentos que eu julguei mais significativos daquela manhã de domingo.

Para prosseguir esta seção do meu terceiro capítulo precisamos voltar, agora, a nossa atenção para a curta conversa da sexta feira de carnaval. Poderei, assim, comentar uma das respostas hábeis e ambíguas de Luiz Francisco dos Santos, o que prometi algumas páginas atrás.

O Jongo dos Quilombolas ou o Quilombo oficializara a sua separação do Jongo ou Jongueiros do Tamandaré em Marquês de Valença, Rio de Janeiro, no XI Encontro de Jongueiros em novembro de 2006. Na ocasião entrevistei alguns dos integrantes das duas associações para saber o que havia ocorrido. Satisfiz-me com as respostas que obtive no evento. Só depois de algum tempo e de algumas visitas ao Tamandaré é que o nome da nova comunidade virou um problema para mim. Quando procurei China, no início de 2008, um dos meus objetivos era saber por que o grupo dissidente adotara tal denominação.

Bastou-me sentar, saudar o pai de terreiro e fazer uma primeira afirmação tangencial que servia apenas para aproximarmo-nos do tema da minha inquietação para China perceber aonde este pesquisador queria chegar e começar a responder de forma bastante peculiar tudo o que eu nem havia perguntado.

O meu entrevistado começou a falar subitamente de Jefinho, o presidente do Quilombo que, segundo o sacerdote, “entende de leis”, é muito inteligente, mas é “xucro” e da sua mulher, que, no seu discurso, partilhava com o marido os mesmos adjetivos que o qualificava. O jongueiro passou, então, a contar alguns incidentes protagonizados pelo líder dos quilombolas. Enquanto narrava estes curtos episódios em que a briga pelo reconhecimento individual e pelos direitos autorais e de imagem frente aos “patrocinadores”, às Ongs dedicadas ao jongo e à prefeitura de Guaratinguetá sobressaía, China repetia a frase: “a gente é da roça, mas entende das coisa”. Os enredos de todos estes casos convergiram, inesperadamente, para uma história em particular que confundia-se com os desentendimentos que acabaram cindindo o antigo Jongo do Tamandaré, em 2005¹⁹.

Jefinho, China e outros membros da associação já estavam descontentes com a família de Lúcia²⁰ no início daquele ano por causa de algumas questões administrativas quando um candidato a vereador do município chamou todos os jongueiros para participar de uma palestra sobre as terras do bairro. Apenas os integrantes do atual “Jongo dos Quilombolas” compareceram.

O político informou, durante um longo discurso, que havia uma possibilidade dos habitantes do Tamandaré reclamarem, declarando-se quilombolas, os terrenos em que vivem e algumas áreas do entorno da sua rua principal. Quando os outros integrantes do velho Jongo do Tamandaré souberam do teor da palestra as opiniões dividiram-se. Entrevistando, depois

daquele carnaval, outros membros dos dois grupos de jongo que existem agora em Guaratinguetá, soube que maioria simplesmente não se interessou em empregar os seus esforços para disputar algo tão incerto, outros não acharam correto assumir às pressas tal identidade, já que até então nenhum morador daquela vizinhança considerara-se remanescente de um quilombo, e alguns sequer deram crédito à toda aquela conversa.

Jefinho rompeu com os Jongueiros do Tamandaré imediatamente. China e os outros participantes do atual Quilombo juntaram-se uma semana depois àquele que presidiria a nova associação. Hoje em dia estes dissidentes ainda reclamam alguns dos terrenos do bairro mesmo tendo se desiludido, logo após a palestra, com a promessa do candidato a vereador que era, na verdade, apenas uma parte demagógica da sua campanha eleitoral. A ambição inicial dos quilombolas, que era ter a posse de toda aquela zona ou, pelo menos, da sua área urbanizada e, especialmente, do lote de terra da entrada do Tamandaré onde o jongo realizasse, não pôde concretizar-se. Os jongueiros reduziram, então, os seus objetivos e hoje pleiteiam somente uma fazenda improdutiva pertencente a um deputado e localizada nos morros que ficam em frente à casa de China. Estes associados aproveitam os dias que se seguem ao natal, ao ano novo e ao carnaval que, segundo China, são os momentos mais propícios do ano, para fazer a maioria das suas reivindicações ou para contatar os políticos municipais.

O grupo oficializou-se legalmente, transformando-se numa pessoa jurídica, em 2008, desde então os quilombolas recebem verbas e apoio de algumas empresas privadas. Porém, até onde eu sei, estes patrocinadores não se envolvem com as reivindicações fundiárias dos jongueiros para evitar as complicações que esta disputa de terras poderiam causar-lhes.

O discurso de China sobre o Quilombo prosseguiu com a própria definição do sacerdote do que era ser um quilombola. Antes que pudesse perguntar algo ou fazer qualquer comentário a respeito dos últimos fatos narrados, Luiz Francisco dos Santos adiantou logo que visitou alguns quilombos “de verdade” onde as pessoas eram “mais pretas” do que as do Tamandaré. O meu interlocutor referia-se, provavelmente, à fazenda São José da Serra, em Valença, onde ocorreu o XI Encontro de Jongueiros em 2006 ou à comunidade jongueira de Santa Rita do Bracuí. Estas duas associações fluminenses também reivindicam, com grandes chances de sucesso, as terras em que habitam e onde teriam vivido os seus antepassados.

Por outro lado, China passou a afirmar que, para ele, um quilombo não é apenas um conjunto de terras ou um grupo de pessoas que permaneceu neste espaço físico determinado sem misturar-se com outras ao longo dos anos. O meu entrevistado acredita que ser um quilombola é, na verdade, ser negro, pertencer a uma comunidade negra ligada por laços

familiares e / ou espirituais, preservar a tradição, ensiná-la as crianças e lembrá-las sempre do “tempo do cativo”²¹.

A palavra quilombo, no discurso hábil do umbandista, assumia as características de todos os tipos possíveis de substantivo²². O termo era simultaneamente um substantivo concreto e comum, uma vez que representava algo que pode existir por si só e que denomina um elemento indiferenciado no interior de um conjunto material, um substantivo abstrato e coletivo, pois também figurava e denominava um conjunto coeso, a comunidade negra ideal e, finalmente, um nome próprio, o nome da sua própria agremiação.

O Jongo dos Quilombolas ou o Quilombo presidido por Jefinho não é, conseqüentemente e de acordo com o meu entrevistado, um simples grupo de jongo, é uma associação objetiva e subjetiva, tangível e intangível que incorpora uma ampla gama de atributos. O grupo se propôs desde a sua fundação, por exemplo, a construir uma sede onde crianças e adolescentes do bairro pudessem fazer diversos cursos que facilitem a entrada deles no mercado de trabalho local e o manejo computadores, além de aprender a dançar, cantar e tocar o moçambique, a capoeira e, nas palavras de China, “mais muitas coisas”.

Ensinar os toques e os pontos e / ou tocar nas rodas são, neste projeto que ainda não pôde ser satisfatoriamente realizado por vários motivos, outros elementos constitutivos de tal associação. Talvez até sejam até os principais, conforme indica a presença deles no próprio título do grupo, mas para os seus associados o jongo só faz sentido se for a causa e o efeito de todos esses outros fins e desta identidade quilombola.

Espero, com este relato de uma conversa que durou pouco tempo, ter passado algo da oratória impressionante do meu interlocutor e da densidade da sua fala. A definição aparentemente dupla e antitética do que é um quilombo pelo jongueiro utilizou um sem-número de recursos discursivos que são dificilmente expressos por outras palavras. China serviu-se de temas tangenciais de forma alegórica, manobrou evasões e aproximações e acercou-se do núcleo da sua exposição amparado por uma linguagem personalíssima, por um amálgama de figuras semânticas e sintáticas.

O umbandista deixou implícitos ao longo da sua adjetivação de um quilombola dois argumentos que são tão ou mais interessantes do que a superfície das suas palavras. China evitou, em primeiro lugar, as críticas mais óbvias que o próprio Tamandaré, a pouca atenção dos patrocinadores e dos intelectuais que se interessam pelo meu objeto de estudo e as outras comunidades jongueiras fazem ao seu grupo ao assumir que, a partir de determinado ponto de vista, eles são, de fato e fenotipicamente, menos quilombolas do que outros, os moradores da Fazenda São José da Serra ou de Bracuí.

É importante notar que este raciocínio de aparente aceitação do que os opositores reais ou imaginários de sua dissidência objetavam era, simultaneamente, uma crítica muito elegante e irônica aos métodos de classificação oficiais de um quilombo: não seria, afinal, o fato das pessoas serem mais ou menos pretas que as faria quilombolas frente aos seus vizinhos e às autoridades²³?

O sacerdote defendeu, em segundo lugar, o seu direito individual e coletivo de utilizar esta denominação e reivindicar esta identidade ao dizer que o seu grupo faz aquilo que ele acha mais importante num quilombo.

7

O apoio dado às reivindicações fundiárias da fazenda São José da Serra e de Santa Rita do Bracuí, as duas comunidades que foram citadas no item imediatamente anterior, é bastante amplo. ONGs como a Brasil Mestiço nos diversos eventos que promovem e que incluem a presença de jongueiros, fazem questão de explicitar em falas, gestos deferentes ou aparatos iconográficos que marcam e / ou aprovam uma difusa identidade quilombola ao se referirem a estas localidades.

A academia, especialmente alguns pesquisadores dos departamentos de História e de Educação da Universidade Federal Fluminense e da Universidade Estadual de Campinas²⁴, manifesta-se de bom grado à favor das petições desses quilombolas específicos em ocasiões públicas e tem produzido materiais escritos e áudios-visuais que procuram, em última análise, dar legitimidade histórica e / ou demonstrar os interesses culturais regionais que estariam relacionados às suas disputas legais pelas terras de seus antepassados.

É importante ressaltar – antes de prosseguir com este humilde rol de considerações e dada a polêmica que qualquer posição ou opinião sobre o tema das terras quilombolas pode suscitar uma vez que, junto com as políticas de cotas, o mesmo parece ter polarizado e radicalizado os debates nacionais sobre afrodescendência e racismo dos últimos anos²⁵ – que as minhas observações aqui referem-se exclusivamente ao que vi durante a minha pesquisa de campo, especialmente durante os Encontros de Jongueiros e na festividade de lançamento do “Jongos, Calangos e Folias” do LABHOI e do NUPECH da UFF, à conversas informais com o meu orientador Robert Slenes e com funcionários da Fundação Palmares de Brasília, à entrevistas concedidas por Paulo Carrano e Martha Abreu e à leitura que me foi possível fazer dos dois vídeos citados.

Para uma discussão aceitável e bem fundamentada sobre um assunto tão candente seria necessário, entretanto, procurar listar, distinguir e entender os argumentos dos vários grupos sociais envolvidos na questão, dos latifundiários àqueles que se autodenominam quilombolas, passando pelos jornalistas de classe média e incluindo uma apreciação histórica da Fundação Palmares e de todos os outros órgãos governamentais e ministérios que vêm cuidando desta questão específica e um estudo do aparato jurídico que desde a Constituição de 1988, pelo menos, legisla sobre o tema.

É importante, também, fazer uma leitura sobre a bibliografia disponível a respeito da interrelação entre as diversas etnias, as antigas raças, das populações afro-brasileiras e do racismo no país, além dos textos escritos nos últimos dez anos – quando adoção de alguns sistema de cotas em universidades nacionais e o tímido apoio do governo do presidente Luís Inácio “Lula” da Silva²⁶ à algumas reivindicações dos movimentos negros do país e dos chamados quilombolas parecem ter provocado apaixonadas manifestações públicas e individuais – e produzidos ou para defender uma posição clara nestes debates ou sobre a influência direta destes.

Os trabalho “Não Somos Racistas”²⁷ do versátil sírio-carioca Ali Kamel, ex-ator de porno-chanchadas, sociólogo formado pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e atual diretor da Central Globo de Jornalismo, ou seja, alguém que prática e oficialmente administra os noticiários assistidos diariamente pela maioria dos brasileiros e que é chamado informalmente por um de seus críticos de “o Papa Bento XVI da Globo”²⁸, por exemplo, é um libelo de 2006, amplamente baseado em estatísticas, contra as políticas afirmativas que chega a anular o racismo e até os negros brasileiros apostando numa curiosa reedição da democracia racial e da nação de “pardos” dos anos de 1930²⁹.

O “Cantos Negreiros”³⁰ de Marcelino Freire³¹, um escritor nordestino que veio da região do Alto Sertão Pernambucano e atualmente mora em São Paulo onde figura entre os poucos prosadores e editores reconhecidos nacionalmente – embora tenha uma influência pública evidente e incomensuravelmente menor do que a de Ali Kamel – e associa-se por amizade e / ou publicações conjuntas à um grupo heterogêneo de autores iconoclastas como o autodenominado “maldito” Glauco Mattoso e o nonagenário autodenominado “anti-canônico” Manoel de Barros é, por outro lado, um pequeno volume de contos em primeira pessoa publicado em 2005, vencedor do Prêmio Jabuti em 2006 e gravado pelo próprio autor como áudio-livro em 2009³² em que personagens geralmente negras e / ou paupérrimas falam através da denúncia direta, do refinamento irônico, da brutalidade e do palavrão sobre o

racismo brasileiro. Freire parece pedir, dessa forma, uma tomada de atitude imediata para a resolução das situações insustentáveis que expõe.

Estas duas obras, feitas por autores bem distintos que estão curiosamente na mesma faixa etária entre 45 e 50 anos foram escolhidas, dentre as publicações inflamadas dos anos 2000, para figurar neste item por representarem o que acredito que sejam duas visões extremas dentro da enorme variedade de posições que a sociedade brasileira assumiu contra e favor das políticas afirmativas, da legitimidade da reivindicação fundiária e assistencial e da validade de um movimento político negro.

Para posicionar-se, enfim, sobre uma questão que abrange a secular concentração de terras num país que nunca passou por uma reforma agrária e torna, outra vez, prementes discussões raciais que parecem tão antigas e mal-resolvidas quanto a questão do “destino dos libertos” dos nossos abolicionistas dos anos de 1870 e 1880³³ sem incorrer em análises rasas ou repetir argumentações absurdas seria necessário um cuidado imenso, e um trabalho de história inteiramente dedicado à questão das terras quilombolas, dos exercícios de argumentação e da movimentação política que relacionam-se direta ou indiretamente à este assunto.

Feitos esta longa advertência e estes esclarecimentos preliminares é possível retomar a linha de raciocínio iniciada no item anterior deste capítulo dizendo que, na percepção de China, o incentivo das ONGs, dos intelectuais, do público consumidor do jongo e das diversas instâncias governamentais que apóiam comunidades como Bracuí, São José da Serra ou, por que não?, a Ivaporunduva de Roldão Arruda deve-se, pelo menos em parte, mais à conceitos difusos de negritude³⁴ do que à uma visão dos próprios grupos pleiteantes e / ou contemplados do que viria a ser um quilombo.

Até hoje não consegui ver uma falha na argumentação do meu entrevistado e, desde aquela entrevista, passei a apoiá-lo sem, evidentemente, dizê-lo para que o jongueiro não me visse como um aliado nas suas reivindicações fundiárias e alimentasse uma falsa esperança.

Não quero, contudo, ratificar as teses defendidas por um Ali Kamel que julgo falaciosas e que levariam ou à sua não-existência física ou à anulação da experiência específica dos afro-descendentes no Brasil e na América num abrangente e teoricamente igualitário *status quo* mestiço e de cunho liberal. Nem é necessário elaborar uma argumentação acadêmica contra publicações que não pretendem discutir nenhum aspecto teórico e baseiam-se ou em frases de efeito ou na prestidigitação estatística³⁵. Basta o repúdio à fragilidade de seu método e da vinculação de seus objetivos textuais à manutenção de privilégios e da concentração de renda

no país, e a admiração de sua retórica que precisa valer-se de elaborados artifícios técnicos e jornalísticos para provar uma série de afirmações impossíveis.

Por outro lado, também não sei se é possível dizer que todas as comunidades que se auto-declaram quilombolas hoje não tenham mantido essa identidade ininterrupta desde o Brasil colonial ou imperial e, certamente, antes que os intelectuais e legisladores do país nos anos de 1980 tenham se voltado para a efetivação prática da relação entre uma visão, redefinição e / ou debate de história nacional e uma determinada realidade fundiária.

Porém, se a argumentação e as palavras de China forem ouvidas com cuidado, qualquer um pode entender facilmente que há um conflito de percepções identitárias, temporais, memoriológicas e espaciais entre ONGs, intelectuais, acadêmicos ou autoridades civis e possíveis, auto-denominados ou prováveis quilombolas.

Não sei se o prestativo umbandista pensou, obviamente em outros termos, em questões que tangenciam a veracidade e a essencialidade necessariamente relativas da negritude e no poder imposto, implícito e talvez inconsciente na decisão de quem é e quem não é quilombola ao sugerir indiretamente que um dos critérios desta escolha era o aspecto mais preto ou menos preto de certa comunidade.

Entretanto, o jongueiro deixou claro que às práticas assimétricas de apoio e, conseqüentemente, de exclusão de comunidades quilombolas contrapõem-se às idéias de autodeterminação, autodenominação e, poderia-se acrescentar, auto-diferenciação. Estas reflexões, aliás, não são novas na bibliografia antropológica sobre os problemas de identidade e das fronteiras de grupos étnicos³⁶.

Acredito – finalmente e acho que as opiniões seguintes vão ao encontro das ideias de China – que o apoio dado à determinadas comunidades quilombolas, de fato, restringe a atuação daquelas outras que, nos últimos, anos reclamam, por diversas razões, a possibilidade de posse das terras em que habitam e que é acenada pela Constituição de 1988.

Não é necessário utilizar as formulações polêmicas do jongueiro e dizer que o “mais preto” é mais quilombola, para ver que a autenticidade ou a negritude dos quilombos considerados históricos é real e geralmente considerada não só maior do que a das outras regiões de reivindicação fundiária, mas também parece amparar-se numa visão de história que é, em última análise, factual e cumulativa.

Nas visitas que fiz aos “não-históricos” quilombolas do Tamandaré e numa viagem curta que fiz este ano à Ivaporunduva, no Vale do Ribeira, uma localidade que talvez seja, por causa de seu relativo isolamento, pelas ruínas seculares de seus cemitérios ou por sua igreja de taipa de pilão e cantaria do século XVII, um modelo de historicidade para pesquisadores e

outras comunidades do Estado de São Paulo³⁷, todavia, entrei em contato com outras visões de passado que transitam pela etnogênese, pela religiosidade das entidades negras e caboclos indígenas, por marcas identitárias muitas vezes alheias à epiderme e, especialmente, por uma memória instrumentalizável, mas dolorosa da escravidão³⁸.

Não é possível esquecer, afinal, que pelo menos uma boa parte dos ascendentes de todos estes moradores históricos e não-históricos de áreas rurais e periferias urbanas foram escravos no final do século XIX e que não deve ser muito fácil referir-se ou até mesmo, poderia supor, lembrar-se objetivamente do cativo, dos castigos físicos, das humilhações e dos preconceitos enfrentados no pós-abolição por seus avós e bisavós.

A verbalização explícita de um passado escravo ou de marcações identitárias que são consideradas negras, ou nas palavras do meu interlocutor novamente úteis “mais pretas”, no Brasil ou pelo menos no sudeste do país ademais talvez não tenha sido interessante para os atuais quilombolas titulados, em vias de titulação ou não reconhecidos enquanto tais antes de 1988 ou da popularização dos movimentos negros nos anos de 1960 à 1980³⁹.

A visão que parece prevalecer e que de uma maneira ou de outra é exigida injustamente dos habitantes que atualmente declararam ou viram seus territórios serem considerados quilombos, por mais que a legislação e principalmente os seus critérios avaliativos tenham mostrado avanços notáveis nos últimos anos⁴⁰, entretanto ainda ampara-se em considerações pouco significativa ou até triviais se levarmos em conta a complexidade, o misticismo, a instrumentalização política e as prováveis dificuldades psicológicas que uma memória da escravidão e da ocupação habitacional acarreta na heterogeneidade das narrativas êmicas: antiguidade relativa, continuidade fundiária, estética ou documental em grupos sociais majoritariamente ágrafos e muitas vezes marcados pela precariedade material, autenticidade, características físicas, culturais e /ou artísticas superficiais, sinais diacríticos escolhidos sem critérios muito claros numa multiplicidade de marcadores, tradições inventadas⁴¹ e, principalmente, a eleição – seja por suas lideranças comunitárias, por estudiosos, ONGs, autoridades ou por ambos – de uma identidade única ou, ao menos, exclusivista⁴².

No entanto, toda a argumentação deste item deve ser paradoxal e num último esforço intelectual perspectivada inteiramente pela aplicação política dos trabalhos acadêmicos, especialmente dos mencionados documentários de divulgação produzidos pela supracitada Universidade Federal Fluminense e da mobilização de ONGs, advogados, escritores e demais ativistas que frequentaram cada uma das notas desta seção.

Não é possível desmerecer por nenhuma disposição intelectual de ordem teórico-metodológica as iniciativas práticas ou as instrumentalizações políticas da história por

qualquer uma destas pessoas interessadas, pelas mais diversas razões, na demarcação das terras identificadas como remanescentes de quilombos.

As observações deste item, então, destinam-se unicamente a enriquecer com as humildes contribuições que pude retirar da fala perspicaz de um dos meus entrevistados mais generosos e desafiadores em sua inteligência e trato com as palavras. Não pretendo invalidar, afinal, o trabalho de ninguém que coloque-se do lado de populações negras que vivem, na maioria dos casos, em situações de extrema pobreza material, mas acenar com ideias e problematizações que objetivem o estabelecimento ou refinamento de formas de raciocínio mais inclusivas e que integrem melhor as diversas visões e os anseios de sujeitos e objetos de estudos ou de políticas públicas.

Ao longo deste capítulo espero transmitir ao menos em parte uma impressão que tive ao final dos meus anos de pesquisa, inclusive. A observação do jongo e de suas povarias que parecem fazer de seus toques, pontos e conflitos interpessoais ou intercomunitários elementos dinâmicos e não essencialistas de confronto e aceitação das novidades, assim como do simultâneo teste contínuo e manutenção de velhas tradições podem ser bastante úteis para a reflexão e consecução de objetivos tão importantes e iminentes quanto este.

Não foi apenas entrevistando China⁴³, entretanto, que bati-me, depois de algum tempo de reflexão, com porfias reflexivas como a que motivou esta volta algo extensa pelos quilombos. Os jongueiros do Tamandaré e Alessandra Ribeiro de Campinas, acostumados a temperar as suas palavras com enigmas e metaforizações complexas, têm estratégias discursivas tão intrincadas quanto às de Luiz Francisco dos Santos e, realmente, merecem o título de mestres ou de feiticeiros da palavra⁴⁴.

Ao conversar com cada um desses interlocutores sempre fiquei com a impressão de que perdia ao longo das muitas horas de fala ininterrupta várias alusões sarcásticas, provocações dirigidas diretamente ao pesquisador, referências a elementos litúrgicos da umbanda ou sutilezas metafóricas e nunca soube direito quem entrevistava quem.

Apenas uma das minhas informantes, todavia, deixou-me na época insatisfeito e foi, por este motivo, uma notável exceção em diversos aspectos que merecem ser lembrados, tentarei explicitar alguns deles no item seguinte.

Lúcia, a filha de Dona Mazé que assumiu informalmente a liderança do grupo Jongueiros do Tamandaré após o agravamento do estado de saúde de sua mãe, foi, ao longo destes anos de viagens e entrevistas, a única informante a responder às minhas perguntas diretamente, a não falar por horas e horas e a não encher o pesquisador de novas questões. As visitas que fiz à jogueira foram, entretanto e paradoxalmente, as menos ricas de toda a minha pesquisa.

Lúcia parecia estar interessada em não me dar nenhuma informação aprofundada ou entrar em qualquer assunto que pudesse levar à considerações mágico-religiosas ou à importância que o jongo tinha em sua vida pessoal ou comunitária e, simultaneamente, em fazer a propaganda do seu grupo.

As táticas discursivas que a informante empregava para negar tudo o que de fato o seu entrevistador gostaria de saber e mostrar o quanto os Jongueiros do Tamandaré merecia destaque eram variadíssimas e eficazes.

Lúcia sempre deixava a televisão ligada, ficava na sala, um cômodo bastante movimentado de sua casa, e mantinha ocasionalmente outras conversas de ordem prática com os seus parentes em paralelo o que impedia um acesso maior à sua intimidade e denotava, simultânea e obviamente, que a minha pesquisa não merecia toda a sua atenção. Ao invés de responder algumas de minhas perguntas a minha interlocutora entregava-me folhetos de propaganda da Associação Cultural Cachuêra! o samba-enredo da Escola de Samba Unidos do Tamandaré⁴⁵ ou exibia-me algum elogio publicado ao seu grupo de jongo.

Pude, nas diversas ocasiões em que estive com a filha mais velha de Dona Mazé e através destes papéis, manchetes, fotografias e da repetição do bordão “agora somos chiques, bem”, ter uma idéia da popularização do jongo de Guaratinguetá nos últimos anos, especialmente após 2002, data do lançamento do documentário “Feiticeiros da Palavra” da Cachuêra!⁴⁶. A jogueira fez questão de exibir um documento datado do final de 2007 em especial. A Secretaria de Estado da Cultura, citada no primeiro item deste capítulo, através dele, outorgava aos Jongueiros do Tamandaré uma grande quantia em dinheiro. A verba, que estava “destinada à preservação das culturas tradicionais”, deveria ser utilizada na montagem de aparatos educacionais visando a manutenção das velhas práticas entre os jovens do bairro. O grupo liderado informalmente por Lúcia decidiu servir-se do montante para concretizar e a

ampliar uma antiga idéia da organização: as aulas do Projeto Bem-te-Vi que ensinam jongo e informática para as crianças da comunidade.

A jogueira quis mostrar-me, ainda, uma nota fiscal de um computador comprado em 2008 em São Paulo pela Cachuêra! “que ajuda a gente bastante”, para este mesmo projeto. Não pude saber se a máquina fora comprada com os recursos do governo do Estado ou com dinheiro da própria ONG.

Lúcia orgulha-se, evidentemente, das pesquisas que o presidente desta instituição paulistana, o etnomusicólogo Paulo Dias, faz na comunidade desde o final dos anos de 1990⁴⁷ e das relações pessoais que a sua família supostamente mantém com o intelectual. A jogueira gosta de dizer que o pesquisador e outras “pessoas de fora”, como Alessandra do Dito Ribeiro, ficam sempre na sua casa quando visitam o município, em outras palavras, estabeleceriam, segundo as suas falas, alianças e apoiariam os Jongueiros do Tamandaré provavelmente em detrimento da associação rival dos Quilombolas.

O filme da Cachuêra!, o interesse e a divulgação do jongo de Guaratinguetá pela Ong de Paulo Dias parecem ter ampliado, de fato, o prestígio da comunidade entre as demais organizações jogueiras, fortalecido os ideais de antiguidade e tradicionalidade atribuídos às suas rodas e ter propiciado algumas apresentações anuais aos seus dois grupos especialmente na capital do Estado, onde fica a sede da instituição.

Porém, a menos de 500 metros dali, na Sucupira das casas de Jefinho, de China e do Terreiro Caboclo Pena Vermelha a opinião sobre a Cachuêra! e a Ong carioca Brasil Mestiço mudam sensivelmente. Os quilombolas do Tamandaré, numa provável tentativa de demarcar alguns dos seus posicionamentos políticos, a sua autoctonia e fortalecer os sinais diacríticos estabelecidos antes e após a sua dissidência⁴⁸, criticam duramente a ação dos patrocinadores e da maioria dos intelectuais interessados no jongo. Os integrantes do novo grupo acham que a comunidade pode tomar as suas próprias resoluções sem o auxílio do “pessoal de fora” e insinuem que o dinheiro que o governo destina atualmente ao meu objeto de pesquisa é desviado por particulares, por algumas instituições, pelos políticos de Guaratinguetá e do Estado e por algumas famílias do bairro.

O jogueiro Togo, que tem um humor ácido e é um mestre da ironia, também desconfia, embora participe do grupo de Lúcia, das ajudas externas que os Jongueiros do Tamandaré recebem. Numa entrevista feita também alguns dias antes do carnaval, o umbandista disse, numa primeira frase, que “o pessoal do Cachuêra!” viria à Guaratinguetá prestigiar a Escola de Samba do bairro. Na frase seguinte, acompanhada por seu esgar ferino, Togo disse que, no caso, este “pessoal do Cachuêra!” resumia-se a apenas duas pessoas, que nem saíam na “ala

do jongo” e que talvez preferissem não sair em ala alguma. O sacerdote manteve o sarcasmo quando, logo após afirmar que não iria “de jeito nenhum” ao desfile da Unidos do Tamandaré neste ano, perguntou ao seu entrevistador: “e você vai?”

Os jongueiros de Guaratinguetá, quilombolas ou não, não prescindem, entretanto e jamais, das alianças com as outras comunidades jongueiras, os outros membros da Rede da Memória. O tratamento dispensado ao Dito Ribeiro é, neste sentido, sintomático. Alessandra e seu grupo foram batizados no jongo, ou seja, receberam a chancela de uma associação mais antiga junto com alguns instrumentos e segredos, pelo antigo Jongo do Tamandaré, antes da cisão em duas organizações rivais.

Alessandra fica hospedada, quando vai à Guaratinguetá e conforme o depoimento de Lúcia, de Togo e de Adélia, na casa da família de Dona Mazé que lidera o atual Jongueiros do Tamandaré. China, todavia, é considerado um grande amigo do grupo novato e seus poderes de umbandista e de tirador de pontos são temidos e respeitados pelo Dito Ribeiro.

Os campineiros tentam ficar de fora das disputas internas do bairro chamando sempre os antagonistas para o seu Arraial Afro-Julino, a maior festa promovida pela organização e / ou agradando de diversas formas a uns e outros. Os Jongueiros do Tamandaré e o Quilombo, por sua vez, tentam disfarçar as mágoas que a habilidade conciliatória e o bom relacionamento dos afilhados com quase todos os habitantes do Tamandaré provocam em frases sutis e alusões truncadas.

Lúcia, finalmente, ao falar do seu trabalho como enfermeira da rede pública de saúde de Guaratinguetá, deixou transparecer ainda certo desprezo pelos símbolos e / ou autoridades oficiais do município. Ao descrever, numa das poucas perguntas que a jongueira me respondeu diretamente, o itinerário habitual para o seu local de trabalho Lúcia fez uma anedota interessante. A minha interlocutora passa diariamente por um monumento público numa das praças centrais e “metidas” da cidade. A estátua em questão, ou, nas suas palavras, aquele “homão de bronze”, foi pormenorizada e escarnecida mais de uma vez em seu discurso.

Não obtive outras informações ao entrevistar a atual líder informal do Jongueiros do Tamandaré.

A segurança que os jongueiros de Campinas e de Guaratinguetá exibem em suas entrevistas ou falas em apresentações públicas e Encontros de Jongueiros não se limita apenas à prontidão e a assertividade de suas falas.

Os membros e, especialmente, as lideranças das duas comunidades estudadas demonstram também uma grande firmeza na tomada de decisões, no direcionamento prático dos seus três grupos de jongo. Acredito que boa parte desta certeza que fica patente nas ações dos jongueiros deva-se às suas crenças religiosas.

Os guias, orixás, baianos, ciganos, pretos e caboclos de Guaratinguetá além de fazerem os pontos através de um China, de uma Dona Mazé ou de um Togo, indicam aos sacerdotes de umbanda quais resoluções e rituais extraordinários devem ser feitos antes, durante, ou depois das rodas. A povaria do Tamandaré não discute jamais a validade, a essencialidade e o profundo respeito que estas opiniões espirituais gozam na comunidade.

O jongueiro Togo, mal-humorado e bastante temido por seus poderes mágicos e por sua suposta ligação com os espíritos que podem “trabalhar para o mal”⁴⁹, por exemplo, afirma que antes de produzir ou de sair da amarração das goromentas os guias pedem para que certos gestos sejam feitos pelo tirador e chegam a influir e confundir as respostas do oponente.

É interessante observar que se os meus entrevistados do Tamandaré afirmam que todo ponto inédito vem dos espíritos e se, ao longo destes anos de pesquisa, pude perceber que, num embate entre dois cantadores experientes, a maioria dos versos é tirada na hora, a demanda pode ser considerada, então, uma disputa complexa e perigosa que envolve habilidades humanas, forças espirituais, negociações e conflitos político-identitários improvisados entre alguns indivíduos e / ou comunidades e antepassados falecidos.

Não é à toa que os jongueiros preferem não falar das demandas ao seu público e aos seus pesquisadores. Por um lado, os interlocutores teriam muita dificuldade de entender o que se passa durante um desafio podendo firmar e divulgar uma série de preconceitos – em especial, que o jongo é ligado à feiticeiros e necromantes maléficos – que as comunidades querem evitar a todo custo. Por outro lado, segredos mágico-religiosos teriam que ser expostos para dar uma idéia aproximada do que está envolvido numa amarração e nem sempre os jongueiros estão dispostos a dividir estes conhecimentos específicos. A maioria dos entrevistados nega à quase todos os estudiosos a existência da goromenta no jongo atual ou minimiza bastante o seu alcance e ocorrência. A omissão desta prática por grande parte da

bibliografia disponível sobre o jongo é sintomática. Os anos de pesquisa e as relações de confiança que estabeleci nas duas comunidades, felizmente, permitiram que soubesse e que, conseqüentemente, pudesse enxergar os desafios que são bastante freqüentes entre os tiradores de ponto⁵⁰.

China, entretanto e sempre muito pródigo em informações, foi um dos poucos jongueiros que não hesitou em falar de sua religiosidade, dos espíritos que frequentariam o Tamandaré e a *engoma* e das relações destes com as tomadas de decisões práticas desde a primeira vez em que o vi em 2004.

O simpático e performático umbandista num de nossos encontros iniciais, por exemplo, reproduziu na minha frente, através de uma mistura de mímica e discurso verbal, o importantíssimo momento em que, roçado e limpo o terreno em que hoje realizam-se as rodas do bairro, os espíritos fizeram-no pisar e cruzar seus quatro cantos de manhã cedo e voltar ali por volta das três horas da tarde para rezar às entidades sobrenaturais que geralmente participam da *engoma*. O meu interlocutor teria sido o primeiro sacerdote local a tomar estas atitudes⁵¹.

O fato, se não do cruzamento de China pelo menos da transferência do jongo para o espaço atual praticamente debaixo de um pontilhão da Via Dutra, teria ocorrido, segundo o próprio e apoiado nas entrevistas com outros moradores do Tamandaré, no final dos anos de 1990 ou no início dos anos de 2000. Em períodos anteriores o jongo parece ter ocorrido num local bem próximo⁵², na frente da casa em que Togo e Adelina moram hoje em dia.

Noutra ocasião, no início de fevereiro de 2008, China relatou mais uma decisão tomada subitamente pela intervenção de um guia, o orixá Iansã. O jongueiro teria visto uma roda de jongo pela primeira vez nos anos de 1970 no dia de São João, na véspera do dia 24/06. O meu entrevistado morara em outros bairros da cidade e resolvera estabelecer-se no Tamandaré há pouco. No dia de São Pedro, a véspera do dia 28 para o dia 29/06, China afirmou ter finalmente entrado na *engoma* pela primeira vez, antes de concluir o seu relato dizendo “e dela nunca mais saí”.

Neste primeiro dia de jongo o orixá teria mandado o novo participante chegar bem perto da fogueira e cobrir a cabeça com as mãos antes de cantar ou tocar os tambores, um gesto que o meu interlocutor faz até hoje⁵³.

Estes depoimentos cheios de dados específicos e detalhados e as atitudes solícitas de China e de Alessandra, outra interlocutora que se dispôs a colaborar comigo desde o início das minhas pesquisas, em relação à este “menino” ou “Vítor da UNICAMP” respectiva e retrospectivamente podem ser explicados de diversas formas.

Para não alongar-me demais sobre este assunto e fazer o texto voltar logo à discussão da sensibilidade prática e da segurança ontológica que os jongueiros parecem exibir nas duas comunidades pesquisadas vou dar apenas um breve exemplo de como um dos interesses concretos, a vontade de institucionalizar-se, de alguns dos meus entrevistados habituais podem ter contribuído para o nosso bom relacionamento além dos critérios imediatos, confusos e pouco narráveis da afeição pessoal.

Nas primeiras viagens que fiz à Guaratinguetá para fazer pesquisa, entre 2004 e 2005, fui apresentado à comunidade por Wilson Penteado que havia acabado de pesquisar e estabelecido um relacionamento prévio de respeito e confiança mútuos entre os meus futuros informantes⁵⁴. É claro que a associação da minha imagem à do antropólogo granjeou a maior parte da simpatia inicial que o bairro do Tamandaré devotou-me. Porém toda essa boa vontade demonstrada num primeiro contato não explicava, por exemplo, a reserva de Togo, Lúcia ou Dona Mazé naquela data de um lado e a riqueza das entrevistas com China do outro.

Além de querer muito ser simplesmente ouvido, o que todos os meus entrevistados no Tamandaré demonstraram uma vez adquirida alguma familiaridade com o “rapaz de Campinas”, e não ter uma personalidade tão introvertida quanto a de Jefinho, que dentro de um ou dois anos seria o outro líder do Jongu dos Quilombolas, China estava então bastante descontente e tinha boas razões para tentar atrair a atenção de um pesquisador que pouco sabia das complicadas redes de intrigas que tensionavam naquele momento a convivência dos habitantes Tamandaré e do alto do Sucupira.

É necessário lembrar que a cisão do antigo Jongu do Tamandaré no Jongu do Tamandaré atual e no Quilombo aconteceria aos poucos, mas, pelo menos por enquanto, irreversivelmente, entre 2005 e 2008. É claro que, mesmo que os jongueiros ainda não admitissem que existiam motivos tão fortes e visões de política local tão diferentes a ponto de provocar a secessão, uma quantidade considerável de pequenos problemas, boatos e pontos de demandas nas rodas indicava que atravessando-se o pontilhão da Via Dutra já havia algo podre.

Ao que tudo indica o período imediatamente anterior à minha primeira visita e coberto pela dissertação de Wilson Penteado em que os habitantes daquela vizinhança tinham conseguido uma série de benefícios a partir de sua aliança com uma Ong conforme citado no item anterior, intelectuais, consumidores de fato ou em potencial e, em menor grau, administradores públicos e que culminou com o relativo sucesso, a entrada de dinheiro na comunidade, um conseqüente aumento do capital simbólico no discurso da tradicionalidade defendido pelas associações intermunicipais do povo de *engoma* e, principalmente, com a

realização do VIII Encontro de Jongueiros na cidade, em 2003, viu também o rápido crescimento das rivalidades intragrupais.

Não é surpreendente que um jovem pesquisador ignorante da situação local, e que poderia entender, apoiar e até divulgar as suas queixas, tenha obtido rapidamente uma boa parte da gentileza e da solicitude habituais de China.

Numa conjuntura posterior e contígua, quando as reclamações de vizinhos e confusos sentimentos de mal-estar juntaram-se a alguns fatos tratados nas páginas anteriores e à indicação de que as fazendas dos arredores poderiam ser reivindicadas a partir de uma identidade quilombola, tudo precipitou-se na separação das duas associações jongueiras atuais. O sacerdote deve ter pensado ou sentido um motivo adicional para tratar bem o “moço de Campinas”. Os Quilombolas, uma vez que eram os dissidentes e faziam parte de uma nova organização sem o apoio, os poucos recursos e equipamentos materiais e o reconhecimento que haviam permanecido com os seus rivais, pareciam procurar nas mais diversas ocasiões o maior número de possíveis aliados. Neste segundo momento das minhas pesquisas, contudo, os demais jongueiros como Lúcia, Togo e Dona Mazé já me tratavam com poucas reservas.

Ainda assim, é importante ressaltar que estas poucas reservas que traduziam-se, na maioria das entrevistas, em horas e horas de depoimentos e desabafos ininterruptos ainda eram reservas: sempre existiram entre as comunidades estudadas os diferentes e o autor desta dissertação barreiras importantes que não precisaram ser e que nunca foram rompidas de fato. Além dos comentários já feitos neste capítulo sobre a separação física entre China e seu entrevistador no barracão, sempre fui recebido, exceto por Alessandra, com uma mistura de evasivas quando perguntava algo direto e de monólogos aparentemente cheios de dados místicos e confessionais quando decidia não constranger o discurso dos meus interlocutores e falava apenas para esclarecer uma ou outra questão mais obscura.

A amabilidade de Alessandra Ribeiro, a única jongueira que, aliás, sempre tentou responder à todas as minhas interpelações e, além disso, abriu-me tanto a sua casa quando a intimidade de sua vida onírica ou religiosa, também apontava para um momento bem específico da institucionalização de sua comunidade⁵⁵.

No VIII Encontro de Jongueiros de 2003, de acordo com o depoimento de Wilson Rogério, Alessandra ainda estava na platéia e não nas rodas de *engoma*. Acredito que a líder atual do Dito Ribeiro estivesse, naquele evento, relativamente próxima de um espectador curioso ou de um pesquisador que poderia usar algumas idéias no seu grupo de estudos de jongo campineiro mais ou menos ligado à Casa de Cultura Tainã.

É interessante observar, contudo, que esse “pessoal da Tainã”, nas palavras da jongueira, e alguns alunos da UNICAMP entre 2002 de 2003, pelo menos, já faziam rodas de jongo em festas privadas do distrito de Barão Geraldo e que seus tambores ou seus pontos, ainda que não fossem originais, eram tratados com um respeito comparável ao que um fiel de umbanda devota às suas entidades protetoras.

Presenciei a uma dessas ocasiões quando ainda não pensava em pesquisar o jongo e quando aqueles estudantes ou pesquisadores novatos de uma determinada linguagem musical exógena pareciam reverenciar ou até, de certa forma, temer também e candongueiros cujas células rítmicas, mas não as mirongas de suas batidas, eram conhecidas. Alessandra, naquele momento, não deveria pensar em fundar o Dito Ribeiro inclusive.

No décimo segundo item deste capítulo farei alguns comentários a respeito desta festa barãogeraldense, à qual por acaso compareci e, especialmente, de suas antigas reverências aos tambores da *engoma*.

Entre 2003 e o final de 2004, mais ou menos, o contato desses jovens campineiros com o jongo de Guaratinguetá ampliou-se até virar o apadrinhamento de um novo grupo jongueiro, ocorreram também os sonhos concomitantes dos futuros integrantes do Dito Ribeiro com espíritos ou guias de umbanda e os familiares mais velhos de Alessandra não só envolveram-se numa associação nascente como revelaram-na a história da migração e da embaixada de seu avô. A transformação havia sido muito rápida⁵⁶ e agora a organização estava ligada à um espaço físico, o Jardim Roseira, à um determinado grupo heterogêneo, mas também à uma parentela, auto-denominava-se “comunidade” e provinha de duas tradições simultâneas, as de um jongo vale-paraibano e da migração etnogênica de um mineiro viajante e ancestral⁵⁷.

Entretanto, por mais que todos estes acontecimentos, a capacidade e a tenacidade impressionantes demonstrada no aprendizado da linguagem dos pontos e dos toques e a hábil agência política de seus membros tivessem feito um grupo de jongo recém-criado ser aceito entre as povarias da Rede da Memória e do Encontro de Jongueiros, o Dito Ribeiro precisava ainda do apoio de indivíduos, e a relativa autoridade de um pesquisador pode ser muito útil neste aspecto, ou de organizações para comprovar ou defender a sua autenticidade.

Entrevistando, enfim, jongueiros como China e Alessandra, que sempre fizeram questão, provavelmente pelos motivos apresentados e por uma infinidade de outras determinações inefáveis e de inclinações pessoais, de falar e exemplificar praticamente esta sensibilidade e o poder decisório da Aruanda, pude ter o meu primeiro acesso à religiosidade e à política de estratégias pragmáticas e intuição dos meus informantes.

Embora as relações com estes dois interlocutores tenham sido excepcionais, pelo menos no início do meu trabalho de campo, não tenho razões para crer que ambos estivessem falseando ou exagerando verdades, uma vez que, ao longo das minhas viagens, entrevistas e visitas ao Jardim Roseira, fui vendo e ouvindo como estas formas não-cartesianas de organização do poder e da influência faziam parte do cotidiano do bairro do Tamandaré e do “pessoal do Dito Ribeiro”.

Acredito poder afirmar, finalmente, que desconsiderar o sentimento ou a intuição de Campinas e as mirongas equivalentes de Guaratinguetá⁵⁸ é, pelo menos para mim, impossível em qualquer esforço analítico e que tal desatenção ao considerar a disposição das pessoas nas rezas que precedem as festas juninas do Tamandaré, numa denúncia nominal ou na rápida movimentação dos boatos e das risadas pelo quintal e pelos cômodos da casa de Alessandra no Jardim Roseira equivaleria a distorcer as afirmações e as atitudes dos jongueiros tomando uma postura claramente etnocêntrica e a-histórica.

É claro, afinal, que os meus informantes não pensam e não agem, pelo menos enquanto povarias, como intelectuais acadêmicos, ainda que muitos dos integrantes do Dito Ribeiro sejam estudantes de graduação, geralmente da UNICAMP e que alguns, como a própria Alessandra, planejem fazer uma pós-graduação.

No mínimo teríamos que admitir que outras formas de raciocínio precisaram ser aprendidas pelo “pessoal de Campinas” para adquirir respeitabilidade frente às outras comunidades da Rede da Memória e do Encontro de Jongueiros. Os membros do Dito Ribeiro devem ter percebido rapidamente que não é possível ser um bom tirador, dançarino ou tocador de jongo através de lógica ou racionalidade e sem demonstrar habilidades verbais, coreográficas e musicais práticas, difíceis por definição e altamente especializadas.

Pode, aliás, haver algo melhor para explicitar a prevalência de uma sensibilidade mística e intuitiva sobre os dados que um pesquisador pode recolher, fornecer ou analisar, do que a preferência de Alessandra por sua Oxum e não pelo “complexo cumba” de Robert Slenes que relatei no final do quinto item deste capítulo?

Portanto, se as hipóteses levantadas e a argumentação deste item forem aceitáveis deveríamos, então, rever especificamente os termos da discordância supracitada, ou seja, o resgate das “raízes”, as atribuições femininas e a organização de um discurso familiar e / ou comunitário no Dito Ribeiro, além de ampliar de um modo geral a análise, através do reconhecimento de outras formas de raciocínio individuais e coletivas e, finalmente, perspectivar, desta forma, tudo aquilo que os jongueiros dizem ou fazem.

Nos próximos itens, vislumbrada esta lógica, vamos aos tambores da *engoma*, à um símbolo utilizado e re-significado em Campinas e aos pontos de goromenta. Após o afrouxamento destes que são os últimos nós desta dissertação já estará na hora, também, de largar os arreios, de parar o seu carro e deixar a estrada livre para o toque de outros viajantes.

10

Nas entrevistas com China, Jefinho e Lúcia, os líderes atuais dos dois grupos de Guaratinguetá, e especialmente nos eventos e no material oficial produzidos pelo Dito Ribeiro⁵⁹, além do rio profundo⁶⁰ da sensibilidade e do misticismo que, ao que tudo indica, subjaz a todos os conteúdos expressos pelo jongueiros parece haver indícios de dois campos semânticos persistentes, aparente e superficialmente antagônicos mas, na prática, não-excludentes.

Num destes campos que acredito aglutinar não apenas falas, mas também sons, imagens e gestos diversos há aquilo que os meus informantes entendem por tradição e no outro algo que é muito vivido e pouco designado e que proponho apelidarmos, por oposição, de novidade ou mudança.

Nas próximas seções deste capítulo tratarei de alguns aspectos associados às questões da tradicionalidade e de sua enunciação. Nas páginas seguintes, todavia, privilegiarei a dinâmica constante das invenções ao observar um exemplo, a alteração dos nomes dos tambores do Dito Ribeiro, assunto que, aliás, quis antecipar de maneira por enquanto cifrada na última palavra do item precedente.

Para um pesquisador que acompanhava a comunidade há alguns anos estava guardada, naquela quarta Oficina de Jongô do dia 15/06/08 que ocorreu no Jardim Roseira e que abriu este capítulo, entre uma roda de palmas coletivas, perguntas introdutórias, o discurso da sensibilidade relativo à Oxum e o bem justificado apoio do PAC, da Secretaria de Estado da Cultura do Estado de São Paulo e do próprio governo paulista, esta surpresa nominal, vespertina e provavelmente não intencional.

Após as apresentações e conversas iniciais nos quintais e no corredor externo da casa de Alessandra⁶¹ que tomaram a manhã daquele dia, todos os participantes jongueiros e não-jongueiros foram convidados a almoçar, mas antes do feijão branco souberam que à tarde teríamos orientações práticas sobre os passos de dança e o toque dos tambores do jongô campineiro.

É importante notar que, apesar das várias falas e atitudes corporais dos membros do Dito Ribeiro parecerem tentar não só deixar os visitantes à vontade, mas também demonstrar que a única diferença que havia entre jongueiros e não-jongueiros era o maior ou o menor compromisso com o grupo, uma atitude que, aliás, todos poderiam assumir se quisessem, as distinções entre a privacidade comunitária e a presença de sujeitos estranhos ao grupo naquele dia ficariam nítidas para um oficinando mais atento.

A primeira quebra prática no discurso igualitário da comunidade poderia ser observada na própria disposição espacial de algumas pessoas e, especialmente, dos alimentos. Embora todos tenham sentados no quintal da frente, em bancos improvisados, cadeiras ou no chão, sem distinção alguma entre a líder do grupo, a sua povaria e o público atraído pela oficina, a circulação da comida e de seus restos deram-se respectivamente de dentro da cozinha para a frente da casa e vice-versa. Ocioso dizer que este percurso parecia e manteve-se tacitamente vetado à qualquer pessoa de fora.

Acredito, e devo dizê-lo antes de prosseguir a minha análise, mesmo correndo o risco de incorrer em obviedades, que esta é uma atitude de diferenciação auto-evidente em se tratando da residência de alguém numa sociedade em que a propriedade privada é fundamental em instâncias que vão das decisões legislativas excepcionais à mais vulgar das práticas cotidianas.

O banheiro interno da casa de Alessandra não foi, noutro exemplo análogo, utilizado pelos visitantes, tendo os jongueiros optado por disponibilizar os dois lavabos do quintal dos fundos para tanto, o que reforçava por um lado a interdição subentendida dos espaços internos da habitação e, pelo outro, o emprego do imóvel da família Ribeiro até poucos meses antes da mudança para a Casa de Cultura ou Casa de Cultura Afro da Fazenda Roseira na realização de muitos eventos comunitários. Afinal, em meados dos anos 2000 a líder do grupo havia se dado ao trabalho e às despesas, ainda que estas tivessem sido divididas por toda a sua povaria, de reformar a sua casa acrescentado dois pequenos lavatórios, um feminino e outro masculino, na sua parte posterior.

É interessante notar que fora das oficinas e de outros eventos similares os dois lavabos dos fundos, da sua construção ao início de 2009, quase nunca eram utilizados. Os integrantes do Dito Ribeiro em ocasiões de confraternização intragrupal ou ensaios⁶² corriqueiros nos dias de domingo costumavam dirigir-se ao banheiro interno e, inclusive, em todas as minhas entrevistas à Alessandra, aos seus familiares ou a outros jongueiros que foram feitas no Jardim Roseira sempre fui conduzido, da mesma forma, àquele cômodo que ficava entre a cozinha e os quartos.

É bastante provável, em outras palavras, que os dois banheiros externos e diminutos tenham sido instrumentalizados enquanto marcadores de diferenças e de falta de intimidade com determinados visitantes, no caso dos oficinandos, ou, por omissão e para minha satisfação profissional e pessoal, de uma relativa aceitação da minha presença e das minhas atividades de pesquisa no interior do grupo.

Na interação descontraída em que o almoço redundou, Alice, a mãe de Alessandra, e outros de seus familiares mais velhos, aliás, fizeram um trajeto muito próximo ao do alimento e de seus restos ao trazerem da cozinha, onde devem ter passado a manhã preparando a refeição coletiva, com os pratos individuais já feitos, ficar por breves instantes com os oficinandos e recolherem de volta as sobras.

Ao longo do ensino dos passos e dos toques da *engoma* que sucedeu-se, nos fundos, ao almoço e, especialmente, da roda de jongo que fechou o evento no quintal da frente estes parentes da líder apareceram ocasionalmente. Acompanhavam, de certa forma, as atividades sentando-se uma hora ou outra em cadeiras mais ou menos afastadas. Para mim, e acredito que para os outros oficinandos também a julgar por suas atitudes deferentes, este comportamento serviu apenas para demarcar o seu caráter de exceção e impor o respeito ou, pelo menos, reforçar algumas distinções relacionadas à idade avançada e / ou à preeminência familiar destas pessoas⁶³.

Na parte prática da oficina a própria relação de ensino, outra demarcação de poder através da posse e distribuição controlada de conhecimentos específicos que obviamente estabeleceu-se, juntou-se à pequenas diferenciações dos parágrafos anteriores. Porém, tenho que antecipar-me à uma objeção evidente e assumir que todas estas distinções são mínimas e que bem poderiam mostrar, paradoxalmente, o quanto o grupo preocupava-se em manter-se coerente à seu discurso de igualdade e receptividade à novos integrantes.

Antes de comentar a mudança de nomes dos tambores pelo Dito Ribeiro, que é o assunto principal deste e do próximo item e que viria a saber ainda no início daquela tarde, devo comentar a última e, a meu ver, a mais importante destas diferenças.

A povaria campineira teve que, finalmente, dar a sua resposta à pergunta que havia ficado no ar pela manhã e à qual referi-me nos itens 4 e 5 deste capítulo: afinal, o que seria o jongo? Para ensinar algumas noções básicas e práticas das habilidades exigidas pela *engoma* para os seus oficinandos o grupo não pôde deixar de aludir à subdivisão classificatória que fazia desta música / dança o que – junto com a confraternização do almoço, o discurso da sensibilidade aplicado às cachoeiras do orixá Oxum e a própria presença do apoio de entidades e programas em sua maioria públicos – para mim equivalia à uma resposta

singularmente complexa e talvez não totalmente consciente à um questionamento tão espinhoso.

Nós oficinandos ficamos sabendo através de alguns exemplos rápidos que, para o Dito Ribeiro, o jongo envolvia as seguintes categorias êmicas: o “canto”, o “toque” e a “dança”⁶⁴ e em seguida fomos convidados a aprender e exercitar os passos mais fáceis da coreografia das rodas para depois sentarmo-nos na frente dos tambores e ter alguma ideia de como percutí-los.

É evidente que algo havia sido deixado para trás. O canto, que na *engoma* e ao que tudo indica não é valorizado enquanto uma técnica vocal específica e que, obviamente, envolve habilidades poético-metafóricas ou mágicas bastante complexas, não poderia, a meu ver, ou mesmo não deveria ser ensinado para qualquer visitante que chegasse ao Jardim Roseira.

Para uma associação jongueira que, de acordo com a argumentação deste item até agora, parece orientar-se para tomar as suas decisões coletivas, para explicar e divulgar os elementos que sustentam a sua tradicionalidade e, finalmente, para formar os seus tiradores de ponto que no caso campineiro confundem-se com a sua própria povaria através do discurso da sensibilidade expresso num linguajar quase sempre religioso e / ou onírico que pode manifestar-se apenas ao longo de uma intensa convivência comunitária seria, de fato, impraticável o ensino de qualquer rudimento de seus versos no decurso de umas poucas horas.

Acredito, porém, que o simples fato de um dos jongueiros ter dito que o canto fazia parte da *engoma* em pé de igualdade com os toques e as danças imediatamente após a comunidade ter-se comprometido à ensinar as suas técnicas básicas e a povaria não se dispor, por conseguinte e paradoxalmente, à dar qualquer instrução para a criação, interpretação, amarração ou desamarração de um ponto pode demonstrar, em primeiro lugar, a confirmação, não-problematização ou auto-evidência das conjecturas do parágrafo anterior e / ou, em segundo lugar, uma marca inequívoca, uma outra situação paradigmática da diferenciação entre os membros Dito Ribeiro e seus oficinandos.

No entanto, acima de todas estas distinções sutis entre a privacidade ou o pertencimento intragrupal e a atuação tácita, embora liberalmente, limitada dos visitantes a nova denominação dos tambores, que agora podiam ser chamados alternativamente de trovões e / ou tambús e de viajantes e / ou candongueiros, mobilizou quase toda a minha atenção naquele início de tarde.

Os tropeiros, condutores de carros de boi e / ou mineiros são personagens destacados que freqüentam os pontos de quase todas as comunidades atuais e, pelo menos no Tamandaré das generosas falas de China, as suas respectivas rodas de jongo enquanto espíritos. A presença desses comerciantes e andarilhos – que desde o século XVIII circulam notícias, mercadorias, ideias⁶⁵ e, segundo os jongueiros, mirongas através do Vale do Paraíba – nas metáforas jongueiras já está documentada, nos estudos de Robert Slenes e de sua orientanda, Camilla Agostini⁶⁶ e nos processos criminais do final do século XIX.

Nos versos e nas entrevistas dos campineiros que já havia escutado ao longo das minhas pesquisas pude notar retrospectivamente que a interessante alteração semântica que fez os candongueiros virarem viajantes e que poderia parecer pequena para um observador casual do jongo, deveria ser muito significativa.

O tropeiro valeparaibano que veio das Minas Gerais, virara, no Dito Ribeiro, o viajante. Figura plurisignificativa cuja evocação, na realidade prática do grupo, remete, provavelmente, ao avô de Alessandra que veio de Caldas, um vilarejo mineiro, antes de 1950, dançava a embaixada e batizou o grupo postumamente.

O viajante, uma figura de tamanha importância para a associação que foi escolhida para a troca de nome dos candongueiros do grupo, também poderia referir-se a um dos sentimentos dos campineiros e a determinadas entidades da umbanda.

O sentimento é o de intensa movimentação espacial da comunidade que, desde a época em que pleiteava uma vaga na Rede da Memória e no Encontro de Jongueiros faz questão de participar da maioria dos eventos relacionados ao meu tema de pesquisa, percorrendo, muitas vezes, milhares de quilômetros e tirando somas significativas do próprio bolso para tanto.

As diversas sedes ou espaços de apresentação transitórios da organização também devem ter concorrido para a formação desta identidade andarilha. Apenas em 2009 o Dito Ribeiro conseguiu, através de uma espécie de ocupação informal seguida de petições legais junto à prefeitura de Campinas, uma sede oficial: o casarão, até então abandonado, da Fazenda Roseira⁶⁷ que, décadas atrás, havia dado nome ao Jardim Roseira, o bairro de Alessandra. O jongo do grupo, antes disso, dividia-se entre a casa de sua líder, o distrito de Barão Geraldo, de onde vem grande parte de sua poveria, e a Casa de Cultura Tainã.

Os próprios integrantes do grupo são também errantes: são jovens da UNICAMP que acabam os estudos e mudam de cidade, mulheres que deixam de freqüentar o jongo após

terem filhos ou casarem e que voltam depois de um tempo, familiares, amigos e vizinhos da família Ribeiro que acompanham todas as atividades com interesse, ajudam eventualmente no que podem, mas que não se vêem como participantes efetivos e, finalmente, membros de outras associações culturais, artísticas e religiosas do município que aparecem uma vez ou outra nas rodas. Numa das entrevistas com Alessandra a relação deste provável marcador identitário com a descrita frequência da comunidade ficou explícita: “Os jongueiros daqui são viajantes. Vão e voltam. Nem eu sei bem porquê”.

As possíveis entidades à que o termo “viajante” pode referir-se não foram-me reveladas por jongueiro algum do Dito Ribeiro. Levanto a hipótese delas existirem pela presença de espíritos poderosíssimos, velhos andarilhos e andrajosos que, segundo China e pelo menos em Guaratinguetá, mancam como um candongueiro e estão intimamente ligados às rodas de jongo.

É importante notar que os candongueiros formam, de acordo com todos os meus entrevistados, a mais indispensável dentre as duas ou três, se incluirmos a puíta, categorias de tambores utilizados pelos jongueiros. O candongueiro é o primeiro tambor, utilizando os termos êmicos, a falar na roda e o último a se calar. A sua figura característica, – ainda que a mesma já tenha sido exposta no primeiro capítulo deste estudo acredito que reproduzi-la novamente seja útil para facilitar a rápida lembrança de seu desenho percussivo – é uma célula formada pelo que transcrevi como uma semínima seguida de uma colcheia e repetida duas vezes num compasso binário composto:



que, percutida por horas e horas com uma constância impressionante, marca a batida do seu toque. Se esta marcação vacilar, em qualquer momento, toda a rítmica do jongo será comprometida.

Não entrarei em detalhes sobre a denominação ou o toque dos trovões e / ou tambús por duas razões. O caráter altamente improvisado de seu toque, em primeiro lugar e conforme indicado no início deste trabalho⁶⁸, até pode basear-se no que poderíamos representar por todas as seis colcheias que preencheriam a duração do meu hipotético binário composto.

Assim que a rítmica da *engoma* é estabelecida, contudo, as variações de um tocador hábil ou o complexo diálogo de seus vários executantes⁶⁹ fazem seus “papais grandes”, para utilizar um apelido comum entre os jongueiros de quase todas as comunidades observadas nos Encontros de Jongueiros, falarem e conversarem através de muitas das inúmeras possibilidades combinatórias de padrões binários e ternários justapostos, mantendo-se, entretanto, pelo menos alguma menção à célula básica, as seis unidades de tempo de sua batida, em retornos periódicos, mas assistemáticos e assimétricos, tornando a sua análise musical no mínimo complicadíssima, nem sempre útil para os objetivos desta dissertação e evidentemente extensa.

A sua denominação alternativa, o “trovão”, por outro lado e excetuando-se a obviedade do timbre grave que a sua pele maior e mais frouxa produz, será entendida melhor após a leitura dos últimos parágrafos deste capítulo que versarão, ainda que tímida e apressadamente, sobre as diversas águas que fazem parte, enquanto bonitas metáforas comunitárias e religiosas, da *engoma*.

Neste momento gostaria de ressaltar apenas o caráter de evento sonoro esperado, mas pouco previsível que o ribombo de um trovão pode representar e que foi-me confirmado por breves depoimentos dos jongueiros de Campinas, o que traduz numa expressão verbal os aspectos improvisados, e o caráter intrincado de variação individual que parte de e simultaneamente modifica por instantes os elementos rítmicos e padrões tradicionais da batida dos papais grandes.

O fenômeno musical em questão, o trovejar *ad libitum* e por vezes agressivo dos tambús na metáfora do Dito Ribeiro, pode ser ouvido de forma especialmente clara nas raras ocasiões em que os seus tocadores envolvem-se em verdadeiros desafios musicais.

Nestas goromentas percussivas que acontecem normalmente quando mais de uma comunidade formam uma roda, o número de tambús torna-se elevado e as demandas individuais assumem aspectos comunitários, os executantes dialogam, expõem seu virtuosismo técnico ou tentam, ao que tudo indica, tirar através de desenhos rítmicos particular e exacerbadamente contra-métricos⁷⁰ as referências de pulso ou das batidas de seus possíveis oponentes.

Os desafios jongueiros, todavia, serão tratados em outras seções deste mesmo capítulo. Antes de terminar o presente item e no trecho seguinte comentarei brevemente outros detalhes sobre os tambores da *engoma*, porém, assim como os trovões são subitamente interrompidos em seus improvisos e num silêncio impressionante por contraste toda vez que alguém grita *cachuera!* ou simplesmente puxa um novo ponto, trocarei bruscamente de assunto e enfocarei

um desenho associado à um lema no Dito Ribeiro para prosseguir a minha investigação das inovações e da reiteração das estrelas da tradição entre os jongueiros.

É interessante observar que, se a hipótese de tradução que esbocei e as demais conjecturas deste item tiverem alguma validade, o ato de dar nome a uma categoria de tambores no Dito Ribeiro ou de “batizar” com um nome individual cada instrumento, o que é feito em Guaratinguetá, pode ser considerado na verdade um entrecruzamento de dois processos paralelos e inextricavelmente bidirecionais de interpretação que relacionam elementos musicais verbais e não-verbais.

Quando os jongueiros referem-se verbalmente aos tambores fazem algo que consiste à primeira vista no exato inverso da atuação de seus próprios membranofones. Afinal a povaria “fala” desta maneira sobre os tambús e candongueiros que, por sua vez, têm que “falar” ou “chorar” na roda e nas mãos de um executante minimamente hábil para que a *engoma* aconteça.

A vocalização dos tambores, assim como todo o pensamento metafórico que os jongueiros empregam cotidianamente conforme este texto indicará daqui a pouco, não é algo superficial. As povarias estendem-na, de acordo com minhas observações, de forma bastante viva e seus desdobramentos podem ser encontrados em diversas atividades direta ou indiretamente relacionadas à sua música. Os instrumentos, para todos os meus entrevistados, conversam, por exemplo, discutem ou podem ter a sua fala amarrada ou até ficarem calados para sempre de acordo com os resultados negativos de uma goromenta.

A afinação dos tambores ao pé das fogueiras e a aspensão de cachaça sobre as suas peles, além de possíveis significados místicos que não pude apurar, também são feitas para que os membranofones ou, em outra metonímia, seu couro ou o animal do qual o mesmo fôra retirado, falem melhor e, finalmente, o ensino do toque, pelo menos na oficina do dia 15/06/08 e nos exemplos que os jongueiros davam-me em Guaratinguetá, explicitava aparentemente uma última relação entre as batidas e a voz humana.

As técnicas mnemônicas para aprender-se as batidas do tambú e do candongueiro são a repetição de sílabas vocalizadas e posteriormente executadas no instrumento que podem ser acompanhadas ou não de palmas e de variados movimentos corporais que servem para marcar ou subdividir o pulso em partes iguais.

Nas duas comunidades pesquisadas é evidente que os membranofones são muito mais importantes do que podem parecer à primeira vista para um não-jongueiro eventual ou apressado. A manutenção de um termo amplamente utilizado em diversas línguas *bantu* em toda a África Central e partes da África Oriental e Meridional, *engoma* – também chamada de

engoma, aengoma, caengoma ou cariengoma entre as diversas povarias que formam hoje a Rede da Memória e o Encontro de Jongueiros – e que designaria exatamente tambor e, por extensão, uma grande variedade de músicas / danças e de cultos⁷¹ pelos meus informantes também para representar o próprio jongo em seus aspectos mais cotidianos e simultaneamente os seus significados místicos que transcendem a vida prática daqueles bairros suburbanos e áreas rurais e fazem os espíritos e guias da Aruanda visitarem as rodas ou vice-versa é, no mínimo, notável.

Não podemos elucidar como veremos no item seguinte o quanto ou o que os jongueiros sabem a respeito de possíveis datas e fatos históricos relacionados à travessia da grande *calunga*⁷² nos séculos XVIII e XIX pelo menos e, ao longo das gerações, às múltiplas re-significações americanas de muitos dos seus símbolos, conteúdos ou raciocínios metafóricos e do vocabulário de origem *bantu* que é empregado vez ou outra nos pontos de jongo e de umbanda, uma vez que a memória em Campinas e especialmente em Guaratinguetá, expressasse de maneira muito diferente do que um pesquisador acostumado à narrativas causais, sequenciais e comprovadas materialmente⁷³ gostaria de ouvir.

É importante ressaltar que, ao que tudo indica e para complicar ainda mais esta situação, as questões afoitas de um incauto patrocinador, fã ou jornalista ocasional que trouxessem de saída o termo “África” explícito no seu enunciado receberia obviamente uma resposta cheia de subterfúgios e mirongas, mas certamente afirmativa independentemente do tema ou objeto perguntado em comunidades que hoje orgulham-se sobremaneira do passado africano de seus velhos parentes e que não parecem hesitar em manipular qualquer elemento de uma tradicionalidade superficial quando o mesmo parece agradar ou tirar alguma vantagem prática de um entrevistador ingênuo.

Não pude perguntar jamais se um determinado toque, termo ou técnica provinha do antigo reino do Kongo ou se teria sido trazido por tal pessoa em tal ano do século XIX por estes motivos e por que nem os historiadores mais inventivos como o meu próprio orientador, Robert Slenes, conseguem – a partir das limitadas fontes, indiretas na maioria dos casos que os arquivos, vestígios materiais e publicações veiculam acerca da cultura negra das senzalas e de seu muitos anos de treinamento específico – reconstituir certos detalhes dos setecentos e oitocentos que as perguntas diretas e historicistas que certos estudiosos e repórteres afobados parecem exigir dos jongueiros.

Não seria fácil negar de forma alguma, entretanto e após algumas viagens ao Tamandaré ou reuniões no Jardim Roseira, a centralidade dos tambores, encarados, de acordo com diversos depoimentos que obtive nas duas comunidades pesquisadas, como entidades vivas

que parecem transitar através de seus toques entre as povarias e as almas da Aruanda trocando informações, ou melhor, falando, interceptando e / ou partilhando conteúdos de uma realidade e da outra indistintamente.

A relação de interseção semântica que os instrumentos das rodas mantêm com a *engoma* feita no Sudeste Brasileiro contemporâneo pode tornar-se um pouco mais fácil de entender-se à vista destas considerações e parece aproximar-se de seus modelos africanos, se dermos crédito às informações que trazem-nos as obras citadas ao longo desta argumentação⁷⁴.

Não poderia estabelecer, todavia, esta identificação de maneira tão simples e despreocupada ou elaborar um rol de hipóteses temerárias sem um trabalho de campo e uma pesquisa criteriosa de história oral feita nas duas costas do Atlântico, uma busca pelos trabalhos de diversos africanistas nas bibliotecas européias e estadunidenses ou, ao menos, sem descontar as delimitações temporais dos estudos mencionados que, excetuando-se o artigo de Robert Slenes, referem-se à ritos, curas, transes e performances do século XX.

Além do que foi exposto neste item gostaria de exemplificar praticamente a importância dos tambús e candongueiros através da breve descrição de dois acontecimentos, um que presenciei e outro que foi-me narrado repetidamente e com vivo interesse pelos meus entrevistados.

12

Nas primeiras rodas do grupo de estudos ligado à casa de Cultura Tainã que seria dentre de alguns o anos o Dito Ribeiro o respeito aos tambores era evidente e explicitamente declarado.

Naquela agradável noite de festa em Barão Geraldo que marcou também, no início dos anos 2000, o meu primeiro contato com o que viria a estudar e que já foi mencionada algumas vezes ao longo deste texto, por exemplo, Alessandra e aqueles outros jovens fizeram questão de curvar-se bastante, tocar com a ponta dos dedos e benzer-se ostensivamente na frente dos membranofones antes de começarem a cantar e bater o jongo.

As roupas brancas e as saias rodadas que vestiam já diferenciavam-nos dos demais quando a roda foi anunciada e neste momento os participantes do evento informal dividiram-se em dois grupos heterogêneos: alguns preferiram ficar na frente de um portão bebendo e conversando e outros foram até um pátio externo, porém murado, e relativamente reservado.

Não havia espaço para uma fogueira e talvez a mesma não fosse tão importante entre os membros do grupo de estudo naquele momento.

As pessoas que decidiram assistir e, atendendo aos convites de Alessandra, participar posteriormente do jongo assumiram por imitação atitudes respeitadas do “pessoal da Tainã” em relação aos tambores especificamente e mantiveram-se quietas de uma maneira geral.

Ocioso dizer que naquela ocasião os integrantes do grupo de estudos não sabiam muitos pontos, o que fez a apresentar apenas uma meia hora, e não haviam inventado nenhum verso e que, embora já mostrassem uma destreza percussiva notável, não deveriam estar bem familiarizados com os aspectos místicos dos tambores que, talvez por esta razão, reverenciavam enfaticamente e não faziam improvisos nos tambús tocando somente as seis colcheias do 6/8 hipotético de sua batida, alternando-as com pausas frásicas de valor exatamente às unidades de tempo.

Naquele evento quis ficar perto dos membranofones e pude observar, enquanto músico, arranjador e curioso pela confecção e possibilidades de execução dos mais diversos instrumentos, uma vez que não havia uma pesquisa em curso nem qualquer interesse imediato em questão, que os tambores eram muito diferentes entre si. Além do tamanho e consequentemente dos timbres que marcavam a função rítmica de tambús e de candongueiros, a própria disposição da madeira e o encouramento variavam bastante e percebi, finalmente, que aqueles tambores tratavam-se, na verdade, de congas e atabaques comuns.

O couro bem estirado por um aro e alguns parafusos metálicos das congas fabricadas industrialmente conviviam com as peles mais frouxas da afinação por cordas trançadas sustidas por cunhas de atabaques aparentemente feitos à mão.

Nas visitas iniciais que fiz à Guaratinguetá e mesmo antes deste reconhecimento do campo, numa das minhas primeiras atividades de pesquisa, a apresentação do único grupo da comunidade naquela época, o Jongo do Tamandaré, que a Associação Cultural Cachuêra! havia levado para o saguão do SESC-Pompéia, na Zona Oeste de São Paulo, tratei de prestar mais atenção à construção dos instrumentos do que a qualquer outro elemento do que via e ouvia.

Os tambores que vi naquelas ocasiões seriam utilizados em Guaratinguetá até a minha última viagem de campo, embora alguns poucos instrumentos novos tenham surgido ao longo destes anos.

Ainda no SESC pude ver que tratavam-se de barricas, e numa entrevista posterior André, um dos netos de Dona Mazé, soube que as mesmas teriam servido um dia para armazenar vinho nas vendas locais, ou, no caso dos tambús, barris de tábuas maiores

reforçadas de por pedaços sobressalentes de madeira ou, principalmente, aros de ferro escurecido pelo tempo. Os tambores pareciam ter então pelo menos cinco anos de uso e se forem utilizados até hoje, o que acho muito provável, já completaram mais do que dez anos de *engoma*.

As peles destes membranofones – que são tratados com muita afetividade pelos jongueiros e guardados cuidadosamente na casa do festeiro anual, um vizinho escolhido periodicamente para arrecadar fundos e viabilizar as demais questões práticas das três festas juninas da comunidade, ou de alguns dos líderes dos atuais grupos de jongo – são couros de boi, normalmente, e vão perdendo uma parte dos seus pelos originais à medida que vão sendo percutidos.

A pelagem que fica abaixo de um complicado sistema de aros e grampos metálicos parcialmente revestidos pelo couro que mantêm a afinação ou a tensão dos instrumentos, todavia, mantém-se por muito mais tempo. Os tambores geralmente são pintados de branco e, como já mencionei no item nove deste mesmo capítulo, China desenha símbolos mágicos em alguns destes instrumentos.

A relação dos atuais jongueiros de campinas com os seus membranofones, além de sua denominação alternativa de trovões e viajantes, mudou óbvia e consideravelmente desde a noite de festa que abriu este item. No Jardim Roseira, anteriormente na própria casa de Alessandra e talvez hoje no casarão da Fazenda Roseira, a sede atual e oficial do grupo, soube através de entrevistas e / ou pude observar que os instrumentos também passaram a ser guardados cuidadosamente e que tornaram-se duplamente exclusivos.

Ao invés do aproveitamento de congas e atabaques que provavelmente haviam sido confeccionados para outros fins, novos instrumentos foram feitos, em primeiro lugar. Os tambores atuais do Dito Ribeiro apresentam agora e à primeira vista, uma semelhança evidente com os membranofones do Tamandaré em relação à sua aparência, uma vez que, embora sejam feitos por tiras grossas, de madeiras diferentes e que têm, descontada a diferença de tamanho entre candongueiros e tambús, em torno de dez centímetros de largura, parecem ter seguido fielmente o formato dos barris e barricas de vinho de Guaratinguetá⁷⁵.

O encouramento, todavia, apresenta uma diferença notável, capaz de modificar bastante o timbre em relação à seus prováveis modelos. Além de ter os seus pelos retirados inteiramente, o couro destes instrumentos está preso por um sistema de cordas trançadas, o que de certa forma os aproxima daqueles primeiros atabaques que vi o grupo de estudos da Tainã tocar em Barão Geraldo, mais ou menos frouxas e sustentadas por um ou dois aros metálicos revestidos de pano.

Os tambores em Campinas tornaram-se conseqüentemente mais graves de um modo geral e uma parte da definição dos toques foi perdida, ou melhor, trocada por um efeito sonoro de maior simultaneidade nas batidas, já que a ressonância de suas peles é relativamente maior e aumenta a potência sonora desses tambores.

É possível que esta nova técnica de encouramento inventada provavelmente pelos próprios tocadores do Dito Ribeiro tenha relação com dois fenômenos distintos. As fogueiras parecem ter perdido parte de sua aplicação prática observável em todo o hipotético complexo de sambas de Édison Carneiro e em obras variadas da bibliografia etnomusicológica africanista⁷⁶, uma vez que os tambores campineiros podem precisar menos do fogo, que faria as peles e a madeira distenderem-se, para a sua afinação. As cordas, afinal, podem ser reguladas manual e facilmente sem a necessidade de uma fonte específica de calor.

A fogueira que não havia sido acesa na distante festa em Barão Geraldo mantém, entretanto e ao que tudo indica, as propriedades místicas que possui em Guaratinguetá⁷⁷ para a povaria campineira, mas não aquece necessariamente todas as rodas do centro da cidade, as oficinas ou os ensaios de domingo do grupo no Jardim Roseira, embora nunca falem brasas incandescentes no Arraial Afro-Julino⁷⁸.

A sonoridade menos nítida e mais potente e simultaneidade maior de cada uma das batidas individuais, ademais, talvez reflitam musicalmente algumas das peculiaridades de ingresso, permanência e intermitência da freqüência dos membros viajantes dessa comunidade.

Através do aprendizado relativamente rápido e das variações numéricas da povaria os tocadores não precisam ser excepcional e isoladamente hábeis, podendo tocar na *engoma* já depois de alguns meses de treino. Os seus toques não aparecerão particularmente definidos na resultante rítmica final do conjunto de todas as batidas, o que elimina a identificação rápida das possíveis hesitações de novos instrumentistas, todavia a dinâmica coletiva dos toques é singular e seus membranofones parecem, de fato, desencadear uma única trovada também capaz, em suas especificidades, de fazer a *engoma* chorar.

Por outro lado, estes tambores relativamente jovens, uma vez que devem ter entre quatro e seis anos de *engoma*, passaram a tocar exclusivamente o jongo – assim como o fazem os tamborzinhos e papais grandes de seus padrinhos do Tamandaré – ou acompanhar o grupo em alguns de seus eventos, rodas, palestras, entrevistas ou oficinas em que o grupo preserva e difunde, de acordo com as do site da Secretaria de Estado da Cultura do governo de São Paulo utilizado no início deste capítulo, parte do “patrimônio cultural material e imaterial do Estado”⁷⁹.

É imprescindível para esta argumentação ressaltar que nunca vi, e pouquíssimos não-jongueiros devem ter visto estes importantíssimos membranofones ou o guaiá fora da *engoma* ou das ocasiões listadas acima. Os adendos, demonstrações e comentários percussivos que os jongueiros de Campinas e especialmente do Tamandaré deram-me vez ou outra, por exemplo, foram todos batidos ou no instrumental da umbanda na Tenda do Caboclo Pena Vermelha, na palma de suas próprias mãos, na emissão de sílabas que representavam os toques ou em batuques sobre móveis e outros objetos. Acredito que, entre uma roda e outra, os tambores fiquem guardados, fora da vista de qualquer curioso e que não falem absolutamente nada.

Não pretendo e na verdade não poderia fazer consideração alguma sobre os guaiás, contudo. A sonoridade produzida por estes pequenos chocalhos de folha-de-flandres mesmo não sendo potente, consegue, de uma maneira geral, ter algum destaque nas rodas por sua diferença timbrística. O idiofone, entretanto, não tem um toque para os jongueiros. Acredito que esta ausência de uma classificação específica deva-se ao caráter das suas figuras rítmicas que são, ao que tudo indica, totalmente improvisadas, não aparentando seguir nenhum padrão analisável.

Acredito, a partir do que pude observar em Guaratinguetá e uma vez que o chocalho de lata não tornou-se parte do instrumental campineiro, que o guaiá tenha uma importância mais simbólica e mágico-religiosa do que musical.

André, o neto de Dona Mazé particularmente querido, deferente com os velhos da comunidade e influente na *engoma* apesar de sua juventude, e aqueles poucos sacerdotes idosos que a povaria do Tamandaré chama de jongueiros são os únicos a empunharem o idiofone que, de acordo com China, guarda uma série de mirongas, objetos misteriosos ou outros segredos no interior de sua campana cônica e hermeticamente fechada.

Não consegui apurar mais nada a respeito do guaiá e pelo motivo indicado algumas linhas acima, ainda nas primeiras visitas à Guaratinguetá desisti de transcrever ou estabelecer hipóteses a partir da sua rítmica ou da sua integração com os outros instrumentos daquela vizinhança.

No último parágrafo do item precedente, havia indicado que além destas observações particulares e presenciais a respeito da sacralidade, ou pelo menos das reverências, que os tambores receberam e / ou adquiriram num dos primeiros eventos de um grupo que ainda não deveria ter nenhuma pretensão em transformar-se numa comunidade jongueira e que fizeram-me estender um tanto em considerações algo técnicas acerca da confecção do instrumental da *engoma* a presente seção deste capítulo discorreria sobre um acontecimento que foi-me narrado seguida e animadamente pelos jongueiros dos dois municípios estudados.

Numa das visitas dos jongueiros de Guaratinguetá à Campinas por ocasião do Arraial Afro-Julino ou, inversamente, numa das idas do “pessoal de Alessandra” às festas juninas valeparaibanas, de acordo com os diferentes depoimentos que recolhi China quis, após uma determinada roda, levar embora um candongueiro da povaria do Oeste Paulista.

As muitas versões que ouvi deste fato que variavam do discurso aparentemente inofensivo, mas talvez ironicamente incongruente do sacerdote do Tamandaré no qual China teria apenas gostado ou achado bonito o tambor e quis conferir com exclusividade a excelência de seu timbre ou de sua confecção à apreensão ou franco nervosismo que os meus interlocutores campineiros afirmaram ter tido quando tal solicitação foi feita por seu próprio número elevado já demonstram que algo muito significativo deve ter acontecido então.

Nos próximos parágrafos tentarei estabelecer algumas hipóteses e / ou dar algumas informações que poderão ser úteis para entender melhor esta demanda por um membranofone que teria sido relevada ou esquecida pelo pai de terreiro de Guaratinguetá na última hora e a provável gravidade das porfias que a simpatia inabalável de China e as suas reiteradas negações de qualquer envolvimento com goromentas ou outras disputas jongueiras podem ocultar.

A partir do momento em que o “pessoal da Tainã” ampliou o número e variedade de seus integrantes, estreitou o contato com o jongo de Guaratinguetá e, finalmente, assumiu uma nova identidade que incluía do nome Dito Ribeiro à tentativa de entrar no restrito Encontro de Jongueiros e na Rede da Memória e à auto-representação enquanto uma povaria e uma comunidade jongueira, o que teria ocorrido aproximadamente entre 2003 e 2004, o novo grupo campineiro passou a receber algumas críticas provavelmente severas, mas veladas de outras associações similares.

A jovem comunidade que, para amparar as suas pretensões e suas transformações identitárias concomitantes e seguir as orientações espirituais e / ou oníricas, já tivera que aprender boa parte da linguagem verbal, musical e coreográfica do jongo, também precisou enfrentar coletivamente algumas porfias, que serão parcialmente analisadas nas páginas seguintes e modificou muitas de suas posturas, aderindo, re-significando, ampliando o misticismo ou inovando a partir das estrelas que parecem formar as tradições da *engoma*⁸⁰.

No decorrer dos anos 2000, por exemplo, embora a obrigatoriedade e, entre os integrantes mais novos do Dito Ribeiro, parte da ostensividade do grito “cachuêra” pareça ter permanecido vez ou outra, enquanto em Guaratinguetá outras formas minoritárias de calar os instrumentos como gestos ou gritos sem uma palavra definida apareçam, ainda que raramente, o cumprimento aos tambores na associação campineira tornou-se, aparentemente, cada vez

mais individualizado e adquiriu muitos significados mágico-religiosos particulares e / ou intragrupais.

É provável que haja atualmente uma ligação genuína entre as entidades umbandistas seguidas por Alessandra, seus familiares e alguns dos integrantes da comunidade, o candomblé que congrega outros membros da povaria⁸¹, o discurso da sensibilidade que já foi comentado neste capítulo e que o grupo teria assumido, ao que tudo indica, coletivamente, outras crenças místicas variadas que não se prendem à uma denominação religiosa específica, mas que podem justapor muito bem elementos ou princípios de cultos variados, informações ou mirongas de caráter secreto obtidas através da relação com jongueiros experientes de outras localidades e, por fim, as reverências aos tambores.

Alessandra, enquanto porta voz de seus associados nas rodas e nos eventos públicos do Dito Ribeiro, modificou bastante, ainda que gradativamente, o seu discurso durante as apresentações e mesmo os convites destinados nestas ocasiões à não-jongueiros que em muitos casos viam esta música / dança pela primeira vez no que tange à religiosidade.

Nas minhas primeiras atividades de pesquisa Alessandra costumava chamar, após mais ou menos meia hora de pontos ininterruptos cantados pelo seu grupo, a assistência à dançar no meio da povaria e por vezes definia em poucas palavras o jongo.

A líder do Dito Ribeiro parecia não querer chamar a atenção jamais para os aspectos mágico-religiosos do meu objeto de estudo e, em determinados momentos, chegou até a dizer que a *engoma* tinha em outros tempos e / ou regiões do Sudeste Brasileiro um caráter místico, mas que a sua associação não pretendia identificar-se com nenhuma prática ou espírito sobrenatural.

É evidente que ao longo dos anos os pontos referentes a goromentas, orixás e guias começaram a surgir e esta postura tornou-se cada vez mais insustentável. A religiosidade dos pontos que iam surgindo no Dito Ribeiro contradiziam tais discursos provavelmente motivados pela cautela.

Na época da oficina do jongo relatada no decorrer deste capítulo, espero que já tenha ficado patente, todavia, que as falas dos jongueiros encaminhavam-se para uma nova afirmação, por vezes bastante coletivista, de uma ou de muitas religiosidades que podiam conviver nos quintais do Jardim Roseira ou nas rodas da Praça da Mãe Preta.

Na *engoma*, entretanto, o conflito, pelo que pude perceber através de inúmeras rodas e entrevistas e ao contrário do que o seu povo sempre parece dizer em reportagens ou estudos que implicam contatos menos demorados, está mais próxima de uma regra do que de uma exceção. O Dito Ribeiro, mesmo com todas as suas comprovadas habilidades técnicas,

verbais, musicais e a sua força espiritual nunca deixou de ser testado e, na verdade, nenhuma comunidade estará livre dos constantes desafios ou boatos de todas as outras, uma vez que o desafio e o teste constante desempenham um papel essencial, ao que tudo indica, na estrutura de rodas que quase nunca chegam à um conflito aberto, visível à assistência não-jongueira.

A possível retirada de um dos viajantes da povaria campineira, entretanto, foi certamente o maior perigo enfrentado por esta jovem comunidade. Alguns relatos terríveis de jongueiros velhos como Togo sobre tambores de toda uma comunidade que haviam sido exigidos como prova da amarração numa demanda entre dois contendores de localidades diferentes e que teriam provocado graves desordens espirituais ou até mesmo o fim da *engoma* entre coletividades e indivíduos vencidos podem deixar-nos entrever que o pedido de China talvez tenha sido o resultado de uma confrontação pública entre este sacerdote e algum membro do Dito Ribeiro que ousou desafia-lo ou responder às suas possíveis goromentas.

A retirada de um membranofone, nas impactantes palavras de Togo, “mata a alma do jongo” e a sua substituição não se daria apenas pela rápida construção de outro instrumento. Esta troca de tambores, para não desrespeitar a sua decisão de tomar um membranofone tão central quanto um candongueiro, só poderia ser feita com o consentimento do vencedor da porfia anterior.

Através da resolução de impasses como esse, em que habilidades políticas, técnicas e religiosas são mobilizadas para evitar-se o pior para uma determinada comunidade, é que a aceitação das inovações como as alterações de nome dos tambores no Dito Ribeiro foi-se dando ao longo dos anos e dos sucessivos Encontros de Jongueiros e que, por outro lado, os muitos poderes de jongueiros como China foram novamente afirmados, pelo menos, entre os seus prováveis adversários campineiros que até hoje referem-se ao sorridente umbandista com uma admiração notável.

A vigilância que uma comunidade nova ou, de acordo com vários termos ouvidos em campo, “revivida”, “renovada”, “animada” ou “revitalizada” sofre dos demais municípios jongueiros, entretanto, é compreensivelmente maior, até que, através de inúmeras provas de habilidade instrumental e verbal esta conquiste, se não a sua tranquilidade pelo menos o seu direito de desafiar povarias ainda mais recentes ou, arriscando-se, certos indivíduos de grupos antigos.

Alguns habitantes de Guaratinguetá puderam, por exemplo, questionar a sua tradicionalidade em diversas entrevistas, algo que os integrantes do Dito Ribeiro jamais pensariam em fazer. Togo, entre os meus interlocutores, foi sempre aquele que mais reclamou a respeito da evidência que o meu tema de pesquisa havia adquirido na vida do bairro

enquanto recusava ter a sua identidade reduzida à expressão “jongueiro” e deplorava a falta de interesse recente em outras músicas / danças como a caninha verde, o calango, as valsas dos bailes de outrora e as bandas filarmônicas da cidade.

É interessante ressaltar que logo depois de ouvir estas diatribes percorria as ruas do bairro com o meu caderno de campo debaixo do braço até a casa de outro entrevistado e que nesse percurso, com estas palavras na cabeça, não podia deixar de escutar a intensa variedade musical do Tamandaré representada pelos sons da música sertaneja que ora saía de alguma janela aberta, os sambas-enredo que vinham dos carros parados, os toques de umbanda da noite anterior e, enquanto parava para tomar um gole d’água, a voz da moça de um de seus mercadinhos que cantarolava um dos últimos sucessos de uma banda de Axé Music baiana.

Este capítulo e esta dissertação chegarão ao fim após duas outras considerações a respeito da constante invenção de símbolos da tradicionalidade exemplificada num desenho adotado recentemente, mas que, para o Dito Ribeiro, parece assumir um caráter africano e autêntico e das provas constantes as quais significados e pessoas tem que submeter-se na *engoma* através da dinâmica dos desafios.

Antes de dar o presente item como encerrado, entretanto, gostaria de explicitar uma mironga textual que tomei a liberdade de fazer. Ao invés de citar aqui e ali a bibliografia etnomusicológica sobre as sonoridades que na visão de alguns autores seriam compartilhadas entre o continente africano e a Afro-América atlântica na presente seção e no item anterior descrevi alguns aspectos da música que os jongueiros contemporâneos fazem e de sua relação com os tambores da *engoma* e agora devo dizer que todos estes dados são, de acordo com as obras em questão, características musicais de seus objetos.

Não seria, por exemplo, a marcação fixa dos candongueiros algo próximo do “*metronome sense*” ou “pulsação elementar” dos africanistas⁸²? Os “*call and response patterns*” e seus derivados como o “*overlapping call and response*”, os efeitos em “*off-beat*” ou a contramotricidade⁸³ e a polirritmia, “*cross-rhythm*” ou “*inrerlocking*” de um Kwabena Nketia⁸⁴ não seriam bastante parecidas com o cruzamento de vozes e batidas entre tambús, povarias e solistas? A ligação intrínseca entre música e dança⁸⁵, conforme já foi expresso nesta dissertação, não repete-se aqui passo a passo? A trama de desafio dos tambores e das palavras não trariam para o Sudeste Brasileiro os “*signifying tropes*” que um Samuel Floyd Junior teria utilizado para analisar tantos objetos quanto o *ring shout* das *plantations*, a música sinfônica dos afro-estadunidenses, um *stomp* do *creole* novaorleanense Jelly Roll Morton e a fama do *rag-time* oitocentista após a leitura de Henry Louis Gate Junior⁸⁶? E, finalmente, pude perceber o que poderíamos julgar equivalente às notações orais de um

Gregory Baarz⁸⁷ enquanto os jongueiros repetiam com a boca os seus toques nos congás do Tamararé ou na oficina do Jardim Roseira relatada neste capítulo.

Não gostaria, entretanto, de avançar sobre estas relações hipotéticas que ligariam temerariamente uma musicalidade africana pouco específica – e estabelecida, ao que tudo indica, enquanto uma oposição binária questionável entre a música erudita de origem européia e as mais diversas sonoridades produzidas por um sem número de “outros” – e as rodas de jongo que pude observar.

Para os modestos objetivos deste estudo basta afirmar que se as mesmas existem e se as generalizações da bibliografia citada forem mesmo válidas para a Afro-América como indicam um Gerard Kubik ou um Robert Farris Thompson⁸⁸ as coincidências impressionantes entre as listagem destes etnomusicólogos e o que ouvi na *engoma* podem indicar uma boa pista para novas pesquisas, idealmente transatlânticas.

13

Os cartazes, os e-mails e o próprio uniforme dos integrantes de Dito Ribeiro exibem, sempre, um lema – “Nunca é tarde para voltarmos atrás e buscarmos nossas raízes” – e um desenho:



A figura parecia, para mim, duas volutas, que se encontravam formando uma espécie de coração, em cima da metade inferior de uma estrela de David. Perguntei, num dos primeiros encontros com o grupo, o que significavam aquele símbolo e aquela frase. Fui informado que era “a Sankofa”, um símbolo africano.

Procurei “a Sankofa” assim que cheguei em casa, achei vários sites sobre a tal representação gráfica, selecionei alguns deles⁸⁹ e tive algumas surpresas. Em primeiro lugar, a quantidade de páginas dedicadas ao assunto atestava, antes mesmo que eu pudesse lê-las, a popularidade da figura especialmente nos Estados Unidos onde esta é, aparentemente, um símbolo largamente utilizado por instituições e associações negras.

O sankofa – adotarei o artigo masculino / neutro para referir-me a este símbolo a partir daqui, contrariando a escolha do grupo que, aliás, em breve será comentada – tornou-se popular entre os estadunidenses provavelmente no início dos anos de 1990 após um achado arqueológico⁹⁰. Túmulos, restos de caixões e objetos simbólicos de africanos livres e escravos da Nova York colonial foram encontrados em 1991 durante a construção de um edifício em Lower Manhattan. Entre as imagens gravadas nos esquifes sobressaía esta figura. O local das escavações transformou-se, então, num memorial chamado de “African Burial Ground” e o sankofa, eleito o seu emblema, foi esculpido numa laje de granito sendo conseqüente e amplamente divulgado através dos meios de comunicação da época.

Em segundo lugar, logo ficou claro que tal símbolo não era, simplesmente, africano. O sankofa é, até onde eu pude saber, a representação gráfica ou *adinkra* de um provérbio akan – “vá para trás e volte” ou “vá para trás e traga de volta”. Os *adinkra* remontam ao século XVII são, geralmente, estampados em tecidos e têm uma estreita relação com cerimônias fúnebres dos akan e ashanti da atual Gana e dos gyaman da Costa do Marfim⁹¹. A versão do sankofa que a comunidade jongueira escolheu representa um pássaro bicéfalo, uma das suas cabeças volta-se para trás enquanto a outra está virada para frente e as duas encontram-se no centro da figura.

É evidente, então, que nas imagens e no discurso do Dito Ribeiro o sankofa, além de ter-se tornado, num processo verbal notável, um substantivo feminino, tornou-se mais abrangente. O lema do grupo tem, em comparação com o conciso provérbio *akan*, novos elementos semânticos – “nunca é tarde” e “nossas raízes” – flexionados pelo uso de um sujeito desinencial, o plural da primeira pessoa da língua portuguesa. O símbolo, finalmente, tornou-se válido para toda a África⁹².

É importante ressaltar que a utilização bastante específica que o Dito Ribeiro faz de tal *adinkra* revela informações valiosas sobre esta comunidade ou, pelo menos, ratifica algumas das minhas interpretações sobre o seu discurso e as suas práticas. Não é difícil interpretar o lema da comunidade, que é bastante coerente com as atitudes que o grupo toma normalmente e com as suas respostas na Quarta Oficina de Jongo descrita neste capítulo. A frase em questão denota claramente a insistência dos jongueiros nas idéias de tradição e de busca das raízes, o que já foi comentado nos itens anteriores. Estas raízes são, assim como “a sankofa” deles, simplesmente africanas e abstratas, não se referem a uma região ou etnia específica, e não estão necessariamente ligadas à ascendência. Para esta associação, freqüentada por muitos brancos, este passado negro transcende a aparência e o parentesco e pode ser encontrado através da sensibilidade individual ou da religiosidade da umbanda.

O resgate das tradições familiares promovido pelo Dito Ribeiro e que foi citado no final do quinto item deste capítulo é, na verdade, um amálgama dos conceitos explicitados neste último parágrafo e está intimamente ligado à parentela de Alessandra – cujo avô, inclusive, empresta o nome à associação – e à própria comunidade. É importante ressaltar que os integrantes sentem e referem-se aos ascendentes da sua líder, à Bianca, a sua descendente, e ao próprio grupo como uma única e extensa família.

A expressão “nunca é tarde” que o Dito Ribeiro adicionou ao provérbio *akan* e o uso da primeira pessoa do plural indicam as atitudes inclusivas que são as marcas maiores desta agremiação. O sujeito desinencial da oração que o grupo estampou nas suas camisas faz parte de uma estratégia discursiva bastante hábil. O visitante ou a povaria sabem, instantânea e simultaneamente, que o “nós”, o agente implícito da sentença, refere-se aos integrantes da comunidade e ao público que assiste às suas rodas.

A locução “nunca é tarde” reforça esta impressão, uma vez que a sua ação exortativa incide, logicamente, sobre aqueles que não participam da associação. Os jongueiros de Campinas mostram ao cantar, tocar, dançar e pronunciar-se que já avançaram bastante naquilo que eles entendem pela busca de suas raízes, da sua ancestralidade negra. O conselho de seu uniforme deve tê-los influenciado há tempos

O Dito Ribeiro converte-se, então e de acordo com a conjunção entre o sankofa e o seu lema, num exemplo para qualquer um que o assista, especificamente, através das suas apresentações e festas e, de um modo geral, para todos os afro-descendentes do município através da sua inserção cada vez maior nas políticas públicas e culturais de Campinas.

A feminização do sankofa pode indicar, finalmente, a feminização do discurso e das ações deste grupo também comentada no final do quinto item deste capítulo. O Dito Ribeiro, além de privilegiar a sensibilidade, um qualidade tida, geralmente, como feminina por seus integrantes, e o orixá Oxum nas suas falas e nas suas decisões práticas, é liderado e organizado por mulheres.

O único espaço majoritariamente masculino nesta associação está associado ao toque dos tambores. Os homens também participam das rodas, das danças e do canto, mas estas atividades são consideradas prioritariamente femininas.

É interessante notar que o toque dos tambores, esta pequena e importante porção masculina do jongo do grupo, é muito mais restrita sexualmente do que todos os outros elementos que formam esta música / dança em Campinas. Os homens podem ocupar conjuntural e rapidamente a maioria das atividades musicais femininas da associação. Bianca,

a filha e provável sucessora de Alessandra, é, entretanto, a única mulher que pode participar, ocasionalmente, dos toques.

Percebi estas divisões e diferenças aos poucos e, na minha opinião, todos estes dados sublinham a feminização da comunidade. Os homens são, afinal, numérica e simbolicamente, minoria no Dito Ribeiro e têm, no seu quinhão restrito e percussivo, uma espécie de cota na sonoridade da agremiação.

A idealização e a realização das festas, a tomada das decisões coletivas, o envio de e-mails e toda a comunicação interna ou externa da associação, a confecção da comida e as cozinhas – consideradas por Alessandra os espaços físicos mais importantes para a organização do Dito Ribeiro e para a criação dos seus pontos – são dominadas pelas mulheres.

O cerceamento tácito destes locais e destas atitudes e o afastamento dos homens dos fogões, que centralizam os poderes e as discussões principais na micropolítica intragrupal, são patentes. Qualquer pesquisador do sexo masculino, ainda que não pertença à comunidade nem queira participar de nenhum dos processos decisórios do Dito Ribeiro, não pode permanecer na cozinha da casa da líder ou dos espaços dos eventos. Os homens não são tirados da cozinha por uma fala ou gestos explícitos, mas o constrangimento provocado pela interrupção das conversas e das risadas das mulheres e as suas expressões aborrecidas são evidentes.

Só pude passar por estes ambientes rapidamente e embora a líder do grupo insistisse na essencialidade de tais espaços nunca senti numa das suas frases freqüentes – “Se você quiser saber melhor das coisas tem que ficar lá na cozinha” – nenhum convite implícito. O riso simpático da jongueira parecia demarcar e constatar zombeteiramente a interdição informal e sexual.

Porém, devo advertir que, embora a sensibilidade esteja ligada principalmente às mulheres no imaginário da associação, os homens do grupo também podem utilizar-se das suas intuições para opinar e alterar as decisões coletivas do Dito Ribeiro. Se alguém sentir algo ruim antes da execução de um projeto qualquer, ainda que esta sensação seja imprecisa, nada é feito e, se o desconforto surge quando uma ação já está em curso, Alessandra ou outro membro experiente da comunidade trata de tomar medidas práticas e / ou mágico-rituais para deter ou contornar a suposta negatividade.

Para terminar este item devo dizer que, muito provavelmente, toda essa re-significação do sankofa não é arbitrária. Os *adinkra*, aparentemente, dividem com o jongo algumas características básicas: também são utilizados para honrar os antepassados, são desenhos simbólicos e proverbiais que vem de uma longa tradição e que vivem – desde as pompas fúnebres do século XVII até as estampas de camisas vendidas pela internet – através de uma

série de transformações e transitam entre o sagrado e o profano. Não dá para saber, entretanto e pelos motivos já expostos nos itens precedentes, se a comunidade sabe destas informações, já que os seus integrantes, quando questionados sobre o assunto, dão ao pesquisador uma resposta única e simples.

Parece que alguém, que muda de nome e identidade de acordo com o relato de um e de outro jongueiro, mostrou o símbolo para alguns dos membros do grupo atual na Casa de Cultura Tainã. Quando o Dito Ribeiro se formou, entre os anos de 2002 e 2004 aproximadamente, a nova associação pegou o desenho e a sua legenda emprestados deste informante variável.

A simplicidade de tal resposta e a adequação impressionante do lema e do símbolo às práticas, à identidade intra e extragrupal e às características que a comunidade deseja exibir para o seu público sempre fizeram-me desconfiar desse evento puramente fortuito. Parece que houve, e há ainda, uma ação ativa na escolha e na adaptação dos conteúdos “aprendidos” em torno do sankofa.

É possível que toda esta série de acasos – os futuros jongueiros encontrarem-se casualmente na Tainã, ouvirem falar do sankofa, aceitarem sem um questionamento a explicação dada pelo informante e decidirem ou sentirem que deveriam utilizá-lo para resumir os propósitos, previsões e as realizações de um grupo de jongo recém-fundado – seja surpreendentemente verdadeira em todos os seus acontecimentos. Se esta hipótese corresponde à realidade tudo o que escrevi nos parágrafos anteriores deve ser lido e compreendido enquanto elementos que fizeram os jongueiros se identificarem *a posteriori* com o símbolo que o destino lhes impôs fazendo pequenas adaptações aqui e ali.

Por outro lado, é bastante provável que outros processos de aprendizado, assimilação e re-significação muito mais profundos tenham ocorrido durante a adoção do sankofa pelo Dito Ribeiro e talvez a reticência e a simplificação das respostas de seus integrantes revelem apenas que isto é um dos segredos do grupo.

14

Nos Encontros de Jongueiros que pude assistir entre 2005 e 2008, percebi que todas as comunidades também demarcam a sua tradicionalidade através de um sem-número de símbolos, elementos exteriores como roupas, tambores escavados à fogo e cavalgados ou determinados discursos e, principalmente, das goromentas.

Nos Encontros de Jongueiros e, especialmente, no Arraial Afro-Julino do Dito Ribeiro os desafios ganham, por vezes, mais um significado além das disputas frequentes entre as habilidades artísticas / mágicas de dois indivíduos e, indiretamente, de suas famílias, facções políticas e espíritos protetores.

Pude ver em algumas destas ocasiões duas comunidades disputarem entre si e através dos pontos o domínio de certos conhecimentos, a autenticidade e a tradicionalidade de seus grupos de jongo na frente de espectadores não-jongueiros que, em geral, não percebem a crua maledicência, quase sempre cuidadosamente disfarçada, das goromentas.

Os jongueiros de Pinheiral, município do Vale do Paraíba fluminense, apresentaram-se, por exemplo, na noite de 27/04/2008, no XII Encontro de Jongueiros, logo após a comunidade de Porciúncula, que fica na divisa do Rio de Janeiro e de Minas Gerais⁹³.

Os tiradores de Porciúncula, uma comunidade que teve o jongo revitalizado recentemente, ao tematizarem, numa visão aparente e surpreendentemente positiva da escravidão, “a fazenda do senhor”, ao provocarem, provavelmente, os valeparaibanos ao cantar “eu bebi o Paraíba até no meio”, ao gritarem “axé” e não “machado” ou “cachuera” para terminar os pontos e ao saudarem o prefeito de Piquete, sede daquele Encontro, tinham provocado certo mal-estar nos presentes.

Após uns poucos versos de abertura o grupo de Pinheiral cantou uma série de pontos de goromenta, uns mais outros menos obscuros, para ironizar a comunidade precedente. O primeiro deles dizia:

“Lá em Miracema matei uma novilha
Tirei o couro dela, mocotó tá dando cria.”

Miracema é um município vizinho à Porciúncula. Não tive como apurar, entretanto, o significado da metáfora da novilha morta e do seu tutano vivo. O desafio continuou e alguns pontos depois tornou-se explícito:

“Vem joelhar no pé de pau,
– ô, no pé de pau –
vem joelhar no pé de pau.
Ô jongueiro novo,
vem joelhar no pé de pau.”

Os versos do ponto seguinte pareciam mostrar, genericamente, a disparidade que há, por vezes, entre a essência e a aparência de alguma pessoa ou situação ou, especificamente, entre as mirongas que um jongueiro rival diz possuir e as que de fato possui ao cantarem:

Tem duas moça no caminho.

Não é moça não!

Tem duas nota na gaveta.

Não é nota não!⁹⁴

Não estou certo, contudo, do significado das múltiplas referências binárias – as duas notas e as duas moças, a divisão temática entre os dois primeiros e os dois últimos versos e as interrupções incomuns do coro no meio do canto do solista – de tal composição.

Arrisco dizer que os jongueiros de Pinheiral parecem ter levado às últimas conseqüências uma das características habituais dos pontos de jongo: a sofisticada adequação de uma determinada forma ao seu conteúdo semi-obsuro e, neste caso, dual representando-o em sua própria estrutura⁹⁵ melódico-frasal.

O último desafio tirado nessa demanda atípica – já que os jongueiros de Porciúncula não podiam responder, uma vez que as apresentações de cada grupo sucediam-se sem a participação das outras comunidades – conjugou, finalmente, duas imagens comuns entre os tiradores. A personificação da fofoca e do insulto dissimulado na figura duma lavadeira que lava, à vista de todos, a roupa e troca o sabão pelo nome do jongueiro agravado e dos objetos ou ossos de defuntos que depois de rolares nas várzeas do Paraíba, ou seja, depois de muita publicidade, afundam em suas águas, são deixados em paz ou esquecidos.

Não se deve esquecer, inclusive, que as águas do rio ou do mar, nas metáforas dos pontos podem ser uma imagem da profundidade e da essencialidade místicas que subjazem à todas as ações humanas, uma espécie de marco das fronteiras entre este mundo e o mundo dos guias e dos espíritos, a terra de Aruanda⁹⁶.

Provavelmente, os versos respondiam à menção do grupo anterior, de uma comunidade que vive longe do rio, ao Paraíba com aspereza⁹⁷:

Ô lavadeira, ô lavadeira,

o que fez com minha camisa?

Foi rolando, foi rolando,

foi parar no Paraíba.

No ano anterior, no 4º Arraial Afro-Julino, que ocorreu entre o sábado e o domingo, dias 14 e 15/07/2007, presenciei a troca de insultos mais áspera que já pude ver numa goromenta. O “Jongo da Tamandaré” que apadrinhara, ou seja, apoiara e aliara-se ao Dito Ribeiro na sua busca pelo reconhecimento das outras comunidades, apresentou-se um pouco depois da meia-noite, um horário de honra para o povo de *engoma*.

O grupo já encontrava-se dividido em duas associações discordantes e potencialmente conflitantes desde 2005⁹⁸, mas Alessandra e os jongueiros de Campinas fizeram questão, como o fazem todos os anos e até hoje, de chamar integrantes de ambas as facções, já que as suas relações amistosas com a povaria de Guaratinguetá remontam ao VIII Encontro de Jongueiro, de 2003, um período obviamente anterior à cisão.

Nestas ocasiões de festa fora do Tamandaré a maioria dos moradores do bairro mantém relações cordiais entre si e, para quem não sabe das disputas internas da comunidade, é difícil perceber qualquer hostilidade⁹⁹.

Na madrugada do arraial a apresentação do grupo – que acabou sendo formado pelos jongueiros do Tamandaré e uns poucos quilombolas que aproximaram-se da roda depois de certo tempo – transcorreu normalmente. Os outros participantes do Quilombo assistiram a apresentação sem demonstrar ressentimento algum.

Quando o grupo terminou de cantar os mais velhos retiraram-se da festa e foram dormir no espaço que o Dito Ribeiro destinou à hospedá-los. Alguns jovens das duas facções rivais, entretanto, ficaram no arraial. Jongueiros de outros municípios apresentaram-se em seguida enquanto outros que já tinham cantado, como alguns poucos integrantes do Jongo da Serrinha, da cidade do Rio de Janeiro, ficaram no terreno concretado onde as rodas ocorriam.

É claro que, durante a madrugada, o evento ficava mais vazio a cada hora. As apresentações de jongo passaram a ter mais jongueiros – e mesmo estes em número reduzido – do que o público que pagou para entrar no arraial. Quando as últimas comunidades terminaram os seus pontos formou-se uma roda mista e diminuta com integrantes de diversas origens e, em sua maioria, jovens.

Os tiradores entraram então numa disputa metafórica generalizada. Os jongueiros da Serrinha eram, ao que tudo indica, acusados de fazer inovações demais no jongo, de vendê-lo sem escrúpulos ou de fazer rodas para turista, uma polémica que se arrasta, aliás, desde os anos de 1980 quando Mestre Darcy incorporou pela primeira vez instrumentos de sopro e de cordas ao jongo e levou-o até o palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Algumas dessas críticas podiam endereçar-se, inclusive e indiretamente, aos anfitriões que, numa prova de

habilidade e de coesão intragrupal impressionantes, ora pareciam responder à altura ora tentavam apaziguar os ânimos dos contendores.

Os jongueiros de variados municípios paulistas, por sua vez, tinham as suas pretensões de vigias da tradicionalidade e as suas disputas internas aparentemente criticadas pelos puxadores da Serrinha, que ironicamente veriam o seu grupo dividir-se alguns anos depois. Para completar a demanda alguns adolescentes e jovens adultos integrantes dos dois grupos de Guaratinguetá davam mostras de censurar-se mutuamente. Quando os integrantes do Dito Ribeiro pareciam não poder fazer mais nada para conter os desafios trataram de apressar o fim da roda cantando em sequência vários pontos de despedida.

Não registrei, infelizmente, os versos cruéis e as insinuações figuradas destas duas horas que precederam o nascer do sol do dia 15/07/2007 por um motivo simples. Não havia mais nenhum outro não-jongueiro presente quando a goromenta ocorreu.

Fiquei constrangido em tomar notas o que atrairia, além do fato de já ser o único espectador da roda, ainda mais desconfiança quanto à minha presença ali. Fiz o que pude para entrar na povaria sem chamar muita atenção, mover o corpo como todos faziam, bater as palmas usuais e cantar todos os coros.

15

O Dito Ribeiro, por ser uma das comunidade de jongo mais novas e por ser formado por um grupo heterogêneo, cheio de integrantes jovens, não-negros e mais ou menos rotativo, costuma atrair a desconfiança das outras associações que formam o Encontro de Jongueiros e a Rede da Memória.

O grupo defende-se através de alguns pontos de abertura que também são de goromenta e têm uma evidente intenção auto-afirmativa. Num deles um tirador campineiro diz:

Quem foi que disse, quem te falou
que em Campinas não havia jongueiro?¹⁰⁰

No conjunto dos pontos de jongo a clareza destes versos, a interpelação dirigida inequivocamente à uma segunda pessoa do singular e a sua total ausência de metáforas é algo bastante incomum. Na verdade, estas características textuais e sua transformação posterior

refletem a própria história do grupo e a adaptação / aprendizado paulatino de uma linguagem metafórico-estrutural específica.

Ao longo dos anos os pontos de Campinas foram se alterando, ganharam em pluri-significância, profundidade e riqueza metafórica. No Dito Ribeiro os pontos são, também e muitas vezes, uma criação coletiva, como já foi comentado no item 8 deste capítulo e, freqüentemente, novas palavras e novas metáforas de algum integrante são encaixados em algo tirado anteriormente. Parece ser este o caso do verso “Oi, dandá, abre a roda” que foi, em algum momento da trajetória da organização, associado ao ponto citado acima.

Noutro ponto de abertura e de simultânea demanda do grupo os seus integrantes falam, ainda que em conjunto nas respostas corais, na primeira pessoa do singular, o que é não freqüente numa associação que prefere usar a inclusiva segunda pessoa ou tempos verbais impessoais como o do ponto precedente, e que portanto, podem referir-se à todas as pessoas indiferentemente.

A mensagem já não é tão discernível quanto a do ponto precedente e exige certa erudição jongueira da assistência. Neste estágio posterior das composições do Dito Ribeiro as metáforas começaram a multiplicar os sentidos das palavras, há uma possível citação à movimentação dos tropeiros e viajantes que foram mencionados no décimo item deste capítulo e uma chegada no jongo que é, provavelmente, literal e figurada:

Andei... parei... custei, mas no jongo cheguei.

Os versos seguintes do ponto acrescentam outro elemento à teia metafórica. Nele temos uma terceira pessoa não identificada que também faz três ações. Os verbos empregados são ambíguos. Podem ser analogias, a seqüência ou os efeitos do que acabou de ser cantado.

Na abertura do ponto um sujeito em primeira pessoa anda, para e custa a chegar. Na sua continuação um enigmático espectador chega, olha e, finalmente, abençoa quem trabalhou. Acredito que esta terceira pessoa é capaz de referir-se, através de uma única imagem de hábil vertigem especular, ao tirador, ao viajante poderoso e alquebrado que è tão caro à identidade dos campineiros conforme explicitado no décimo primeiro item deste capítulo, à povaria, à própria comunidade do Dito Ribeiro, aos tambores e às entidades sobrenaturais representadas pelo padroeiro homônimo do grupo, São Benedito:

Chegou... olhou... abençoou quem trabalhou.

É interessante observar que nas permutações metafóricas do jongo todas as variedades de metonímia são bastante utilizadas. Sendo assim e se o meu rol hipotético estiver correto pode-se muito bem entender que a listagem é quase inteiramente composta por elementos intercambiáveis e que sobrepõem-se com pequenos acréscimos de semântica e de acidentes.

São Benedito representa os membros do Dito Ribeiro que podem ser particularizados pelo tirador e simbolizados pela figura do viajante. Já vimos, todavia, que este mesmo andarilho é, ao que tudo indica, identificado com os candongueiros do grupo, com possíveis entidades da umbanda e com o avô de Alessandra que, aliás, carrega o nome do santo e, por sua vez, batiza a comunidade. Pode-se afirmar que, de certa forma e através de toda essa densidade significativa, de todo esse intercâmbio de imagens que parece não ter fim, nos pontos de jongo de Campinas, assim como nos dos outros municípios jongueiros, grande parte do passado, da memória e das marcações identitárias de seu grupo são recontadas e sentidas, no canto e no toque, por seus integrantes.

Por estas proezas metafórico-musicais é que os versos dos meus entrevistados são capazes de dar ânimo e confiança instantâneos aos seus puxadores e a seus vizinhos, amigos e familiares. Quando um jongueiro tira o seu ponto, sai de uma amarração ou apropria-se de versos alheios re-significando-os em novas situações as suas palavras, amparadas pela obviedade que Jorge Luís Borges fez questão reiterar ao longo de sua obra crítica e ensaística¹⁰¹, referem-se tanto a eventos particulares, circunstanciais e presentes quanto ao passado de sua família ou comunidade e, ainda, à eventos sobrenaturais que são também intemporais ou, melhor, situam-se na temporalidade múltipla e indefinida das entidades e dos ascendentes¹⁰².

Os pontos de abertura do Dito Ribeiro podem ser, desta forma, saudações simples e amistosas e, simultaneamente, toda uma história do grupo em versos de goromenta e, entre as duas associações rivais de Guaratinguetá, os desafios são, também, uma forma invocar os ancestrais deste e do outro mundo para intermediar ou decidir conflitos entre vizinhos e sacerdotes, além de uma demonstração de força e habilidade individuais¹⁰³.

Prossigamos, entretanto e após estas afirmações preliminares, com a análise do último ponto citado, do seu misterioso caráter de demanda e do seu também enigmático sujeito em terceira pessoa. A povaria de fora, que forma, quase sempre, a maioria do público e que, evidentemente, não faz parte do Dito Ribeiro, é a única exceção da série conjectural sugerida pelo verso “Chegou... olhou...” que levantei há alguns parágrafos quando tentava elucidar a identidade do agente de seus verbos, ainda mais se este ponto for cantado num contexto ou com intenções claras de desafio.

Se é verdade que o segundo verso do ponto em questão também invoca toda a assistência, aos seus significados intragrupais pode somar-se a goramenta propriamente dita: uma invectiva que parece esconder o seu tom potencialmente agressivo num apelo humilde. O tirador que, numa primeira audição, quer pedir, apenas, a bênção da platéia utiliza um sofisticado artifício verbal para desabonar algumas das pretensões dos pesquisadores e das ONGs e a desconfiança dos outros jongueiros.

O verso “Chegou... olhou... abençoou quem trabalhou” é, quase inteiramente, constituído de verbos intransitivos. As quatro palavras que sustentam a semântica do seu enunciado representam, por conseguinte, quatro ações que tendem a bastar-se, que não precisam de quaisquer complementos sintáticos para elucidar o seu alcance e / ou sentido. Os verbos estão todos no pretérito perfeito, um modo indicativo, ou seja, que tende a denotar a certeza de suas respectivas conjugações e, estando no passado, são, ao que tudo indica, atos que já foram efetiva e indubitavelmente concluídos, o que reforça a aparente assertividade de suas afirmações.

Parece estranho, para aqueles que não estão acostumados com o peditório umbanda, pelo menos, que o Dito Ribeiro reclame algo ou livre-se de insinuações maledicentes recitando, apenas, uma série de verbos no pretérito perfeito. Por que os jongueiros de Campinas acreditariam que a enunciação de ações concluídas teria a virtude de fazer a povaria identificar-se como um dos possíveis sujeitos de um ponto e a prenderia ou a amarraria num rol de atos involuntários?

Para explicar essa aparente estranheza amparei-me em duas hipóteses explicativas não-excludentes e que, se estiverem corretas, provavelmente somam-se para provocar o caráter e o efeito de desafio de seus versos. Além de incomodar possivelmente o público curioso e certamente os desconfiados jongueiros de uma povaria por causa do seu sujeito indefinido que faz perguntar-se “quem fez tudo isso?” a segunda linha do ponto em questão traz outras armadilhas verbais. Numa delas, por exemplo, o “você” – que é no Brasil e na prática um pronome pessoal do caso reto e que, por ter sido um pronome de tratamento, refere-se à uma segunda mas que é regido por verbos de uma terceira pessoa – pode funcionar enquanto agente implícito.

Podemos entender, conseqüente e perfeitamente, que o sujeito de toda a frase é ao mesmo tempo ou alternadamente um “você” e um “ele”. O tirador de Campinas, através desse artifício, diz para toda a assistência “você chegou”, “você olhou” e “você abençoou quem trabalhou”. Não acredito que essa ambigüidade evidente escape à maioria dos jongueiros que,

ainda que sejam jovens ou pouco experientes, estão acostumados a perscrutar detalhes verbais mínimos para encontrar o significado dos pontos alheios.

Mas esta é uma conjectura bem simples e provável, embora já seja capaz de explicar por que o verso citado pode referir-se a qualquer pessoa da povaria. Para justificar a minha temerária afirmação de que há um pedido ou uma exigência escondidos nas suas palavras, todavia, não bastam exposições formais, é necessário recorrer à uma explicação hipotética mágico-religiosa, à forma peculiar que os fiéis fazem os seus rogos e orações nas giras de umbanda.

Nos terreiros que visitei durante a minha pesquisa notei que, assim como nos candomblés qualquer palavra, qualquer emissão mínima é dotada de poderes intrínsecos e impressionantes. Pode-se dizer, *grosso modo*, que tudo aquilo que é dito num espaço e numa ocasião excepcionais como uma cerimônia religiosa, o barracão de um caboclo ou as rodas de *engoma*¹⁰⁴ vira realidade potencial e / ou imediatamente.

Por isso é que jamais se fala, por exemplo, de algo ruim ou se deixa emitir uma imprecisão distraída numa tenda ou numa gira, a não ser que estas expressões dirijam-se expressamente à um desafeto nos cultos específicos que admitem o castigo espiritual dos inimigos.

No congá do Caboclo Pena Vermelha, o terreiro de China, quando fui convidado à assistir à alguns cultos pude ouvir os crentes fazerem diversos pedidos aos seus guias e às entidades incorporadas pelos médiuns agradecendo o favor como se este já tivesse sido concedido ou dizendo sentenças pretéritas e inelutáveis como “a minha doença já está curada” ou “tal projeto deu certo” e outras formulações parecidas. Pelo raciocínio que poderíamos chamar *grosso modo* de nominalista¹⁰⁵, através da singularidade desta apelação o fiel tentaria garantir a realização das suas vontades e, de certa forma, obrigar o povo de Aruanda a empenhar-se por uma palavra que lhes foi imputada inadvertidamente numa hábil inversão dos tempos verbais¹⁰⁶.

Nas rodas do Tamandaré, inclusive, e ao longo destes anos de pesquisa pude entrar em contato com muitos versos nos quais esta mesma estratégia discursiva é, ao que tudo indica, utilizada. É significativo notar que no Vale do Paraíba Paulista estas orações no pretérito perfeito aparecem, na absoluta maioria dos casos, precisamente associadas à pontos que iniciam ou encerram às atividades de *engoma*. Não por acaso, estes são os momentos poéticos, musicais e coreográficos em que toda e qualquer povaria faz os pedidos rituais e comunitários à todos os presentes vivos, mortos e guias.

Num de seus pontos de abertura os tiradores de Guaratinguetá, por exemplo, apelam aos espíritos pelo bom funcionamento da roda de jongo e, por extensão aparentam aplicar as suas solicitações também à vida cotidiana do bairro. Na conclusão de seus versos ouvimos uma frase particularmente enfática e talvez – pelo menos para os que não estão acostumados à esta maneira de rogar – inesperada: “a nossa vida já melhorou, graças à Deus!”

Para todos os jongueiros e / ou umbandistas¹⁰⁷ tenho quase a certeza, por este conhecimento religioso e / ou poético compartilhado, de que não deve ser nem um pouco difícil entender que estes pontos valeparaibanos ou o verso “Chegou... olhou...” ganharia uma nova ambigüidade se estivesse relacionado de alguma forma à esta singularidade conativo-apelativa das tendas de umbanda.

Por fim é importante ressaltar que o ponto em questão não deixa dúvidas de que há, pelo menos, uma entidade afro-brasileira e uma relação entre as sílabas de seus versos e os cultos dos congás.

Noutro ponto que os jongueiros de Campinas fizeram, algum tempo depois e que passou a servir de acompanhamento para o “Andei... parei...” podemos ouvir as linhas seguintes:

Olha quem vem lá,
é São Benedito
que vem trabalhar

Além da considerável, mas tautológica, evidência que o rol de ações no pretérito perfeito pode, aparentemente, revelar-nos poderia acrescentar agora outro indício à esta argumentação, a utilização do termo “trabalho” e de suas flexões verbais, já que estas palavras são empregadas amplamente na umbanda para designar ou as oferendas à Aruanda, os populares “trabalhos” e as atividades principais das giras que são as consultas, predições e curas efetuadas pelos espíritos que “trabalham” noite a dentro. É provável que no “trabalho” de seus versos o Dito Ribeiro também incluam as entidades que, pelo raciocínio esboçado nos parágrafos anteriores, já teriam abençoado as suas atividades também.

Por fim, em outras linhas destas novas voltas cheias de articulações entre conjuntos metafóricos diversos, mas complementares o próprio São Benedito, que além de toda a sobreposição de significados exposta em páginas anteriores deste mesmo capítulo é, ao que tudo indica, um dos guias mais cultuados entre os umbandistas¹⁰⁸ tendo, inclusive, também “trabalhado” um dia enquanto cativo aparece explicitamente:

Benedito Santo,
filho da Virgem Maria

Ó, meu São Benedito
Ele é nossa guia

Olha quem vem lá,
é São Benedito
que vem trabalhar

Não acredito, contudo, que os elementos expostos até aqui consigam convencer-nos satisfatoriamente do provável caráter de desafio de todos estes versos e poderíamos nos perguntar ainda por que, afinal, esse ponto desabona algumas das pretensões de autenticidade e de tradicionalidade de possíveis críticos do Dito Ribeiro?

É impossível dar conta de todas as sutilezas interpretativas de um ponto bem feito, mas não acredito que seja algo inútil tentar unir as pontas soltas desta armadilha metafórica e resumir o seu caráter potencialmente agressivo em poucas palavras. Espero que estas sanem parte desta dúvida ou, ao menos, sirvam para ampliar as suas inquietações inerentes com novas perspectivas e questões.

Acredito que os jongueiros de Campinas acabem por obrigar, através de sua sintaxe e de suas imagens entrecruzadas, um espectador versado nas mirongas da *engoma* a constatar que no momento em que toda primeira pessoa, na qual o nosso hipotético ouvinte está evidentemente incluso, ou melhor, amarrado, chega no jongo, toda a terceira-pessoa da assembléia por extensão faz simultaneamente ou já fez o mesmo percurso e, mais ainda, se o mundo espiritual acede às rodas de uma povaria o mesmo o grupo que é capaz de mobilizar tais entidades deve ser temido e respeitado

Por outro lado, um membro de qualquer comunidade deve ficar com a impressão de que se a povaria do Dito Ribeiro pode através de uma única metáfora invocar tantas coisas e ainda conjurar o seu padroeiro para auxiliá-la nos trabalhos da *engoma*, fazendo a abertura virar porfia e vice-versa, a sua habilidade com os pontos está, pelo menos até o próximo antagonista que venha rebater tais versos, garantida e provada, mesmo que este outro jongueiro conjectural de outra localidade não entenda todas as referências internas do ponto em questão.

Para China, Togo e Alessandra, pelo menos e além disso, não é só a eventualidade dos desafios que é capaz de tornar presentes os espíritos. As próprias palavras temperadas dos pontos têm esse poder. Benedito Ribeiro, o Canário Zumba, os meus companheiro e meus zirimão, viajantes, carreadores e orixás aparecem num terreno baldio próximo à Dutra, na Fazenda Roseira ou nas ruas e praças de Campinas todas as vezes que saem da boca dos tiradores. Basta proferir o nome deles.

Não é à toa que os pontos de abertura das comunidades jongueiras, e as orações rezadas antes das rodas de Guaratinguetá, escolhem e atraem, de uma maneira ou de outra, os ancestrais e guias que devem participar de toda aquela noite de jongo. Os outros espíritos serão invocados, especialmente nas goromentas, durante a madrugada, quando se fizerem necessários.

Os versos seguintes, por exemplo, saúdam e trazem para a povaria, de forma inequívoca, as entidades e os mortos que o puxador quiser:

Senti saudade
 de quem se foi
 Senti saudade
 de quem se foi
 Saravá meus preto velho
 na Aruanda¹⁰⁹

O ponto em questão é um dos mais cantados pela povaria do Tamandaré no início de suas rodas. Os “preto velho” da quinta linha podem ser substituídos por “Canário Zumba”, “meus companheiro”, “jongueiro velho”, nomes próprios ou “povo de engoma” e acredito que a sua própria popularidade seja a prova de sua eficácia.

Não se trata, com toda a certeza, de um ponto vazio de significado prático, mera figura de linguagem ou homenagem vaga que serve para evocar¹¹⁰ o povo de Aruanda de maneira incerta ou indefinida. É desta forma que a comunidade chama para a roda aqueles que produziram o seu passado e que vive outra vez, e literalmente, a sua memória.

Para os descendentes dos centro-africanos que povoaram o Vale do Paraíba dos séculos XVIII e XIX ou para aqueles que aprenderam, por diversos meios, a linguagem verbal,

musical, mística e coreográfica do jongo como os integrantes do Dito Ribeiro, o nominalismo¹¹¹ de seus ascendentes ou de seus modelos indiretos é aparentemente atualizado toda vez que os tocadores fazem os tambores de *engoma* falarem.

As metáforas jogueiras, parecem ganhar outro viés que não poderia ser suspeitado por Jorge Luís Borges ou por qualquer especulador não-místico. A roda de jongo, e toda palavra que é recitada nos seus pontos, é uma verdadeira passagem entre esse e o outro mundo, é uma forma de acrescentar a temporalidade plural e ilimitada das entidades¹¹² ao presente.

Quando um verso é tirado, além de todos os significados borgianos ou gongóricos¹¹³ da metáfora, o elemento em questão, seja um espírito, uma bananeira que bota cachos rapidamente, o viajante campineiro ou o Rio Paraíba, é, ao que tudo indica, conjurado, aparece de fato, ainda que não seja visível a todos, na interface entre a realidade tangível e a realidade da Aruanda.

O ponto, e o desafio podem ser encarados, desta forma, como unidades poético-musicais inextricavelmente cotidianas e extraordinárias que versam sobre temas que têm ou ganham existência terrena e espiritual. Portanto o que amarra um jogueiro quando este não soluciona os enigmas de seu oponente são apenas palavras¹¹⁴ que, entretanto, podem fazer seu corpo paralisar-se ou cair na prática. O tirador inábil expõe-se ao grande perigo de colocar a sua individualidade, a sua família passada e presente, os seus guias e a sua comunidade à mercê de seu inimigo.

O jogueiro Togo, em todas as nossas entrevistas, enchia as suas falas de alusões à demandas situadas, sempre, num passado distante ou indefinido e entre sujeitos ocultos ou descritos em poucos traços ligeiros. As goromentas descritas por Togo na sua fala altamente intrincada são difíceis de relatar¹¹⁵. Nenhuma ação era descrita até o fim, as narrativas podiam partir do meio e a menção de um nome fazia, por vezes, o jogueiro mudar de assunto bruscamente. Mas em todas elas o perigo particular, espiritual e comunitário de ser amarrado era perfeitamente sensível. Togo repetia que demanda não era “de brincadeira” e enumerava muitos efeitos nocivos que um só verso bem tirado poderia causar num oponente.

O jogueiro, em diversas entrevistas realizadas entre 2005 e 2009, gostava muito de referir-se, por exemplo, a um certo “mulatão de Cunha” que viajava muito, era muito bom nos desafios e ia participar de rodas de jongo em muitos municípios do Vale do Paraíba e do Rio de Janeiro¹¹⁶, amarrando diversos puxadores incautos.

Na verdade acredito que só nesta descrição dos trajetos e habilidades Togo já tenha se utilizado de algumas metáforas observáveis também nas letras dos pontos. O fato do jogueiro ser um viajante originário de Cunha, para ficarmos apenas numa delas, é um

sinônimo de sua perícia nos versos, já que andarilhos e carreiros equivalem aos melhores tiradores de pontos, os que podem transitar e saber mirongas e notícias de vários lugares.

É interessante notar que o município natal do hábil tirador por sua localização privilegiada, exatamente no meio do caminho entre o Vale do Paraíba e o litoral fluminense foi, do final do século XVII até as primeiras décadas do século XX, um dos pontos mais importantes de parada de tropas no Brasil¹¹⁷.

Não duvido, sabendo-se que nos pontos de jongo a lembrança de velhas palavras africanas, entidades e fatos, ainda que inconstantes e indeterminados¹¹⁸, podem preservar-se de maneira impressionante e que as tropas valeparaibanas devem ter sido importantes para o abastecimento local até meados do século XX que os jongueiros da vizinha Guaratinguetá ainda guardem na memória a importância de Cunha, de seus carregadores, viajantes e, por extensão, astutos feiticeiros / amarradores.

Provavelmente, se estas conjecturas estiverem corretas, a antiga fama do município e das proezas de seus temíveis tropeiros na *engoma* é capaz de explicar, por si mesma, toda ou boa parte da insistência de Togo na narrativa da sua vitória sobre este jongueiro específico.

Vou tentar expor agora os poucos – mas para o jongueiro e este pesquisador tão significativos – elementos desta disputa entre o mulatão de Cunha e o meu interlocutor que ficaram dispersos e, algumas vezes, alteraram os seus detalhes ao longo de nossas diversas entrevistas.

Numa noite situada “faz muitos anos”, uma marcação temporal indefinida e remota que o meu interlocutor costumava utilizar em muitos de seus depoimentos, Togo havia saído cedo de sua casa para acompanhar o andamento de uma roda de jongo em Guaratinguetá.

O hábil amarrador teria ficado quieto, entre a povaria e atrás do círculo formado por quem preferia dançar ou bater palmas para conferir as habilidades deste outro jongueiro que teria vindo do município vizinho.

Os pontos do tirador de Cunha, todavia, deixaram, aparentemente, Togo entrever quais eram as suas fragilidades metafóricas e o morador do Tamandaré passou a ter dúvidas sobre o entendimento dos desafios implícitos ou mesmo a seqüência da visaria pelo visitante.

Togo, de acordo com seus vários relatos, avançou para o meio da roda, parou o toque dos tambores e cantou um ponto em que uma lesma tenta atravessar a linha de um trem. Naquele contexto o significado de tal possível desafio deveria ter ficado óbvio para toda a comunidade do Tamandaré que teria elegido, como pude observar de fato ao correr de inúmeras madrugadas, este ponto como um de seus prediletos.

Os detalhes desta narrativa podem variar bastante no discurso de Togo, porém o seu final é sempre o mesmo. O mulatão de Cunha teria sido amarrado, voltou na mesma hora para a sua cidade origem e nunca mais conseguiu cantar sequer um ponto de jongo.

Numa disputa que provavelmente deve ter tido significados políticos e religiosos muito profundos – se tomarmos como referência a gravidade da punição provocada pelos versos do meu interlocutor e não desconfiarmos do caráter possivelmente jactancioso de tais falas – que nunca pude apurar.

Acreditando-se ou não em todos os nós do relato de Togo, entretanto, é possível perceber através dele que, na verdade, a consequência mais temível de uma amarração é a possibilidade da *engoma* e de todas as suas entidades, significados, versos e sociabilidades abandonarem um oponentes vencido.

Ociosos dizer que para os jongueiros das duas comunidades pesquisadas o meu tema de pesquisa é, em última instância, uma espécie de festa mística, ou vice-versa, extremamente perigosa, já que uma vez dentro das rodas tudo o que é preciso fazer é manter-se simbolicamente dentro delas, sendo que perder a *engoma* pode significar perder tudo neste mundo e no outro e que o desafio é mais do que uma possibilidade constante.

Entender o que ocorre no interior das palavras, da dança e dos toques e estar preparado para ter os seus conhecimentos e / ou raciocínios musicais, verbais e coreográficos é, precisamente, aquilo que pode manter alguém numa povaria.

Por estes motivos um jongueiro irritadiço e ranzinza como Togo costuma afirmar que a maioria das pessoas não deveria nem assistir a um desafio ou que nestes embates as povarias e até as assembléias de desavisados expectadores poderiam ser afetadas indiretamente e por extensão.

É importante lembrar, por outro lado, que as estratégias políticas, as alianças, a simpatia pessoal e muitas outras formas de solidariedade são capazes de amenizar estes aspectos perigosos da *engoma*. Ninguém costuma estar sozinho no jongo, as povarias e os indivíduos podem se ajudar e, finalmente, um tirador vitorioso costuma suspender as suas punições mediante o reconhecimento tácito de seu poder, como provavelmente ocorreu no caso do candongueiro de Campinas que teria sido quase levado para Guaratinguetá, conforme citado neste mesmo capítulo.

A *engoma*, então e paradoxalmente, pode também ser encarada como uma forma reiterada de tentar resolver, coletiva e particularmente, muitos conflitos valendo-se dos mais diversos cruzamentos de metáforas, sonoridades e vivências que de outra maneira seriam

difícilmente integradas, de curar¹¹⁹, de modo amplo, comunidades inteiras e de afastar, finalmente, o mal.

17

Não é sem propósito que os versos e as falas dos jongueiros tematizam reiteradamente diversas águas e fecho – com estas chuvas, trovoadas, choros, orvalhos e com as praias batidas pelas rondas do orixá Ogum num dos pontos do Tamandaré ou, evidentemente, pelas ondas do mar ou, para os antigos escravos estudados por Robert Slenes a grande Calunga¹²⁰, que hoje também parece separar a Aruanda da vida cotidiana das povarias – este trabalho por uma razão bem simples.

Ainda que esta discussão metalingüística, uma vez que as águas são, de acordo com diversos dos meus entrevistados, sempre uma espécie de passagem entre universos distintos, um papel que por sua vez toda a *engoma* desempenha de um modo geral, pareça um tanto deslocada aqui, não poderia tê-la feito antes de discutir todas as informações do presente capítulo e de toda a dissertação.

Num dos pontos de Campinas, esta interface entre o próprio jongo, a povaria e suas águas fica, por exemplo, particularmente explícita:

Então, lava.

Lava essa casa.

Neste caso é interessante observar que mais uma vez o apelo provavelmente individual e coletivo simultaneamente desta comunidade é dirigido à um sujeito oculto. Novamente nos deparamos com um agente indefinido que pode muito bem ser uma entidade, a assistência, toda a Rede da Memória, o puxador dos versos ou qualquer indivíduo isolado e que tira o pó ou a sujeira de uma casa lavando-a.

Pude estabelecer uma hipótese provisória, que foi-me depois confirmada numa entrevista, do que poderia representar tal residência quando escutei por acaso um vissungo mineiro gravado por Mônica Salmaso, Benjamin Taubkin, Sapopemba, o coro e os percussionistas do Núcleo de Música Abaçai num arranjo para piano, vozes e percussão¹²¹.

Através da leitura de dois artigos do presidente da Associação Cultural Cachuêra!, Paulo Dias¹²², um deles gentilmente cedido por seu autor antes de sua publicação aliás, o que fiz

antes mesmo das minhas primeiras pesquisas e projetos, já poderia pensar que o candombe mineiro tinha alguma proximidade com o jongo, mas, para minha surpresa, no final do meu estudo encontrei uma letra de vissungo, num disco cujo encarte não dá, infelizmente, maiores informações sobre a faixa, que era em tudo parecida com os versos que escutei nas duas comunidades investigadas ao longo destes anos:

Coro:

Olelê olelê olalá.
tava procurando
casa de maior.
Chora *engoma* e Angola, ê....

Solistas:

1

Peço licençê,
peço licençá
pra Nossa Senhora, ê...

Lá no meu reinado
ela é coroa santa,
é coroa santa.
Chora *engoma* e Angola, ê...

2

Casa de mamãe,
casa de papai
não prepara a dor, ah!, ê...

É uma telha só
e quando vem chuva

não molha ninguém, ê...

Nesta letra, interpretada com esmero num arranjo em que o diálogo entre piano e percussão denota que seus executantes devem ter ouvido pelo menos algumas rodas tambores dos vissungos mineiros ou de outras músicas / dança do Sudeste Brasileiro, alguns dos elementos que já tinha ouvida na *engoma* encontravam-se particularmente claros.

À visaria dos pontos de abertura expressa nas licenças pedidas à uma entidade, desta vez uma Nossa Senhora coroada no reinado do cantador, um pedido para que tudo corra bem na roda que provavelmente seguirá ao vissungo é nitidamente incorporado.

Neste apelo encontramos de um lado a “casa de mamãe, casa de pai” as águas da chuva que poderiam molhar, mas que não fazem estrago algum, uma vez que esta habitação metafórica tem um telhado tão unido e resistente que é capaz de livrar a possível poveria de todos os perigos.

O tirador do ponto, inclusive, “tava procurando” a casa enigmática tendo talvez vindo de muito longe¹²³ ou após uma busca possivelmente extenuante e enquanto todos estes símbolos relacionam-se os tambores, a própria roda e a Angola, que acredito representar aqui ou a Aruanda ou uma genérica e africana terra de origem dos ancestrais do cantador, choram repetida e copiosamente.

É provável que neste outro tipo de *engoma* mineira os membranofones maiores também sejam chamados de “papai”, acompanhado de outra categoria de tambores que formam um par assim como no jongo e no candombe¹²⁴, sendo que neste último o termo “mamãe” é seguidamente aplicado para referir-se aos instrumentos menores.

Ainda que estas possíveis ligações entre diversas músicas danças sejam tão difíceis de provar e / ou refutar mas tão impressionantes quanto o complexo de sambas de Édison Carneiro¹²⁵ acredito que o vissungo dê a chave de sua interpretação ao dizer que a casa, provavelmente, a própria roda, toda a *engoma* por extensão ou uma comunidade específica noutra metonímia, pertence aos seus tambores e vice-versa.

Por tratar-se de um canto de abertura o desconhecido puxador destes versos deve ter procurado amainar entidades ou eventos incontrolláveis e, por outra sobreposição e cruzamento de metáforas, os poderes mágico-espirituais ou curativos da própria *engoma*, que pelo menos no jongo não são necessariamente bons ou ruins e parecem depender de quem os utiliza para assumir determinados valores ao afirmar, e talvez amarrar o outro mundo no comprometimento tácito e nominalista a que referi-me no décimo quinto item deste terceiro capítulo, dizendo que esta casa não pode preparar a dor ou, em outras palavras, fazer mal

algum. A água da chuva cai sobre a roda, mas “não molha ninguém” e, em paralelo, a roda e possivelmente os guias, espíritos, caboclos, avós ou orixás vertem suas lágrimas e, por fim, o destino final deste choro é inelutavelmente ambíguo.

Na maioria das comunidades jongueiras que pude assistir em eventos como o Encontro de Jongueiros ou o Arraial Afro-Julino do Dito Ribeiro muitos pontos vinculavam, ao que tudo indica e de maneira análoga, a *engoma* à água ou, em menor grau, à moradias firmes.

Num dos pontos mais intrincados de Guaratinguetá, por exemplo, um misterioso galo rosa, que pode representar a aurora, o seu orvalho, um espírito, o sol e um jongueiro velho simultaneamente, passa por diversas transformações baseadas em imagens de rápida sucessão e palavras homófonas:

Ô galo rosa,
tenha dó do meu penar.

Suas penas são douradas,
galo sereno,
tenho medo de molhar
na *engoma*.

Nestes versos de uma complexidade ímpar que não pretendo de maneira alguma esgotar numa análise apressada um galo, entidade, estrela ou jongueiro permanece, ao que parece, sereno enquanto anuncia, através de seu canto ou de seus raios, o amanhecer e consequentemente o fim da *engoma*.

Por outro lado, o sereno da madrugada é, possível e simultaneamente associado à este mesmo galo que o tirador invoca diretamente e à determinada água que talvez molhe toda a *engoma* representada, mais uma vez, pela ave em questão.

Ocioso dizer que este galo está, provavelmente, amarrado ao ponto, uma vez que os poderes partilhados por seu canto e suas múltiplas atividades presumidas podem voltarem-se contra as suas próprias penas, termo, aliás, novamente ambíguo que pode referir-se também às suas mais diversas preocupações e / ou sofrimentos.

No interior destes nós de metáforas impressionantes, ao longo de várias noites esquentadas pelo fogo ou pela canelinha distribuída pelos jongueiros e após muitas conversas com o meu orientador, Robert Slenes, percebi que estas águas, e por metonímia toda a

engoma, guardavam, para além de qualquer análise possível, os segredos inescrutáveis que estruturam as ligações, trocas e mal-entendidos entre a vida prática e a Aruanda.

É desta forma – entre o respeito e a gratidão por ter sido tão bem tratado por meus informantes que na maioria dos casos, ao invés de sonegar informações tiveram que ser contidos em sua vontade de falar e de detalhar para um “garoto”, “menino”, “jovem”, “rapaz” ou “Vítor da UNICAMP” por horas e horas as suas reclamações, genealogias, o significado de seus toques, a intimidade das suas práticas religiosas e, principalmente, os vários convites amistosos para tomar uma cerveja, almoçar ou voltar para uma gira que estava marcada para a próxima sexta-feira – que gostaria de encerrar esse texto.

Acredito que boa parte dos enigmas propostos pelas peças literárias que abriram cada capítulo e pelo título desta dissertação e de cada uma de suas partes encontrem-se resolvidos e é possível, apenas, acrescentar que “cantar a guia”, conjurá-la, na verdade, através da palavra e do canto, pode ser outro sinônimo do próprio jongo, uma vez que a roda, entre suas águas por vezes imprevisíveis, que podem molhar todas as coisas é mesmo, ao que tudo indica, uma passagem, um rio caudaloso que fazem espíritos e entidades encontrarem seus fiéis ou seus sacerdotes poderem viver parcialmente na Aruanda.

O jongo não se trata apenas do que poderíamos chamar de um culto fúnebre, afinal, os mortos, o passado, o cativo, a viagem de Benedito Ribeiro, as lembranças de eventos, de estrelas quase apagadas na obscuridade da memória, os pretos velhos, tropeiros desencarnados ou orixás plenipotentes não estão exatamente mortos e podem atrapalhar, mas, especialmente, ajudar os vivos.

Os tambores e toda a música da *engoma*, e esta é a minha conclusão, não estão no jongo para enfeitá-lo ou torná-lo superficialmente mais atraente para folcloristas, patrocinadores, platéias ou pesquisadores curiosos. Ainda que não sejam entendidos por todos, o que ademais protege sobremaneira os jongueiros e suas mirongas sem a necessidade de esconderijos ou subterfúgios maiores do que respostas evasivas ou a concordância com perguntas que já contém as suas soluções em entrevistas corridas, os membranofones falam sem parar com suas vozes percussivas, o candongueiro vem do outro mundo mancando como um espírito alquebrado e, se as metáforas centro-africanas levantadas pelo meu orientador têm ainda validade para algumas comunidades do Sudeste Brasileiro, respeitável ou singularmente poderoso¹²⁶.

A roda, os tiradores de ponto e seus tambores estão, aliás, sempre em trânsito na *engoma*, caminham, carregam, cavam os velhos túmulos de significados remotos, arreiam suas mulas e, enquanto isso, o tamborzinho de Guaratinguetá ou o viajante campineiro, o tambor

mais importante para as povarias, mantém o seu toque de uma persistência, claudicância e modéstia sonora impressionante, começa e termina qualquer roda de jongo.

É possível afirmar, em outras palavras, que os toques são uma metáfora sonora para a aproximação e o afastamento dos guias, a viagem ininterrupta entre um mundo e outro que é preenchida pelo choro, pelo orvalho, pela chuva ou pela batida dos tambús ou trovões do Dito Ribeiro.

Para o ouvinte ocasional o toque do papai grande é o que mais chama a atenção, a ponto de seus padrões, na maioria das gravações do que chamamos de música popular ou nas partituras para piano solo de compositores como Luciano Gallet ou Lorenzo Fernandez¹²⁷, serem confundidos reincidentemente com a própria rítmica do jongo.

Na *engoma*, entretanto, estas funções de preenchimento ou a preeminência dos candongueiros não tornam os papais grandes elementos a serem desprezados ou tratados com menor respeito. É imprescindível ressaltar que o tambú recebe as mesmas honrarias e tantos cuidados quanto um candongueiro, o seu couro também funciona como um ponto de diálogo entre esse e o outro mundo, a cachaça é aspergida em sua boca da mesma forma e o, por fim, o instrumento é instado a falar por horas e horas.

Acredito, aliás, que talvez esta seja a coisa mais bonita para se ver e ouvir numa roda de jongo e algo que folcloristas, escritores, músicos e muitos pesquisadores, infelizmente, não puderem sequer vislumbrar, talvez por não ter interesse em saber a fundo a gramática complexa de povarias muitas vezes destituídas de bens materiais ou de qualquer rudimento de educação formal: a interdependência entre candongueiro e tambú, as águas cantadas em sua ambiguidade inescapável são também imagens e sonoridades que aponta para a relação necessária, polivalente e contínua que redundava numa eterna tradução das estrelas da tradição e do improviso, da história de cada grupo, entidade ou indivíduo.

18

No início das minhas pesquisas, há alguns anos, vi pela primeira vez um jongo organizado por pessoas externas à sua povaria, no SESC–Pompéia, conforme mencionei neste mesmo capítulo.

É possível que esta particularidade, que depois repetir-se-ia em muitos eventos e, parcialmente, em alguns Encontros de Jongueiros, tenha atraído a minha atenção, pela primeira vez, para as novidades presentes na *engoma*.

Alguns jovens cantavam de forma diferente os pontos, com uma emissão e uma impostação vocal que para mim lembrava o vozeirão de alguns dos cantores mais populares Brasil como os integrantes das duplas sertanejas e dos trios elétricos da Axé Music baiana.

Para o meu espanto, contudo, percebi que os jongueiros mais velhos, que tantas vezes são intransigentes e extremamente irônicos, não pareciam incomodar-se nem um pouco com estes vocalistas iniciantes e seu outro jeito de cantar os pontos. Apenas este pesquisador, com o seu ranço de folclorista que ainda buscava essências, autenticidades, continuidades ou rupturas bem definidas, causais e factuais não queria, mas tinha que admitir para si mesmo que estava um tanto amuado.

Nos anos seguintes tive que passar por uma monografia de graduação exasperada na sua busca de sentidos e histórias que escapavam das minhas mãos ou que meus ouvidos não estavam prontos para escutar e por todo esta pesquisa e escrita de mestrado, que foi muitas e muitas vezes penoso – especialmente através da leitura teimosa, desconfiada mesmo, de historiadores, antropólogos, etnomusicólogos e literatos que tantas vezes pareceram responder tudo e, ao mesmo tempo, não ajudar em nada e, depois de um atraso incomum de muitos esquemas de auto-punição acompanhados das inúmeras pressões de amigos e familiares – para começar a entender o que havia ocorrido ali, num saguão do engenhoso edifício de Lina Bobardi, na Zona Oeste de São Paulo e para saber, inclusive, por que é que tinha escolhido as minhas duas comunidades para o meu trabalho de campo.

Na verdade, tudo o que queria investigar, sem nem ter consciência disto e, principalmente, sem saber como, eram as instâncias e a maneira em que essa convivência do novo e do tradicional davam-se.

Esta dissertação é a explicação, pálida e provisória, que pude aventar para um problema tão complexo. Na roda de jongo, uma música / dança em que a patente da tradição e da legitimidade se dão majoritariamente pela habilidade em lidar e brigar através um arsenal de múltiplas linguagens e armadilhas especulares inescapáveis, as comunidades novas e as já estabelecidas podem misturar-se ou porfiar de modo surpreendentemente natural e, muitas vezes, apenas um olhar de crítica ou um sorriso de beneplácito indicam que uma série de problemas e discussões tão vastas quanto as águas rasas de um córrego que não pode, entretanto, parar de correr vieram outra vez à tona.

Ai, tambú!

Quando eu for m'embora
pra bem longe,

quando eu for
m'embora pra bem longe
oi, te levo comigo.

Ai, esse som
bate forte o meu coração!

Oi, tambú!
Tim tim tim
tim tim tambú.

Oi, tambú!
Tim tim tim
tim tim tambú.

ponto de despedida de **Guaratinguetá**

Segura a sua mão na minha para que juntos possamos fazer o que eu não posso fazer sozinho.

provérbio de encerramento das rodas **campineiras**

Notas

¹ cf. O terceiro anexo desta dissertação, “A Letra de um Samba-Enredo do Tamandaré e alguns Exemplos do Material de Divulgação do Dito Ribeiro”.

² cf. **Secretaria de Estado da Cultura** <http://www.cultura.sp.gov.br/portal/site/SEC/>.

³ MATTOS, Hebe e ABREU, Martha. **Jongo, Registros de uma História**. Artigo in LARA, Sílvia Hunold e PACHECO, Gustavo (orgs.). **Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein, Vassouras, 1949**. Rio de Janeiro / Campinas: Edições Folha Seca CECULT, 2008.

⁴ FLOYD JUNIOR, Samuel. **Ring Shout!: literary studies, historical studies and black music inquiry**. in **Black Music Research Journal, Vol.11, N.2**. Chicago: Center of Black Music Research, 1991; FLOYD JUNIOR, Samuel e REISSNER, Marsha. **The Sources and Ressources of Classic Ragtimes Music**. in **Black Music Ressearch Journal, Vol.4, N.2**. Chicago: Center of Black Music Research, 1984; KUBIK, Gerard. **Drum Patterns in the “Batuque” of Benedito Caxias**. in **Latin American Music Review, Vol.11, N.2**. Austin: University of Texas Press, 1990; KUBIK, Gerard. **Angolan Traits in Black Music, Games and Dances of Brazil: a study of arfrican cultural extensions overseas**. Lisboa: Centro de Estudos de Antropologia Cultural, 1979 e NKETIA, Kwabena. **The Music of Africa**. Nova York: W. W. Norton & Company, 1974.

⁵ BARTH, Fredrik. **Grupos Étnicos e Suas Fronteiras**. (1960) in POUTIGNAT, Philippe e STREIFF-FENART, Jocelyne. **Teorias da Etnicidade**. São Paulo: Editora da UNESP, 1998.

⁶ cf. O primeiro capítulo deste estudo, o “Tatu ta Revirando a catatumba de seu Pai”.

⁷ cf. **Secretaria de Estado da Cultura** <http://www.cultura.sp.gov.br/portal/site/SEC/> para esta e para as demais citações que encerrarão este item.

⁸ cf. QUEIROZ, Vítor. **Saravá Tambú, Saravo Candongueiro: um estudo histórico e antropológico da música do jongo de Campinas e de Guaratinguetá – SP**. Monografia de Graduação – Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Campinas – SP, 2007.

⁹ Na primeira nota do capítulo anterior, o “Alegretto Barbaro”, eu discuti esta ironia e falei um pouco mais sobre o meu posicionamento relativo à esta questão.

¹⁰ SLENES, Robert Wayne Andrew. **“Eu Venho de Muito Longe, Eu Venho Cavando”:** **jongueiros cumba na senzala centro-africana**. Artigo in LARA, Sílvia Hunold e PACHECO, Gustavo (orgs.). **Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein, Vassouras, 1949**. Rio de Janeiro / Campinas: Edições Folha Seca CECULT, 2008.

¹¹ cf. VANSINA, Jan. **How Societies are Born**. Charlottesville / Londres: University of Virginia Press, 2004, o primeiro capítulo, o “Tatu ta Revirando a Catatumba de seu Pai” e o primeiro anexo desta dissertação, o “Tradição e Outras Mírongas”.

O conceito de “imaginação coletiva” [“collective imagination”] do “How Societies are Born” de Jan Vansina que encontra-se exposto de forma sucinta nos trechos citados deste trabalho é, aliás, uma das inspirações teóricas principais de todos os meus esforços de pesquisa e análise. //

Apresentarei aqui da forma mais rápida possível o conceito de “imaginação coletiva” [“collective imagination”] que Jan Vansina utiliza no seu livro sobre a história de longuíssima duração das sociedades centro-africanas do grupo lingüístico *njila*, o “How Societies are Born”, para que o significado da minha citação não se esvazie.

No sexto e último capítulo do livro (pgs. 261 a 272) Vansina afirma que a “imaginação coletiva” tem uma relação direta com as dinâmicas sociais. O autor diz também que ela é importantíssima para o entendimento da história já que ela ajuda a criar novas estruturas sociais [“a totally unexpected structure”] a partir da reorganização de velhos elementos e/ou serve como o principal ponto de apoio de uma sociedade na sua reação às mudanças.

O autor finalmente define em uma frase o seu conceito, depois dessas explicações prévias, ele diz que: “A imaginação coletiva é um conjunto de representações de realidades percebidas e de valores que é aceito sem questionamento pela maioria dos membros de uma certa comunidade ou até mesmo pela totalidade destes membros” (pg. 268). Eu acrescentaria, apenas, que a “falta de questionamento” da definição pode ser discutida.

¹² cf. ALBIN, Ricardo Cravo. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. in <http://www.dicionariompb.com.br/>; ARAÚJO, Alceu Maynard. **Folclore Nacional: danças, recreação, música**. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1967; CARNEIRO, Édison. **Samba de Umbigada**. (1961) in **Folguedos Tradicionais**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982 (1974); HOUAISS, Antônio, VILLAR, Mauro de Salles e FRANCO, Francisco Manuel de Mello. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001 e QUEIROZ, Vítor. **Saravá Tambú, Saravo Candongueiro: um estudo histórico e antropológico da**

música do jongo de Campinas e de Guaratinguetá – SP. Monografia de Graduação – Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Campinas – SP, 2007.

Não sei quais são os gritos utilizados nas rodas do Espírito Santo. A única vez que vi os jongueiros deste Estado foi no XII Encontro de Jongueiros, ocorrido no final de abril de 2008 em Piquete, no Vale do Paraíba paulista. Foi a primeira vez que uma comunidade capixaba, da zona rural do município de São Mateus participou deste evento e, infelizmente, eu vi as suas lideranças falando numa mesa, mas não consegui ver a apresentação do pessoal à noite.

Admito que a minha generalização de gritos que confere aos paulistas o “cachuera” e aos fluminenses e mineiros o “machado”, entretanto, é invalidada em um caso. A comunidade jongueira de Porciúncula, município do Rio de Janeiro, utiliza o termo “axé” para terminar os seus pontos e dar prosseguimento às atividades das suas rodas.

Talvez valha a pena ressaltar que além do jongo do sudeste podem existir outros jongs no Brasil como o bambelô do Rio Grande do Norte que também é chamado de jongo de praia. Não caberia, nem eu tenho informações para discutir aqui se o bambelô, ou outros jongs de outros lugares que porventura existam, são parecidos ou não com o jongo que eu pesquiso.

As breves referências sobre o bambelô ou outros jongs possíveis, como o corimá, o bendenguê ou o bate-caixa estão na minha monografia de graduação, no verbete “jongo” dos dicionários de Antônio Houaiss e no de Cravo Albin, no texto de Édison Carneiro sobre o samba de umbigada e no “Folclore Nacional: danças, recreação, música” de Alceu Maynard Araújo.

¹³ cf. SILVA, Marília T. Barboza da e OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. **“Silas de Oliveira: do jongo ao samba-enredo”**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981; SLENES, Robert Wayne Andrew. **“Eu Venho de Muito Longe, Eu Venho Cavando”: jongueiros cumba na senzala centro-africana**. Artigo in LARA, Silvia Hunold e PACHECO, Gustavo (orgs.). **Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein, Vassouras, 1949**. Rio de Janeiro / Campinas: Edições Folha Seca CECULT, 2008 e o quarto anexo desta dissertação, o “Pontos de Jongo e um Trecho dos Diários de Campo”.

Talvez um dos pontos da comunidade de São José da Serra, do Rio de Janeiro, ajude a confirmar a minha inferência. As palavras enigmáticas desse ponto foram ouvidas por mim no 3º Arraial Afro-Julino do Dito Ribeiro, cantado por um integrante do grupo organizador da festa em 2006 e, posteriormente, pelos próprios jongueiros do “Quilombo São José” numa das noites do XII Encontro de Jongueiros. O texto dele é:

“Ai, eu fui na mata buscar a lenha,
eu passei na cachoeira, molhei a mão.

Senhor da Pedreira, benza essa fogueira.
Além da fogueira ajuda todos irmão.”

Trata-se de um ponto de visaria, mais especificamente de abertura e foi o primeiro a ser cantado pelos jongueiros do interior fluminense no Encontro de Jongueiros. Os pontos de abertura normalmente “saravam” os presentes, tanto da roda quanto da audiência e, principalmente, os espíritos, as entidades ou as almas que, segundo os jongueiros, também participam do jongo, pedindo licença para começar a cantoria e a dança. Provavelmente, então, o significado dos versos é o seguinte.

Nas duas primeiras linhas o cantor do ponto disse que foi e voltou de um lugar distante, da mata, termo que, aliás, pode ser interpretado como um dos locais habitados pelos espíritos e / ou como uma das possíveis e inúmeras formas que os jongueiros têm de dizer “eu venho de muito longe”, expressão que dá título ao artigo de Robert Slenes e que normalmente expressa a sabedoria, a esperteza ou o poder de quem percorreu um longo caminho para chegar na roda.

Trouxe o jongueiro dessa mata a lenha suficiente para acender a sua fogueira e durante esse percurso ele provavelmente usou ou um machado ou qualquer outra ferramenta de ferro e passou numa cachoeira para molhar a mão, expressão cujo significado me escapa. A ferramenta e a cachoeira são respectivamente, inclusive, o núcleo semântico de cada uma das duas linhas iniciais.

Nas duas linhas finais o cantor faz uma possível referência ao orixá Xangô que é cultuado na umbanda, uma entidade que tem como atributos precisamente o fogo, as pedras e as pedreiras e pede a ele proteção para todos os participante e assistentes, “todos irmão” e para o crepitar da fogueira que normalmente estaria acesa ao lado da roda. A fogueira tem uma série de significados familiares e sobrenaturais que não precisam ser expostos aqui.

O orixá Xangô, por sua vez, reforça mais uma vez o nosso argumento uma vez que os objetos que o representam na umbanda e nos candomblés são dois machados de dois gumes que são sempre carregados pelo guia. No Quilombo São José existe um antigo terreiro de umbanda ao lado de uma capela católica e este local de

culto afro-brasileiro aparentemente desempenha um papel fundamental para a construção identitária e para a organização política dos seus moradores.

Na bibliografia relativa ao jongo há uma outra referência ao uso de cachuera e de machado indiferentemente ou com o mesmo significado. No livro “Silas de Oliveira: do jongo ao samba-enredo” os autores Marília Barboza e Arthur de Oliveira Filho contam uma história que começa assim:

“Mane Bambambá, valentão aqui fora, pensava que no jongo valentia também marcava ponto. Um dia chegou numa roda de jongueiros muito fortes e – desaforo maior, pior que desaforo – não disse “machado” nem “cachoeira”: simplesmente sentou no tambú” (pág. 37).

Infelizmente, não dá para saber, neste caso, se o uso das duas palavras foi aventado pelos autores que deviam conhecer o jongo contemporâneo a eles e que talvez tivessem assistido jongueiros paulistas cantarem seus pontos ou se, realmente, qualquer uma das duas prováveis traduções de elementos do “complexo cumba” de Robert Slenes era esperada, no meio do século XX, por aqueles que se sentiram ofendidos com o desrespeito de Mane Bambambá.

¹⁴ cf. O “Tatu ta Revirando a Catatumba de seu Pai”, o primeiro capítulo deste estudo.

¹⁵ cf. O primeiro capítulo deste trabalho, o “Tatu ta Revirando a Catatumba de seu Pai”.

¹⁶ cf. **Barracão de Pai José de Aruanda: giras de umbanda e a cultura afro-brasileira.** in <http://www.girasdeumbanda.com.br>.

O barracão, uma sala ou salão onde a maioria das cerimônias religiosas ocorrem, é o espaço principal numa tenda de umbanda. Normalmente o barracão está situado logo à entrada do terreiro, próximo à rua.

Nos terreiros menores o barracão faz parte da própria casa do sacerdote que é a única edificação do terreno. As tendas maiores, e este é o caso do templo do Caboclo Pena Vermelha, podem ter ainda outras construções de alvenaria e um quintal.

Os congás são os altares da umbanda. Num terreiro existem muitos deles, cada um com o seu significado, os seus santos e a sua simbologia específica. O baracão certamente terá um ou mais altares. Mas nem todos os congás de um determinado centro devem necessariamente estar situados no salão principal.

¹⁷ cf. “Trave”, “Falsa Tesoura” e “Caibro” no **Dicionário da Construção** in **Instituto Federal de Educação, Ciências e Tecnologias.** <http://www.cefet-se.com/dic/Dicionario-C.htm>.

No jargão da arquitetura e da construção civil a tesoura – uma estrutura triangular aparente e, na maioria dos casos, feita de madeira – “é o elemento principal de sustentação” de um telhado. A tesoura é capaz de suportar o peso das telhas “sem o auxílio de paredes internas”.

A falsa tesoura possui apenas algumas das vigas, também chamadas de traves, de uma tesoura verdadeira. Este é o caso do telhado do centro de umbanda de China. A trama, formada por terças, ripas e caibros, é formada por pedaços de madeira, em geral, apoiados diretamente na tesoura e que, através de sua alternância de sentidos, espessura e tamanhos, seguram as telhas em seus devidos lugares.

Os termos técnicos desta nota jamais teriam sido entendidos sem o auxílio, os desenhos e a paciência do historiador Francisco Dias de Andrade que é especialista em arquitetura colonial brasileira.

¹⁸ cf. **Barracão de Pai José de Aruanda: giras de umbanda e a cultura afro-brasileira.** in <http://www.girasdeumbanda.com.br> e **Vovó Maria Conga** artigo in **Povo de Aruanda.** <http://povodearunda.wordpress.com/>, 25/03/2008.

É possível que Vovó Maria incorporada por China seja a Vovó Maria do Congo ou simplesmente Vovó Maria Conga, uma entidade que pode pertencer, a depender do centro de umbanda, da linha de Iansã, da linha Africana ou de São Cipriano e é muito popular.

Quando a preta velha – esta é a denominação do grupo de espíritos a que pertencem as vovós, vovôs, tias e pais das giras – do jongueiro aparece numa cerimônia pública ela alternadamente senta-se na sua cadeira ou acocora-se no chão. A entidade fica, então, lastimando-se e murmurando frases ininteligíveis pelo baixo volume de sua enunciação e pelo seu vocabulário num português crioulo, cheio de expressões de uma provável língua bantu. As queixas da antiga escrava parecem cessar, apenas, quando algum dos presentes vem lhe pedir ajuda ou quando determinados toques e melodias são executados. Nestas ocasiões a preta velha canta com desenvoltura e movimentada-se percutindo a sua bengala no chão.

O gestual e o *patois* da Vovó Maria de China correspondem, *grosso modo*, às informações relativas à Vovó Maria do Congo que pude recolher numa breve pesquisa em diversas páginas da internet e ao depoimento de alguns amigos umbandistas.

O espírito desta popularíssima entidade da umbanda sofreu bastante na sua última vida. Africana, cativa e já idosa, a Vovó Maria do Congo – que tinha passado a vida no eito da cana de açúcar e que foi separada diversas vezes dos filhos que teve – sentava-se todos os dias na frente da senzala para chorar e fumar o seu cachimbo.

Nos terreiros a preta velha também repete as mesmas atitudes, fala muitos africanismos, aconselha carinhosamente os fiéis ou pede doces aos presentes quando é incorporada por um médium.

¹⁹ Percebi, pensando sobre estas narrativas em retrospecto, que a lógica e a técnica utilizadas pelo sacerdote para contá-las guarda algumas semelhanças com aquelas empregadas por ele mesmo e pelos outros jongueiros quando tiram os seus pontos.

Os efeitos, os episódios secundários ou as metáforas são enunciados antes das causas, daquilo que é mais importante ou da solução dos enigmas. O ouvinte, nos dois casos, fica inicialmente perdido ou intrigado, mas sente que está sendo preparado aos poucos para entender a maioria dos elementos de um discurso cuja ordenação lógica só ficará aparente ou quando a história terminar ou quando o desate for feito na roda.

As estratégias discursivas dos jongueiros e as suas prováveis relações com a estética dos pontos da *engoma* são assuntos muitos importantes para este trabalho.

Portanto, mesmo assumindo o risco da repetição enfadonha, foram tratados como temas recorrentes, como *leitmotifs* que pontuam diversos momentos do primeiro e do presente capítulo da minha dissertação.

²⁰ Nas inúmeras conversas que tivemos China sempre demonstrou, através de invectivas, risadas e / ou gestos respeitosos, sentimentos aparentemente contraditórios ao se referir à “família” ou “pessoal” de Lúcia e de Dona Mazé.

Na verdade, o relacionamento deste pai de terreiro com as antigas líderes do único grupo de jongo do bairro, o Jongo do Tamandaré – as mesmas, aliás, que continuariam chefiando a associação homônima que a partir de 2005 rivalizaria com o Quilombo de China e de Jefinho – é extremamente complexo.

Os jongueiros e vizinhos das duas reuniões dissidentes procuram, por um lado, manter uma boa interação nos espaços públicos do Tamandaré, respeitam acima de tudo os poderes espirituais de cada um dos mestres de umbanda do bairro e jamais exibem as suas divergências, seja em palavras ásperas do convívio cotidiano ou em desafios nas rodas, em apresentações fora de Guaratinguetá.

Os mesmos indivíduos alimentam, entretanto e por outro lado, uma teia de boatos anônimos e intrigas, fazem, aos pesquisadores e participantes das Ongs, terríveis acusações nominais e, obviamente, impublicáveis independentemente de sua veracidade e, finalmente, envolvem-se numa espécie de concorrência por adeptos nos terreiros e nos próprios grupos de jongo por outro lado.

É necessário ressaltar que essa ambiguidade de comportamentos e opiniões – conforme indicado pelos sujeitos plurais dos dois parágrafo anteriores – é algo generalizado e, portanto, não restringe-se à uma postura ou iniciativa de China.

²¹ Para ter uma idéia aproximada do conteúdo e da importância desse “tempo do cativo” para os habitantes do Tamandaré cf. o primeiro capítulo deste trabalho.

²² cf. HOUAISS, Antônio, VILLAR, Mauro de Salles e FRANCO, Francisco Manuel de Mello. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001 para uma discriminação e uma conseqüente explicação dos tipos e formas que um substantivo pode assumir num texto mais claro e conciso, embora menos aprofundado, do que o da maioria das gramáticas do português.

²³ A ironia de China torna-se ainda mais flagrante se o seu interlocutor e o leitor desta dissertação souberem que os habitantes do Tamandaré são fenotipicamente tão ou mais pretos do que os quilombolas das localidades citadas.

²⁴ cf. CARRANO, Paulo (dir.), ALMENDRA, Lila, BRENNER, Ana Karina, DAYRELL, Luciano, MILHEIRO, Juliana, MONTEIRO, Elaine, VEIGA, Isabel, (produção e filmagem). **Bracuí: velhas lutas, jovens histórias**. Niterói: Observatório Jovem do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Educação, UFF (Universidade Federal Fluminense), CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico), FAPERJ (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro), 2007 e MATTOS, Hebe e ABREU, Martha (coord.). **Jongos, Calangos e Folias: memória da música negra no Rio de Janeiro**. Niterói: LABHOI (Laboratório de História Oral e Imagem), NUPECH (Núcleo de Pesquisa em História Cultural), UFF (Universidade Federal Fluminense), Petrobrás Cultural, 2007.

²⁵ É significativo, e tem no mínimo alguma validade enquanto testemunho desta afirmativa, o fato de que a maioria das publicações, lançamentos áudios-visuais e fontes primárias citados neste item – e que foram produzidos nos últimos anos por autores das mais diversas tendências – indiquem, de forma ora mais ora menos direta, o atual recrudescimento das discussões raciais brasileiras.

²⁶ cf. ARRUDA, Roldão. **Concessões de Lula à quilombolas deixarão bomba fundiária para Dilma**, artigo in **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 21/11/2010 e SAVARESE, Maurício. **Lula sanciona estatuto de igualdade racial; para especialistas, texto é apenas carta de intenções**, artigo in **UOL Notícias: política** in <http://noticias.uol.com.br/politica/2010/07/20/sem-cotas-estatuto-racial-de-lula-e- apenas-carta-de-intencoes-dizem-especialistas.jhtm>, 20/07/2010 para entrar em contato com duas fontes primárias de um mesmo período, o segundo semestre do último ano de governo do chamado presidente Lula, mas que optaram por orientações políticas e metodológicas bem diferentes.

No artigo de Maurício Savarese uma entrevista com o professor de antropologia da USP, Kabengele Munanga, nascido no antigo Zaire entre outros “analistas” não denominados, deve ter contribuído para deixar ao leitor a imagem de um presidente que não tem coragem ou vontade política de defender posições claras em relação às questões raciais e / ou reparações históricas e que prefere tomar medidas tímidas ou iludir parte de seu eleitorado redigindo uns poucos documentos paliativos.

Por outro lado, no texto de Roldão Arruda, publicado um dia após o recentemente instituído feriado do dia da Consciência Negra, o autor nos apresenta um título de propriedade de terra em Ivaporunduva, no Vale do Ribeira Paulista que parece envolver alguma irregularidade não explícita, uma profusão de dados estatísticos, uma certa má-vontade, ou pelo menos ambivalência, na concessão à comunidade uma história digna de uso ou registro, expressa no uso de termos como “reduto quilombola” e de adjetivações possivelmente mordazes como “70 famílias de uma comunidade tradicionalíssima” e, finalmente, um líder do executivo aparentemente esquerdista e declaradamente autoritário e irresponsável.

É claro que este é um mero exemplo e uma ampla disputa verbal e visual que ainda envolve articulistas, comentaristas e dos jornalistas profissionais à respeito destes assuntos. As reviravoltas anteriores de tal polêmica podem ser resgatadas através das gravações de noticiários e das páginas da mídia impressa em veículos de tendências contrastantes.

²⁷ cf. KAMEL, Ali. **Não Somos Racistas: uma reação ao que querem nos transformar numa nação bicolor**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

²⁸ cf. PORTER. Ali Kamel, o papa do jornalismo Globo em flagra. in *Análise de Conjuntura* in <http://analisedeconjuntura.blogspot.com/2009/08/ali-kamel-o-papa-do-jornalismo-globo-em.html>, 20/ 08/2009.

O blog “Análise de Conjuntura” do autor anônimo que escreve sob o pseudônimo de Porter desde 2007 é um veículo virtual a só tempo humorístico, informativo e declaradamente radical, tendencioso e esquerdista sobre a atual conjuntura política. Nas suas muitas postagens diárias o blogueiro não hesita em exibir fotos de atitudes ou de documentos comprometedores, reproduzir na íntegra textos de diversos jornalistas, divulgar genocídios ou o que qualifica de “terrorismo de estado” ou, simplesmente, falar mal de administradores e personalidades conservadoras.

Ali Kamel, uma das vítimas de Porter e de sua verve satírica, teve o link de sua porno-chanchada, o “Solar das Taras Proibidas” dos anos de 1980, exibido após um texto curto em que é chamado, numa frase comicamente incongruente, de “um dos mais isentos e imparciais líderes jornalísticos da luta contra Lula” e de “Ratzinger da Globo, pela sua fidelidade à doutrina da fé se sua igreja, ou seja, a família Marinho.”

²⁹ cf. FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala**. São Paulo: Global Editora, 2008 (1933), GOMES, Luiz Flávio. **Negros e Política: 1888-1937**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005 e MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a Mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2004.

Para entrar em contato com o emaranhado de conceitos interdisciplinares relacionados à “democracia racial” num trabalho que é ao mesmo tempo o resultado e um dos grandes sustentadores ao longo do século XX de uma discussão sobre a mestiçagem brasileira que remonta ao século XIX o livro de Gilberto Freyre deve ser lido integralmente.

Para outras visões sobre o mesmo assunto há uma infinidade de obras. Selecionei apenas duas publicações bem recentes que dialogam e contrapõem-se, através da pesquisa histórica, sociológica e /ou antropológica, aos argumentos de Gilberto Freyre, de seus colegas e de seus seguidores.

³⁰ cf. FREIRE, Marcelino. **Contos Negreiros**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

³¹ cf. FREIRE, Marcelino. **EraOdito**. in <http://www.eraodito.blogspot.com/>.

O blog pessoal do autor continha uma série valiosa de entrevistas, uma apresentação pessoal, os releases de todos os trabalhos publicados individualmente e em parceria. A maioria das informações deste parágrafo foram obtidas nesta página.

O “EraOdito”, entretanto, estava prestes a ser desativado em março de 2011 e ainda não havia a indicação de um novo endereço para abrigar as notícias sobre e as opiniões de Marcelino Freire.

³² cf. ALONSO, Douglas, COZZA, Fabiana e FREIRE, Marcelino. **Contos Negreiros** (áudio-livro). São Paulo: Livro Falante, 2009.

³³ cf. AZEVEDO, Célia Marinho de. **Abolicionismo: Estados Unidos e Brasil, uma história comparada (século XIX)**. São Paulo: Annablume, 2003 (1993) e AZEVEDO, Célia Marinho de. **Onda Negra, Medo Branco: o negro no imaginário das elites, século XIX**. São Paulo: Annablume, 2008 (1987).

Não há espaço aqui para indicar a vasta bibliografia sobre as questões raciais brasileiras do final do século XIX e a relevância destas para as nossas campanhas abolicionistas e republicanas peculiares.

Escolhi os trabalhos de Célia Marinho de Azevedo, que podem muito bem ser lidos como a primeira e a segunda parte de uma obra única, por juntarem as duas problemáticas nos seus objetivos historiográficos.

³⁴ Não pretendo, ao utilizar esse termo controverso, entrar na discussão da *négritude* francófona da de meados do século XX que envolveu escritores e intelectuais tão distintos quanto Aimé Césaire, um vanguardista

talentosíssimo da Martinica, o poeta socialista Leopold Sédar Senghor, que seria primeiro chefe de estado do Senegal independente, o filósofo francês Jean-Paul Sartre e, mais recentemente, o dramaturgo e romancista nigeriano Wole Soyinka, embora tenha que atribuir a sua inspiração à minha admiração por todas estas personalidades.

No meu texto, a palavra *negritude* designa apenas características atribuídas ou auto-atribuídas à indivíduos ou comunidades negras. É importante notar que não se trata de qualquer espécie de conceituação positiva – ou seja, não defendo através dela que há ou não há distintivos nas populações e indivíduos de pele escura – e seu caráter é, portanto, inteiramente extra ou auto-reflexivo.

³⁵ cf. BURKE, Peter (org.). **A Escrita da História: novas perspectivas**. São Paulo: Editora da UNESP, 1992 (1991).

É possível defender, por outro lado, que esta aparente ausência de teoria e o amparo de tais obras em métodos de coleta simples de dados, na ordenação dessas “provas” num esquema lógico e em sua manipulação extensiva não deixa de ser uma orientação teórica.

Então, se esta hipótese tiver alguma validade, não vejo outra alternativa senão acreditar que a idéia epistemológica central de um livro como o de Ali Kamel parece relacionar-se com o estabelecimento de verdades e com um ditado comum no Brasil: “contra fatos não há argumentos”, uma afirmativa que pode ser útil em alguns contextos de embate político, mas que exclui terminantemente qualquer problematização sobre a interpretação e a produção das fontes.

Não há, todavia, espaço neste trabalho para uma discussão teórico-metodológica tão profunda e que acarretaria novas polémicas se aplicada ao trabalho dos historiadores e demais cientistas humanos. A leitura cuidadosa dos artigos que compõe o “A Escrita da História” organizado por Peter Buker, uma publicação do início da década de 1990, mas que permanece atual por seu caráter em geral especulativo, e especialmente das contribuições de Joan Scott, Henk Wesseling e Ivan Gaskell que relacionam estratégias de poder à pretensa neutralidade teórica, pode ser útil para iniciar-se um debate sobre o assunto.

³⁶ BARTH, Fredrik. **Grupos Étnicos e Suas Fronteiras**. (1960) in POUTIGNAT, Philippe e STREIFF-FENART, Jocelyne. *Teorias da Etnicidade*. São Paulo: Editora da UNESP, 1998; CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. **Negros, Estrangeiros: os escravos libertos e sua volta à África**. São Paulo: Brasiliense, 1985. e COHEN, Abner. **Custom & Politics in Urban África: a study of hausa migrants in Yoruba towns**. Berkeley / Los Angeles: University of California Press, 1969

³⁷ cf. ARRUDA, Roldão. **Concessões de Lula à quilombolas deixarão bomba fundiária para Dilma**, artigo in **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 21/11/2010; **Ivaporunduva in Comissão Pró-Índio de São Paulo** in http://www.cpis.org.br/comunidades/html/i_brasil_sp_ivaporunduva.html e FRAGA, Plínio. **A Ponte Vermelha e o Kabuletê** in USTRA, Carlos Alberto Brilhante. **A Verdade Sufocada: a história que a esquerda não quer que o Brasil conheça** (blog) 01/04/2010.

Não é difícil verificar o quanto estes e outros dados históricos de Ivaporunduva são utilizados ampla e, no caso dos seus próprios habitantes, orgulhosamente para conferir dignidade e / ou defender os interesses dos quilombolas de um lado, ou para atacar as suas pretensões e ridicularizá-los do outro. Basta consultar a esmo as diversas páginas da internet, de blogs pessoais à informativos turísticos e políticos, dedicada à comunidade ou, obviamente, visitá-la.

Além da reportagem de Roldão Arruda que já foi brevemente comentada selecionei, sem grandes refinamentos e constrangimentos metodológicos ou estatísticos, dois outros exemplos contrastantes de fontes primárias e contemporâneas que pronunciam-se a respeito da comunidade Ivaporunduva e de suas conquistas ou reivindicações. Não pretendo analisar detalhadamente estas evidências virtuais, gostaria apenas de chamar atenção para a utilização de determinados discursos ou concepções históricas que parecem embasar ua boa parte do argumento de seus autores.

No “A Ponte Vermelha do Kabuletê”, um texto que Plínio Fraga, um dos jornalistas mais influentes da Folha de São Paulo, teria supostamente publicado em 01/04/2010 as referências históricas já encontram-se programaticamente em seu título: Ivaporunduva teria alguma relação com um difuso esquerdismo petista caracterizado pela cor vermelha, pela denominação “socialismo” ou, à medida que o artigo avança e por razões que escapam inteiramente ao meu conhecimento com a ilha imaginária de um humanista dos séculos XV e XVI, Thomas Morus, de um lado e com o pastiche de *patois* africano que Vinícius de Moraes e Toquinho qualificaram de *nagô* na Bahia dos anos de 1970 do outro. Ao longo da reportagem o quilombo, ou pelo menos o apoio governamental ao mesmo, é visto como irrelevante, como podemos conferir neste parágrafo:

“Ponte de Ivaporunduva? Lula não fez a reforma eleitoral, nem a tributária, está prestes a ver sua base no Congresso votar a favor da legalização dos bingos e das trapaceiras máquinas de caça-níquel, não concluiu metade do PAC que ele mesmo criou. E vem falar da ponte de Ivaporunduva?”

Numa tática retórica impecável o provável jornalista parece valorizar a história local numa única frase ao nos dizer que Ivaporunduva é “uma das mais antigas comunidades remanescentes de quilombos de São Paulo” e exibir a sua erudição tão invejável quanto desconexa com uma fortuita etimologia tupi.

Nos parágrafos seguintes, todavia, os quilombolas, ao que parece, teriam deploravelmente entrado numa maquinação petista e eleitoreira baseada em tradições políticas que remontam à Inglaterra Tudor e, enquanto deixam-se enredar pelo socialismo do então presidente, vêm excluídas quaisquer especificidade da “antiga” ocupação do Vale do Ribeira na reportagem que teoricamente os defende através duma demonstração estonteante de livre-associação histórica que inclui uma foto da ponte errada – uma vez que o texto fala da construção de um obra de engenharia e apresenta a imagem de um pontilhão de mais ou menos dez metros – um “quilombo utópico” e a falta de sentido “nagô” do estado brasileiro.

É interessante ressaltar que tamanho acirramento de opiniões na oposição ao governo atual, o humor involuntário e o arrojo de uma metodologia temerária não são privilégios do texto atribuído à Plínio Fraga no blog em questão. O “A Verdade Sufocada” é, *grosso modo*, um instrumento virtual de repúdio quixotesco as “dissimulações da esquerda” mantido por Carlos Alberto Brilhante Ustra, um nome conhecido por todos aqueles que acompanharam os debates sobre a anistia nos noticiários nos últimos anos por ter comandado o DOI-COD de São Paulo durante quase todo o governo Médici e por ter sido o primeiro oficial do país à ser identificado pelo justiça como um torturador em outubro de 2008. A página do coronel do exército dirige-se a todos os indivíduos e famílias do país, aposta numa grande conspiração anarco-comunista e chega a apontar, num arrebatamento místico, o Papa Bento XVI como um possível defensor da democracia brasileira.

Não saberia dizer qual dos endereços da internet poderia contrastar mais em relação à notícia reproduzida pelo controverso militar do que a página “Comunidades Quilombolas no Brasil” vinculada à uma certa Comissão Pró-Índio de São Paulo. A Ong afirma em sua *homepage* ter sido fundada em 1978 e desde então ter “atuado junto com índios e quilombolas para garantir seus direitos territoriais, culturais e políticos”. É interessante notar, antes de comentar brevemente um de seus textos, que, embora a linguagem, a metodologia ou o uso da história e da argumentação oponham-se diametralmente às diatribes de Brilhante Ustra, esta associação também pretende “contribuir com o fortalecimento da democracia” no país. Entretanto o maquiavelismo da esquerda, as famílias, o Vaticano e os santos católicos do coronel são trocados, nesta defesa de pontos políticos bem delimitados, pelo “reconhecimento das minorias étnicas” e por outros conceitos que pretendem ser igualitários.

No texto dedicado especificamente à Ivaporunduva que de acordo com a organização do site deve ser acessado após um mapa que subdivide o Brasil em unidades federativas que contém ou não contém quilombos “titulados” ou “em processo de reconhecimento” e posteriormente outra representação do sul do Estado de São Paulo com todos os seus municípios e terras quilombolas reconhecidas ou que estão em tramitação pela justiça encontramos uma diversidade de fontes identificadas como depoimentos orais, fotografias, leis e decretos e menções, desta vez não discriminadas, à documentos antigos.

Na organização do pequeno informativo esta quantidade impressionante de indícios e materiais é habilmente manejada em sobreposições ou comparações implícitas e a história local é valorizada parágrafo à parágrafo por sua permanência espacial ao longo dos séculos, por ter sido um dos primeiros quilombos “a se organizar[em] para luta por sua terra” e por desenvolver iniciativas socioambientais. Ivaporunduva teria sido uma comunidade pioneira nos três aspectos precedentes.

Além da preocupação em mostrar as suas evidências, que pode também ser vista na bibliografia constante nos “Créditos e Agradecimentos” que incluem-se no site o endereço da Pró-Índio trazem a preocupação de produzir ou serem utilizadas enquanto fontes, uma vez que as páginas disponibilizam alguns mapas e gráficos para impressão em PDF, textos para download gratuito, publicações que podem ser vendidas sob encomenda e, especialmente, instruções para a abertura de ações judiciais.

É interessante notar que o Vale do Paraíba, e conseqüentemente Guaratinguetá, estão fora do mapeamento da Pró-Índio muito provavelmente por ainda não haver obtido muito sucesso na instrumentalização de suas reivindicações fundiárias.

Antes de concluir esta nota extensa devo fazer uma breve advertência. Nos parágrafos anteriores e, de um modo geral, em todo o presente item não pude disfarçar a indignação que certas notícias e publicações de cunho altamente conservador ou racista na prática, ainda que jamais declarem os seus preconceitos abertamente, causaram-me e adotei vez ou outra o escárnio ou uma espécie de repúdio apaixonado e politicamente combativo no texto.

Embora não ache que os mesmos devam ser excluídos de um texto acadêmico por também informarem, de uma madeira ou de outra, os instrumentos de análise e as atitudes do próprio pesquisador frente aos seus objetos decidi explicitar a utilização consciente de tais modalidades discursivas.

É importante ressaltar, óbvia e finalmente, que as opiniões extremadas de um Brilhante Ustra ou de um Ali Kamel podem ser até bastante influentes, mas não refletem todas as nuances do que ora chamo de racismo e de conservadorismo no Brasil atual. Poderíamos, inclusive, ampliar esta constatação e discutir se conceitos tão

amplamente são adequados para descrever uma imensa pluralidade de ações, vivências cotidianas, acordos, formulações e manobras políticas de indivíduos e grupos sociais nem sempre concordantes.

³⁸ cf. O primeiro capítulo deste trabalho, o “Tatú ta Revirando a Catatumba de Seu Pai”.

No quilombo de Ivaporunduva fiquei hospedado na casa de Seu Adair, um sexagenário que havia sido um dos últimos barqueiros da comunidade e que, segundo o próprio, possibilitava em turnos e junto com outros dois remadores todo o acesso de pessoas ou mercadorias até as casas isoladas dos habitantes locais até a recente construção da ponte sobre o Rio Ribeira inaugurada pelo governo federal em 2010.

Apesar da idade e da debilitação física Seu Adair fez questão de subir algumas ladeiras comigo para levar-me em ruínas, mostrar o túmulo de seus pais e avós, detalhar-me o trabalho dos taapeiros, o plantio e a colheita da banana ou do milho e o processamento da mandioca nas moendas e fogões, os “ferros da capova” da casa do “tráfico de farinha”, numa satisfação evidente pelo boquiaberto interesse de um jovem desconhecido que não fazia mais do que perguntar trivialidades. Numa de nossas voltas, ao passar pelas margens enlameadas do rio, tentei valorizar em poucas palavras e a partir da minha ignorância o seu trabalho de remador e o seu provável conhecimento específico das chuvas e das balsas. Para a minha surpresa recebi em resposta uma expressão triste que repetiu-se com uma ou outra diferença quando o meu anfitrião falou da escravidão de seus antepassados e uma frase, também re-emitida com algumas alterações: “era muito ruim, muito difícil, cansava muito”.

Não fiquei mais do que um final de semana em Ivaporunduva e, portanto, não pude entender como aquela comunidade vivenciava, re-significava, esquecia, mantinha e / ou utilizava politicamente uma ou várias memórias do cativo. Porém no breve espaço de tempo passado no antigo quilombo pude perceber o quanto a categoria histórica, social ou espiritual do negro escravizado parecia importante ou pelo menos presente, de diversas formas, metáforas e alusões não raro contundentes, e muitos dos diálogos estabelecidos com os moradores locais e, assim como em Guaratinguetá, tal campo semântico parece trazer, compreensivelmente, lembranças traumáticas.

Para entrar em contato com uma discussão preliminar sobre a memória da escravidão no Tamandaré o primeiro capítulo da minha dissertação pode ser consultado.

³⁹ cf. GUINETO, Almir. **Almir Guineto** (“Dança do Caxambu” de Almir Guineto, Bidubi do Tuiuti, Jorge Neguinho, Zé Lobo, Élcio do Pagode, faixa 1). RGE, 1986; JESUS, Clementina de. **Clementina de Jesus** (“Caengoma me Chamou”, domínio público, faixa 2). Rio de Janeiro: Odeon, 1966 e NUNES, Clara. **Guerreira** (“Candongueiro” de Ney Lopes e Wilson Moreira, faixa 3). Rio de Janeiro: Odeon, 1978.

Não é da competência deste estudo aprofundar tal questão hipotética, entretanto, e devo admitir, inclusive, que as fontes utilizadas para a formulação desta conjectura não foram bibliográficas.

Nada mais fiz, na verdade, do que estabelecer uma tênue relação entre as minhas observações em campo, o interesse que o jongo teria despertado inicialmente entre empresários musicais e intelectuais esquerdistas de classe média como Hermínio Belo de Carvalho, um dos maiores responsáveis pelo surgimento, pelos discos e quiçá pelo repertório de Clementina de Jesus, e posteriormente entre os acadêmicos cariocas nos anos de 1960 à 1980 quando Mestre Darcy fazia os seus controversos espetáculos no Theatro Municipal do Rio de Janeiro e, principalmente, os inúmeros depoimentos evidentemente parciais dos meus parentes maternos, já que venho de uma família cheia de artistas, professores e ativistas negros, que acompanharam-me desde a infância.

Ocioso dizer que um assunto tão importante a ponto de confundir-se com a identidade e auto-expressão dos afro-descendentes no Brasil das últimas décadas, precisa ser estudado com mais afinco, rigor analítico e provas documentais. Pretendo a seguir, numa nova pesquisa e através de outro objeto, enfocar exatamente esta problemática.

⁴⁰ cf. ARRUTI, José Maurício. **Mocambo: antropologia e história no processo de formação quilombola**. Bauru: EDUSC, 2006; CARRANO, Paulo (dir.), ALMENDRA, Lila, BRENNER, Ana Karina, DAYRELL, Luciano, MILHEIRO, Juliana, MONTEIRO, Elaine, VEIGA, Isabel, (produção e filmagem). **Bracuí: velhas lutas, jovens histórias**. Niterói: Observatório Jovem do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Educação, UFF (Universidade Federal Fluminense), CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico), FAPERJ (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro), 2007; MATTOS, Hebe e ABREU, Martha (coord.). **Jongos, Calangos e Folias: memória da música negra no Rio de Janeiro**. Niterói: LABHOI (Laboratório de História Oral e Imagem), NUPECH (Núcleo de Pesquisa em História Cultural), UFF (Universidade Federal Fluminense), Petrobrás Cultural, 2007 e RIOS, Ana Lúgão e MATTOS, Hebe. **Memórias do Cativo: família, trabalho e cidadania no pós-abolição**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

É possível perceber hoje, que há uma admirável disposição por parte de estudiosos, ONGs, advogados e outros juristas, de órgãos ligados diretamente ao governo federal como Fundação Cultural Palmares e, evidente, dos próprios habitantes dos territórios ditos quilombolas para estabelecer um diálogo maior entre os seus diversos grupos sociais e de interesses.

Através deste confronto de opiniões e da quantidade de assuntos polêmicos que a demarcação fundiária dos remanescentes de quilombos suscitam – e todos os trabalhos citados neste item podem ser encarados como

pálidos reflexos dos conflitos objetivos que ocorrem nas periferias urbanas e áreas rurais em questão – o refinamento teórico-metodológico criterioso que as palavras de China e a minha argumentação exigem, embora não possam atendê-lo pelas restrições materiais do jongueiro e limitações metodológicas do meu estudo, tem sido feito aparentemente.

A inclusão de visões de história de diversas populações que formam o Brasil uma das maiores preocupações dos trabalhos acadêmicos de Hebe Mattos, Martha Abreu e José Arruti, por exemplo. Ao que tudo indica no campo da etnologia e, conseqüentemente, dos direitos indígenas a situação talvez seja ainda mais animadora.

É preciso admitir que a informação precedente e, aliás, todo argumento desta nota devem-se mais à conversas informais com antropólogos e advogados amigos e com a minha tia Mércia Queiroz, servidora pública vinculada à Fundação Palmares, uma das autarquias governamentais que propõe-se a cuidar específica e oficialmente dos interesses dos remanescentes de quilombos e da cultura afro-brasileira de um modo geral, do que à uma bibliografia, inclusive pela novidade destas políticas e questões legislativas e por seu aspecto mais prático e urgente do que analítico.

Não seria capaz de concluir esta nota sem ressaltar o meu entusiasmo em relação às atividades dos catarinenses Ozias Alves Junior e Douglas Maçaneiro, um jornalista e um advogado respectivamente que divulgam as narrativas étnicas e defendem as reivindicações daqueles que teriam sido os primeiros habitantes da ilha de Santa Catarina, os índios *mbyá*, chamados geralmente de guaranis ou carijós e de Tânia Donadel do grupo Uatapí, a principal associação de condutores ambientais e culturais da Grande Florianópolis. Entrei em contato com estas pessoas diretamente e com as reportagens de Ozias Junior em alguns dias de trilhas, visitas à sítios históricos e vivos debates no início de 2011 na capital do referido estado.

Outro momento animador foi um encontro da Fundação Cultural Palmares relacionado ao “Projeto Parabólica” desta mesma intuição que presenciei em São Paulo nos dias 31/03 e 01/04 de 2010. Nesta ocasião pude, por intermédio da minha tia, conversar breve e extra-oficialmente com alguns dos funcionários e servidores do órgão federal e perceber a sua boa vontade generalizada em procurar colocar-se do lado dos quilombolas, discutir as novidades acadêmicas sobre o assunto em suas possíveis aplicações práticas e estabelecer políticas públicas eficazes com um repasse de verbas relativamente pequeno se comparado à outros setores ou ministérios e à importância de suas atribuições.

⁴¹ cf. BARTH, Fredrik. **Grupos Étnicos e Suas Fronteiras**. (1960) in POUTIGNAT, Philippe e STREIFF-FENART, Jocelyne. **Teorias da Etnicidade**. São Paulo: Editora da UNESP, 1998; COHEN, Abner. **Custom & Politics in Urban África: a study of hausa migrants in Yoruba towns**. Berkeley / Los Angeles: University of California Press, 1969 e HOBBSAWM, Eric e RANGER, Terence (orgs.). **A Invenção das Tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

⁴² cf. CARRANO, Paulo (dir.), ALMENDRA, Lila, BRENNER, Ana Karina, DAYRELL, Luciano, MILHEIRO, Juliana, MONTEIRO, Elaine, VEIGA, Isabel, (produção e filmagem). **Bracuí: velhas lutas, jovens histórias**. Niterói: Observatório Jovem do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Educação, UFF (Universidade Federal Fluminense), CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico), FAPERJ (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro), 2007.

Na produção acadêmica recente sobre o assunto o documentário “Bracuí: velhas lutas, jovens histórias” dirigido por Paulo Carrano, talvez por focar a vivência de adolescentes e jovens adultos naquela comunidade ou por seu roteiro basear-se majoritariamente nos depoimentos de seus próprios habitantes, talvez seja um dos melhores exemplos neste aspecto.

É possível visualizar durante o filme e de maneira inequívoca muitas das muitas identidades, opiniões e narrativas históricas que podem co-existir, conflituosamente ou não, numa única localidade. Alguns entrevistados, por exemplo, reclamam de uma pressão não identificada, entretanto, para que os moradores e mais especificamente a juventude de Bracuí adotem um determinado estereótipo de quilombolas ou trabalhadores rurais, conforme as instruções de uma de suas jovens para um dos câmeras: “não adianta você negar, você querer colocar os jovens carpinando, é... prantando, não vai, você não vai [como? vamo?] estar [conquistar?] parecendo uma imagem falsa.”

Adotei as reticências para indicar uma pausa longa ou hesitação no discurso e o apóstrofo para transcrever uma pausa ou respiração que não é tão curta quanto a duração da vírgula nesta representação, mas que também não pode ser descrita como demorada.

Num outro trecho do documentário os quilombolas afirmam que sempre tiveram precisamente esta identidade em várias falas, todavia, esta certeza é trocada pelo caráter recente desta denominação. O discurso de um adolescente chama a atenção neste sentido: “eu já sabia que eu era descendente de escravo, entendeu? por parte de meu avô só que é assim, é... o termo quilombola num, não sabia ainda que isso existia”.

Na maioria dos depoimentos, contudo, há uma ambigüidade ou trânsito entre estas duas visões aparentemente antagônicas. A pressão judicial e contemporânea pela regularização fundiária pode não ser exatamente as reivindicações dos antepassados, mas apresenta uma continuidade evidente em relação às

demandas ou questões territoriais de outrora: “a grande luta e sonho é a titularização, né? é o título da terra... meus avós já lutou muito por’ por esse lugar, ne? e hoje a gente tá dando a continuidade pra ver se a gente consegue chegar lá”.

Pontos de jongo e algumas referências religiosas aparecem nos poucos depoimentos dos velhos da comunidade numa retórica muito próxima à dos meus interlocutores no Tamandaré. Na maioria destas falas os argumentos transcendem a terra e ser um quilombola significa partilhar, dominar ou ensinar um determinado vocabulário cultural, artístico e / ou místico. É evidente que tal postura, diga-se de passagem, coincide ou pelo menos é muito próxima da definição de quilombo que obtive de China.

No discurso de uma tiradora de Bracuí que improvisou, inclusive, alguns versos sobre a gravação do documentário os habitantes anteriores da região, seus velhos parentes, “já batia tambor também”. A jogueira antes havia dito o seguinte: “eu me sinto quilombola por que tô no meio do jongo, do povo, estão fazendo esse balaio de gato, sempre fizemo e ah [aí? já?] como quilombola também”.

⁴³ cf. O “Tatú ta Revirando a Catatumba de seu Pai”, o primeiro capítulo deste trabalho.

⁴⁴ cf. ASSOCIAÇÃO CULTURAL CACHUERA!. **Feiticeiros da Palavra**. São Paulo: Acervo Cachuera! e TV Cultura, 2002.

⁴⁵ cf. O terceiro anexo desta dissertação, “A Letra de um Samba-Enredo do Tamandaré e alguns Exemplos do Material de Divulgação do Dito Ribeiro”.

⁴⁶ cf. ASSOCIAÇÃO CULTURAL CACHUERA!. **Feiticeiros da Palavra**. São Paulo: Acervo Cachuera! e TV Cultura, 2002.

⁴⁷ cf. ASSOCIAÇÃO CULTURAL CACHUERA!. **Batuques do Sudeste** (segundo volume da coleção **Documentos Sonoros Brasileiros**). São Paulo: Acervo Cachuera! e Itaú Cultural, 2001; ASSOCIAÇÃO CULTURAL CACHUERA!. **Feiticeiros da Palavra**. São Paulo: Acervo Cachuera! e TV Cultura, 2002, DIAS, Paulo. **A Outra Festa Negra**. in JANCSÓ, Istvan e KANTOR, Íris (orgs.). **Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa**. São Paulo: HUCITEC / EDUSP / FAPESP, 2001 e DIAS, Paulo. **Jongo e Candombe: primos-irmãos**. Artigo inédito, apresentado no “VII Congresso IASPM-AL de La Habana”, 2006 e ainda não publicado.

⁴⁸ cf. BARTH, Fredrik. **Grupos Étnicos e Suas Fronteiras**. (1960) in POUTIGNAT, Philippe e STREIFF-FENART, Jocelyne. **Teorias da Etnicidade**. São Paulo: Editora da UNESP, 1998 e COHEN, Abner. **Custom & Politics in Urban África: a study of hausa migrants in Yoruba towns**. Berkeley / Los Angeles: University of California Press, 1969.

⁴⁹ cf. O primeiro capítulo deste texto, o “Tatu tá Revirando a Catatumba de Seu Pai”.

O jogueiro nega veementemente, e antes de qualquer pergunta de seu interlocutor, qualquer ligação com estes pretensos espíritos maléficos ou ambivalentes.

Togo, conforme mencionado no primeiro capítulo desta dissertação, afirma, aliás, que fechou o seu barracão há mais ou menos 30 anos, ou seja, entre 1970 e 1980, que nunca foi médium, que atualmente atende na Linha Esotérica – a sua especialidade há décadas – apenas alguns casos particulares e enfermidades graves e que não quer mais “saber dessas coisas”. O jogueiro chegou até a insinuar que a sua cegueira adquirida é uma espécie de consequência negativa do seu contato demasiado íntimo com os segredos de Aruanda.

Os habitantes do bairro, contudo, dizem que giras de umbanda sucedem-se regularmente na casa de Togo, embora estas ocorram atrás de portas fechadas e sejam abertas apenas para quem é convidado pelo sacerdote. Os boatos do Tamandaré chegam a justificar a força de sua magia ao afirmar que os guias cegaram-no para que o umbandista pudesse ver o que é vedado às pessoas comuns.

O próprio Togo e Adelina, sua mulher, em alguns pontos de nossas conversas pareciam contradizer a vontade de não “saber dessas coisas”. Na entrevista feita ao casal logo antes do carnaval de 2008, Adelina disse que não podia nem queria participar da festa por causa da “mesa branca kardecista”. O seu marido declarou simplesmente que “a religião e os guias não deixam”. O jogueiro, em outro momento do diálogo também citado na mesma nota e no mesmo item do primeiro capítulo, taxou, inclusive, o carnaval atual de “festa satânica”.

⁵⁰ cf. Os últimos itens deste capítulo, do décimo quarto em diante, para uma discussão mais aprofundada a respeito dos desafios da *engoma*.

⁵¹ Não é muito útil, no interior desta análise, defender ou criticar a veracidade desta afirmação de China. Mais interessante do que perguntar se este foi ou não o primeiro sacerdote do Tamandaré a receber tais ordens diretamente da Aruanda é observar o quão importante é esta narrativa para o meu interlocutor. O jogueiro repetiu-me este relato muitas vezes depois.

Porém, embora os meus outros entrevistados – seus vizinhos e, de certa forma, seus concorrentes religiosos ou políticos – não tenham repetido diretamente esta informação, há um indício de que China tenha pelo menos cruzado o terreno no qual o jongo é batido hoje.

Este jogueiro, que na sua vida trabalhista e exterior ao bairro é, diga-se de passagem, um pintor de sinalizações de trânsito, é também e ao que tudo indica um perito em desenhos e pinturas de objetos rituais e espaços sagrados. Os candongueiros de uso comum no jongo de todo o Tamandaré, independentemente das

fronteiras dos atuais grupos rivais, cruzados por este umbandista atestam a importância de seu traçado de símbolos místicos para a comunidade.

Ao longo das minhas pesquisas pude perceber que a umbanda não é um culto padronizado em que todos os sacerdotes sabem fazer igualmente todas as práticas mágico-religiosas. Embora partilhem diversas formas de raciocínio, de expressão e de erudição alguns são médiuns famosos, outros hábeis curadores e um terceiro pode saber cruzar os artefatos e o chão. E é claro que um mesmo pai de terreiro pode reunir mais do que uma dessas qualidades.

Advirto, e assim termino esta nota, que o termo “cruzar” no vocabulário da umbanda parece significar tanto, literalmente, traçar cruces quanto reproduzir uma infinidade de outros signos – flechas, penas, estrelas, cachimbos, entre outros – com a finalidade de conjurar ou de afastar determinadas entidades e energias boas ou ruins.

⁵² O terreno atual do jongo fica alguns metros do lado direito da casa de Togo e Adelina. Mas a sua aparente proximidade pode ser relativizada a partir da experiência e da percepção coletiva do espaço dos habitantes do Tamandaré e, de certa forma, da cidade de Guaratinguetá como um todo.

Para os moradores daquele centro urbano as casas dos jongueiros ficam num bairro afastado, perigoso e de difícil acesso, embora seja visível da Rodoviária e que desta para a praça principal, na qual encontra-se a igreja matriz, o percurso não seja muito maior.

O Sucupira, onde fica a casa de China e a Tenda do Caboclo Pena Vermelha, não fica, da mesma forma, distante da entrada do bairro e da Via Dutra. Mas os seus habitantes o consideram tão retirado e ao mesmo tempo tão integrado ao cotidiano de seus vizinhos que às vezes vêm-se e às vezes não vêm-se como integrantes do Tamandaré.

⁵³ cf. GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989 (1973); SCHECHNER, Richard. **Performance Theory**. Nova York: Routledge, 2003 (1988); SLENES, Robert Wayne Andrew. **“Eu Venho de Muito Longe, Eu Venho Cavando”**: **jongueiros cumba na senzala centro-africana**. Artigo in LARA, Silvia Hunold e PACHECO, Gustavo (orgs.). **Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein, Vassouras, 1949**. Rio de Janeiro / Campinas: Edições Folha Seca CECULT, 2008 e TURNER, Victor Witter. **The Anthropology of Performance**. Baltimore: PAJ Books, 1986.

No ponto de São José da Serra citado na décima terceira nota deste capítulo vemos que pode haver uma relação entre o orixá Xangô, os seus machados, o seu culto na umbanda e as metáforas dos pontos de jongo, pelo menos naquela comunidade específica.

Iansã, por vezes identificada nas giras com a Santa Bárbara católica, é uma entidade guerreira que comanda os raios e os ventos das tempestades ou das mudanças na vida dos fiéis e parece ter aspectos fúnebres nos seus ritos. A “virgem dos cabelos louros”, “mamãe de Aruanda” ou “rainha dos raios” é, na maioria dos barracões, vista como a mulher de Xangô. O culto das duas entidades está intimamente relacionado ao fogo.

Num ponto de umbanda que ouvi durante as minhas pesquisas notei um novo elemento que pode contribuir para afirmar a interdependência de Iansã, Xangô, e dos machados e cachuêras da *engoma*. O orixá das tempestades na umbanda é às vezes relacionado com a imprevisibilidade das águas do mar nas cantigas dos terreiros e neste verso, em especial, com a mobilidade das quedas d’água:

“É Xangô que traz as pedra, Iansã as corredeira”

Acredito que os possíveis e variados sentidos do gesto de China à beira das chamas dos dois orixás e da fogueira que conjura os mortos “na forma de fogo e de fumaça” – estas foram palavras que ouvi de um dos netos de Dona Mazé numa oração fúnebre entoada antes de uma roda que acontecia dias após um jovem do Tamandaré haver morrido – pode, no mínimo, conter algumas das imagens sobrepostas que formam os complexos palimpsestos das metáforas jongueiras ou, para usar uma terminologia geertziana, alguns fios dessas teias de significado que ligam de um lado velhos cultos de aflição centro africanos e do outro o cotidiano atual de subúrbios campineiros e valeparaibanos.

Os significados internos e performáticos do gestual das comunidades estudadas, das coreografias das rodas e a sua provável relação com a simbologia corporal da imposição das mãos de um indivíduo sobre os tambores do jongo e, neste caso, sobre a própria cabeça merece um estudo particular que, infelizmente, não estou apto a fazer.

⁵⁴ cf. PENTEADO JUNIOR, Wilson Rogério. **Jongueiros do Tamandaré: um estudo antropológico da prática do jongo no Vale do Paraíba Paulista (Guaratinguetá – SP)**. Dissertação de Mestrado – Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Campinas – SP, 2004.

⁵⁵ cf. O “Tatu ta Revirando a Catatumba de seu Pai”, o primeiro capítulo deste trabalho.

Apesar de incorrer em algumas repetições que talvez sejam enfadonhas achei que a exposição sumária e reiterada dum breve histórico de algumas das transformações ocorridas na auto-percepção da povaria campineira

e no decurso do reconhecimento de suas atividades pelas outras comunidades, pela população do seu município de origem e por determinados setores da administração pública seria mais proveitosa do que redundante.

Espero, feita esta advertência, que os parágrafos seguintes apenas reforcem a argumentação do presente item e evitem consultas desnecessárias à primeira parte desta dissertação.

⁵⁶ É claro que esta série de acontecimentos concatenados e precipitados na formação de uma associação de caráter artístico, coletivo e místico e de uma conseqüente identidade grupo não pode ter-se dado de forma sequencial ou inteiramente planejada de acordo com uma lógica cartesiana.

Este argumento simplista que poderia ser utilizado para desqualificar o jongo Dito Ribeiro desconsidera as relações entre agência política individual e grupal, estratégias para mobilizar investimentos públicos e privados num contexto de relativa valorização de uma dada música / dança, vínculos de amizade ou solidariedade e conflitos entre diversas associações jongueiras.

Não vejo motivos para desacreditar num dos argumentos principais deste capítulo, a utilização de uma sensibilidade assertiva de fundo tradicional e / ou religioso para gerir conflitos, interesses e finalidades práticas, ao considerar um acontecimento específico, mas fundamental para esta dissertação – a rápida criação, nos últimos anos, de uma comunidade jongueira em Campinas.

⁵⁷ cf. O décimo primeiro item especificamente e, de um modo geral, as últimas seções do presente capítulo para perceber a importância semântica que o avô da líder do jongo campineiro desdobrado em diversas metáforas como a do viajante ou de um dos poucos santos negros do catolicismo adquiriu para o grupo em questão.

O primeiro capítulo desta dissertação, o “Tatu ta Revirando a catatumba de seu Pai”, também pode ser consultado para entrar em contato com outros aspectos da história familiar e comunitária de Alessandra e de sua re-significação pelas povarias do Jardim Roseira e de Barão Geraldo.

⁵⁸ cf. por exemplo, o décimo terceiro item deste e o primeiro capítulo desta dissertação, o “Tatu ta Revirando a catatumba de seu Pai”.

É preciso lembrar, entretanto e mesmo correndo o risco da repetição excessiva, que há uma diferença na distribuição e no exercício desse poder em Campinas e em Guaratinguetá como já foi e será expresso de muitas maneiras ao longo desta dissertação.

Os integrantes do Dito Ribeiro, embora tenham uma líder que centraliza diversas atividades jongueiras e indícios da hereditariedade desta liderança, tentam dividir – com maior ou menor sucesso se, por exemplo, algumas distinções intragrupais como novo e velho no grupo ou homem e mulher, como será demonstrado logo mais, no item 13 – a tomada de decisões, apostando, pelo menos discursivamente, numa sensibilidade igualitária e / ou numa intimidade espiritual crescente e coletiva.

Em Guaratinguetá, a ligação com a Aruanda e a tomada de atitudes intuitivas são, aparentemente e em grande parte, privilégios daquelas poucas pessoas, em geral anciãos, que são chamados de jongueiros no bairro do Tamandaré, ainda que as disputas de força e habilidade dos pontos de jongo e de outras instituições cotidianas sejam teoricamente um espaço aberto à iniciativa de qualquer morador e até dos outros frequentadores da *engoma*.

⁵⁹ cf. BARTH, Fredrik. **Grupos Étnicos e Suas Fronteiras.** (1960) in POUTIGNAT, Philippe e STREIFF-FENART, Jocelyne. Teorias da Etnicidade. São Paulo: Editora da UNESP, 1998; CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. **Negros, Estrangeiros: os escravos libertos e sua volta à África.** São Paulo: Brasiliense, 1985. e COHEN, Abner. **Custom & Politics in Urban África: a study of hausa migrants in Yoruba towns.** Berkeley / Los Angeles: University of California Press, 1969; **Comunidade Jongo Dito Ribeiro.** in <http://comunidadejongoditoribeiro.blogspot.com/> e o terceiro anexo desta dissertação, “A Letra de um Samba-Enredo do Tamandaré e alguns Exemplos do Material de Divulgação do Dito Ribeiro”.

Em Guaratinguetá os jongueiros das duas associações rivais do Tamandaré não têm, pela sua pobreza material ou pelo acesso limitado à determinadas ferramentas tecnológicas, condições de produzir materiais impressos, virtuais ou áudio-visuais oficiais, ou seja, que funcionem como propagandas, textos informativos ou introdutórios ou discursos mais ou menos consensuais sobre as suas próprias experiências comunitárias aprovados e divulgados por suas respectivas lideranças.

Estas funções, entretanto, são aparentemente desempenhadas por sinais diacríticos barthianos como as saias de chita dos meninos do projeto Bem-te-vi, as pinturas que China faz nos candongueiros ou as próprias falas individuais. O único material que poderia ser considerado oficial de acordo com a definição dada no parágrafo anterior, que entrei em contato e que fugia desta regra foi um papel modesto de aproximadamente 20cm de altura e 15cm de largura com a letra do samba-enredo da Unidos da Tamandaré, a agremiação carnavalesca do bairro, de 2008 impressa nas cores da escola, azul claro sobre um fundo branco.

No Dito Ribeiro, por outro lado, além de todos estes marcadores diacríticos há uma grande produção de panfletos, cartazes, uniformes, e-mails ou páginas de internet, o que reflete não só a desenvoltura e o acesso de seus jovens integrantes à diversas linguagens estéticas e / ou tecnológicas, mas também a maior quantidade de

dinheiro que seus membros têm ou fazem circular e as estratégias de divulgação dos muitos eventos promovidos pelo grupo.

⁶⁰ cf. LÉVI-STRAUSS, Claude. **O Cru e o Cozido**. São Paulo: Cosac Naif, 2004; LÉVI-STRAUSS, Claude e ERIBON, Didier. **Conversations with Claude Lévi-Strauss**. Chicago: University of Chicago Press, 1991. VANSINA, Jan. **How Societies are Born**. Charlottesville / Londres: University of Virginia Press, 2004, o **item x** do primeiro capítulo deste trabalho, o “Tatu tá Revirando a Catatumba de seu Pai” e o seu primeiro anexo, o “Tradição e Outras Mírongas”.

É possível relacionar as estruturas móveis inspiradas na leitura de Claude Lévi-Strauss e Jan Vansina explicitadas no início desta dissertação e no seu primeiro anexo, além das suas metáforizações gramaticais e estelares, às águas do rio profundo [“deep river”] de um *spiritual* bastante conhecido ou do Paraíba dos jongueiros.

Não pretendo entrar no mérito das possíveis, e prováveis, ligações de origem das metáforas centro-africanas dos *ring shouts* batistas do Sul dos Estados Unidos e das rodas de *engoma* Sudeste Brasileiro, o que só uma história comparada que teria que lidar com uma diversidade e uma quantidade de fontes no mínimo intimidadoras e contraditórias seria capaz de fazer.

Gostaria, apenas, de marcar outra vez o ponto de partida êmico de minhas inquietações teóricas, que aliás pode ser considerado o tema do presente item, na bonita imagem de algo que é profundo e corrente, cujas margens nunca estão fixas, mas cuja forma parece perpetuar-se.

Nos últimos itens deste capítulo a importância figurada de algumas das muitas águas, do mar ao orvalho, para os jongueiros das minhas duas comunidades será considerada.

⁶¹ cf. O primeiro capítulo desta dissertação, o “Tatu ta Revirando a Catatumba de Seu Pai” para obter uma descrição da casa de Alessandra no Jardim Roseira.

⁶² cf. MATTOS, Hebe e ABREU, Martha. **Jongo, Registros de uma História**. Artigo in LARA, Silvia Hunold e PACHECO, Gustavo (orgs.). **Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein, Vassouras, 1949**. Rio de Janeiro / Campinas: Edições Folha Seca CECULT, 2008.

No jongo, pelo menos entre as suas povarias contemporâneas, há poucos ou nenhum ensaio. A Comunidade Jongo Dito Ribeiro é, de certa forma, uma exceção neste aspecto. A falta aparente de um treino sistemático do canto e da percussão intrigou-me bastante no início das minhas pesquisas, afinal, para um violinista e trompetista amador parecia muito difícil manter-se da excelência técnica à mais ínfima habilidade manual na execução do jongo, de uma barcarola romântica ou do jazz sem uma prática diária.

Na casa de Alessandra sempre ocorriam ensaios, geralmente aos domingos e, à medida que o grupo foi ganhando projeção no município, cada vez mais públicos. No Tamandaré, contudo, nunca vi os jongueiros reunidos para tocar seus tambús e candongueiros fora das festas julinas, das apresentações no Encontro de Jongueiros ou dos palcos armados por Paulo Dias, o idealizador da ong Cachuêra!.

Ao longo dos anos de pesquisa, entretanto, pude perceber que esta diferença entre as duas comunidades era, em larga medida, superficial e que não havia, de fato, necessidade de ensaios periódicos para tocar na *engoma*.

Os exercícios regulares do Dito Ribeiro poderiam ser encarados, em primeiro lugar, como pequenas rodas semanais uma vez que a repetição de trechos, as interrupções e as recomendações verbais que caracterizaram todos os ensaios que já participei não estavam presentes naqueles domingos. A poveria tocava sem parar, os pontos antigos sucediam-se e algumas goromentas bem-humoradas apareciam uma hora ou outra. A criação da maioria dos pontos do grupo, inclusive, dava-se neste espaço de rememoração de antigos versos e / ou de novos desafios quase sempre amistosos.

Além dos domingos no Jardim Roseira os jongueiros de campinas, assim como os de Guaratinguetá, praticam sua destreza nos instrumentos de percussão e no canto com muita frequência em outras rodas, considerando-se a minha hipótese de que os ensaios na casa de Alessandra já são a *engoma*, ou em músicas / danças diferentes.

Nas duas comunidades pesquisadas os meus informantes batucam frequentemente, fazem sambas de quadra, aprendem ritmos de maracatu ou capoeira e, especialmente no Tamandaré, revezam-se no toque dos tambores nas giras de umbanda semanais. A percussão e o canto não parecem fazer parte de momentos de exceção que precisam ser recriados por exercícios periódicos, muito pelo contrário acompanham diariamente e ao que tudo indica, o cotidiano dos jongueiros em diversos momentos de socialização.

Acredito que o jongo do século passado ou do retrasado também tenha sido amparado por exercícios musicais pouco sistemáticos, mas ininterruptos. A rapidez com que os jongueiros do artigo de Hebe Mattos, Martha Abreu e Lavínia Raymond, por exemplo, podiam atender à solicitação de mostrar a *engoma* para intelectuais do dia para a noite aparentemente e provavelmente sem muitos combinados prévios pode ser um indício de que esta prática informal e contínua não é uma invenção recente.

⁶³ cf. O primeiro anexo desta dissertação, o “Tradição e Outras Mírongas”.

É possível que a imagem e algumas das ações dos parentes mais velhos de Alessandra que estão ligados de certa forma às atividades do Dito Ribeiro sejam utilizadas pelo grupo enquanto marcadores performáticos, discursivos e visuais para explicitar uma parte do seu caráter tradicional.

Neste contexto, inclusive, cabem as duas conceituações do termo “tradição” que são discutidas no primeiro anexo deste trabalho. Os familiares de Alessandra talvez sejam elementos imprescindíveis de parentesco, ascendência e vivência em comum para que a jovem comunidade acesse, na percepção dos seus próprios membros e dos outros jongueiros, as águas profundas de uma tradição quase inefável e que sustenta estruturalmente as práticas da *engoma* inserindo-a em conjunturas histórico-sociais específicas.

Por outro lado, a utilização frequente de suas fotografias na maioria dos materiais visuais produzidos pela poveria em questão parece apontar para o aspecto exteriorizado de uma espécie de tradicionalidade superficial, discursiva e propagandística ou, pelo menos, bastante voltada à um público não-jongueiro que pode guardar algumas semelhanças, mas certamente baseia-se em ágeis estratégias políticas e conativas ou em inovações estéticas infundáveis que são, enfim, alheias à baixa mobilidade da constelação de significados das velhas tradições.

Ocioso dizer que, se estas hipóteses tiverem qualquer validade, determinadas falas e atitudes relacionadas à estas pessoas e aparentemente pouco importantes num primeiro relance como o simples entra e sai de uma cozinha num evento jongueiro poderiam ser revistas e perspectivadas. Não quero prosseguir, contudo, numa argumentação baseada em tão poucos dados observados e que redundaria numa série de conjecturas temerariamente sobrepostas.

⁶⁴ cf. O primeiro capítulo deste trabalho, o “Tatu ta Revirando a Catatumba de seu Pai”, para entrar em contato com uma apresentação introdutória dos elementos e das subdivisões êmicas que formam a música das rodas de jongo atualmente.

⁶⁵ cf. KLEIN, Herbert S. **The Supply of Mules to Central Brazil: the Sorocaba market (1825 – 1880)**. Artigo in **Agricultural History**. Vol.64, N.4 – pgs. 1-25, 1990 e TRINDADE, Jaelson B. **Tropeiros**. São Paulo: EPC, 1992.

⁶⁶ cf. AGOSTINI, Camilla. **Africanos no Cativo e a Construção de Identidades no Além-Mar: Vale do Paraíba, século XIX**. Dissertação de Mestrado – Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Campinas – SP, 2002; SLENES, Robert Wayne Andrew. **“Malungu, Engoma Vem!”: a África encoberta e descoberta no Brasil**. in **Cadernos do Museu da Escravatura, N.1**. Luanda: Ministério da Cultura, 1995 (1991); **“This Armadillo’s Old, but It Just Keeps Diggin”**: slave challenge songs and their master performers on the road from Central Africa to Brazil. Artigo inédito, março 2006 e **“Eu Venho de Muito Longe, Eu Venho Cavando”**: jongueiros cumba na senzala centro-africana. Artigo in LARA, Silvia Hunold e PACHECO, Gustavo (orgs.). **Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein, Vassouras, 1949**. Rio de Janeiro / Campinas: Edições Folha Seca CECULT, 2008.

⁶⁷ cf. **Comunidade Jongo Dito Ribeiro**. in <http://comunidade.jongoditoribeiro.blogspot.com/>; **Ponto de Cultura in Ministério da Cultura – Secretaria de Cidadania Cultural – Cultura Viva** in <http://www.cultura.gov.br/culturaviva/ponto-de-cultura/>; TURINO, Célio, PARRA, Rose e SANTOS, Simone. **Célio Turino – Vários pontos. Uma vírgula**. entrevista in **Quanta Notícia: notícias e entretenimento**. in <http://www.quantanoticia.com.br/site/noticias.asp?UID=A209918D-CB00-4F21-A2BF-3197CFAA1580>, Indaiatuba, 28/03/2010 e o primeiro capítulo deste trabalho, o “Tatu Ta Revirando a Catatumba de seu Pai”.

Pude acompanhar o processo de ocupação e legalização da Fazenda Roseira e a transformação concomitante do Dito Ribeiro num Ponto de Cultura – um programa de parceria e apoio financeiro, logístico e institucional que desde 2004 o projeto Cultura Viva do Ministério da Cultura oferece, via edital, à determinadas associações locais, comunidades e organizações artísticas – através de encontros fortuitos e dos e-mails coletivos que o grupo continua mandando atenciosamente com cópia oculta para mim, embora já não fizesse pesquisa de campo entre os seus integrantes. Para maiores informações sobre o assunto sugiro enfaticamente uma consulta ao blog dos jongueiros, uma fonte primária riquíssima.

Na primeira parte da minha dissertação faço alguns comentários à respeito da mobilidade espacial desta comunidade e tento contextualizar brevemente as reivindicações da Fazenda Roseira na história do Dito Ribeiro.

⁶⁸ cf. O primeiro capítulo deste trabalho, o “Tatu ta Revirando a Catatumba de seu Pai”.

⁶⁹ cf. O “Tatu ta Revirando a Catatumba de seu Pai”, o primeiro capítulo desta dissertação para verificar o número de tambores e tocadores que uma roda pode abrigar.

⁷⁰ cf. SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente**. Rio de Janeiro: Zahar / UFRJ, 2001.

⁷¹ cf. BAARZ, Gregory. **Music in East Africa: experiencing music, expressing culture**. Nova York / Oxford: Oxford University Press, 2004 ; DIJK, Rijk van, REIS, Ria e SPIERENBURG, Marja (eds.). **The Quest for Fruition Through Ngoma: political aspects of healing in Southern Africa**. Oxford: James Currey Ltd., 2000 e SLENES, Robert Wayne Andrew. **“Eu Venho de Muito Longe, Eu Venho Cavando”**: jongueiros cumba na senzala centro-africana. Artigo in LARA, Silvia Hunold e PACHECO, Gustavo (orgs.). **Memória**

do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein, Vassouras, 1949. Rio de Janeiro / Campinas: Edições Folha Seca CECULT, 2008.

⁷² cf. SLENES, Robert Wayne Andrew. “**Malungu, Engoma Vem!**”: a África encoberta e descoberta no Brasil. in **Cadernos do Museu da Escravatura, N.1.** Luanda: Ministério da Cultura, 1995 (1991).

⁷³ cf. O final do sétimo item deste e o primeiro capítulo da minha dissertação, o “Tatu ta Revirando a Catatumba de seu Pai”.

⁷⁴ cf. BAARZ, Gregory. **Music in East Africa: experiencing music, expressing culture.** Nova York / Oxford: Oxford University Press, 2004 ; DIJK, Rijk van, REIS, Ria e SPIERENBURG, Marja (eds.). **The Quest for Fruition Through Ngoma: political aspects of healing in Southern Africa.** Oxford: James Currey Ltd., 2000 e SLENES, Robert Wayne Andrew. “**Eu Venho de Muito Longe, Eu Venho Cavando**”: **jongueiros cumba na senzala centro-africana.** Artigo in LARA, Silvia Hunold e PACHECO, Gustavo (orgs.). **Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein, Vassouras, 1949.** Rio de Janeiro / Campinas: Edições Folha Seca CECULT, 2008.

⁷⁵ cf. **Comunidade Jongo Dito Ribeiro.** in <http://comunidade.jongoditoribeiro.blogspot.com/>; **Secretaria de Estado da Cultura** <http://www.cultura.sp.gov.br/portal/site/SEC/> e o terceiro anexo desta dissertação, “A Letra de um Samba-Enredo do Tamandaré e alguns Exemplos do Material de Divulgação do Dito Ribeiro”.

No apêndice supracitado reproduzi a provável fotografia oficial do Dito Ribeiro atualmente. Na imagem aparecem, com destaque evidente, dois tambús e um candongueiro do grupo, além do seu estandarte que exhibe o *sankofa*, um símbolo que receberá alguma atenção no próximo item deste capítulo.

O retrato atribuído ao fotógrafo campineiro Roniel Felipe mereceria, aliás, uma análise mais aprofundada que, entretanto, decidi não fazer por causa de uma restrição que acompanha, de um modo geral, muitas das observações deste estudo em relação à povaria de Alessandra.

Não quis incluir no meu texto os fatos concomitantes ou posteriores à requisição legal, ao sucesso das reivindicações e da ocupação informal do casarão abandonado e à conseqüente adoção da Fazenda Roseira enquanto a sede do jovem grupo de jongo, uma vez que estes escapam do período estudado, que não entrevistei ou fiz nenhum trabalho de campo neste novo espaço e que discuti-lo, finalmente, implicaria em reflexões complicadas e talvez, pela atualidade do assunto, eticamente incômodas acerca do financiamento estatal e privado de atividades ou associações culturais, do repasse de verbas da federação ou da política racial do Estado de São Paulo e do Sudeste Brasileiro de hoje.

Acredito que sociólogos e / ou cientistas políticos poderiam fazer, neste sentido, um trabalho muito melhor e mais cuidadoso do que os meus instrumentos de análise permitir-me-iam.

É importante ressaltar, para exemplificar de outra maneira estas limitações e conseqüentes escolhas metodológicas, que o documento estatal do início deste capítulo, o site da Secretaria de Estado da Cultura, foi citado apenas para introduzir no começo da presente argumentação as discussões à respeito da tradicionalidade dos jongueiros, a partir dos aspectos simultâneos e ambíguos de divulgação, criação artística e manutenção patrimonialista que a mesma parece assumir em alguns dos discursos êmicos e no site de um dos patrocinadores da comunidade campineira.

As três últimas perguntas formuladas nos parágrafos daquele item introdutório – “a verba destinada ao grupo foi destinada e este evento apenas? a vários outros? à comunidade de um modo mais geral?” – e uma série de outros questionamentos similares talvez chamem bastante a atenção e decepcionem alguns historiadores, por que não puderam, não foram e não serão respondidas na presente dissertação.

Procurei, ao contrário, privilegiar os significados sociais e a utilização prática das tradições e / ou inovações relativamente controladas que acredito informar, pelo menos em parte, a leitura êmica de documentos, editais, entrevistas com jornalistas e pesquisadores ou shows no SESC no refinado discurso do Dito Ribeiro e dos grupos do Tamandaré, em particular, e de todas as comunidades jongueiras de um modo geral.

O possível retrato oficial de Alessandra e de alguns dos membros de seu grupo de jongo, todavia, enquanto uma fotografia posada, oficial e que abre o blog da comunidade trata-se de uma imagem pródiga em informações sobre a comunidade e deve ser observada com atenção a partir das considerações feitas ao longo do meu trabalho.

Na imagem aparecem, por exemplo e para citar apenas alguns de seus muitos elementos significativos, o chão da frente e o jardim do casarão da Fazenda Roseira, jongueiros mais jovens e descalços do lado esquerdo e, do lado, oposto outros mais velhos e calçados com alpercatas; cabelos masculinos e femininos presos de diversas formas; pessoas de pele mais ou menos escura dispostas de uma determinada maneira; uma mulher sem o uniforme do grupo e vestida com uma estampa de chita que destoa das outras saias do retrato; a filha de Alessandra, Bianca, atrás do trovão amarrado com cordas verdes e na frente de sua avó Alice e de sua mãe; brincos, colares, relógios e outros adereços individualizantes e, por fim, a ponta de uns dedos que ora parecem tocar o único candongueiro fotografado ora parecem repousar em cima dos joelhos de uma moça.

⁷⁶ cf. BAARZ, Gregory. **Music in East Africa: experiencing music, expressing culture**. Nova York / Oxford: Oxford University Press, 2004; CARNEIRO, Édison. **Samba de Umbigada**. (1961) in **Folguedos Tradicionais**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982 (1974) e NKETIA, Kwabena. **The Music of Africa**. Nova York: W. W. Norton & Company, 1974.

⁷⁷ Além de menções ocasionais à fogueira em diversos depoimentos rápidos e entrevistas que anotei dos meus cadernos de campos após as visitas ao Tamandaré, pude ouvir, numa das rodas do bairro, um discurso fúnebre muito significativo neste aspecto.

No início da *engoma*, antes de puxarem o primeiro ponto, um dos familiares de Dona Mazé referiu-se, compungido, à um rapaz que havia morrido naquela semana, vitimado, ao que pude apurar, por um conflito ou assalto armado, o que teria ocorrido próximo à vizinhança, dizendo que a sua alma estaria presente naquela noite “na forma de fogo e de fumaça”.

⁷⁸ É preciso dizer que em Guaratinguetá, embora o fogo mantenha inteiramente o seu caráter prático na preparação dos instrumentos, os jongueiros por vezes não podem acender as suas fogueiras em ocasiões como a supracitada apresentação no SESC-Pompéia.

Após este evento, André convidou-me para almoçar e tomar cerveja com os jongueiros num restaurante modesto que ficava próximo, nas imediações da Barra Funda. Os tocadores, nesta ocasião informal, comentaram e deploraram a ausência do fogo e da cachaça ao afirmar que, por estes motivos, os tambores não haviam “falado direito” na roda.

Os organizadores da apresentação, a Associação Cultural Cachoeira ou o próprio SESC, haviam deixado a refeição e as bebidas pagas, mas não acompanharam o almoço com a poveria. Não saberia explicar por que. Acredito, porém, que os instrumentistas valeparaibanos tenham ficado mais descontraídos e conseqüentemente puderam fazer as críticas que inspiraram a escrita desta nota.

No Dito Ribeiro a mesma e provável ligação entre o aquecimento dos tambores e a aspersão de cachaça no couro também pode ser observada. Os tambores não bebem, normalmente, sem terem sido deixados por alguns minutos na frente das brasas.

⁷⁹ cf. **Secretaria de Estado da Cultura** <http://www.cultura.sp.gov.br/portal/site/SEC/>.

⁸⁰ cf. O primeiro capítulo deste estudo, o “Tatu ta Revirando a Catatumba de seu Pai” para obter uma justificativa a respeito do uso desta imagem celeste que acompanha, e de certa forma sustenta teoricamente, boa parte dos meus argumentos.

⁸¹ Por casualidade sou freqüentador de candomblés e leitor diletante das mais diversas publicações sobre o assunto há alguns anos e percebi sem demora que a umbanda dividia com os *axés* o assunto deste parágrafo, esta maneira de apelar às entidades sobrenaturais.

Alguns dos membros do Dito Ribeiro são, também, candomblecistas e não umbandistas ou, pelo menos, seguem estas duas crenças distintas. Percebi isto de forma um tanto heterodoxa, fortuita e, por que não dize-lo?, constrangedora.

Moro há quatro anos na frente do terreiro de candomblé do Pai Mário – uma das maiores casas de cultos afro-brasileiros de Barão Geraldo, que vêm aumentando bastante seu número de adeptos durante esse período – e pude ver diversas vezes alguns dos jongueiros de Campinas entrarem e saírem do *axé* e / ou participar de algumas cerimônias visíveis do meu quintal como o despacho das oferendas na rua nos *padês* do orixá Exu ou a procissão que sai pela vizinhança durante o *olubajé* do orixá Omolu.

Procurei tirar o mínimo de conclusões possível desta circunstância e não pensar sobre o assunto enquanto pesquisador uma vez que além de ter passado pelo constrangimento de parecer um espião indiscreto – a tragicômica personagem que desde o apólogo de Suzana, dos velhos e do profeta Daniel merece um castigo exemplar ao ser descoberta – acredito que fazer qualquer tipo de estudo sem ser convidado e / ou aproveitando-se da intimidade de seus pesquisados não é algo, no mínimo, discutível.

⁸² PINTO, Tiago de Oliveira. **Som e Música: questões de uma antropologia sonora**. in **Revista de Antropologia, Vol.46, N.2**. São Paulo: Departamento de Antropologia / Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas / USP, 2003.

⁸³ SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente**. Rio de Janeiro: Zahar / UFRJ, 2001.

⁸⁴ NKETIA, Kwabena. **The Music of Africa**. Nova York: W. W. Norton & Company, 1974.

⁸⁵ cf. BAARZ, Gregory. **Music in East Africa: experiencing music, expressing culture**. Nova York / Oxford: Oxford University Press, 2004; FLOYD JUNIOR, Samuel. **Ring Shout!: literary studies, historical studies and black music inquiry**. in **Black Music Research Journal**, Vol.11, N.2. Chicago: Center of Black Music Research, 1991; FLOYD JUNIOR, Samuel e REISSNER, Marsha. **The Sources and Ressources of Classic Ragtimes Music**. in **Black Music Ressearch Journal**, Vol.4, N.2. Chicago: Center of Black Music Research, 1984.; KUBIK, Gerard. **Drum Patterns in the “Batuque” of Benedito Caxias**. in **Latin American Music Review**, Vol.11, N.2. Austin: University of Texas Press, 1990; KUBIK, Gerard. **Angolan Traits in Black Music, Games and Dances of Brazil: a study of arfrican cultural extensions overseas**. Lisboa: Centro de Estudos de Antropologia Cultural, 1979; NETTL, Bruno. **The Study of Ethnomusicology**. Urbana:

University of Illinois Press, 1983 e o primeiro capítulo desta dissertação, o “Tatu ta Revirando a Cataumba de seu Pai”.

⁸⁶ FLOYD JUNIOR, Samuel. **Ring Shout!: literary studies, historical studies and black music inquiry.** in **Black Music Research Journal, Vol.11, N.2.** Chicago: Center of Black Music Research, 1991; FLOYD JUNIOR, Samuel e REISSNER, Marsha. **The Sources and Ressources of Classic Ragtimes Music.** in **Black Music Ressearch Journal, Vol.4, N.2.** Chicago: Center of Black Music Research, 1984; e GATES JUNIOR, Henry Louis. **A Escuridão do Escuro: uma crítica do signo e o Macaco Significador.** in HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Pós-Modernismo e Política.** Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

⁸⁷ BAARZ, Gregory. **Music in East Africa: experiencing music, expressing culture.** Nova York / Oxford: Oxford University Press, 2004.

⁸⁸ KUBIK, Gerard. **Drum Patterns in the “Batuque” of Benedito Caxias.** in **Latin American Music Review, Vol.11, N.2.** Austin: University of Texas Press, 1990; KUBIK, Gerard. **Angolan Traits in Black Music, Games and Dances of Brazil: a study of arfrican cultural extensions overseas.** Lisboa: Centro de Estudos de Antropologia Cultural, 1979 e THOMPSON, Robert Farris e SUBLETTE, Ned. **A Tango with Robert Farris Thompson.** Entrevista, in <http://www.afropop.org/multi/interview/ID/86/Robert+Farris+Thompson-2005>.

⁸⁹ cf. **Adinkra Symbology: the origin and meaning of adinkra symbols** (autor anônimo) <http://africanhistory.about.com/library/weekly/aaAdinkra.htm>; **Western African Wisdom: adinkra symbols and meanigns** (autor anônimo) in <http://www.adinkra.org>; **African Burial Ground: national monument, New York in National Park Service – U.S. Department of the Interior.** in <http://www.nps.gov/afbg/index.htm>.

⁹⁰ cf. **African Burial Ground: national monument, New York in National Park Service – U.S. Department of the Interior.** in <http://www.nps.gov/afbg/index.htm>.

⁹¹ cf. **Adinkra Symbology: the origin and meaning of adinkra symbols** (autor anônimo) <http://africanhistory.about.com/library/weekly/aaAdinkra.htm>; **Western African Wisdom: adinkra symbols and meanigns** (autor anônimo) in <http://www.adinkra.org>.

⁹² Para os jongueiros, e muitas vezes para o seu público e patrocinadores também, existe uma grande África, um conceito muito mais ideal do que geográfico que é às vezes substituída pela Bahia, uma pequena África no Brasil.

Poucas vezes, entretanto, os integrantes das duas comunidades, com a exceção de China, perguntaram algo específico ou insistiram no assunto comigo, que sou baiano e que não tenho como disfarçar a minha origem pelo sotaque, a respeito da minha naturalidade. Após uma pergunta inicial, que servia, provavelmente, para confirmá-los, o meu estado e a minha cidade natais e concretos deixavam logo de interessar os integrantes dos grupos estudados.

Acredito que isto confirme a hipótese de que esta África e esta Bahia, cuja capital mereceu o apodo de Roma Negra, são valorizadas enquanto espaços ideais – são as terras Aruanda de onde vêm os espíritos, são lugares onde as tradições são mantidas e de onde emanam os pretensos atributos essenciais do povo negro – e não localidades tangíveis, dotadas de características cotidianas próprias.

⁹³ cf. O quarto anexo desta dissertação, o “Pontos de Jonge e um Trecho dos Diários de Campo”.

⁹⁴ cf. AROM, Simha. **African Polyphony and Polyrthym.** Cambridge: Cambridge University Press, 1991; FLOYD JUNIOR, Samuel. **Ring Shout!: literary studies, historical studies and black music inquiry.** in **Black Music Research Journal, Vol.11, N.2.** Chicago: Center of Black Music Research, 1991 e THOMPSON, Robert Farris e SUBLETTE, Ned. **A Tango with Robert Farris Thompson.** Entrevista, in <http://www.afropop.org/multi/interview/ID/86/Robert+Farris+Thompson-2005>.

Quando estes versos foram cantados pelos jongueiros de Porciúncula ocorreu algo que não é freqüente. A poveria interrompeu, ou melhor, sobrepôs-se ao puxador, o que também será mencionado no parágrafo seguinte do texto.

O efeito resultante de tal polifonia é muito bonito e complexo. Ao invés de esperar o tirador cantar e respondê-lo, ainda que com uma pequena justaposição, o coro passou a precher as próprias respirações do solista.

As linhas deste e de qualquer outro ponto que trouxer os versos nessa disposição não foram transcritas assim por mera veleidade estética. Foi o expediente que encontrei para indicar, já que transcrevê-lo seria impossível, o fenômeno descrito.

⁹⁵ cf. O primeiro anexo deste trabalho, o “Tradição e Outras Mirongas” e o início do “Tatu ta Revirando a Catatumba de seu Pai”, para entrar em contato com a conceituação que a palavra “estrutura” e suas flexões devem assumir todas as vezes em que aparecerem nesta dissertação.

⁹⁶ cf. SLENES, Robert Wayne Andrew. **“Malungu, Engoma Vem!”: a África encoberta e descoberta no Brasil.** in **Cadernos do Museu da Escravatura, N.1.** Luanda: Ministério da Cultura, 1995 (1991).

O historiador Robert Slenes chegou às conclusões parecidas sobre o significado das águas, do mar, a grande Calunga, para os centro-africanos escravizados, macumbeiros e / ou jongueiros século XIX e início do século XX.

Acredito que o significado estrutural de tal metáfora, embora a viagem transatlântica tenha perdido o seu peso após mais de cento e cinquenta anos de proibição legal do tráfico negreiro, não tenha se modificado entre os seus descendentes atuais ou entre os grupos que aprenderam a fazer o jongo nas duas últimas décadas.

⁹⁷ cf. BORGES, Jorge Luís. **Discussão.** (1932) in **Obras Completas – vol 1.** São Paulo: Editora Globo, 1998.

Jorge Luís Borges, em vários artigos de sua obra crítica e ensaística, repete uma obviedade sobre as metáforas que é comumente esquecida pelos públicos leitores e ouvintes e que aplica-se perfeitamente aos pontos de jongo.

Ao citar a abertura da Divina Comédia de Dante o autor argentino diz que a metáfora não é uma simples troca de significados, que tem o poder de manter e justapor sentidos e que as suas qualidades expressivas vêm desse fenômeno de sobreposição.

A Pantera ou Onça, o Leão e a Loba do texto dantesco podem ser a Luxúria, a Soberba e a Avareza; as três divisões do Inferno; a juventude, a maturidade e a velhice e, até, a cidade de Florença, a França e a Sé Romana, mas não deixam de ser apenas uma pantera, um leão e uma loba.

Selecionei um dos primeiros livros de artigos de Borges, “Discussão”, por ser a obra do autor em que surgem, ainda que em esboço, tais idéias e preocupações e por estar à mão quando esta nota foi escrita. A sofisticada discussão do escritor sobre a metáfora, entretanto, estende-se e aprofunda-se – especialmente na “História da Eternidade” de 1936, em seus artigos para o periódico “El Hogar” de 1935 a 1958, nos volumes de crítica e nas duas coletâneas de prólogos das décadas de 1970 e 1980 – até o fim de sua longa vida literária.

No ponto de jongo em questão o Rio Paraíba é o próprio curso d’água e, possível e simultaneamente, o município de Pinheiral por antonomásia e contraposição à Porciúncula, o conjunto das comunidades valeparaibanas e, por fim, a suma dos símbolos religiosos descritos no parágrafo anterior.

⁹⁸ No cartaz e nos panfletos do evento “Jongo da Tamandaré”, denominação que preferi aspear no parágrafo anterior por tratar-se de um nome escolhido pelos organizadores do arraial, designava o grupo de Garatinguetá.

É provável que os anfitriões tenham procurado um termo neutro e o artigo feminino que intitula, não sei por que, a Escola de Samba da Tamandaré para tentar congregar o Quilombo ou Jongo dos Quilombolas de China e Jefinho e os Jongueiros do Tamandaré de Togo e Dona Mazé. Não acredito que os campineiros tenham obtido grande sucesso, já que os Jongueiros do Tamandaré são chamados por vezes de Jongo do Tamandaré.

Não pude colocar uma reprodução destes materiais num dos anexos deste estudo, contudo, por que não tive a preocupação de recolhê-los em 2007. Para fazer esta nota consultei os registros feitos no dia seguinte num dos meus cadernos de campo.

⁹⁹ cf. GEERTZ, Clifford. **Um Jogo Absorvente: notas sobre a briga de galos balinesa** in **A Interpretação das Culturas.** Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989 (1973).

No próprio bairro os membros dos dois grupos procuram relacionar-se de forma bastante harmoniosa enquanto vizinhos. É possível verificar numa visita à comunidade, aliás, que a divergência entre os atuais quilombolas e jongueiros do Tamandaré é mais relacionada às posições políticas de seus líderes e sacerdotes sobre o que fazer com o dinheiro, as terras e os “de fora”, que à solidariedade e à camaradagem entre pessoas comuns que dividem ruas e paredes.

Os boatos, os ensaios e o desfile da Escola de Samba Unidos da Tamandaré, os cultos religiosos e as rodas de jongo, são os espaços privilegiados em que essas e outras tensões do bairro surgem mal disfarçadas em versos, batuques e danças.

¹⁰⁰ cf. ASSOCIAÇÃO CULTURAL CACHUERA!. **Batuques do Sudeste** (segundo volume da coleção **Documentos Sonoros Brasileiros**). São Paulo: Acervo Cachuera! e Itáu Cultural, 2001.

O ponto em questão parece ter sido parcialmente inspirado em algumas das “modas” do “samba do curuquira” de Santana do Parnaíba, da Região Metropolitana de São Paulo. Encontrei estes versos na décima primeira faixa do CD supracitado.

Não poderia dizer, sem uma pesquisa específica que teria que abranger pelo menos uma comunidade que foge do escopo desta dissertação, se os jongueiros de Campinas ouviram a mesma gravação que tenho em casa, se viram os sambistas de Santana do Parnaíba ao vivo ou, ainda, se os sujeitos e objetos desta sentença escutaram estas melodias advindas de outras localidades e aprendidas em outras rodas de samba, de jongo, de candombe e / ou de outros “batuques do Sudeste”.

¹⁰¹ cf. BORGES, Jorge Luís. **Discussão.** (1932) in **Obras Completas – vol 1.** São Paulo: Editora Globo, 1998.

¹⁰² cf. O primeiro capítulo deste texto, o “Tatu ta Revirando a Catatumba de seu Pai”.

¹⁰³ cf. GEERTZ, Clifford. **Um Jogo Absorvente: notas sobre a briga de galos balinesa** in **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989 (1973).

¹⁰⁴ O item seguinte deste capítulo, o décimo sexto, tenta aprofundar algumas considerações sobre o poder atribuído por todos os meus informantes às palavras no contexto específico dos pontos de jongo, especialmente nos desafios de uma gorometa.

¹⁰⁵ cf. SLENES, Robert Wayne Andrew. **“Eu Venho de Muito Longe, Eu Venho Cavando”**: **jongueiros cumba na senzala centro-africana**. Artigo in LARA, Silvia Hunold e PACHECO, Gustavo (orgs.). **Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein, Vassouras, 1949**. Rio de Janeiro / Campinas: Edições Folha Seca CECULT, 2008. e LOUX, Michael J. **Nominalismo** artigo in **Crítica: revista de filosofia**. http://criticanarede.com/met_nominalismo.html.

Não pretendo, evidentemente e de forma alguma, referir-me à acirrada discussão filosófico-teológica em torno do nominalismo de um Roscelino de Compiègne e de um Guilherme de Ockham ou à adaptação posterior de algumas de suas ideias centrais por um David Hume ou um Ludwig Wittgenstein através do uso deste adjetivo.

O termo nominalista é empregado aqui de modo bastante genérico e refere-se, apenas, à qualquer sistema ideal de pensamento que reconheça a preeminência das palavras sobre a realidade apreensível, particular ou universal e postule que as espécies, os gêneros e as entidades da terminologia aristotélica têm a sua existência vinculada à seus próprios nomes.

O adjetivo “nominalista” apareceu em algumas das conversas informais que tive com meu orientador Robert Slenes neste sentido inespecífico e analógico. Acredito que a leitura de alguns dos trabalhos deste historiador, em especial do citado “Eu venho de Muito Longe”, seja capaz de explicitar por si só a historicidade, as possíveis comparações com lógicas européias afins – ainda que Slenes não as cite diretamente – e os limites distintos de tais raciocínios centro-africanos e / ou afrobrasileiros baseados em palavras.

Para conhecer um pouco mais o nominalismo medieval e situá-lo no pensamento europeu posterior selecionei um artigo introdutório do filósofo estadunidense Michael Loux, mesmo advertindo que a sua agradável leitura é absolutamente supérflua para o entendimento desta dissertação.

¹⁰⁶ Posso, se as minhas hipóteses estiverem corretas, tentar resumir ou melhor traduzir nos termos mais elementares da lógica européia o emprego refinado do raciocínio – seja este consciente, necessariamente concatenado em suas partes e articulado de maneira analítica ou não – neste tipo capcioso de obrigação desta forma: *se* tudo o que é dito num terreiro tornar-se-á verdade potencial e / ou imediatamente e *se* a realidade em última instância só é possível pela interação entre esta realidade e os mistérios da Aruanda, *então* um frase dita no pretérito perfeito já aconteceu de fato e a entidade à qual se agradece já fez de tudo para a sua consecução.

É possível admitir-se, em outras palavras, que os vivos – que, aliás, não têm autoridade ou influência para impor nada aos espíritos, – são capazes, entretanto, de constrangê-los a presentificar algo para não comprometer o binômio “confiança em seu poder sobrenatural” e “palavra (num momento e espaço exclusivos de culto ou, conforme veremos no item seguinte, de uma roda de jongo) = verdade e vice-versa”.

O emprego das palavras num congá é, obviamente, bastante restrito pelo pai de terreiro e pela própria estrutura dos eventos rituais. Os fiéis, na maior parte das cerimônias, cantam mais os pontos de umbanda do que falam e apenas no final dos trabalhos é que cada um pode pedir o que deseja – e ainda assim com o tempo bastante limitado pelo grande número de pessoas e pela hora avançada – às entidades.

¹⁰⁷ cf. O do primeiro capítulo deste texto, o “Tatu tá Revirando a Catatumba de seu Pai”.

¹⁰⁸ cf. **Barracão de Pai José de Aruanda: giras de umbanda e a cultura afro-brasileira**. In <http://www.girasdeumbanda.com.br> e **Templo de Umbanda Caminho da Fé: umbanda sem mistérios**. In <http://umbandacaminho.dafeumbandasemmisteri.blogspot.com/>.

¹⁰⁹ Os documentos encaixotados sob a denominação de inventário do jongo e que estão na sede regional do IPHAN do Rio de Janeiro registram esse ponto com apenas quatro versos ao juntarem as minhas primeiras linhas.

Na verdade a documentação do dossiê patrimonialista relativa à Guaratinguetá parece dever bastante às pesquisas que a Associação Cultural Cachuêra! fez no bairro do Tamandaré antes da filmagem do documentário *Feiticeiros da Palavra*, em 2002. As transcrições deste e de todos os outros pontos da comunidade que aparecem nas caixas do IPHAN, por exemplo, são idênticos aos que pude ler nas visitas feitas à sede da Ong enquanto escrevia a minha monografia de graduação.

Para entender por que os versos estão dispostos assim a nonagésima segunda nota deste capítulo deve ser lida. Além das razões e dos efeitos sonoros explicitados na referência indicada gostaria de ressaltar a vivacidade com que este coro é cantado.

Infelizmente, hoje em dia, é impossível consultar as caixas referentes ao jongo no IPHAN, o que já foi mencionado e deplorado nesta dissertação, o acervo do Cachuêra!, entretanto, pode ser consultado sem problemas e por qualquer um. A sede da Ong fica em São Paulo, na Rua Monte Alegre, 1094, Perdizes.

¹¹⁰ cf. “Evocar” no site do **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa** <http://www.priberam.pt/dlpo/default.aspx>.

O termo “evocar” é utilizado aqui nas acepções “reproduzir uma imaginação” e “trazer à lembrança” – a terceira e a quarta do Dicionário Priberam respectivamente – que são as mais frequentes no Brasil.

Se considerarmos a etimologia da palavra e o seu uso em Portugal, onde foi feito o dicionário sugerido por esta nota, a palavra seria particularmente adequada para descrever a ação que as palavras dos jongueiros produzem sobre as entidades e os falecidos.

O termo “Evocar”, de acordo com o Priberam, veio do latim *evoco*, “chamar a si”, “mandar vir”. Os significados mais frequentes em Portugal, “chamar para fora” e “chamar para que apareça”, ainda estão muito próximos do vocábulo latino.

¹¹¹ cf. SLENES, Robert Wayne Andrew. **“Malungu, Engoma Vem!”: a África encoberta e descoberta no Brasil.** in **Cadernos do Museu da Escravatura, N.1.** Luanda: Ministério da Cultura, 1995 (1991); **“This Armadillo’s Old, but It Just Keeps Diggin”:** slave challenge songs and their master performers on the road from Central Africa to Brazil. Artigo inédito, março 2006 e **“Eu Venho de Muito Longe, Eu Venho Cavando”:** jongueiros cumba na senzala centro-africana. Artigo in LARA, Silvia Hunold e PACHECO, Gustavo (orgs.). **Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein, Vassouras, 1949.** Rio de Janeiro / Campinas: Edições Folha Seca CECULT, 2008.

Para entender melhor o papel das palavras na vida quotidiana, político-familiar, onírica e religiosa dos falantes da língua bantu e, especialmente, de determinadas etnias centro-africanas como os *kikongo* e *bakongo* do final do século XIX e início do século XX é altamente recomendada a leitura atenta dos trabalhos do historiador Robert Slenes listados acima.

¹¹² cf. O “Tatu ta Revirando a Catatumba de Seu Pai”, o primeiro capítulo deste trabalho.

¹¹³ cf. ALONSO, Damaso. **La Lengua Poetica de Góngora.** Madrid: Instituto Miguel de Cervantes, 1950; BORGES, Cassio. **O Agudo Lugar Ameno: retórica e agudeza na composição do cenário bucólico da Fábula de Polifemo y Galatea.** Dissertação de Mestrado – Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Campinas – SP, 2002, GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de. **Fábula de Polifemo y Galatea.** Edición de Alexander A. Parker. Madrid: Cátedra, 1996 (1613) e SLENES, Robert Wayne Andrew. **“Eu Venho de Muito Longe, Eu Venho Cavando”:** jongueiros cumba na senzala centro-africana. Artigo in LARA, Silvia Hunold e PACHECO, Gustavo (orgs.). **Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein, Vassouras, 1949.** Rio de Janeiro / Campinas: Edições Folha Seca CECULT, 2008.

Os pontos de jongo e seus versos aproximam-se, em certa medida e de forma surpreendente, de uma das técnicas de produção de metáforas da literatura espanhola do século XVII que pode ser vista, especialmente, nos trabalhos de Luís de Góngora y Argote (1561 – 1627) ou dos autores influenciados pelo famoso e obscuro culteranista.

Nos seus últimos trabalhos, em especial, Góngora substitui determinados termos nas suas estrofes por expressões ou imagens “agudas”, ou seja, eruditas, ornamentais, espirituosas e quase impenetráveis. Nos versos seguintes o poeta espanhol normalmente leva adiante as suas táticas comparações metafóricas parecendo esquecer-se da palavra original para relatar narrar ou descrever ações ou atributos da nova imagem.

Nos sonetos do autor, então, lábios podem ser cravos floridos vivos, machucados ou podados ou, simultaneamente, cheirosos e preciosos cravos da Índia, a gota de suor rola pelo chão transformada numa pérola dura, uma gruta é um formidável bocejo e as estrelas são, finalmente, cães celestes que dormem preguiçosamente, esperam pelas ordens de seu dono e latem através da via-láctea.

Numa letrilha de Góngora o que pode parecer à primeira uma descrição da simples venda de alguns de baús e artefatos de couro é, ao que tudo indica, a fala de uma prostituta, cheia de conotações sexuais e a trajetória do sol num soneto parece referir-se aos percalços que atormentaram o poeta no fim da sua vida.

Nos pontos de jongo ocorre um processo de construção e extrapolação da metafórica análogo em alguns aspectos. O jongueiro velho e experiente pode virar um tropeiro que viajou muitas léguas, um tatu que revirou os ossos do pai de seu oponente ou um galo de penas douradas e, na linguagem enigmática dos versos, o caminho de suas tropas, os nós de seus arreios, os túmulos ou as qualidades de sua crista serão o assunto principal.

Não há, evidentemente, relação alguma entre o povo de *engoma* do Sudeste Brasileiro e o hermético Luís de Góngora excetuando-se a semelhança descrita. É desnecessário advertir, também, que os jongueiros empregam em suas letras diversos outros expedientes metafóricos que o poeta espanhol nunca pensou em utilizar. A aproximação entre as sonoridades de duas palavras de uma língua bantu que, de acordo com os trabalhos do pesquisador Robert Slenes, fez com termos tão distintos quanto machado e cachoeira sejam intercambiáveis é um bom exemplo disto.

Góngora, por sua vez, encheu os seus versos de figuras de sintaxe de um castelhano exacerbadamente erudito e de alusões greco-latinas que não têm nada a ver com as referências e a erudição específicas que o jongo requer.

¹¹⁴ cf. ASSOCIAÇÃO CULTURAL CACHUERA!. **Feiticeiros da Palavra**. São Paulo: Acervo Cachuera! e TV Cultura, 2002.

O jongueiro Togo formulou melhor e resumiu o assunto desta argumentação ao dizer a frase sintética “Palavra, só palavra. Não precisa de mais nada” no documentário produzido pelo Cachuera! Em 2002. Foi esta a epígrafe da minha monografia de graduação.

¹¹⁵ cf. O do primeiro capítulo deste trabalho, o “Tatu tá Revirando a Catatumba de seu Pai”.

¹¹⁶ cf. **Prefeitura de Guaratinguetá: construindo uma nova cidade**. <http://www.guaratingueta.sp.gov.br/novo/> e **Prefeitura Municipal da Estância Climática de Cunha**. <http://www.cunha.sp.gov.br/>.

O município de Cunha é vizinho à Guaratinguetá e, até 1858, um antigo distrito seu, embora fique a uma boa distância da cidade. É a próxima parada dos ônibus, hoje em dia, e das tropas de mula dos séculos passados à Sudeste do bairro do Tamandaré que, por sua vez, marca o atual limite Sul-Sudeste de Guaratinguetá.

Cunha está situada entre a Serra de Quebra-Cangalha cujas montanhas avistam-se do Tamandaré, especialmente dos morros do Sucupira onde ficam as últimas casas do bairro, e a Serra do Mar. Além de estar, consequentemente, entre a Serra da Mantiqueira e o litoral a localidade fica entre o Vale do Paraíba e a divisa dos estados de São Paulo e do Rio de Janeiro.

¹¹⁷ cf. KLEIN, Herbert S. **The Supply of Mules to Central Brazil: the Sorocaba market (1825 – 1880)**. Artigo in **Agricultural History**. Vol.64, N.4 – pgs. 1-25, 1990; TOLEDO, Francisco Sodero. **Caminhos do Ouro** in [valedoparaiba.com: o Vale por completo](http://www.valedoparaiba.com). http://www.valedoparaiba.com/terra-gente/artigos/art0012000_pl.html e TRINDADE, Jaelson B. **Tropeiros**. São Paulo: EPC, 1992.

O vilarejo de Facão, o antigo distrito de Guaratinguetá que hoje chama-se Cunha, fazia parte do famoso Caminho Velho ou Caminho do Ouro, a primeira estrada utilizada para escoar o minério e fornecer escravos e víveres para as Minas Gerais. O caminho, ou pelo menos a sua primeira etapa terrestre, saía de Vila Rica, atual Ouro Preto, e posteriormente da região de Serro e Diamantina, atravessava a Serra da Mantiqueira, passava por Guaratinguetá e Facão e atingia Paraty.

Após a abertura do Caminho Novo da Piedade ainda no século XVIII e a exaustão das minas a atual Cunha ainda manteve a sua importância por estar situada na interseção de várias estradas regionais e por manter-se enquanto ponto de parada quase obrigatória para os tropeiros que circulavam entre as cidades, fazendas cafeicultoras e vilarejos do Alto Paraíba oitocentista.

¹¹⁸ cf. O primeiro capítulo deste trabalho, o “Tatu Tá Revirando a Catatumba de seu Pai”.

¹¹⁹ cf. DIJK, Rijk van, REIS, Ria e SPIERENBURG, Marja (eds.). **The Quest for Fruition Through Ngoma: political aspects of healing in Southern Africa**. Oxford: James Currey Ltd., 2000; GEERTZ, Clifford. **Um Jogo Absorvente: notas sobre a briga de galos balinesa** in **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989 (1973); SLENES, Robert Wayne Andrew. **L’arbre de Nsanda Replanté: cultes d’affliction Kongo et identité des esclaves de plantation dans le Brésil du sud-est (1810-1888)**. in **Cahiers du Brésil Contemporain**. N° 67/68 Paris: CRBC / EHESS / I’HEAL, 2007 “**Malungu, Engoma Vem!?: a África encoberta e descoberta no Brasil**”. in **Cadernos do Museu da Escravatura, N.1**. Luanda: Ministério da Cultura, 1995 (1991); “**This Armadillo’s Old, but It Just Keeps Diggin’**”: slave challenge songs and their master performers on the road from Central Africa to Brazil. Artigo inédito, março 2006 e “**Eu Venho de Muito Longe, Eu Venho Cavando**”: jongueiros cumba na senzala centro-africana. Artigo in LARA, Silvia Hunold e PACHECO, Gustavo (orgs.). **Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein, Vassouras, 1949**. Rio de Janeiro / Campinas: Edições Folha Seca CECULT, 2008.

¹²⁰ SLENES, Robert Wayne Andrew. “**Malungu, Engoma Vem!?: a África encoberta e descoberta no Brasil**”. in **Cadernos do Museu da Escravatura, N.1**. Luanda: Ministério da Cultura, 1995 (1991).

¹²¹ SALMASO, Mônica, TAUBKIN, Benjamin, COLARES, Ary, SAPOEMBA, CINTRA, Mazé, SOUZA, Neusa de, NOGUEIRA, Verlúcia, TAUBKIN, João (Núcleo de Música Abaçaí). **Cantos de Nosso Chão** (“Ô-lê-lê” – visungo de autoria desconhecida, faixa 4). São Paulo: Grupo Contemporâneo, 2006.

¹²² DIAS, Paulo. **A Outra Festa Negra**. in JANCSÓ, Istvan e KANTOR, Íris (orgs.). **Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa**. São Paulo: HUCITEC / EDUSP / FAPESP, 2001e DIAS, Paulo. **Jongo e Candombe: primos-irmãos**. Artigo inédito, apresentado no “VII Congresso IASPM-AL de La Habana”, 2006 e ainda não publicado.

¹²³ SLENES, Robert Wayne Andrew. “**Eu Venho de Muito Longe, Eu Venho Cavando**”: jongueiros cumba na senzala centro-africana. Artigo in LARA, Silvia Hunold e PACHECO, Gustavo (orgs.). **Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein, Vassouras, 1949**. Rio de Janeiro / Campinas: Edições Folha Seca CECULT, 2008.

¹²⁴ DIAS, Paulo. **Jongo e Candombe: primos-irmãos**. Artigo inédito, apresentado no “VII Congresso IASPM-AL de La Habana”, 2006 e ainda não publicado.

¹²⁵ CARNEIRO, Édison. **Samba de Umbigada**. (1961) in **Folguedos Tradicionais**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982 (1974).

¹²⁶ cf. SLENES, Robert Wayne Andrew. “**Eu Venho de Muito Longe, Eu Venho Cavando**”: **jongueiros cumba na senzala centro-africana**. Artigo in LARA, Silvia Hunold e PACHECO, Gustavo (orgs.). **Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein, Vassouras, 1949**. Rio de Janeiro / Campinas: Edições Folha Seca CECULT, 2008.

¹²⁷ BELLINATI, Paulo, STROETER, Rodolfo, CARDOSO, Teço, AYRES, Nelson, MOSCA, Ricardo (Grupo Pau Brasil). **Pau Brasil** (“Jongo” de Paulo Bellinati, faixa 1). Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2005; BRAGA, Paulo, SILVEIRA, Mané e GUELLO, Luiz (Trio Bonsai). **Desdobraduras**. (“Jongo” de Paulo Bellinati, faixa 8). São Paulo: Maritaca Produções Artísticas, 2001 (gravado em 2000); DUTILLEUX, Maria Waldelurdes Costa de Santana (Daúde). **Daúde #2**. (“As Baratas” de Darcy da Serrinha, faixa 11). Rio de Janeiro: Natasha Records, 1997; GUINETO, Almir. **Almir Guineto** (“Dança do Caxambu” de Almir Guineto, Bidubi do Tuiuti, Jorge Neguinho, Zé Lobo, Élcio do Pagode, faixa 1). RGE, 1986; LADEIRA, Carol. **Quitanda** (“Caengoma”, domínio público, adaptado e arranjado por Ricardo Zohyo faixa 6 e “Olha a Nêga / Foi Batendo o Pé na Terra” samba-lenço de Kiko Dinucci c/ a participação especial de Sinhá, faixa 11). Campinas: Fundo de Investimento de Campinas (FIC), 2009; LOPES, Ney. **Negro Mesmo** (“Jongo do Irmão Café” de Ney Lopes e Wilson Moreira). São Paulo: Lira Paulistana / Continental, 1983; e MOREIRA, Wilson. **A Arte Negra de Wilson Moreira e Ney Lopes** (“Candongueiro”, faixa 7). Rio de Janeiro: EMI, 1980; NUNES, Clara. **Guerreira** (“Candongueiro” de Ney Lopes e Wilson Moreira, faixa 3). Rio de Janeiro: Odeon, 1978 e PROENÇA, Miguel. **Piano Brasileiro**. (“Jongo: dança negra”, terceiro movimento da Terceira Suíte Brasileira (1938) de Oscar Lorenzo Fernandez, faixa dez, CD cinco). Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2005 (gravado em 1982).

Anexo 1

Tradição e Outras Mirongas

1

Antes de ser reformulado, passar a fazer parte deste trabalho e de ser, algumas semanas após a o Exame de Qualificação, transformado no seu primeiro anexo este texto havia sido escrito, nos primeiros meses de 2008, para o Relatório Parcial da FAPESP.

Ao descrever as minhas atividades acadêmicas desde o início do meu ingresso na pós-graduação até a redação destes parágrafos acabei refletindo inesperadamente e através de uma longa digressão, a respeito da história da Etnomusicologia, uma disciplina mais ou menos recente, e de alguns dos seus problemas teóricos centrais. A medida em que fui tomando algumas posições teóricas próprias, inspirado diretamente pelos debates da “antropologia do som” e ajudado pelos antigos textos que inspiraram a escrita do meu projeto de mestrado, senti a necessidade de reler as minhas anotações sobre as inúmeras rodas de jongo, os encontros, as entrevistas e as frustrações ao longo da minha relação com os jongueiros de Campinas e de Guaratinguetá. Revisei também os textos dos folcloristas, as partituras e as gravações de músicos brasileiros classificados algo arbitrariamente como eruditos e populares que tematizavam diretamente o jongo.

Todas estas leituras e atividades de pesquisa anteriores, amparadas por escolhas teórico-metodológicas mais palpáveis, passaram então a fazer mais sentido para mim. O texto mais ou menos longo que foi anexado ao Relatório Parcial da FAPESP havia tornado-se bastante independente e importante.

Não pensei, contudo, em retrabalhar e nem mesmo em fazer alterações substanciais na forma e no conteúdo deste que acabou sendo o primeiro texto escrito para esta dissertação ao

transformá-lo no primeiro apêndice do meu “Olha Só, ô meu Tambú, Como Chora o Candongueiro”.

Acredito que, em todas as suas prováveis falhas teóricas, imprecisões ou nos arroubos e relações por vezes incautas de quem precisava, naquele momento, formular teoricamente e com certa urgência a enorme quantidade de informações por vezes contraditórias que o trabalho de campo teimava em fornecer-lhe, este arrazoado ainda é capaz de responder algumas questões e de explicar os conceitos musicais que subjazem ao meu trabalho.

É necessário admitir, todavia e o percebo alguns anos depois de sua redação, que os autores citados nas páginas seguintes são apenas inspiradores para uma reflexão bastante pessoal. Ocioso dizer que não pretendo aprofundar-me na leitura ou na discussão de suas obras e que me faltam pesquisa, erudição e documentos históricos para fazer possíveis ligações causais entre as suas ideias e publicações sucessivas.

2

No ano de 1950 o holandês Jaap Kunst chama de Etnomusicologia pela primeira vez um determinado ramo dos estudos de música, então denominados Musicologia e, na década de 1960, diversos pesquisadores aderem ao termo e aos poucos fundam uma nova disciplina acadêmica.

A nova disciplina, na verdade, não era tão nova assim, por que, na verdade, desde os anos 1880, alguns estudiosos se dedicaram à música dos então chamados “povos primitivos” e da música “folclórica” da Europa e da América e tiveram que elaborar metodologias e conceitos originais para lidar com aquelas alteridades sonoras.

A própria Musicologia será chamada assim pela primeira vez por um desses pioneiros, o austríaco Guido Adler, num trabalho de 1885 que terá uma enorme repercussão. No mesmo ano o inglês Alexander John Ellis lança um texto tão influente quanto o do seu colega vienense¹.

Adler propunha uma divisão dos então emergentes estudos musicais nas Academias européias em disciplinas históricas e sistemáticas. Os estudos históricos poderiam ser batizados de Organologia Histórica e se dedicariam ao estudo de instrumentos europeus antigos e de velhas práticas interpretativas. Os estudos sistemáticos se dividiriam em quatro ramos distintos a Teoria Musical, a filosófica Estética, a Pedagogia Musical e finalmente a

abrangente Musicologia definida pelo autor oitocentista como “um estudo comparativo com propósitos etnográficos”.

John Ellis chamou, por sua vez, de Musicologia Comparada o seu projeto de disciplina que era bem próximo da proposta do seu contemporâneo austríaco. O termo de Ellis logo se tornou uma denominação comum para as primeiras pesquisas dessa etnografia musical. Os primeiros musicólogos comparativos iriam levar ao ouvido dos acadêmicos e de compositores como Claude Debussy e Igor Stravinsky desde a música “tribal” dos índios Bella Coola dos anos 1880 estudados por Carl Stumpf – a considerado hoje o iniciador do que mais tarde viraria a ser a importante Etnomusicologia estadunidense – até as canções camponesas húngaras, balcânicas e norte-africanas dos anos 1900 com a incansável e volumosa pesquisa da dupla de amigos e compositores Béla Bartók e Zoltán Kodály.

Talvez seja interessante ressaltar – abrindo um parêntese pessoal ao que acabou virando uma resenha do artigo do etnomusicólogo mais famoso da atualidade – que, embora os folcloristas daquela época assim como os de hoje focassem a suposta antiguidade e a tradicionalidade do repertório desses pesquisadores pioneiros e aventureiros, todos os compositores citados, com a possível exceção de Kodály, utilizaram o que eles viram como seus “elementos musicais” para criar uma sonoridade nova e extremamente agressiva para os ouvidos europeus da virada do século XIX para o XX. Tomando a direção oposta da música nacionalista das últimas décadas do que hoje chamamos de romantismo oitocentista que adaptava cantigas recolhidas em áreas rurais para uma linguagem padronizada, Debussy, Stravinsky e Bartók, também com impulsos patrióticos, resolveram utilizar os elementos escalares, rítmicos e intervalares da “música do povo” da forma que eles julgavam a mais fiel possível, incorporando-os e transformando completamente as suas linguagens composicionais. O resultado, junto com os métodos complexos e intelectuais de Arnold Schoenberg – o ataque abrangente e inexorável às velhas sonoridades das salas de concerto que marca o início daquilo que é chamado de Modernismo entre os estudiosos da música erudita européia e americana – é tão conhecido que dispensa outros comentários.

Nettl abre e conclui seu artigo dizendo que embora Alexander John Ellis tenha morrido em 1890, Guido Adler viveu o suficiente para ver as citadas propostas de 1885 fazerem sucesso e virarem importantes disciplinas acadêmicas. O pesquisador as ensinou enquanto professor de musicologia da Universidade de Viena nas primeiras décadas do século seguinte, as últimas de sua longa vida. Após estes parágrafos de contextualização histórica da fundação dos estudos acadêmicos de música que é necessária para o entendimento das discussões sobre

música da segunda metade do século XX, terei que fazer o mesmo com o surgimento da Etnomusicologia propriamente dita para que possamos entender mais especificamente em que debate teórico está inserida uma certa polêmica lévi-strausseana dos anos de 1960.

3

A Musicologia de Adler e Ellis era uma só, todos os professores e estudantes dos departamentos acadêmicos música do início do século XX podiam se especializar numa variedade enorme de temas – atividades pedagógicas, pesquisas de campo com nativos africanos ou a obra operística de Haendel, por exemplo – sem sair desta única denominação. Pesquisas e pesquisadores tão diferentes entre si acabaram desenvolvendo metodologias que divergiam tanto que, depois de sérias rixas internas, toda uma série de disciplinas se separou da antiga Musicologia e ganhou autonomia acadêmica.

Nos anos 1950 e no início dos anos 1960 uma nova Musicologia Comparada é uma das disciplinas que romperam com o projeto grandioso e unificador sonhado por Adler e recebe gradativamente os nomes de Antropologia da Música, Antropologia Sonora e Etnomusicologia. Todos eles são usados atualmente às vezes, inclusive, como sinônimos, embora o termo Etnomusicologia tenha sido adotado pela maioria dos departamentos de música da década de 1960 pra cá, provavelmente pela enorme influência da primeira associação dos novos estudiosos, a Society for Ethnomusicology fundada em 1955 por Willard Rhodes, David McAllester e Alan Merriam nos Estados Unidosⁱⁱ.

A separação definitiva se deu quando os etnógrafos musicais já haviam chegado a um consenso que hoje pode nos parecer, anacronicamente, óbvio. Todos concordavam que a música do outro deveria ser estudada “com base em outros parâmetros que pudessem esclarecer melhor o funcionamento e a função da música”, nas palavras de Magda Pucci que estão no “Fluxos Musicais”. Os velhos pesos e as velhas medidas da Musicologia Comparada das primeiras décadas do século passado que, como o próprio nome sugere, comparava a música dos “nativos” e dos camponeses com a teoria musical que tinha sido padronizada ao longo do século XIX, tiveram que ser abolidos de uma vez por todas.

Além de desenvolver estes novos métodos e novos parâmetros os pesquisadores da Musicologia Comparada e posteriormente da Etnomusicologia dos anos de 1950 são diametralmente opostos aos trabalhos dos seus antecessores da virada do século XIX para o

XX numa importante consideração teórica. Ainda de acordo com Magda Pucci, no próprio texto que deu o nome à Etnomusicologia, o “*Musicologica: a study of the nature of ethnomusicology, its problems, methods and representative personalities*” que foi lançado em 1950 e re-lançado em 1959, o holandês Jaap Kunst, um dos primeiros pesquisadores do gamelão de Bali, já expressa essa discordância. O autor cita as pesquisas com escalas musicais árabes e indianas dos pioneiros Alfred James Hipkins e do próprio Alexander John Ellis e diz que embora reconhecessem que “a constituição do som musical é diversa” sem acrescentarem adjetivos pejorativos, o que era um enorme avanço no final do século XIX, eles afirmavam que a música de um modo geral “é artificial, na realidade, um capricho do homem de querer fazer algo bonito, conforme necessidades psicológicas e estéticas”.

Jaap Kunst e os primeiros etnomusicólogos discordavam desta postura e tudo o que eles queriam provar é que a música, embora fosse inegavelmente humana e, por isso, artificial, não deixava de ser uma manipulação inteligente de aspectos físicos, naturais e, além do mais, era indispensável, não ocupava em sociedade alguma o espaço superficial de um mero capricho compromissado com uma idéia qualquer e abstrata de beleza. Os antropólogos da música dos anos de 1950 e 1960 vão ainda mais longe, afirmam que é possível entender qualquer grupo humano através das sonoridades que os seus integrantes produzem intencionalmente. Acho importante ressaltar que o meu projeto de mestrado, que já tinha a influência das etnografias musicais utilizadas na minha monografia, a minha pesquisa e a presente dissertação que dela resultou partem exatamente dessas duas premissas inaugurais da Etnomusicologia. O que se não justifica pelo menos contextualiza o meu interesse e essa longa digressão sobre a história desta disciplina.

O antropólogo Claude Lévi-Strauss, entretanto, no seu trabalho mais impactante e mais ambicioso, os quatro extensos volumes das suas “*Mitológicas*” publicados entre 1964 e 1973, em que ele revisa as suas teorias precedentes, propõe um novo enfoque ou perspectiva que mantém as suas idéias iniciais e, simultaneamente, torna o seu estruturalismo mais abstrato, complexo e capaz de responder com folga às críticas que a sua obra anterior havia suscitado e provoca seriamente – e quiçá intencionalmente – os então novatos etnomusicólogos.

Toda a pretensa disputa talvez tenha começado, segundo Tiago de Oliveira Pinto, que abre o seu texto com essa anedota, com o fato das alusões e comparações que Lévi-Strauss fez a partir dos sons que os índios produziam no seu “*Tristes Trópicos*” de 1955 – precisamente o livro que o tornaria conhecido e respeitado como um dos maiores intelectuais franceses – terem sido desqualificadas nos meios etnomusicológicos, sendo taxadas de impressionistas,

descuidadas e etnocêntricas e virando o exemplo mor do que não fazer no estudo da música do outro. Não tendo como comprovar a anedota já que os presumidos ataques dos primeiros etnomusicólogos a Lévi-Strauss não foram formalizados, vamos ao que talvez seja a investida impressa do antropólogo contra a jovem disciplina acadêmica.

É importante advertir, entretanto e antes de prosseguir nesta exposição, que se esta disputa sobre as definições, usos e possíveis significados da música tiver acontecido de fato entre estudiosos de formações diferentes em meados do século XX e se Lévi-Strauss quis envolver-se e discordar dos etnomusicólogos e de suas nascentes discussões conscientemente esta contenda, provocação ou ressalva indireta é secundária na obra do famoso antropólogo.

Não é possível sequer aventar a hipótese de que as “Mitológicas” foram escritas num acesso de orgulho ferido ou que o seu autor tenha alocado inúmeros mitos, metáforas musicais e objetivos ambiciosos para responder ou provocar historiadores e etnomusicólogos entre outros pesquisadores de populações humanas.

Lévi-Strauss pode até não ter pronunciado-se, nem de maneira indireta, a respeito das pesquisas e do objeto da jovem Etnomusicologia. É inegável, contudo, que as suas considerações sobre os mitos e, por extensão e comparação, a música contrastam com as idéias dos pesquisadores musicais e é possível que tenham sido lidas enquanto desafios por estes. Feita esta advertência, vamos às considerações sonoras do famoso etnólogo.

No prefácio do primeiro livro das “Mitológicas”, “O Cru e o Cozido”, Lévi-Strauss compara simultaneamente – depois de negar aos historiadores e a outros prováveis críticos de seu trabalho a possibilidade de sequer opinar sobre a teoria e a metodologia que orientarão a obra – a sua pesquisa e o tema dela com a música. O prefácio introduz não só o “O Cru e o Cozido” como todos os volumes das “Mitológicas” e é chamado de “Abertura”, “Ouverture”, numa clara referência às pomposas “Ouvertures” francesas dos chamados períodos barroco, classicista e romântico, peças na maioria das vezes orquestrais que normalmente preparam o ouvinte para uma obra muito mais longa expondo e misturando os temas principais que serão desenvolvidos em outros lugares da partitura. Os outros nomes dos capítulos e das partes da série inteira também são títulos relativos à formas da música de concerto européia.

Ao dizer que o seu trabalho de antropólogo e de etnólogo e o seu tema só encontram um paralelo com a música, o nosso estruturalista faz ainda do início do seu texto de “Abertura” algo muito audacioso. Tendo o leitor apenas umas poucas páginas para se acostumar com a linguagem desafiadora do intelectual francês, este para de falar do livro que está prefaciando e começa a escrever exclusivamente sobre música até o fim do texto. Aqui a lógica de Lévi-

Strauss é impecavelmente levada até as últimas conseqüências. Música, etnografia, antropologia e os mitos, o seu tema, são correlatos e podem ajudar a explicar uns aos outros, logo é possível descrever o assunto das “Mitológicas” indiretamente, através de uma densa discussão filosófica do que é a música.

O leitor aos poucos percebe que o assunto das “Mitológicas” também é de uma pretensão impressionante. Objetivamente o antropólogo diz que vai estudar os mitos ameríndios, entretanto, nós percebemos logo que não é só isso o que ele fará. Lévi-Strauss insiste na sua tese estrutural, atualiza as premissas dos seus trabalhos anteriores e se propõe falar, na verdade, dos mitos de toda a humanidade utilizando a América como exemplo. As “Mitológicas”, conseqüentemente, revêem ou revelam novas possibilidades de aplicação da teoria estrutural anterior, já que esta havia sido utilizada para descrever fenômenos imprescindíveis mas tangíveis como as relações de troca e de parentesco. Para a análise dos mitos e, conseqüentemente, da música fez-se necessário o refinamento do estruturalismo precedente e a incorporação das características complexas, múltiplas, abstratas e variáveis dos seus próprios objetos.

Lévi-Strauss propõe então uma nova abordagem teórica que, embora mantenha a tese central do seu estruturalismo da década de 1950 – a idéia de que existem estruturas e funções na mente humana que são anteriores a qualquer habilidade cognitiva e mais determinantes do que qualquer um dos termos inventados pela Psicologia até então, que se confundem com o próprio homem, que por sua vez não existe sem essas influências a-históricas e a-espaciais, assim como não pode conceber-se ou ser concebido sem o intermédio da cultura e da linguagem – relativiza alguns dos seus componentes.

A partir da década de 1960 e, provavelmente, até o seu falecimento, para Lévi-Strauss, as estruturas não podem ser apreendidas de maneira simples, elas são como a linguagem dos mitos ou da música. Estes fenômenos dividem duas características: a da similaridade, isto é, aquilo que tem a mesma natureza, e a da contigüidade, aquilo que está próximo, em contato. O entendimento destes dois atributos está ligado a uma idéia da percepção da totalidade, tanto do mito como de uma obra musical. Entende Lévi-Strauss que não é possível se apreender ou entender um mito sem se levar em conta os grupos de acontecimentos que fizeram deste um mito, mesmo que para isso sejam necessárias informações sobre os diferentes momentos e acontecimentos que o criaram. Com referência a uma obra musical, a sua leitura fragmentada também não é capaz de levar a sua apreensão, mas só uma leitura totalizante proporcionará o entendimento do seu significado.

O mito e a música têm uma existência inegável embora se “desmanchem no ar” e cada manifestação deles é única como cada apresentação de um mesmo concerto ou cada narrativa e gestual singular num antigo ritual Bororo. Mesmo admitindo que os sons e as narrativas sobrenaturais são total e radicalmente modificados a cada nova repetição e que cada ouvido os interpretará ou mesmo os ouvirá fisicamente de formas absolutamente diferentes o autor diz, numa bela metáfora, que não são os homens que contam ou ouvem o mito e a música, muito pelo contrário, eles é que são contados e ouvidos por estes dois fenômenos intangíveis e inefáveis.

Lévi-Strauss antecipa a crítica óbvia que poderia advir desta última idéia, afirmando que as “Mitológicas” serão de fato uma série de livros que empregarão o acúmulo de equívocos das palavras para investigar aquilo que não pode e que não dá para ser falado. O autor diz em seguida que, por isso, o seu texto será necessariamente um fracasso se for considerado apenas um trabalho que tem por fim a análise dos mitos ameríndios, uma vez que qualquer discurso sobre este assunto será simultaneamente muito mais extenso e muito menor do que o necessário. Pelas mesmas razões e por outras características de difícil apreensão – durante toda a obra as metáforas celestes dos índios americanos, o brilho das estrelas, o movimento das constelações, as formas das nuvens, a escuridão e a luz entre outras se acumularão numa tentativa de descrever esses atributos indescritíveis desta estrutura lévi-strausseana – do mito e da música as “Mitológicas” podem ser abertas e lidas em quaisquer páginas, elas não têm um início ou fim pré-estabelecido.

Na primeira página do texto, inclusive, o intelectual francês confessa que o mito que ele escolheu pra abrir o “O Cru e o Cozido” e toda a série subsequente não tem uma importância especial, é uma narrativa aleatória que dará um determinado ponto de vista a toda a sua argumentação, outras histórias dariam outras impressões e outros livros contendo os mesmos elementos e argumentos. As estruturas, nestes anos de 1960 e 1970, são como as constelações, embora os seus elementos, as suas estrelas, guardem uma distância relativa entre eles esta distância não é estática, o seu traçado é completamente diferente para qualquer um que a olhe de lugares diversos e a constelação gira e se move no céu numa velocidade que depende das leis que a rege e de um referencial de observação.

Os paradoxos, está claro, se acumulam, se tornando cada vez mais evidentes e o antropólogo ao invés de disfarçá-los os assume textualmente, afinal, também a mitologia e os sons musicais tiram o seu impacto irresistível, incomparável, superior a qualquer outro aspecto da experiência humana e, na verdade, sobrenatural de determinadas contradições. Por

exemplo, a influência universal da música e do mito só pode se manifestar e fazer sentido no interior de indivíduos e / ou de grupos particulares, e embora causem diversas perturbações físicas, os dois fenômenos ocorrem e saem inteiramente do raciocínio humano. Para Lévi-Strauss os sons que formam as músicas e as palavras e gestos de quem conta os mitos não passam de sombras pálidas da sua existência sufocante, o que o leva a dizer no final do último volume da série “O Homem Nu”, segundo uma nota de rodapé do “O Cru e o Cozido”, que o fato dele ter analisado traduções e transcrições de narrativas ameríndias não tem importância alguma. O nhambiquara ouve o seu próprio mito e o compositor ouve a sua própria música já traduzidos, é impossível relatar nada sem alterar mais ou menos a sua forma e o seu conteúdo.

As primeiras páginas das “Mitológicas” atacavam, intencionalmente ou não, os pressupostos mais importantes da nova disciplina dos etnógrafos da música. Lévi-Strauss voltava a dizer com todas as letras que a música era algo exclusivamente humano e, portanto, artificial, embora invertesse a valoração de James Hipkins e de John Ellis, ao dizer que ela não era um mero “capricho”, muito pelo contrário, tinha uma importância estrutural e um impacto sobre cada indivíduo inacreditáveis. O antropólogo jogava areia nas pesquisas pioneiras que eram dedicadas aos aspectos físicos do som, ou ao menos propunha questões de difícil resolução aos seus colegas músicos.

Lévi-Strauss no meio da sua argumentação, no prefácio de “O Cru e o Cozido” chega a afirmar que o próprio som é humano. Numa nota de rodapé ele refuta ironicamente à idéia de que a música teve a sua origem na imitação de qualquer som pré-existente, zombando das flautas produzidas pelo vento nos caniços e da pretensa música dos pássaros. O argumento é levado ao paroxismo quando o autor afirma que a música é feita de sons, assim como o mito é feito de palavras, ou seja de sons dispostos numa linguagem articulada e que estes materiais só existem no interior da mente humana. Pouco importa o que as orelhas podem eventualmente ouvir fora dos limites da humanidade e da cultura. A temerária assertiva tem duas justificativas: em primeiro lugar todo som musical e toda narrativa mitológica vem diretamente do interior do homem, que está muito abaixo e acima da História, do espaço ou da Psicologia, e talvez por isso eles sejam tão impactantes estejam tão próximos das estruturas gerais e fundamentais e, em segundo lugar, uma vez que não há homem nem cognição humana fora dos limites amplos da cultura, se o som foi perceptível, ao ressoar dentro de um indivíduo ele imediatamente já se transformou num artefato cultural.

Todavia esta não é a maior objeção que Lévi-Strauss teria às práticas dos etnomusicólogos. O próprio método etnomusicológico, ou qualquer outro método que

pretenda estudar a música sem utilizar esse estruturalismo reformulado que têm as características polissêmicas, variáveis e abstratas dos seus temas, teriam a sua validade seriamente questionada pelo etnólogo. Pesquisar a música, um objeto inefável e praticamente inapreensível, é uma tarefa de difícil execução e artifícios simplórios como medidas, descrições etnográficas diretas, quantificações ou tabelas comparativas, técnicas amplamente utilizadas pelos primeiros antropólogos da música não poderiam revelar nada sobre os sons que os homens ouvem ou produzem.

Talvez até o próprio estruturalismo lévi-strausseano dos anos de 1960 e 1970, filosófico e de difícil utilização, seja insuficiente, segundo o seu próprio autor, para o estudo dos sons musicais e dos textos mitológicos. Numa entrevista recente o antropólogo fala, décadas depois, da última metáfora das “Mitológicas”, nas páginas do “Final” de “O Homem Nu” ainda num tom pessimista que parece confirmar o possível fracasso que os últimos parágrafos da “Abertura” de “O Cru e o Cozido” prenunciavamⁱⁱⁱ:

“Pareceu-me que havia aí uma espécie de constante ou de invariável em meu pensamento que fazia com que, depois de ter adotado um pôr-do-sol como o próprio modelo dos problemas etnológicos que eu deveria resolver mais tarde, ao terminar o mais complexo desses problemas, isto é, os quatro volumes das “Mitológicas”, eu os revia sob a forma de um pôr-do-sol.”

A primeira vez em que o “pôr-do-sol” aparece na obra de Lévi-Strauss “como o próprio modelo dos problemas etnológicos” que não tinham sido resolvidos satisfatoriamente é em 1955 no seu “Tristes Trópicos”. No parágrafo acima, de acordo com a própria entrevista, o autor faz referência a esta publicação ao utilizar a expressão “depois de ter adotado”. Na resposta seguinte o antropólogo explica didaticamente o que ele próprio quis, e ainda quer, dizer com a sua metáfora do sol poente:

“Estamos diante de uma realidade extraordinariamente complexa, cujo desenrolar é imprevisível e que devemos, de todo modo, tentar descrever com precisão. E no final, uma vez encontrada uma organização, ou pelo menos tendo imaginado que poderia encontrá-la, eu a via inevitavelmente terminar como o espetáculo do sol poente.”

O pessimismo de Lévi-Strauss e a sua percepção dos limites que ele acredita que toda a forma de apreensão da realidade possui, que dessa vez pode ser atual e talvez não estivesse tão presente na escrita das “Mitológicas”, ainda é ressaltado na mesma entrevista, já que “os meios de que dispomos, como observador e como escritor, nunca estão na medida do que vemos e do que tentamos descrever.” O intelectual francês reforça a frase afirmando em seguida que “há uma distância que deve inevitavelmente persistir” entre as intenções e as realizações de um pesquisador.

Finalmente o nonagenário Lévi-Strauss problematiza o próprio método utilizado nas “Mitológicas” que era, então, uma maneira de chegar o mais próximo possível do seu modelo sofisticado de estrutura. O pressuposto era que uma vez ou outra tanto o autor quanto o leitor poderiam ter uma idéia ou enxergar um reflexo pálido das estrelas que formam as constelações das estruturas através de conexões polissêmicas e multi-direcionais ou de alusões indiretas que partiriam dos materiais deixados pelos mitos ameríndios. Lévi-Strauss desarticula várias das suas idéias anteriores afirmando friamente que “quanto mais descobrimos conexões, menos obtemos informações”.

Além de denunciar, nos anos de 1960 e 1970, alguns desses limites que hoje o autor imputa à pesquisa estrutural, mitológica ou musical o objetivo de estudar os grupos humanos através da música que era, e ainda é, a motivação dos etnomusicólogos também tinha sido questionado, intencionalmente ou não, pelo antropólogo durante os volumes das “Mitológicas”. O estudo da música ou dos mitos conduziria o pesquisador para o interior coletivo e, literalmente, primitivo do homem, daria a ele a chance de vislumbrar leis gerais e estruturais e não particularidades de uma cultura, indivíduo ou sociedade específica. Ainda na entrevista, feita em 2003, Lévi-Strauss, já irritado com a insistência do seu interlocutor, comenta:

“Eu acabo de lhe dizer que, quando é preciso levar em conta o indivíduo, havia muitas abordagens que poderiam ser legítimas, mas não o estruturalismo. Porque o estruturalismo implica estarmos em condições de fazer a abstração do próprio indivíduo.”

A leitura de “O Cru e o Cozido” de Lévi-Strauss impressionou tanto a mim quanto ao grupo “Música no IFCH”, uma organização informal, coordenada por mim, que reunia alguns estudantes de História, Filosofia e Antropologia do meu instituto que, conjuntamente, liam, ouviam gravações e discutiam uma vez por semana. As definições musicais e os problemas que o antropólogo expunha com a sua linguagem surpreendentemente difícil, metafórica, oblíqua e apaixonada mereciam longas reflexões coletivas e uma releitura particular urgente.

Os mitos e as metáforas celestes e estelares, em especial, tiveram um impacto tremendo na própria visão que eu tinha do meu objeto de pesquisa. A minha monografia tinha sido defendida com uma certa angústia, no início do 2007. Não parecia ser possível definir sequer o que era o jongo que eu estudava há uns dois anos e, no texto, cada análise musical ou cada descrição etnográfica das minhas duas comunidades pesquisadas trazia uma ou duas afirmações seguras e uma série consideravelmente maior de dúvidas inquietantes. O jongo do Espírito Santo e de São Paulo ou dos anos de 1980 e do século XIX, pareciam tão distantes entre si que a idéia da existência de uma tradição parecia, no mínimo, meramente tendenciosa.

Após a leitura de Lévi-Strauss a tradição do jongo pôde ser reconsiderada e reformulei muitas das minhas idéias. O termo tradição é utilizado pelas ONGs, pelos diversos patrocinadores públicos e privados do jongo e pelos próprios jongueiros de uma forma superficial que se aproxima das “tradições inventadas” do livro de Eric Hobsbawm e de Terence Ranger^{iv}, entretanto, parece existir uma outra tradição, uma relação multi-direcional mais antiga de elementos simbólicos e físicos que tem uma persistência impressionante e que parece manter os significados essenciais das práticas jongueiras.

Tenho que informar, aliás, que os jongueiros também usam o termo tradição com um significado mais amplo e estrutural e não adotam apenas um discurso próximo daquele dos velhos folcloristas que identifica a tradição com a continuidade formal de certos elementos superficiais como as saias de chita ou detalhes coreográficos. Togo, um senhor idoso e cego que é ao mesmo tempo um temido jongueiro e um respeitado sacerdote de umbanda do bairro do Tamandaré, em Guaratinguetá, há mais de um ano atrás tinha me colocado eloqüentemente em contato com o significado mais importante da tradição, eu é que não tinha, na época, idéias para reconhecer o que estava ouvindo ou lidar com o assunto. Após algumas perguntas

minhas sobre o jongo Togo começou a falar e a fazer ligações entre a umbanda, o catolicismo, os cantadores de Cana Verde e Calango, feitiços poderosos, o jongo e o bairro do Tamandaré.

É interessante ressaltar, aliás e antes de prosseguir nesta argumentação, que nas entrevistas que fiz com China, com outros jongueiros e umbandistas de renome no bairro e, em menor grau, com Alessandra e a poveria do Dito Ribeiro esta multiplicidade relacional repetiu-se invariavelmente.

Togo sempre volta a falar desses elementos nas suas frases que nunca terminam, o jongo compartilha com cada constituinte de toda essa rede aparentemente díspar uma série de características que certamente não são detalhes exteriores. Aliás, os outros jongueiros de Guaratinguetá e de Campinas fazem o mesmo se o seu interlocutor não quer apenas uma resposta rápida e estereotipada sobre o que é o jongo. China, também morador do Tamandaré, não consegue falar da tradição do jongo sem mencionar a sua intensa vivência com os espíritos onipresentes e sem fazer denúncias impublicáveis sobre a política local. Alessandra, a líder do jongo de Campinas, por sua vez fala de “tradição” enfatizando o tempo todo os sonhos com os mortos, os seus laços familiares e detalhes sobre o local de moradia dos seus parentes. Fogueiras, informações muito específicas sobre o encouramento dos tambores, madeiras, riachos e cachoeiras, tatus que reviram túmulos, todos eles cheios de significados profundos também aparecem ao lado do termo em questão nos meus diários de campo.

A palavra tradição para os jongueiros tem dois significados não necessariamente excludentes. Para mim, também, a “tradição folclórica” dos lenços na cabeça ou da canja de galinha servida nas rodas de jongo que os organizadores de eventos adoram ver pode ser as águas mais rasas de um rio que é muito mais fundo e / ou uma solução de compromisso entre o que os meus pesquisados acreditam e o que eles sabem que vende ingressos ou que retorna como melhorias públicas para os seus bairros periféricos.

A outra tradição, porém, para mim é cada vez mais evidente. As metáforas de Lévi-Strauss me ajudaram a pensar que os elementos recorrentes dos discursos dos meus entrevistados, que aparentemente não tem nada a ver uns com os outros poderiam ser as estrelas de uma constelação, que, obviamente, exige algum esforço e alguma abstração para poder ser vista no céu. O plano da minha dissertação foi elaborado, entre junho e julho, a partir dessa metáfora.

A “tradição” do jongo e a música que ela contém dividiam com os objetos e os métodos que o ilustre antropólogo francês descrevia nas décadas de 1960 e 1970 uma série de atributos. Os tambús, os candongueiros, a umbanda ou a linguagem cifrada dos jongueiros

eram, paradoxalmente elementos constituintes e pálidos reflexos de uma tradição, a relações entre estas estrelas eram múltiplas e complexas e cada uma delas era isolada e relacionalmente polissêmica. A tradição era, parafraseando o corolário ilustre e óbvio de Pierre Bourdieu, uma estrutura estruturada e estruturante, ou seja, os seus elementos guardavam uma relação específica entre eles e informavam as ações práticas e cotidianas dos jongueiros do século XIX e de hoje. O estudo da constelação que é a tradição do jongo é, finalmente, desafiador, por que as suas estrelas também são abstratas e variáveis, algumas delas são intangíveis e outras inefáveis ou inapreensíveis e isoladamente o brilho delas não faz sentido algum.

Tenho que fazer agora duas ressalvas importantes. A primeira delas diz respeito ao uso do termo “cotidianas” no meu parágrafo anterior. O que quero dizer é que, realmente, tudo aquilo que é o jongo não está no dia a dia dos jongueiros como algo que está disponível para a sua utilização ou para o seu esquecimento momentâneo. Muito pelo contrário, o jongo está indissociavelmente ligado ao cotidiano das minhas duas comunidades pesquisadas. “Tudo é jongo”, por exemplo, é uma frase que explicita isso e que eu ouvi muito em Campinas.

A segunda e mais importante das ressalvas é quanto ao próprio termo estrutura e às idéias de “relação específica” e, portanto, “estável”, e de “continuidade” de uma tradição que podem parecer muito deslocados no contexto historiográfico.

Acredito que essa estranheza seja causada pela utilização mais freqüente das palavras “estrutura” e “estruturalismo” que faz referência à obra de Ferdinand Saussure, de Alfred Radcliffe-Brown ou de uma leitura reducionista de alguns dos primeiros trabalhos de Lévi-Strauss. Para aumentar a confusão, apenas nos anos de 1960 e 1970, quando Lévi-Strauss já tinha reescrito e ampliado a aplicação os seus antigos pressupostos, é que o “estruturalismo” anterior, o das “Estruturas Elementares do Parentesco”, ou seja, da tese de doutorado do autor, de 1949, é difundido e influencia os estudiosos de todas as disciplinas.

Na sua conceituação de “estrutura”, conforme já vimos, o antropólogo adiciona a mobilidade e a relatividade às suas idéias anteriores. Também no jongo eu encaro a tradição como uma rede de relações de configuração móvel e variável, embora se mova com extrema lentidão, e também acredito que ela pareça diferente para cada um que a enxerga ou a vive e, por isso, se expresse, se manifeste praticamente, de formas variadas. A escolha do termo tradição ao invés de estrutura tem, porém, uma razão específica que me distancia das idéias lévi-strausseanas e me aproxima da História.

Não gostaria, por respeito a Lévi-Strauss e ao que acredito, de ser confundido com um seguidor das idéias deste antropólogo. Para evitar confusões os termos “estruturalismo” e “estrutura” foram praticamente riscados do meu vocabulário e serão muito pouco utilizados na dissertação;

Na verdade, examinando com atenção a minha idéia de tradição, veremos que ela compartilha com a idéia de “estrutura” das “Mitológicas” apenas os seus aspectos exteriores e superficiais, a despeito do tamanho considerável desta lista de características. As idéias centrais de Lévi-Strauss não poderiam ser aceitas por mim, depois da minha graduação em História. A generalidade da “estrutura” que é a “condição de existência” do homem, o seu aspecto indestrutível uma vez que ela pode ser modificada aos poucos mas não é possível ser humano sem ela e o seu caráter primal, anterior a todas as outras especificidades, dos fatos particulares aos indivíduos, não se aplicam nem à “tradição” nem ao jongo. Também relativizo a inapreensibilidade do meu objeto, diferentemente de Lévi-Strauss, acho que as dificuldades de intelecção e abstração do meu tema podem ser minimizadas pelos métodos que os historiadores vêm utilizando nas últimas décadas e acredito que é possível discuti-lo sem precisar ficar exclusivamente entrincheirado numa linguagem indireta e no estabelecimento de conexões que preferem desconsiderar os séculos e os quilômetros.

5

Alguns dos textos do “Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein, Vassouras, 1949.”, livro que foi lançado recentemente no Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, CECULT da UNICAMP me ajudaram, de uma certa forma, a aprovar a idéia de tradição que eu tinha acabado de tirar da minha experiência etnográfica e da obra do etnógrafo mais conhecido do século XX. No artigo “Jongo, registros de uma história” de Hebe Mattos e Martha Abreu, as autoras argumentam a favor de uma continuidade, inclusive política, no jongo do século XIX aos dias de hoje, dizendo que se os “registros” de sua “história” são esparsos isto se deve muito mais às intermitências dos interesses acadêmicos ou intelectuais sobre o assunto do que às pretensas “decadências do jongo” ao longo do tempo. No artigo que encerra o volume, o “Eu Venho de Muito Longe, eu Venho Cavando: jogueiros cumba na senzala centro-africana”, Robert Slenes, um dos meus orientadores também utiliza, por acaso e partindo de outras inspirações, o termo “constelação” para se

referir a um determinado objeto, as conexões entre termos e conjuntos metafóricos oriundos de línguas africanas aparentadas, que também é abstrato, múltiplo, polissêmico, variável e complexamente relacional.

No final de junho o próprio autor do artigo citado me indicou uma outra leitura, o “How Societies are Born” do historiador Jan Vansina, depois do meu relato de todas essas idéias sobre a “tradição” no jongo. As idéias que o conhecido africanista defendia ao longo do seu livro e explicitava nas suas páginas finais vinham ao encontro das minhas e enriqueciam o vocabulário que eu tinha para formular as críticas que eu tinha a fazer às teorias Lévi-strausseanas.

O “How Societies are Born” é um livro sobre a história de longuíssima duração das sociedades centro-africanas do grupo lingüístico *njila*. No sexto e último capítulo do livro, Vansina afirma que a “imaginação coletiva” tem uma relação direta com as dinâmicas sociais. O autor diz também que ela é importantíssima para o entendimento da história já que ela ajuda a criar novas estruturas sociais [“a totally unexpected structure”] a partir da reorganização de velhos elementos e/ou serve como o principal ponto de apoio de uma sociedade na sua reação às mudanças.

O autor finalmente define em uma frase o seu conceito, depois dessas explicações prévias, ele diz que: “A imaginação coletiva é um conjunto de representações de realidades percebidas e de valores que é aceito sem questionamento pela maioria dos membros de uma certa comunidade ou até mesmo pela totalidade destes membros”.

Acredito que a “falta de questionamento” da definição pode ser criticada, mas, tirando este detalhe, a “imaginação coletiva” de Vansina é muito parecida com a minha idéia de “tradição”. A “imaginação coletiva” não é um conceito mecânico ou determinista e a sua atuação não está livre das vicissitudes históricas ou das decisões de indivíduos ou de coletividades. A idéia do africanista e a “tradição” do jongo são capazes de criar novas idéias, organizações ou manutenções sócio-culturais, mesmo sem ter uma existência palpável, afinal são conjuntos de “representações” amplamente difundidas em determinadas comunidades.

Jan Vansina trazia, entretanto, uma novidade em relação ao que eu vinha pensando. O historiador atribui um papel de extrema importância na criação dos elementos que formam a “imaginação coletiva” de um certo grupo a indivíduos como forasteiros, feiticeros e governantes e suas idéias particulares e às primeiras gerações a se estabelecerem numa determinada área ou a se adaptarem a uma nova configuração de poderes políticos e econômicos.

Na hora em que li essas páginas que descreviam a chegada de viajantes, as migrações de pioneiros para terras desabitadas ou a forma que pequenos reinos encontravam para resistir à dominação de impérios militares me lembrei que Sidney Mintz e Richard Price no “O Nascimento da Cultura Afro-Americana: uma perspectiva antropológica” de 1973 já insistiam nas atitudes e nos pensamentos das primeiras gerações de escravos que chegaram na América e também diziam que futuros historiadores e antropólogos deveriam investigar conjuntamente o papel das inovações e variações individuais nos repertórios culturais afro-americanos. Atualmente eu tenho refletido sobre estas colocações extremamente semelhantes de Jan Vansina e dos dois antropólogos e a relação que elas podem ter com meu objeto de pesquisa.

Acho importante, também, levar em conta as advertências materialistas de Mintz e de Price – os dois estudiosos do Caribe afirmam em diversos momentos do livro deles que os escravos do Novo Mundo tinham, por exemplo, que se alimentar ou tratar dos seus ferimentos urgentemente e não podiam viver exclusivamente dos artefatos simbólicos ou artísticos da sua “cultura” – por que não quero correr o risco de cair num idealismo meramente filosófico ou retórico para o qual todas as águas dessas idéias de “tradição”, de “imaginação coletiva” e de “estrutura” podem me arrastar.

Talvez seja interessante, antes de deixar “O Nascimento da Cultura Afro-Americana” de lado, citar o trecho inicial do segundo capítulo do trabalho o “Contato e Fluxo Socioculturais nas Sociedades Escravocratas”. Aqui os dois autores me dão, com uma definição própria de “instituição”, uma idéia para unir o conceito de “tradição” às vicissitudes práticas da vida dos meus jongueiros. Tenho que ressaltar, entretanto, que, ao adotarmos a nomenclatura dos dois antropólogos, teremos que afirmar que a “tradição” ou a “imaginação coletiva” de Jan Vansina não são apenas conjuntos de “instituições”, embora possam tê-las como elementos constituintes. Na verdade, esses dois conceitos, uma vez inaugurados num determinado contexto histórico, fornecem a régua e o compasso para que as sociedades criem as suas “instituições”, manifestações palpáveis de seus complicados nexos interiores. O trecho em questão é o seguinte:

“Enfatizamos até que ponto acreditamos que os escravos se confrontaram com a necessidade de criar novas instituições para atender a seus objetivos cotidianos. Definimos “instituição” como qualquer interação social regular ou ordeira que adquira um caráter normativo e, por conseguinte, possa ser empregada para atender a necessidades reiteradas. Dentro dessa definição ampla, uma dada forma de casamento, um dado culto religioso, um dado padrão de estabelecimento de amizades, uma dada relação econômica que seja

normativa e recorrente, todos esses seriam exemplos de instituições. Deve ficar claro que, assim definidas, as instituições que sustentam e articulam uma sociedade diferem imensamente em sua extensão e natureza.”

Tenho agora que dar um último retoque à esta exposição da idéia de “tradição” que eu estou utilizando, também querendo evitar algum tipo de confusão. No início do quarto item deste relatório eu já havia dito que no jongo podem ser observados, para mim e para os jongueiros, dois significados para a palavra “tradição” e que estes dois sentidos divergentes não são, necessariamente, excludentes. Também afirmei, definindo-os, no mesmo lugar, que além do conceito de “tradição” que eu tive o cuidado de descrever em detalhes o termo assume as características das “tradições inventadas” de Eric Hobsbawm e de Terence Ranger.

Não querendo, de maneira alguma, que o conceito amplo de “tradição” que eu defendo seja confundido com a terminologia dos dois estudiosos e não podendo ignorar a dupla valência deste termo no jongo relegando um de seus usos a uma outra palavra qualquer sem desprezar os discursos “êmicos” e a “realidade” etnográfica, farei uma rápida resenha comentada do prefácio do ilustre historiador inglês ao “A Invenção das Tradições”.

Nos primeiros parágrafos do seu texto teórico Hobsbawm define objetivamente o seu conceito. “Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado”. Num outro parágrafo da sua primeira página o pesquisador subdivide o seu próprio conceito, dizendo que este “inclui tanto as “tradições” realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado de tempo – às vezes coisa de poucos anos apenas – e se estabeleceram com enorme rapidez”.

As camisetas uniformizadas dos jongueiros de Guaratinguetá, uma definição muito original e inteligente de “quilombo” que tem surgido por lá nos últimos dois anos ou as atitudes inclusivas do Dito Ribeiro, que pretendem atrair público e participantes para as rodas de jongo certamente se encaixam na definição de Hobsbawm. Porém, apenas alguns detalhes do que foi exposto no parágrafo anterior se aplicam à outra idéia, impalpável e onipresente, de “tradição”.

Não existem aqui “regras” mecânicas a serem “reguladas” voluntariamente mesmo que neste significado de “tradição” as “regras” e as aspirações individuais ou coletivas de

“regular” alguma prática talvez figurem entre ou sejam depreendidas dos seus elementos inter-relacionados. O conceito amplo de “tradição”, mesmo no seu momento de criação por uma geração ou através da colaboração entre indivíduos pioneiros, nunca será uma formalização ou um regulamento, é, muito pelo contrário, uma “relação” ou “função”, para utilizar termos matemáticos, extremamente complexa, um conjunto específico e lentamente móvel de artefatos culturais e físicos interconectados. Não é necessário dizer que, por motivos semelhantes, nesta formulação ninguém visa “inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição”, na verdade, os “valores” e as “normas de comportamento” que certamente serão repetidos engendram e posteriormente são engendrados pela “tradição”.

Hobsbawm continua a sua introdução diferenciando as “tradições inventadas” de dois outros termos, o “costume” e a “convenção” ou “rotina”. O “costume”, que é muito parecido com a “imaginação coletiva” de Vansina e com o conceito “estelar” de “tradição”, para o autor se opõe à “invariabilidade” e à fixidez do assunto do livro que está sendo prefaciado. Afinal, “o “costume” nas sociedades tradicionais, tem a dupla função de motor e volante”. O historiador prossegue dizendo que o “costume” “não impede as inovações e pode mudar até certo ponto, embora evidentemente seja tolhido pela exigência de que deve parecer compatível ou idêntico ao precedente”.

As minhas únicas ressalvas à definição do autor se referem à utilização da expressão antropológica ultrapassada “sociedades tradicionais”, por que acredito que características semelhantes às desta definição de “costume” são encontradas em qualquer sociedade e à extrema racionalidade que Hobsbawm parece imputar a seus sujeitos que parecem conferenciar a cada atitude tomada para saber se ela fez ou não jus ao “precedente”.

Talvez, inclusive, as constelações tradicionais não tendam para o passado, nem o utilize como instrumento medida, talvez elas representem o impacto e o diálogo muito mais impressionante do passado e das redes simbólicas sobre e com o presente de indivíduos ou de grupos sociais. Todavia, esta é uma idéia que precisa ser refletida com mais calma e não estou preparado para defendê-la agora.

As “redes de convenção e rotina” são muito interessantes e devem ser consideradas na minha análise do jongo, mas não se parecem com nada do que foi exposto aqui até agora, já que “são criadas para facilitar operações práticas imediatamente definíveis” e as “suas justificativas são técnicas, não ideológicas (em termos marxistas, dizem respeito à infraestrutura, não à superestrutura)”.

Notas

ⁱ cf. NETTL, Bruno. **The Seminal Eighties: a north american perspective of the beginnins of Musicology and Ethnomusicology.** Artigo in **Revista Transcultural de Música, N.1** (1995) in **SIBE – Sociedad de Etnomusicología.** in <http://www.sibetrans.com/>.

ⁱⁱ cf. **Etnomusicologia – um laboratório em Etnomusicologia da Escola de Música da UFBA.** in <http://etnomusicologia.wetpaint.com/>; **Fluxos Musicais – trajetórias sonoras do nomadismo.** in <http://www.fluxosmusicais.com/>.

Os sites “Fluxos Musicais” que “se propõe a ser um fórum para debater as interações musicais ocasionadas pelas migrações e miscigenações de povos nômades, migrantes ou exilados” e que congrega estudiosos importantes como Carlos Sandroni, Bernardo Rozo e Paulo Dias e o “Etnomusicologia” dos professores e alunos da Escola de Música da UFBA têm alguns textos excelentes sobre esses primeiros anos de autonomia desta outra Musicologia Comparada.

ⁱⁱⁱ cf. **Oficina de Etnografia – uma entrevista com Lévi-Strauss (28 de novembro de 2003).** in <http://oficinadeetnografia.blogspot.com/2006/01/uma-entrevista-com-lvi-strauss.html>.

^{iv} cf. HOBBSAWM, Eric e RANGER, Terence (orgs.). **A Invenção das Tradições.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

Anexo 2

Partituras Citadas no Texto

Jongo

Allegretto mosso
Solo *muito ritmado*

Ca - pim de pran - ta, tá ca - pi nan - do, tá nas - cen - do:—
Ca - pim de pran - ta, tá ca - pi - nan - do, tá nas - cen - do:— Ra -
-inha mandou di - zê, pra móde pa - rá co' esta la - voura, vou - ra, Ah!
a - lá! Ah! li - lá Ah! a -
-lá! Ah! li - lá! Ah! li - lá
Ah! a - li lá! Ah! lá! D.C. al

Coro

in GALLET, Luciano. *Estudos de Folclore*. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs & Cia, 1934.

ó po - vo - ri a.....!

Ponto de Duas Voltas

Jongo

♩ = 116

Ó mo - re - ná, sus - pen - da_a
tun - da, Não dei - xa_a tun - da_ar - ras -
- tá, Que a tun - da cus - ta di -
- nhe - rô, Di - nhe - rô cus - ta ga - nhá...

in ARAÚJO, Alceu Maynard. **Cultura Popular Brasileira**. São Paulo / Brasília: Melhoramentos / Instituto Nacional do Livro, 1973.

3ª Suite Brasileira

(Sobre temas originais)

3ª SUITE BRASILEÑA
(Sobre temas originales)

3rd BRAZILIAN SUITE
(About originals themes)

III Jongo

DANZA NEGRA
NEGRO DANCE

O. LORENZO FERNÁNDEZ

Allegro Pesante (♩ = 76 a 84)

ppp *soturno e misterioso*

PIANO

(u.c.)

pp

8ª bassa.....

p cresc. poco a poco

(tre corde)

8ª bassa.....

f cresc. ma sempre poco a

8ª bassa.....

poco

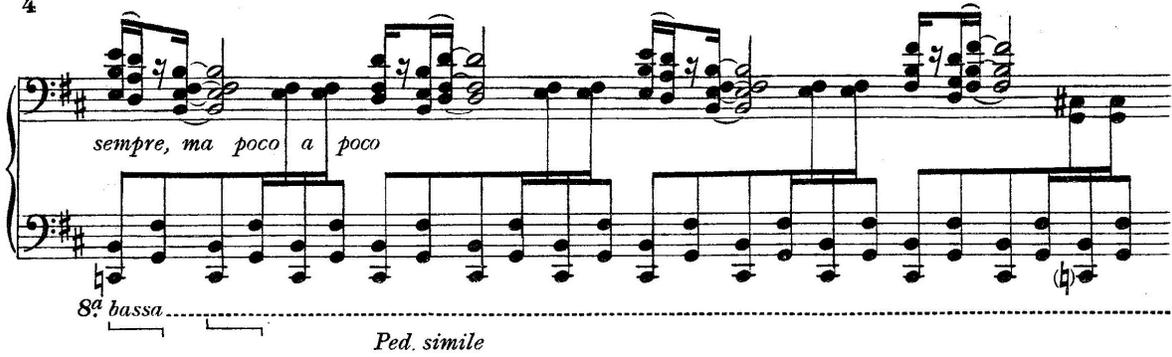
f cresc. e animando

8ª bassa.....

Copyright 1942 by Irmãos Vitale; Editores - S. Paulo - Rio de Janeiro - BRASIL.
Todos os direitos autorais reservados para todos os países - All Rights Reserved.

(Fed.)

I. 1202 c V

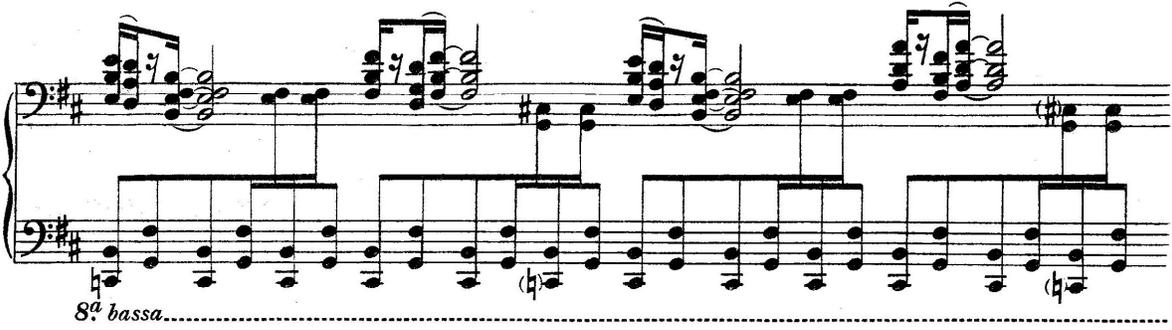


sempre, ma poco a poco

8^a bassa.....

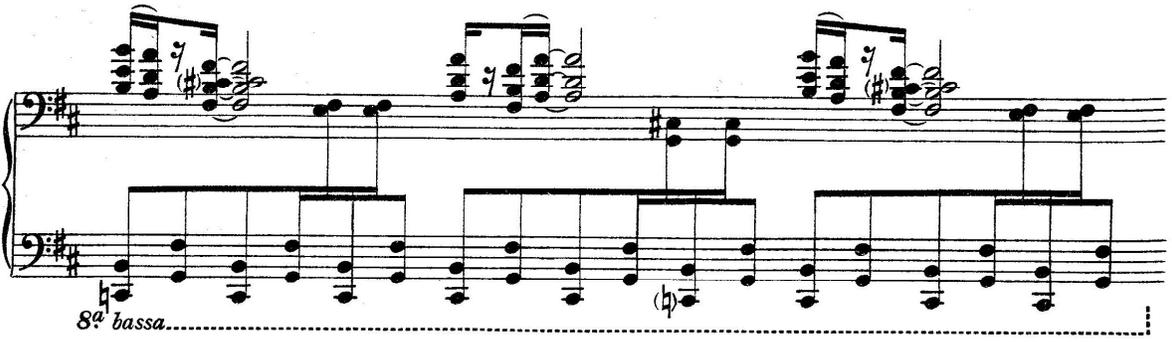
Ped. simile

This system shows the first two staves of a piano piece. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. It contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a steady eighth-note accompaniment. The instruction 'sempre, ma poco a poco' is written above the upper staff. Below the lower staff, '8^a bassa.....' is written with a dotted line, and 'Ped. simile' is centered below the system.



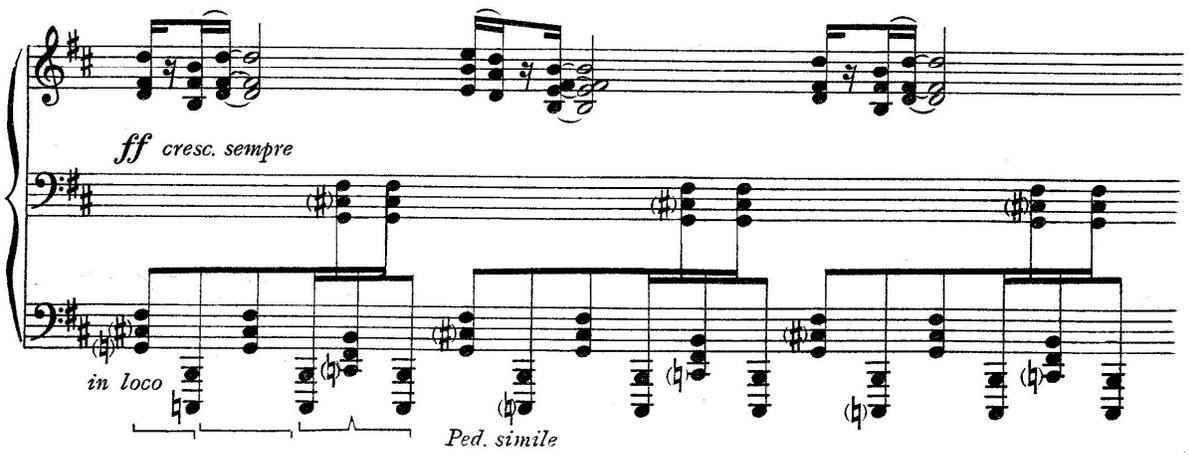
8^a bassa.....

This system continues the piano piece with the same two-staff layout. The melodic line in the upper staff and the eighth-note accompaniment in the lower staff continue. The instruction '8^a bassa.....' is written below the lower staff with a dotted line.



8^a bassa.....

This system continues the piano piece. The melodic line in the upper staff and the eighth-note accompaniment in the lower staff continue. The instruction '8^a bassa.....' is written below the lower staff with a dotted line.



ff cresc. sempre

in loco

Ped. simile

This system shows the final two staves of the piano piece. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff is in bass clef and contains a steady eighth-note accompaniment. The instruction '*ff* cresc. sempre' is written above the upper staff. Below the lower staff, '*in loco*' is written with a bracket, and 'Ped. simile' is centered below the system.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of several measures with complex chordal textures and melodic lines.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar complex textures and melodic development.

Third system of musical notation, showing further development of the musical themes.

Grandioso

fff

Fourth system of musical notation, marked **Grandioso** and *fff*. The music is more dramatic and features heavy chordal textures. A *Ped. simile* instruction is present at the bottom of the system.

Ped. simile
I 1202 c V.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It begins with a whole note chord (F#4, C#5, G#4) and continues with a series of eighth notes, some beamed together, and some marked with a 'v' (accents). The lower staff is in bass clef and features a complex accompaniment of chords and moving lines, primarily using eighth and sixteenth notes.

The second system continues the piece. The upper staff shows a melodic line with various rhythmic values and accents. The lower staff provides a dense harmonic support with frequent chord changes and moving bass lines.

cresc. e animando sempre

The third system is marked with the instruction *cresc. e animando sempre*. The upper staff features more complex rhythmic patterns, including sixteenth notes and some slurs. The lower staff continues with its intricate accompaniment. The instruction *Ped. simile* is written below the first measure of the lower staff.

The fourth system concludes the page. The upper staff has a melodic line with some slurs and accents. The lower staff maintains the complex accompaniment style seen in the previous systems.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords and melodic fragments, some with slurs and ties. The lower staff is in bass clef and features a more rhythmic accompaniment with chords and moving lines.

The second system continues the musical texture. The upper staff shows more intricate chordal structures and melodic movement. The lower staff maintains a steady accompaniment with some changes in chordal density.

The third system includes the instruction *Ped. simile* at the beginning of the lower staff. The musical notation continues with complex textures in both staves.

The fourth system begins with the instruction *pesante* in the lower staff. It concludes with a very loud dynamic marking *ffff* and a fermata over a final chord in the upper staff.

I. 1202 c V.

QUILOMBO*

quadrilha brasileira sobre os motivos dos negros

A. CARLOS GOMES

CAYUMBA

Nº 1

ff

sfz

p

*Do Ramallete de quadrilhas n.º 22.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with a slur over the first two measures. The bass clef contains a harmonic accompaniment. A dynamic marking of *ff* is present in the second measure.

Second system of musical notation, continuing the melodic and harmonic lines from the first system.

Third system of musical notation, concluding with a double bar line and the marking *FIM*.

Fourth system of musical notation, starting with a dynamic marking of *p* and the tempo marking *Gracioso*.

Fifth system of musical notation, concluding with a double bar line and the marking *D.C.* and *sfz*.

BANANEIRA

Nº 2

p

f

f

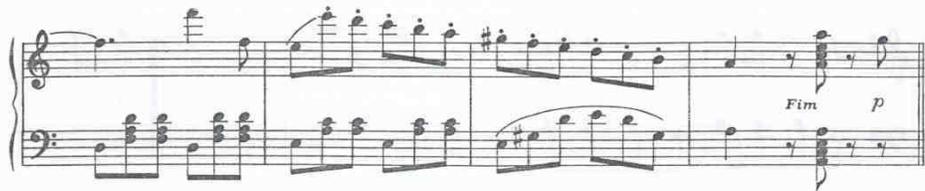
D.C.
Fim

QUINGOMBÔ

Nº 3



p



Fim p



f



p



p

8va

f

D.C.

This system contains two staves of music. The upper staff features a melodic line with a dynamic marking of *f* and a *8va* instruction. The lower staff provides a harmonic accompaniment. The system concludes with a *D.C.* (Da Capo) instruction.

BAMBOULA

Nº 4

mf

This system begins with the piece title 'BAMBOULA' and the number 'Nº 4'. It consists of two staves. The upper staff has a dynamic marking of *mf*. The music is in 2/4 time and features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

This system continues the musical piece with two staves. The rhythmic and harmonic patterns established in the previous system are maintained.

This system concludes the piece with two staves. It includes a repeat sign at the beginning of the system. The dynamic marking *mf* is present.

Musical score for piano, consisting of four systems of staves. The first system includes dynamic markings *sfz* and *b*. The second system includes *FIM* and *p*. The fourth system includes *D.C.*

FINAL

No 5

Musical score for piano, labeled "No 5", consisting of two systems of staves. The first system includes the dynamic marking *pp*.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The bass line includes a dynamic marking of *ff* (fortissimo).

Second system of musical notation, continuing the piece with treble and bass clefs.

Third system of musical notation, including a dynamic marking of *p* (piano) and the instruction *FIM* (Fine). An *8va* (octave) marking is present above the treble staff.

Fourth system of musical notation, featuring an *8va* (octave) marking above the treble staff.

Fifth system of musical notation, continuing the melodic and harmonic development.

Sixth system of musical notation, concluding with a double bar line and the instruction *D.C.* (Da Capo). An *8va* (octave) marking is present above the treble staff.

QUADRIGLIA

Ao amigo E. Teixeira Villela
(de Campinas)

A. CARLOS GOMES

CAXOEIRA

The musical score for 'Caxoeira' is presented in five systems of piano notation. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The score begins with a first ending bracket labeled '1ª' on the first system. The notation includes various musical symbols such as accents (^), sforzando (sfz), and dynamic markings (V). The piece features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The overall style is characteristic of late 19th-century Brazilian piano music.

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with various note values and rests. The middle and bottom staves are for the piano accompaniment, with a grand staff (treble and bass clefs). The piano part features a steady accompaniment with chords and moving lines. Performance markings include *sfz* (sforzando) at the beginning and *FIM* (Fine) at the end of the system.

SANTA MARIA

The second system of the musical score consists of two staves. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 2/4 time signature. It includes a *ten.* (tenuto) marking and a *p* (piano) dynamic marking. The bottom staff is the piano accompaniment, with a grand staff. It features a *leggero* marking and includes triplet figures in the right hand. The system concludes with a double bar line.

Musical notation system 1, featuring treble and bass staves. The treble staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes. The bass staff provides harmonic accompaniment. A double bar line is followed by a fermata and the word "Fine". The dynamic marking *sfz* is placed below the bass staff, and *p* is placed below the treble staff.

Musical notation system 2, featuring treble and bass staves. The treble staff contains a melodic line with a fermata. The bass staff provides harmonic accompaniment.

Musical notation system 3, featuring treble and bass staves. The treble staff contains a melodic line with a fermata. The bass staff provides harmonic accompaniment.

Musical notation system 4, featuring treble and bass staves. The treble staff contains a melodic line. The bass staff provides harmonic accompaniment. The dynamic marking *cresc.* is placed above the bass staff.

Musical notation system 5, featuring treble and bass staves. The treble staff contains a melodic line. The bass staff provides harmonic accompaniment.

Musical notation system 6, featuring treble and bass staves. The treble staff contains a melodic line. The bass staff provides harmonic accompaniment. The dynamic marking *cresc.* is placed above the bass staff. The system concludes with a double bar line, a fermata, and the marking *D.S.* and *sfz*.

MORRO ALTO

3^a

The musical score is written for piano in G major and 6/8 time. It consists of five systems of two staves each. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and a repeat sign. The second system features a melodic line in the right hand with a slur. The third system continues the accompaniment. The fourth system includes a triplet in the right hand and a *staccato* marking. The fifth system features another triplet and a *cresc.* marking. The score concludes with a final chord in the right hand.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music includes a melodic line in the treble and a harmonic accompaniment in the bass. A dynamic marking of *poco riten.* is present in the second measure.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and harmonic structures.

Third system of musical notation, showing further development of the musical themes.

Fourth system of musical notation, featuring a dynamic marking of *sfz* followed by *FIM* and *p*.

Fifth system of musical notation, including a dynamic marking of *leggeramente*.

Sixth system of musical notation, concluding with a dynamic marking of *sfz* and *p*, and a *staccato* marking at the end.

SALTINHO

43

sfz

cantabile

sfz FIM *p*

f

dolce *8va.* *ff* *sfz* D.C. al fine

The musical score for 'SALTINHO' is written in 2/4 time and consists of six systems of piano accompaniment. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), with a measure number of 43. The music features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *sfz* (sforzando) and *p* (piano). The second system continues the melody with a *cantabile* marking. The third system includes a *sfz* marking followed by 'FIM' (Fine) and a *p* marking. The fourth system features a *f* (forte) dynamic. The fifth system includes a *dolce* marking and an *8va.* (octave) marking. The sixth system concludes with *ff* (fortissimo) and *sfz* markings, and is marked 'D.C. al fine'.

MOGY GUASSU

5a

The musical score is written for piano in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of six systems of two staves each. The first system begins with a piano (*pp*) dynamic. The second system continues the piece. The third system features a melodic line in the right hand with a slur and the word "sua" written above it. The fourth system is marked *ff* and includes a slur with "sua" above it and a "FLM" marking at the end of the system. The fifth system is marked *p*. The sixth system concludes with a *f* dynamic marking.

The image shows a page of musical notation for piano, page 22. It consists of six systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system continues the piece. The third system is marked *brillante assai*. The sixth system concludes with the instruction *D.C. al fine*. The page number '22' is located at the bottom left.

in LOPES, Fernando. **O Piano Brasileiro de Carlos Gomes**. Rio de Janeiro: Acervo Funarte da Música Brasileira, 1979.

Anexo 3

A Letra de um Samba-Enredo do Tamandaré e alguns Exemplos do Material de Divulgação do Dito Ribeiro

CARNIVAL 2008 GUARATINGUETÁ

G.R.C.E.S. Unidos da Tamandaré
" Nossa gente vale Ouro"
Compositores: Letra - Paulo Alberto, Cimar , Hebert e Jorge
Melodia: Naldinho do Cavaco / Intérprete: Tinga

Vamos cantar a nossa terra
Exaltar nossa cidade, o dia-a-dia tão sofrido
Mostrando a nossa identidade
Um reino dourado
De arte, alegria e emoção
Vamos lá Tamandaré, em um só coração
O teatro transformou todos em ouro da cabeça aos pés
Como fez o alquimista, vem cantar e ser sambista
Reis e rainhas na imaginação

O brilho do metal, que perfeição
É possível encontrar
Está em cada um de nós
Precisamos garimpar (BIS)

Um bairro simples de povo batalhador
Com fé acredita na nação
Humildade e esperança viu nos olhos das crianças
A inspiração para crescer
Saltar, correr, jogar, ser campeão de vida
Jongo é dança de raiz
Nossa gente encantando o pais
Ilustres personagens nacionais e Frei Galvão
Ouro de fé, seus milagres são reais
O arco-iris guarda o tesouro
Nossa Gente vale ouro

Artista azul e branco (ô,ô,ô)
Sacudindo a bateria
Podemos mudar o mundo, mostrando sabedoria (BIS)
Comunidade unida mostra a sua glória
Lá vem ela, em auto estima, construindo sua história

Ouro

GRÁFICA E EDITORA TROCA LETRAS - 3132-3057

NÃO JOGUE ESSE PANFLETO EM VIAS PÚBLICAS

Zezinho Pizzas e Bedidas

Segunda a Domingo das 18:00 às 00:30	Agora Também!	Frango Assado aos Sábados e Domingos Entrega Grátis das 10:00 às 14:00
---	---------------	---

Disk Fácil: 3132-8083 / 3133-4555 **Confirmam Nossas Promoções**
Entregamos Bebidas: Cerveja Garrafa, Lata e Refrigerante

Praça São Benedito, 608 - Centro - Guaratinguetá - SP



30 - Arraia Julino
Comunidade de
JONGO DITO RIBEIRO

08
de Julho
2006
Sábado

14hrs - Apresentação dos
Grupos: Urucungus Lápis
Lázuli Savuru Capoeira
Raízes - Maculelé Capoeira
Coquinho Baiano - Puxada de
Rede Capoeira Semente Jogo
de Angola e Crispim Menino
Levado Maracatu Banzo
Samba de Bumbo da Tia
Aurora - Vinhedo

ENTRADA FRANCA
Canja e Canelinha GRÁTIS

22hrs - Rodas de Jongo com:
Jongo Dito Ribeiro Campinas
Jongo do Tamandaré -
Guaratinguetá Jongo de Piquete
- Piquete Jongo da Serrinha -
Rio de Janeiro

Local: Centro Cultural Casarão do Barão
Rua: Manoel Becker, s/nº
Terras do Barão - Campinas- S/P

Informações: 19 3227 5633/ 9134 3922 c/ Alessandra
Email: alejongo@itelefonica.com.br

APOIO
Secretaria Municipal de Cultura, Esporte e Lazer - Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial
Deputado Sebastião Arcanjo - Tiãozinho (PT) - Prefeitura Municipal de Campinas
Sub- Prefeitura de Barão Geraldo
Casa de Cultura Tainã

arte criada em software livre na casa de Cultura Tainã image do quadro de Aluisio Geremias "A Samba de Jira" - 2005

ARRAIAL AFRO-JULINO DO JONGO DITO RIBEIRO

ENTRADA 1 KG DE ALIMENTO (menos sal)

CANJA E CANELINHA FREE

DIA 10 JULHO 2010

PROGRAMAÇÃO

12h - TERÇO A SÃO BENEDITO
 FOLIA DE REIS (SEU ROGUE) - CAMPINAS/SP
 ESCOLA DE CURIMBA TAMBOR DE ANGOLA - CAMPINAS/SP
 CAFOEIRA (BECA) - RODA DE CAPOEIRA - CAMPINAS/SP
 Profa. ELIANA MÔNACO E Prof. HENRIQUE CARLOCA - CAMPINAS/SP
 CAPOEIRA COQUINHO BAIANO - MACULELÉ - CAMPINAS/SP
 GRUPO DE DANÇA AFRO OJU OSÁ DE HORTOLÂNDIA/SP
 PONTO DE CULTURA IBAO - RAIZES DO BRASIL - PUXADA DE REDE - CAMPINAS/SP
 URUCUNGUS, PUITAS E QUIJUNGUÊS - SAMBA DE BUMBO - CAMPINAS/SP
 SAYURU - COCO E CARIMBO - CAMPINAS/SP
 JONGO DO TAMANDARÉ - GUARATINGUETA/SP
 BATUQUE DE LIMBIGADA - PROJETO CASA DE BATUQUEIRO: PIRACICABA/SP
 SACICRIÓULO - CAMPINAS/SP

COMUNIDADE JONGO DITO RIBEIRO - CAMPINAS/SP
 JONGO DE PINHEIRAL E COMUNIDADES DO PONTÃO DO JONGO CAXAMBU - RIO DE JANEIRO/RJ
 FAMÍLIA MLK - CONCEITO REAL E FUNÇÃO ORIGINAL - CAMPINAS/SP
 BATERIA AICALINA - CAMPINAS/SP
 RODA DOS JONGUEIROS RJ E SP

04h - SARAVA SÃO BENEDITO

Local: PONTÃO DE CULTURA COMUNIDADE JONGO DITO RIBEIRO - CASA DE CULTURA FREIXEDA ROBERTA

AV. JOHN BOYD DUNLOP, S/N, EM FRENTE À PUC II - DENTRO DO LOTEAMENTO HORIZONTE GAMAHO DAS ÁRVORES À DIREITA - SETE DA FAZENDA

Mais informações:
 (19) 3227-8835 / 9124-3662 or Alessandra
 (19) 9117-0289 or Luanda
 (19) 9149-3815 or Vanessa

patrocinador:
 Campinas, Onda Rock, Dinos

realização:
 Comunidade Jongo Dito Ribeiro Ponto de Cultura

GOVERNO DE SÃO PAULO
 SECRETARIA DE CULTURA
 Ministério da Cultura
 FUNDACÃO DE CULTURA

Anexo 4

Pontos de Jongo e um Trecho dos Diários de Campo

Pontos de Jongo anotados em:

27/04/08 – 12º Encontro de Jongueiros – Piquete, SP.

I – Quissamã (a. grito para acabar um ponto: machado; b. o que faz: tambor de machadinha; c. instrumentação: atabaques comuns).

1

Não cai burro quem cai é touro.

No caminho de Minas quem cai e touro.

2

Ô, a moça bonita chegou agora:

é de Santa Luzia, é de Carangola.

3

Pau rolou, caiu

lá na mata ninguém viu.

Eu me chamo colher de pau.

Ô levanta (...) mexe (...).

4

Eu tenho uma toalha rendada de bico

cata laranja no chão tico-tico.

5

Plantei campim, ô lelê,
nasceu guiné.

Plantei campim, ô lelê,
nasceu guiné.

Catatumba pegou fogo,
defunto chamou no pé.

6

Olha piaba, ô lelê piaba.

Olha piaba, ô lelê piaba.

Respeita seu Domingo
ele é o Papai da Vara.

7

Cadê Valdemiro? Valdemiro taí.

Por causa de Valdemiro que bateram ni Jair.

8

Ô, tambor vem de Minas ou vem do Mar

Cadê esse povo que não fala?

9

Ô tambú mexeriqueiro! (...)

10

Adeus, adeus eu vou embora

ai, fica com Deus e Nossa Senhora.

II – Porciúncula (a. axé; b. ?; c. tambores cavalgados; nota: musicalidade bem diferente das outras comunidades, às vezes lembra os toques de umbanda).

11

Ô... ai, que saudade da fazenda do senhor
do morro velho, da paineira (palmeira?)
onde canta o sabiá (...).

[O ponto fala ainda do sinhô e da sinhá, dos dias de festa e da louvação aos orixás.]

12

Quando o galo canta
as alma chega pra Ave Maria:

“Ave Maria, cheia de graça
o senhor é convosco
Bendita sois vós entre as mulheres,
bendito é o fruto do vosso ventre.”

Nasceu Jesus!

13

Vamo nós pedir benção
pros caminhos das nossas guias (?).
(...)
Nossa Senhora Aparecida
(...)
Deus nos salve São Miguel arcanjo
todo enfeitado (...).

[O ponto louva vários guias de umbanda.]

14

Dá licença tambú, candongueiro,
Mestre Gil, pra jogar no seu terreiro.

[Mestre Gil é “líder” e foi o responsável pelo “reavivamento” do jongo de Piquete]

15

Aê, aê (...)

[Louvação à “mamãe, vovô, papai” e “vovó”]

16

Corre o eito de banda
que o feitor ta na beirada.

17

Olha, moço, eu não sou negro
que não tem emprego
que (...).
Mas pode ter certeza
que eu não boto mesa
pra outro comer.

18

Mãe Oxum, valei-me por favor
intercedei por mim junto ao Senhor.
(...)
Cuida dos meus filhos.
(...)
Bota eu no colo, Oxum.
(...)
Oxum, nana eu.
(...)
Roga pelos meus ao Cristo Rei.
(...)

19

Eu bebi o Paraíba até no meio.

20

Ô poeira, ô poeira!

Hoje eu entrei no jongo

sai sacudindo a poeira

(...)

Eu fui lá no mato

cortei meu cipó.

(...)

calado é melhor.

21

Feitor ta perguntando

quem chorou de madrugada.

Foi vó Cabinda

com a dor da chibatada.

22

Pra Nossa Senhora do Rosário

eu pego o meu missário e vou rezar o Bendito.

Vou chamar o meu povo do Congo

vamo dançar jongo pra São Benedito.

É pra São Benedito!

Vamo dançar jongo pra São Benedito.

23

O que é bom já nasce feito.

Ô minha gente bata palma pro prefeito.

24

Ai, o jongo de [nome de cada uma das comunidades presentes]!

Zum, zum, zum... ai, como zoa tambú,

ai, como zoa no ar!

25

Eu vou dar minha despedida

como Deus fez em Belém

[versos improvisados:]

“Adeus, família jongueira,

até o ano que vem.”

(...)

“Que Deus me dê saúde,

me ajude e (...)”

(...)

III. Pinheiral (a. machado; b. ?; c. barricadas colocadas em frente ao executante sentado).

26

Tava dormindo, caringoma me chamou.

Tava dormindo, caringoma me chamou.

Levanta povo, cativeiro se acabou.

27

Pai Divino Espírito Santo,

o primeiro a pisar na guia.

Sarava terreiro

com Deus e a Virgem Maria.

Ô lai lê [etc.]

28

Bate tambor grande, repinica candongueiro.

Vamo bater palma, vamo sarava jongueiro.

Ô lai lê [etc.]

29

Oi, a moreninha me pediu

laço de fita pra cintura.

Eu mandei cordão de ouro:

laço de fita não segura.

30

Senta no banco de areia,

senta no banco de areia.

Sereia ta no mar,

senta no banco de areia.

31

Morena dente de ouro

seus olhos são de marfim.

Se você não tivesse dono

eu levava você pra mim.

32

Tambor grande não fala.

O candongueiro falou.

Ê lá! O candongueiro falou!

33

Com tanto pau no mato

embaúba é coronel.

34

É pro louvado,
eu quero dar louvado.

Eu não quero nada não,
eu quero dar o louvado só.

[versos improvisados:]

“Eu vim de longe (...)”
(...)

“Candongueiro ta em (...)”
(...)

35

No lico-lico meu carro tombou,
na mata virgem meu carro carregou.
(...)

36

Tem gurundi, oi no pomar tem gurundi.
Bananeira, saco de ganga (enganga?).

37

Virou noite, virou noite.
(...) pode saravá.

38

Lá em Miracema eu matei uma novilha.
Tirei o couro dela, mocotó ta dando cria.

39

Não lava a roupa com meu nome,

não lava a roupa com meu nome.

Meu nome não é sabão,

não lava a roupa com meu nome.

[var. 1º verso: “Pra que lavar roupa com meu nome?” 3º verso: “na vila tem sabão”,
Serrinha]

40

A bença papai, a bença mamãe também,

eu não sou malcriado com ninguém.

41

Vem joelhar no pé de pau,

– ô, no pé de pau –

vem joelhar no pé de pau.

Ô jongueiro novo,

vem joelhar no pé de pau.

42

Tem duas moça no caminho.

Não é moça não!

Tem duas nota na gaveta.

Não é nota não!

43

Ô lavadeira, ô lavadeira,

o que fez com minha camisa?

Foi rolando, foi rolando,

foi parar no Paraíba.

44

Morena, quem te contou

que essa noite serenou?

Eu deitado no seu colo

sereno não me molhou.

[cantado para homenagear um casal que se conheceu num dos Encontros de Jongueiros
]

45

Minha gente eu vou m'embora.

O que me dão para levar?

Eu levo saudade sua.

Ai, no caminho eu vou chorar.

46

Vou m'embora devagar

– ô devagar! –

vou m'embora devagar.

Vou com Deus e Nossa Senhora,

eu vou m'embora devagar.

IV – São José da Serra (a. machado; b. ?; c. tambores escavados tocados de pé como atabaques)

47

Ai, eu fui na mata buscar a lenha,

eu passei na cachoeira, molhei a mão.

Senhor da Pedreira, benza essa fogueira.

Além da fogueira ajuda todos irmãos.

48

Vamo saravá São Benedito.

Nossa Senhora do Rosário... êh!...

Nossa Senhora do Rosário!

49

Deixa a moreninha passear,
deixa a moreninha passear.
O terreiro é grande,
deixa a moreninha passear.

[var. 1º verso: “Deixa a rolinha passear”, Guará. “A moreninha” também aparece em Guará]

50

No dia treze de maio
– é um dia tão bonito –
todos preto se reúne
– meu Deus do céu –
pra saravá São Benedito.

51

Minha mãe é uma sereia
mora no fundo do mar.
Eu também sou filho dela
moro no mesmo lugar.

52

Oi gente eu nasci na angoma
Angola que me criou
(...) de Moçambique
– meu Deus do céu! –
eu sou negro sim, senhor.

53

Bombeiro da bomba,
bombeiro da bomba,

me dá um pouco d'água
que a sede me tomba.

54

Já plantei café de meia,
já plantei canavial.
Café de meia não ta limpo
– ai, meu Deus do céu! –
canavial deixa secar.

[var. 3º e 5º versos: “Café de meia não se dá, sinhá moça / deixa a angoma melhorar”,
Guará]

55

Oi papai, mamãe
a titia me bateu.

56

Carreiro mostre qual é o nome do seu boi
Carreiro mostre qual é o nome do seu boi
Meu boi chama saudade do amor que já se foi

57

Eu plantei (?) galinha comeu,
eu plantei feijão galinha comeu.
Eu vou subir no céu
eu vou pegar (?) com Deus.

58

Quando eu morrer não precisa me enterrar
Quando eu morrer não precisa me enterrar
me jogue no Paraíba, deixe a água me levar.
A carne o peixe come, o osso deixa afundar.

[A falecida Araci, em Guará, cantava o mesmo ponto, substituindo “Paraíba” por “rio”.
]

59

Adeus, cangoma, adeus!

Adeus, eu já vou m´embora.

Eu vou, mas cangoma fica aqui.

Até outra hora!

60

Olha, viva o que engoma me deu!

Oi, quem gosta de festa é que torna a fazer.

V – União dos Jongueiros da Serrinha (a. machado; b. jongo; c. ?; notas: jongo espetáculo / um cantor, Rodrigo Nunes, e coro / pontos bem longos, cantados poucas vezes / a anotação foi difícil).

61

Bendito, louvado seja,

o rosário de Maria.

Bendito, louvado seja,

o rosário de Maria.

Bendito pra Santo Antônio,

bendito pra São João

(...)

Sarava angoma, puíta,

saravá meu candongueiro,

salve caxambu, saravá jongoeiro!

Bendito, Senhora Santana

(...)

Saravá meus zirimão!

62

[refrão:]

Meu galo carijó, boa noite!

Meu galo macuco, bom dia!

Meu galo carijó, boa noite!

Meu galo macuco, bom dia!

[versos:]

(...) cumba (...)

(...)

“Eu vim de longe (...)”

(...)

“Eu dei saravá terreiro, boa noite!

Coruja bate asa, bom dia!

(...)

(...)

Feitiço não me mata, bom dia!

63

Eu vim falar que eu vim para ficar.

[refrão:]

Fica a tenda aê!

[versos:]

“Fica caxambú!”

[o ponto segue dizendo quem é que “fica”: angoma, puíta, Piquete, Vovó Teresa, etc.]

“Falei com as rezadeiras (...)”

(...)

64

Pisei na pedra, pedra balanceou.

Levanta meu povo, cativoiro se acabou.

65

Ô Guiomar, ô Guiomar,

o jongo não é de púia, Guiomar,

segura a toalha pra durar.

[versos:]

“O nosso jongo (...)”

(...)

“No improviso o jongo toca até de madrugada”

(...)

66

Madalena, minha nega,

Madalena, minha nega,

sua saia de babado tem pouca renda.

67

[refrão:]

Pra que lavar roupa com meu nome?

Pra que lavar roupa com meu nome?

Na vila tem sabão,

pra que lavar roupa com meu nome?

[versos:]

“Não vou na sua casa por que tem muita ladeira (...)”

(...)

68

Eu não sabe ler, eu não sabe escrever,

como vai tomar conta de botica na Piedade?

Como vai tomar conta de botica na Piedade?

– ai, papai, ai mamãe! –

Como vai tomar conta de botica na Piedade?

– ai, vovô, ai vovó! –

Como vai tomar conta de botica na Piedade?

69

Que, saudade, ai, que saudade da Piedade,

da fazendo onde minha avó nasceu!

(...)

(...) criou (...)

Fazenda dos sonhos dourados

aonde nasceu meu avô.

70

Papai corta lenha com o machado (...)

(...)

Os tambores tão tocando no terreiro.

71

Tambor de Mina murmurando no terreiro (...)

72

Ai, eu vou m'embora pra cidade de prata.
Queira Deus que lá não tenha esse bicho da mata.

[refrão:]

Eu nunca vi tanta barata,
eu nunca vi tanta barata.
Ô, senhora dona,
pega no chinelo e mata.

[versos:]

“Fui (...) procurar uma gravata
quando abri a gaveta
nunca vi tanta barata!”
(...)

“Eu venho (...) tenho muito o que fazer
muita roupa pras lavar (...)”
(...)

73

[refrão:]

Vapor berrou na Paraíba
e chora eu!
Fumaça dele na Madureira
e chora eu!

E chora eu, vovó!

[versos:]

“Quando eu entro no jongo e começo a dançar (...)
(...) nesse calango gostoso que eu vou me acabar”

74

No dia treze de maio cativoiro acabou
e os escravos gritaram: “liberdade, Senhor”.

Jardim Roseira, tarde do sábado dia 04 de outubro de 2008:

(...)

A Árvore Genealógica (Matrilinear) da Família de Alessandra:

PRIMEIRA GERAÇÃO: Augusto **Baltazar**, “Vô Augustinho Baltazar” (filho de uma ex-escrava, nascido após a Lei do Ventre Livre) casou-se com Maria **Neves**, tiveram os filhos Carlos, Lucila, Dinda, Benedita, Neílda, Jacinto, Augusto, Sílvio e José.

SEGUNDA GERAÇÃO: Carlos Neves **Baltazar** casou-se com Paula (?), tiveram os filhos Milton, Lucila, Heloise, Carlos e Benedito Eustáquio.

Carlos morreu ainda jovem num dos maiores desastres da cidade, o desabamento do Cine Rink, que segundo Alessandra e sua mãe, ficava na esquina formada pelas ruas Barão de Jaguará e Conceição. As duas souberam até me dizer que filme estava passando naquela tarde, cujo nome sugestivo, “Amar foi minha Ruína” não pôde ser esquecido pela família. A tragédia, de acordo com diversas páginas de internet como a do “Pró-Memória de Campinas”, ocorreu na tarde de 16 de setembro de 1951, numa matinê dupla na qual “Os Salteadores” foi também exibido, matando 13, 25 ou 40 pessoas e deixando uns 400 feridos.

Lucila Neves Baltazar casou-se com “Tio Gentil” e com “Tio Gordo” (?). Com o tio Gordo ela teve os filhos Ana Lúcia, Edinéia, Helena, Marcelo e Elza.

As filhas de Lucila e de Tio Gordo foram as primeiras na família a se casar com brancos e/ou estrangeiros. Hoje existem americanos, japoneses e italianos entre os parentes de Alessandra.

Dinda casou-se com Luiz **Pompeu**, tiveram os filhos Luiz Filho, João, Antônio Carlos (que não se casou), Loritilde, José Augusto e Maria Teodora (?).

Benedita Neves Baltazar, “Vó Ditinha”, casou-se com Benedito **Ribeiro** (c. 1905 – 1968), tiveram os filhos Carlos Augusto, Maria Aparecida, Edite, José Roberto e Maria Alice.

Vó Ditinha conheceu o seu futuro marido em São Paulo, onde fora trabalhar como empregada doméstica. Alessandra disse que a mudança de cidade ocorreu por que a sua trisavó Maria Neves que conseguira empregar boa parte dos seus familiares tinha vergonha de dizer que sua filha trabalhava em tal serviço.

Maria Neves, que aparentemente contava com a amizade e / ou a proteção de uma família rica e branca, não parou, entretanto, de procurar um trabalho que ela considerasse digno para os seus familiares e que trouxesse a sua filha de volta para a sua cidade. Benedito Ribeiro veio para Campinas, para trabalhar na FEPASA, aliás, parece que Maria Neves conseguiu que vários familiares seus fossem empregados nesta empresa.

Alessandra morou com a “Vó Ditinha” até os 4 anos de idade. A vó morava na Rua Espanha, no Botafogo e a menina estudava numa escolinha na Alberto Sarmiento. Depois Alessandra foi estudar no colégio Benedito Sampaio, ao lado do Culto à Ciência, também perto da casa da avó.

Benedito Ribeiro veio de Minas Gerais, de uma cidade próxima à Juiz de Fora. Era protegido de uma família rica e branca. Foi criado e educado na casa dessa família. Alessandra e sua mãe sabem muito pouco sobre a vida dele anterior à chegada ao Estado de São Paulo.

Neílda Neves Baltazar casou-se com Alcebíades **Leite**, tiveram os filhos Alan, Eli, Cleonice, Neusa, Cleuza e Sônia. Criaram ainda Alcebíades e Carmen Silvia.

Alcebíades Leite, segundo Maria Alice, mãe de Alessandra, era maestro da “Banda da Força Militar de São Paulo”. Na internet não existe registro algum de uma associação com esse nome.

Talvez Alcebíades tenha sido maestro da “Banda da Força Pública do Estado de São Paulo” ou da “Banda Militar do Estado de São Paulo”. Infelizmente encontrei muito poucas informações sobre a primeira banda e quase nenhuma sobre a segunda.

A família leite que estava dividida entre os municípios de Campinas e de Mogi das Cruzes era uma família de músicos.

Jacinto Neves **Baltazar** casou-se com Silvia Santos, tiveram os filhos Mariluce, Aurelice, a “Tia Aure”, cantora de samba, Wilson, Osvaldo, Roberto e mais dois outros que morreram bem pequenos.

Augusto Neves **Baltazar** casou-se com Araci (?), tiveram os filhos Alan, Gilson, Aureli e Wilson.

Sílvio Neves **Baltazar** casou-se com Odete (?), tiveram os filhos Sílvio, Vanderlei e Valdemir

José Neves **Baltazar** casou-se com Lídia Pompeu, tiveram os filhos José Baltazar Júnior, Valdir e Lúcia Helena.

TERCEIRA GERAÇÃO: Carlos Augusto **Ribeiro**, o “Tio Dudu” (nascido em 1932) casou-se com Maria Edina, tiveram os filhos Edina Solange, Eliana Augusto e Elizabete.

Maria Aparecida Ribeiro casou-se com Gilberto **Lourenço**, tiveram os filhos Zeila Regina, Rodrigo, Walmir e Maria Cristina.

Edite Ribeiro casou-se com Manoel **Barbosa**, tiveram os filhos Jackson Luís e Andréia Luiza.

José Roberto **Ribeiro** casou-se com Rosângela (?), tiveram a filha Elisângela Élida.

Maria Alice Ribeiro casou-se com Luiz Antônio (?), tiveram as filhas Alessandra e Cristiane.

QUARTA E QUINTA GERAÇÕES: Filhos e netos do Tio Dudu: Edina Solange Ribeiro casou-se com Luiz Carlos **Porto** (?), tiveram as filhas Graziela e Luiz Carlos Porto Júnior. Graziela, por sua vez, teve (?) o filho Luan.

Eliana Augusto Ribeiro casou-se com Moacir **Toledo**, tiveram as filhas Kaise e Graziela.

Elizabeth Ribeiro casou-se com Darcy (?), tiveram o filho Benedito Ribeiro Neto. Darcy teve um filho foram do casamento, o Mateus, com uma mulher chamada Penha (?). Hoje ele vive com uma terceira mulher, Rita.

Filhos e netos de Maria Aparecida: Zeila Regina Lourenço casou-se com Marcos (?), tiveram o filho Felipe

Maria Cristina Lourenço casou-se com André **Batista**, tiveram os filhos Vinícius, Raíssa e Raquel. Moram nos EUA.

Walmir e Rodrigo não tiveram filhos.

Filhos e netos de Edite Ribeiro: Jackson Luís **Ribeiro** casou-se com Lucimaire, tiveram a filha Sthephany.

Andréia Luiza casou-se com Richard, um americano, não teve filhos.

Filhos e netos de Maria Alice Ribeiro: Alessandra Ribeiro (?) e André Luiz da Silva **Lopes**, tiveram a filha Bianca.

Cristiane (?), casou-se com o americano Martin Stubna, tiveram as filhas Nathaly e Naiara. Moram na Flórida.

Perguntas:

1) Qual o nome da mãe de Luiz Pompeu, casado com “Dinda”? Qual era o nome dessa Dinda?

2) Saber mais detalhes sobre a religiosidade dessas famílias.

3) Perguntar mais sobre a família do pai de Alessandra. As perguntas para iniciar os questionamentos podem ser: “A “irmã Pureza” era religiosa? Vendia as balas de café?”

4) Perguntar sobre as datas de nascimento e morte dos parentes de Alessandra e tentar levantar os sobrenomes que faltam.

5) Quais eram os nomes e os sobrenomes do “Tio Gentil” e do “Tio Gordo”?

6) Pesquisar mais sobre a vida de Benedito Ribeiro.

Bibliografia

Academia Brasileira de Letras. in <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?sid=94>. Última visita feita em 01/06/2009.

Academia Brasileira de Música. in <http://www.abmusica.org.br/patr39.htm#inicioPatrono12>. Última visita feita em 24/04/2009.

Academia Paulista de Letras. in http://www.academiapaulistadeletras.org.br/cur_30.htm. Última visita feita em 20/09/2010.

Adinkra Symbology: the origin and meaning of adinkra symbols (autor anônimo)
<http://africahistory.about.com/library/weekly/aaAdinkra.htm>. Última visita feita em 30/01/2010.

African Burial Ground: national monument, New York in National Park Service – U.S. Department of the Interior. in <http://www.nps.gov/afbg/index.htm>. Última visita feita em 02/02/2010.

AGOSTINI, Camilla. **Africanos no Cativo e a Construção de Identidades no Além-Mar: Vale do Paraíba, século XIX.** Dissertação de Mestrado – Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Campinas – SP, 2002.

ALBIN, Ricardo Cravo. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira.** (verbetes “Ary Barroso”, “Darcy do Jongo”, “Clementina de Jesus”, “Humberto Porto”, “Jongo” e “Chula”) in <http://www.dicionariompb.com.br/>. Última visita feita em 12/11/2009.

ALLEN, William Francis. **Slave Songs of the United States.** Nova York: Peter Smith, 1951 (1867).

ALONSO, Damaso. **La Lengua Poetica de Góngora.** Madrid: Instituto Miguel de Cervantes, 1950.

AMARAL, Leopoldo. **Campinas: recordações.** São Paulo: Seção de Obras d’“O Estado de São Paulo”, 1927.

ANDRADE, Mário de. **Dicionário Musical Brasileiro.** ALVARENGA, Oneyda e TONI, Flávia Camargo (coord.). Belo Horizonte / São Paulo: Itatiaia / Ministério da Cultura / Instituto de Estudos Brasileiros / EDUSP, 1989.

_____. **Macunaíma o Herói sem Nenhum Caráter.** Belo Horizonte / Rio de Janeiro: Villa Rica, 1997 (1928).

_____. **O Samba Rural Paulista.** in CARNEIRO, Édison. **Antologia do Negro Brasileiro.** Rio de Janeiro: Editora Agir, 2005 (1950).

- ARAÚJO, Alceu Maynard. **Cultura Popular Brasileira**. São Paulo / Brasília: Melhoramentos / Instituto Nacional do Livro, 1973.
- _____. **Documentário Folclórico Paulista**. São Paulo: Prefeitura Municipal de São Paulo, Departamento de Cultura, 1952.
- _____. **Folclore Nacional: danças, recreação, música**. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1967.
- _____. **Jongo**. in **Revista do Arquivo Municipal, Ano 16, Vol. 128**. São Paulo, outubro de 1959.
- AROM, Simha. **African Polyphony and Polyrhythm**. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- ARRUDA, Roldão. **Concessões de Lula à quilombolas deixarão bomba fundiária para Dilma**, artigo in **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 21/11/2010.
- ARRUTI, José Maurício. **Mocambo: antropologia e história no processo de formação quilombola**. Bauru: EDUSC, 2006.
- AZEVEDO, Célia Marinho de. **Abolicionismo: Estados Unidos e Brasil, uma história comparada (século XIX)**. São Paulo: Annablume, 2003 (1993).
- _____. **Onda Negra, Medo Branco: o negro no imaginário das elites, século XIX**. São Paulo: Annablume, 2008 (1987).
- AZEVEDO, Ricardo. **Meu Livro de Folclore**. São Paulo: Editora Ática, 1997.
- BAARZ, Gregory. **Music in East Africa: experiencing music, expressing culture**. Nova York / Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Barracão de Pai José de Aruanda: giras de umbanda e a cultura afro-brasileira**. In <http://www.girasdeumbanda.com.br>. Última visita feita em 19/01/2010
- BARTH, Fredrik. **Grupos Étnicos e Suas Fronteiras**. (1960) in POUTIGNAT, Philippe e STREIFF-FENART, Jocelyne. **Teorias da Etnicidade**. São Paulo: Editora da UNESP, 1998.
- BÉHAGUE, Gerard (org.). **Performance Practice: ethnomusicological perspectives**. Westport / Londres: Greenwood Press, 1984.
- BENNETT, Roy. **Forma e estrutura na música**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.
- BLACKING, John. **How Musical is Men?** Londres: Faber & Faber, 1973.

BORGES, Cassio. **O Agudo Lugar Ameno: retórica e agudeza na composição do cenário bucólico da Fábula de Polifemo y Galatea.** Dissertação de Mestrado – Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Campinas – SP, 2002.

BORGES, Jorge Luís. **Discussão.** (1932) in **Obras Completas – vol 1.** São Paulo: Editora Globo, 1998.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira.** São Paulo: Cultrix, 1997 (1970).

BURKE, Peter (org.). **A Escrita da História: novas perspectivas.** São Paulo: Editora da UNESP, 1992 (1991).

CANTARINO, Carolina. **Variedade e Riqueza dos Sons Brasileiros Ajudam a Ampliar a Noção de Patrimônio.** artigo na página da **Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência** in http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009-67252006000100004&script=sci_arttext. Última visita feita em 12/11/2009.

CARNEIRO, Édison. **Samba de Umbigada.** (1961) in **Folguedos Tradicionais.** Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982 (1974).

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. **Negros, Estrangeiros: os escravos libertos e sua volta à África.** São Paulo: Brasiliense, 1985.

CARNEIRO DA CUNHA, Marianno. **Da Senzala ao Sobrado: arquitetura brasileira na Nigéria e na República Popular do Benin.** São Paulo: EDUSP, 1985.

Casa de Cultura Tainã. In <http://www.taina.org.br>. Última visita feita em 18/12/2010.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Contos Tradicionais do Brasil.** Rio de Janeiro: Ediouro. s.d. (1946).

CAYMMI, Dorival. **Cancioneiro da Bahia.** Rio de Janeiro: Editora Record, 1978.

CAYMMI, Stella. **Caymmi: o mar e o tempo.** São Paulo: Editora 34, 2001.

Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. **Jongo, patrimônio imaterial brasileiro** in **Dossiê Línguas do Brasil – Patrimônio: Revista Eletrônica do IPHAN, n. 7.** Janeiro / Fevereiro de 2007. <http://www.labor.unicamp.br/patrimonio/materia.php?id=58>. Última visita feita em 18/01/2010.

COHEN, Abner. **Custom & Politics in Urban África: a study of hausa migrants in Yoruba towns.** Berkeley / Los Angeles: University of California Press, 1969.

Comunidade Jongo Dito Ribeiro. In <http://comunidadejongoditoribeiro.blogspot.com/>. Última visita feita em 14/12/2010.

Corta-Jaca in **MPB – Cifrantiga.** <http://cifrantiga3.blogspot.com/2006/03/corta->

jaca.html. Última visita feita em 08/06/2009.

COSTA, Maria Teresa. **Restauração da Mãe Preta Começa na Terça-Feira: trabalho de limpeza será realizado em parceria com empresas, grupo de pesquisa da UNICAMP e a Prefeitura.** reportagem in Jornal Correio Popular, Campinas: 18/11/2010.

CUNHA, Maria Clementina Pereira da (org.). **Carnavais e Outras Frestas: ensaios de história social da cultura.** Campinas: Editora da UNICAMP, 2002.

_____. **Ecos da Folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DANTAS, Beatriz Góis. **Vovó Nagô e Papai Branco: usos e abusos da África no Brasil.** Dissertação de Mestrado – Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Campinas – SP, 1982.

DIAS, Mauro. **Gravadora Relança Histórias Infantis de Braguinha.** Artigo in **O Estado de São Paulo.** São Paulo, 03/10/2001.

DIAS, Paulo. **A Outra Festa Negra.** in JANCSÓ, Istvan e KANTOR, Íris (orgs.). **Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa.** São Paulo: HUCITEC / EDUSP / FAPESP, 2001.

_____. **Jongo e Candombe: primos-irmãos.** Artigo inédito, apresentado no “VII Congresso IASPM-AL de La Habana”, 2006 e ainda não publicado.

Dicionário da Construção in Instituto Federal de Educação, Ciências e Tecnologias. <http://www.cefet-se.com/dic/Dicionario-C.htm>. Última visita feita em 25/01/2010.

Dicionário Interativo da Educação Brasileira. <http://www.educabrasil.com.br/eb/dic/dicionario.asp?id=365>. Última visita feita em 20/09/2010.

Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. <http://www.priberam.pt/dlpo/default.aspx>. Última visita feita em 09/06/2009.

DIJK, Rijk van, REIS, Ria e SPIERENBURG, Marja (eds.). **The Quest for Fruition Through Ngoma: political aspects of healing in Southern Africa.** Oxford: James Currey Ltd., 2000.

Dossiê IPHAN 5: jongo no sudeste. (autor anônimo) CD-ROM. Brasília: Ministério da Cultura / IPHAN, s/d.

DOWNES, Stephen. **Falácias Indutivas.** Artigo in **Crítica: revista de filosofia.** <http://criticanarede.com/induct.htm>. Última visita feita em 25/01/2010.

Etnomusicologia – um laboratório em Etnomusicologia da Escola de Música da UFBA. in <http://etnomusicologia.wetpaint.com/>. Última visita feita em 06/08/08.

FERNANDEZ, Valéria. **O Jongo no Rio de Janeiro de Ontem e de Hoje.** in VARGENS, João Batista Maranhão (org.). **Notas musicais cariocas.** Petrópolis: Vozes, 1986.

FLOYD JUNIOR, Samuel. **Ring Shout!: literary studies, historical studies and black music inquiry.** in **Black Music Research Journal, Vol.11, N.2.** Chicago: Center of Black Music Research, 1991.

_____ . e REISSNER, Marsha. **The Sources and Ressources of Classic Ragtimes Music.** in **Black Music Ressearch Journal, Vol.4, N.2.** Chicago: Center of Black Music Research, 1984.

Fluxos Musicais – trajetórias sonoras do nomadismo. in <http://www.fluxosmusicais.com/>. Última visita feita em 05/08/08.

FONSECA, José Rubem. **O Selvagem da Ópera.** São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FONTES, Martins. **Rapsódia Negra.** in **O Estado.** Niterói, 24/05/1953.

FRAGA, Plínio. **A Ponte Vermelha e o Kabuletê** in USTRA, Carlos Alberto Brillhante. **A Verdade Sufocada: a história que a esquerda não quer que o Brasil conheça** (blog) 01/04/2010. Última visita feita em 01/05/2011.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. **Homens Livres na Ordem Escravocrata.** São Paulo: Ática, 1976 (1969).

FREIRE, Marcelino. **Contos Negreiros.** Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____ . **EraOdito.** in <http://www.eraodito.blogspot.com/>. Última visita feita em 01/04/2011.

FREUD, Sigmund. **A Interpretação dos Sonhos.** Rio de Janeiro: Imago, 2001 (1900).

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala.** São Paulo: Global Editora, 2008 (1933).

GALLET, Luciano. **Estudos de Folclore.** Rio de Janeiro: Carlos Wehrs & Cia, 1934.

GANDRA, Edir. **O Jongo da Serrinha: do terreiro aos palcos.** Rio de Janeiro: GCE Georgio Gráfica e Editora, 1995.

GARCIA, Denise Hortência Lopes. **Partitura de Escuta: confluência entre sonologia e análise musical.** in <http://www.unirio.br/simpom/textos/SIMPOM-Anais-2010-DeniseGarcia.pdf>. Última visita feita em 14/04/2011.

- GARCIA, Walter. **Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- _____. **Festa à Margem da Dutra** in MEDINA, Cremilda (org.). **Mundão Véio Sem Porteira**. São Paulo: CJE / ECA/ USP, 1997.
- GATES JUNIOR, Henry Louis. **A Escuridão do Escuro: uma crítica do signo e o Macaco Significador**. in HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Pós-Modernismo e Política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989 (1973).
- GENOVESE, Eugene Dominick. **A Terra Prometida: o mundo que os escravos criaram**. Rio de Janeiro / Brasília: Paz e terra / CNPq, 1988.
- GOMES, Flávio dos Santos. **Histórias de Quilombolas: mocambos e comunidades de senzalas no Rio de Janeiro, século XIX**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1995.
- GOMES, Luiz Flávio. **Negros e Política: 1888-1937**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005
- GOMES, Lindolfo. **Contos Populares Brasileiros**. 3ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1965 (1948).
- GOMES, Tiago de Melo. **Um Espelho no Palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.
- _____. **O Mistério do Samba – Hermano Vianna**. Resenha in **Revista Brasileira de História – Espaços da Política**, vol. 21, n. 42. São Paulo: Associação Nacional de História (ANPUH), 2001.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de. **Fábula de Polifemo y Galatea**. Edición de Alexander A. Parker. Madrid: Cátedra, 1996 (1613).
- GROUT, Donald J. e PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. Lisboa: Gradiva, 2005 (1988).
- HAYES, Roland. **My Favorite Spirituals**. Nova York: Dover Publications, 2001.
- História das Rodovias: Dutra** in **Estradas.com.br: o portal de rodovias do Brasil** http://www.estradas.com.br/histrod_dutra.htm. Última visita feita em 21/02/2011.
- HOBSBAWM, Eric e RANGER, Terence (orgs.). **A Invenção das Tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- HOUAISS, Antônio, VILLAR, Mauro de Salles e FRANCO, Francisco Manuel de Mello. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

ISFAHANI-HAMMOND, Alexandra. **White Negritude: race, writing, and brazilian cultural identity**. Nova York: Palgrave / Macmillan, 2007.

Ivaporunduva in **Comissão Pró-Índio de São Paulo** in http://www.cpis.org.br/comunidades/html/i_brasil_sp_ivaporunduva.html. Última visita feita em 01/05/2011.

JANZEN, John M. **Ngoma: discourses of healing in Central and Southern Africa**. Berkeley: University of California Press, 1992.

Jangada Brasil: a cara e a alma brasileiras. in <http://www.jangadabrasil.com.br/index.asp>. Última visita feita em 01/07/09.

JONES, Le Roi. **O Jazz e sua influência na Cultura Americana**. Rio de Janeiro / São Paulo: Record, 1967.

Jongo (autor anônimo), artigo da revista online **Século Diário** (Espírito Santo) in <http://www.seculodiario.com.br/folclore/tradicoes;index7.htm>. Última visita feita em 12/11/2009.

Jongo no Sudeste (autor anônimo), página oficial do IPHAN, Ministério da Cultura in <http://portal.iphan.gov.br/portal/montarDetalheConteudo.do?id=12855&sigla=Noticia&retorno=detalheNoticia>. Última visita feita em 12/11/2009.

KAMEL, Ali. **Não Somos Racistas: uma reação ao que querem nos transformar numa nação bicolor**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

KLEIN, Herbert S. The Supply of Mules to Central Brazil: the Sorocaba market (1825 – 1880). Artigo in *Agricultural History*. Vol.64, N.4 – pgs. 1-25, 1990.

KLIEMAN, Kairn A. **“The Pygmies Were Our Compass”:** **Bantu and Batwa in the History of West Central Africa, early times to c. 1900 C.E.** Portsmouth: Heineman (Reed Elsevier Inc.), 2003.

KOGURUMA, Paulo. **Conflitos do Imaginário: a reelaboração das práticas e crenças afro-brasileiras na “metrópole do café”, 1890-1920**. São Paulo: Annablume / FAPESP, 2001.

KUBIK, Gerard. **Drum Patterns in the “Batuque” of Benedito Caxias**. in **Latin American Music Review**, Vol.11, N.2. Austin: University of Texas Press, 1990.

_____. **Angolan Traits in Black Music, Games and Dances of Brazil: a study of african cultural extensions overseas**. Lisboa: Centro de Estudos de Antropologia Cultural, 1979.

LARA, Silvia Hunold e PACHECO, Gustavo (orgs.). **Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein, Vassouras, 1949.** Rio de Janeiro / Campinas: Edições Folha Seca CECULT, 2008.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **As Estruturas Elementares do Parentesco.** Petrópolis: Vozes, 2003.

_____. **O Cru e o Cozido.** São Paulo: Cosac Naif, 2004.

_____. e ERIBON, Didier. **Conversations with Claude Lévi-Strauss.** Chicago: University of Chicago Press, 1991.

LIMA, Rossini Tavares de. **Abecê do Folclore.** São Paulo: Ricordi, 1968.

_____. **Folclore de São Paulo: melodia e ritmo.** São Paulo: Ricordi, 1954.

LOMAX, Alan. **The Folk Songs of North América.** Nova York: Dolphin Books, 1975.

LOUX, Michael J. **Nominalismo** artigo in **Crítica: revista de filosofia.** http://criticanarede.com/met_nominalismo.html. Última visita feita em 15/03/2011.

LÜHNING, Ângela. **Música: coração do candomblé.** in **Revista da USP**, n.7. São Paulo: EDUSP, 1990.

MACHADO, Maria Helena Pereira Toledo. **Crime e Escravidão: trabalho, luta e resistência nas lavouras paulistas, 1830-1888.** São Paulo: Brasiliense, 1987.

MACHADO FILHO, Ayres da Mata. **O Negro e o Garimpo em Minas Gerais.** Belo Horizonte / São Paulo: Itatiaia / EDUSP, 1985 (1943).

Mais um Ponto em Ação (autor anônimo) artigo na seção **Cultura Viva** do site oficial do **Ministério da Cultura** in http://www.cultura.gov.br/programas_e_acoes/cultura_viva/noticias/index.php?p=20802&more=1&c=1&pb=1. Última visita feita em 30/07/2009.

MALAN, Pedro Sampaio. **Relações Econômicas Internacionais do Brasil (1945-1964)** in BUARQUE, Sérgio Buarque de Holanda. **História Geral da Civilização Brasileira – O Brasil Republicano: economia e cultura (1930-1964).** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

MANZATTI, Marcelo. **Terceiro Arraiá Julino da Comunidade Jongo Dito Ribeiro – Campinas, SP.** Página do blog pessoal do autor in http://overmundo.com.br/imprime_blogs/3-arraia-julino-da-comunidade-jongo-dito-ribeiro-campinassp. Última visita feita em 30/07/2009.

MARCONDES, Marcos Antônio (ed.). **Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular.** São Paulo: Arte Editora / Itáu Cultural / Publifolha, 1998 (1977).

MARIZ, Vasco. **A Presença do negro na Música Brasileira**. Conferência in http://72.14.205.104/search?q=cache:illpkro4jnt:www.tropicologia.org.br/conferencia/1988presenca_negro.html. Última visita feita em 01/08/2009.

MATTOS, Hebe e ABREU, Martha. **Jongo, Registros de uma História**. Artigo in LARA, Silvia Hunold e PACHECO, Gustavo (orgs.). **Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein, Vassouras, 1949**. Rio de Janeiro / Campinas: Edições Folha Seca CECULT, 2008.

MERRIAM, Alan P. **The Anthropology of Music**. Evanston: Northwestern University Press, 1964

MESSNER, Gerald Florian. **Ethnomusicological Research: another “performance” in the International Year of the Indigenous Peoples?”**. in **The World of Music, Vol.35, N.1**. Bamberg: Department of Ethnomusicology / Otto-Friedrich University of Bamberg, 1993.

MINTZ, Sidney e PRICE, Richard. **O Nascimento da Cultura Afro-Americana: uma perspectiva antropológica**. Rio de Janeiro: Palas / Universidade Cândido Mendes, 2003 (1973).

MOORE, Robin Dale. **Nationalizing Blackness: afrocubanismo and artistic revolution in Havana, 1920 – 1940**. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1997.

MULLEN, Patrick B. **The Man Who Adores the Negro: race and american folklore**. Urbana / Chicago: University of Illinois Press, 2008.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a Mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2004.

NETTL, Bruno. **The Study of Ethnomusicology**. Urbana: University of Illinois Press, 1983.

_____. **The Seminal Eighties: a north american perspective of the beginnings of Musicology and Ethnomusicology**. Artigo in **Revista Transcultural de Música, N.1** (1995) in **SIBE – Sociedad de Etnomusicología**. in <http://www.sibetrans.com/>. Última visita feita em 17/02/10.

NETTO, Coelho. **A Conquista**. E-book in <http://www.biblio.com.br/conteudo/CoelhoNeto/aconquista.htm>. Última visita feita em 01/08/2009.

NKETIA, Kwabena. **The Music of Africa**. Nova York: W. W. Norton & Company, 1974.

NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. **Maneco Músico: pai e mestre de Carlos Gomes**. São Paulo: Arte & Ciência / UNIP, 1997.

Oficina de Etnografia – uma entrevista com Lévi-Strauss (28 de novembro de 2003). in <http://oficinadeetnografia.blogspot.com/2006/01/uma-entrevista-com-lvi-strauss.html>. Última visita feita em 07/08/08.

OGLIARI, Jaqueline e DURANTE, Henry. **Jongo Dito Ribeiro Valoriza a Cultura Afro-Brasileira: comunidade de Campinas (SP) promove atividades que resgatam a identidade negra**. Notícia de 10/05/2010 in **Ministério da Cultura – MinC – Representações Regionais – Regional SP – Notícias**. In <http://www.cultura.gov.br/site/2010/05/10/jongo-dito-ribeiro-valoriza-a-cultura-afro-brasileira/>. Última visita feita em 14/12/2010.

OLIVEIRA, Eva Lins Corrêa de (coord.). **O Piano Brasileiro de Carlos Gomes**. Rio de Janeiro: FUNARTE / Instituto Nacional de Música, 1986.

PARÉS, Luís Nicolau. **O Processo de “Nagoização” do Candomblé Baiano** in BELLINI, Lígia, SOUZA, Everton Sales e SAMPAIO, Gabriela dos Reis (orgs.). **Formas de Crer: ensaios de história religiosa do mundo luso-afro-brasileiro, séculos XIV-XXI**. Salvador: Editora Corrupio / EDUFBA, 2006.

Paróquia São Benedito, Centro – Campinas. in <http://www.saobeneditocampinas.com.br/>. Última visita feita em 14/04/2011.

PARRISH, Lydia. **Slave Songs in the Georgia Sea Islands**. Atenas: University of Georgia Press, 1992 (1942).

PENTEADO JUNIOR, Wilson Rogério. **Jongueiros do Tamandaré: um estudo antropológico da prática do jongo no Vale do Paraíba Paulista (Guaratinguetá – SP)**. Dissertação de Mestrado – Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Campinas – SP, 2004.

PEREZ, Carolina dos Santos Bezerra. **Juventude, música e ancestralidade na comunidade jogueira do Tamandaré – Guaratinguetá / SP**. in **Revista Imaginário, Vol 11, N. 11**. São Paulo: Instituto de Psicologia / Laboratório de Estudos do Imaginário / Universidade de São Paulo – USP, dezembro de 2005.

PINTO, Benedito de Souza. **O Jongo de São Luís do Paraitinga**. Artigo in **Correio Folclórico, N. 45**. suplemento dominical do **Correio Paulistano**. São Paulo, 04/02/1959.

PINTO, Tiago de Oliveira. **Som e Música: questões de uma antropologia sonora.** in **Revista de Antropologia, Vol.46, N.2.** São Paulo: Departamento de Antropologia / Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas / USP, 2003.

Pontão de Cultura Jongo / Caxambu in <http://www.pontaojongo.uff.br/>. Última visita feita em 01/05/2011.

Ponto de Cultura in **Ministério da Cultura – Secretaria de Cidadania Cultural – Cultura Viva** in <http://www.cultura.gov.br/culturaviva/ponto-de-cultura/>. Última visita feita em 14/04/2011.

Portal Barão Geraldo in <http://www.portalbaraoeraldo.com.br/>. Última visita feita em 01/04/2011.

POUTIGNAT, Philippe e STREIFF-FENART, Jocelyne. **Teorias da Etnicidade.** Seguindo de BARTH, Fredrik. **Grupos Étnicos e suas Fronteiras.** São Paulo: Editora da UNESP, 1998.

PORTER. **Ali Kamel, o papa do jornalismo Globo em flagra.** in **Análise de Conjuntura** in <http://analisedeconjuntura.blogspot.com/2009/08/ali-kamel-o-papa-do-jornalismo-globo-em.html>, 20/08/ 2009. Última visita feita em 01/04/2011.

Prefeitura de Guaratinguetá: construindo uma nova cidade. <http://www.guaratingueta.sp.gov.br/novo/>. Última visita feita em 25/01/2010.

Prefeitura Municipal da Estância Climática de Cunha. <http://www.cunha.sp.gov.br/>. Última visita feita em 15/01/2011.

Prefeitura Municipal de Campinas: primeiro os que mais precisam. <http://www.campinas.sp.gov.br/>. Última visita feita em 25/01/2010.

PRINS, Gwyn. **História Oral** in BURKE, Peter (org.). **A Escrita da História: novas perspectivas.** São Paulo: Editora da UNESP, 1992 (1991).

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. **Roteiro de Macunaíma.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977 (1950).

QUEIROZ, Vítor. **Saravá Tambú, Saravo Candongueiro: um estudo histórico e antropológico da música do jongo de Campinas e de Guaratinguetá – SP.** Monografia de Graduação – Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Campinas – SP, 2007.

RIBEIRO, Alessandra. **“Andei... parei...”.** Comentário in **Teia Brasil 2010: tambores digitais – Grupos de Trabalho Temáticos – Matriz Africana.** in http://teia2010.casadosmeninos.net.br/gt_tematico.php?id=17. Última visita feita em 14/12/2010.

RIBEIRO, Bruno. **Carol Ladeira Mostra sua Estréia em CD**. Reportagem de 17/12/2009 para o Cosmo On Line, in <http://cosmo.uol.com.br/noticia/43543/2009-12-17/cantora-carol-ladeira-mostra-sua-estreia-em-cd.html>. Última visita feita em 31/05/2010.

RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. **O Jongo**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984 (1960).

_____. **A Hora da Saudade de um Jongueiro**. Artigo in **Correio Paulistano**. São Paulo, 03/06/1951.

RIOS, Ana Lugão e MATTOS, Hebe. **Memórias do Cativo: família, trabalho e cidadania no pós-abolição**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

ROMERO, Sílvio. **Contos populares do Brasil**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1954 (1885)

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005 (1956).

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente**. Rio de Janeiro: Zahar / UFRJ, 2001.

SAVARESE, Maurício. **Lula sanciona estatuto de igualdade racial; para especialistas, texto é apenas carta de intenções**, artigo in **UOL Notícias: política** in <http://noticias.uol.com.br/politica/2010/07/20/sem-cotas-estatuto-racial-de-lula-e- apenas-carta-de-intencoes-dizem-especialistas.jhtm>, 20/07/2010 Última visita feita em 01/04/2011.

SCHAFER, Raymond Murray. **A Afinação do Mundo**. São Paulo: Editora da UNESP, 2001 (1977).

_____. **O ouvido pensante**. São Paulo: Editora da UNESP, 1991.

SCHECHNER, Richard. **Performance Theory**. Nova York: Routledge, 2003 (1988).

_____. **Between Theater and Anthropology**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

Secretaria de Estado da Cultura <http://www.cultura.sp.gov.br/portal/site/SEC/>. Última visita feita em 23/06/08.

SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. São Paulo: Editora da Unesp, 2002 (1922).

_____. **Structural Functions of Harmony**. Londres: Faber & Faber, 1989 (1969).

SEEGER, Anthony. **Porque os Índios Suyá Cantam para suas Irmãs**. in VELHO, Gilberto. **Arte e Sociedade: ensaios de sociologia da arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

SIBE – Sociedad de Etnomusicología. in <http://www.sibetrans.com/>. Última visita feita em 17/02/10.

SILVA, Adailton da. **Relatos Sobre o Jongo**. Dissertação de Mestrado – Universidade Nacional de Brasília – UNB. Brasília – DF, 2006, in <http://www.unb.br/ics/dan/Dissertacao215.pdf>. Última visita feita em 30/07/2009.

SILVA, Marília T. Barboza da e OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. “**Silas de Oliveira: do jongo ao samba-enredo**”. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

SIQUEIRA, Rodrigo. **Bumbos e Batusques de Pirapora Fundaram o Samba Paulistano**. Reportagem, in <http://musica.uol.com.br/ultnot/2006/02/09/ult89u6252.jhtm>. Última visita feita em 30/07/2009.

SLENES, Robert Wayne Andrew. **L’arbre de Nsanda Replanté: cultes d’affliction Kongo et identité des esclaves de plantation dans le Brésil du sud-est (1810-1888)**. in **Cahiers du Brésil Contemporain. N° 67/68** Paris: CRBC / EHESS / I’THEAL, 2007.

_____. “**Malungu, Ngoma Vem!**”: a África encoberta e descoberta no Brasil. in **Cadernos do Museu da Escravatura, N.1**. Luanda: Ministério da Cultura, 1995 (1991).

_____. **Na Senzala uma Flor: esperanças e recordações na formação da família escrava – Brasil Sudeste, século XIX**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

_____. “**This Armadillo’s Old, but It Just Keeps Diggin**”: slave challenge songs and their master performers on the road from Central Africa to Brazil. Artigo inédito, março 2006.

_____. “**Eu Venho de Muito Longe, Eu Venho Cavando**”: jogadores cumba na senzala centro-africana. Artigo in LARA, Silvia Hunold e PACHECO, Gustavo (orgs.). **Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein, Vassouras, 1949**. Rio de Janeiro / Campinas: Edições Folha Seca CECULT, 2008.

SOUZA, Andréia Lisboa de, SOUSA, Ana Lúcia Silva, LIMA, Heloísa Pires e SILVA, Márcia. **De Olho na Cultura!: pontos de vista afro-brasileiros**. Salvador / Brasília: Centro de Estudos Afro-Orientais / Fundação Palmares, 2005.

STEIN, Stanley Julian. **Vassouras, a Brazilian Coffee County, 1850-1900**. Princeton: Princeton University Press, 1985 (1958).

STUCKEY, Sterling. **Slave Culture: nationalist theory and the foundations of black America**. Nova York: Oxford University Press

Templo de Umbanda Caminho da Fé: umbanda sem mistérios. In http://umbandacaminho_dafeumbandasemmisteri.blogspot.com/. Última visita feita em 25/01/2010.

- THOMPSON, Edward Palmer. **Costumes em Comum**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. **A Formação da Classe Operária Inglesa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- THOMPSON, Paul. **A Voz do Passado: história oral**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- THOMPSON, Robert Farris e SUBLETTE, Ned. **A Tango with Robert Farris Thompson**. Entrevista, in <http://www.afropop.org/multi/interview/ID/86/Robert+Farris+Thompson-2005>. Última visita feita em 30/07/2009.
- TOLEDO, Francisco Sodero. **Caminhos do Ouro** in [valedoparaiba.com: o Vale por completo](http://www.valedoparaiba.com/terragente/artigos/art0012000_pl.html). http://www.valedoparaiba.com/terragente/artigos/art0012000_pl.html. Última visita feita em 15/01/2011.
- TRAVASSOS, Elizabeth. **Mais do que assunto de folclore**. Resenha in **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 17/08/2008.
- TRINDADE, Jaelson B. **Tropeiros**. São Paulo: EPC, 1992.
- TURINO, Célio, PARRA, Rose e SANTOS, Simone. **Célio Turino – Vários pontos. Uma vírgula**. entrevista in **Quanta Notícia: notícias e entretenimento**. in <http://www.quantanoticia.com.br/site/noticias.asp?UID=A209918D-CB00-4F21-A2BF-3197CFAA1580>, Indaiatuba, 28/03/2010. Última visita feita em 14/04/2011.
- TURNER, Victor Witter. **O Processo Ritual: estrutura e anti-estrutura**. Petrópolis: Vozes, 1974 (1969).
- _____. **The Anthropology of Performance**. Baltimore: PAJ Books, 1986.
- VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba**. Rio de Janeiro: Zahar / UFRJ, 1995.
- VALENÇA, Rachel Teixeira e VALENÇA, Suetônio Soares. **Serra, Serrinha, Serrano: o império do samba**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.
- VANSINA, Jan. **How Societies are Born**. Charlottesville / Londres: University of Virginia Press, 2004.
- VAUGHAN, Júlio César Ribeiro. **A Carne**. E-book in <http://www.colegiosaofrancisco.com.br/alfa/julio-ribeiro/carne-3.php>. Última visita feita em 02/08/2009.
- Vovó Maria Conga** artigo in **Povo de Aruanda**. <http://povodearuanda.wordpress.com/>, 25/03/2008. Última visita feita em 20/01/2011.
- Western African Wisdom: adinkra symbols and meanings** (autor anônimo).

<http://www.adi>

nkra.org. Última visita feita em 30/01/2010.

WISSENBACH, Maria Cristina Cortez. **Sonhos Africanos, Vivências Ladinas: escravos e forros em São Paulo, 1850-1880**. São Paulo: Editora Hucitec / História Social, USP, 1998.

WISNIK, José Miguel Soares. **O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1978.

_____. **O Som e o Sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

XAVIER, Regina Célia Lima. **Religiosidade e Escravidão no Século XIX: mestre Tito**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

Discografia

ARMSTRONG, Louis. **Louis and the Good Book**. Londres: Decca Records, 1958.

ASSOCIAÇÃO CULTURAL CACHUERA!. **Batuques do Sudeste** (segundo volume da coleção **Documentos Sonoros Brasileiros**). São Paulo: Acervo Cachuera! e Itaú Cultural, 2001.

BAHIA, Luciano Salvador. **1** (“As Bambas” c/ a participação especial de Elza Soares, faixa 2) Salvador: Tratore, 2005.

BELLINATI, Paulo, STROETER, Rodolfo, CARDOSO, Teço, AYRES, Nelson, MOSCA, Ricardo (Grupo Pau Brasil). **Pau Brasil** (“Jongo” de Paulo Bellinati, faixa 1). Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2005.

BRAGA, Carlos Alberto Ferreira (Braguinha). **O Macaco e a Velha**. São Paulo: Warner Music, 2006 (1961).

BRAGA, Paulo, SILVEIRA, Mané e GUELLO, Luiz (Trio Bonsai). **Desdobraduras**. (“Jongo” de Paulo Bellinati, faixa 8). São Paulo: Maritaca Produções Artísticas, 2001 (gravado em 2000).

DAVIS, Miles e EVANS, Gil. **Porgy and Bess** (“Prayer (Oh, Doctor Jesus!)” de George e Israel Gershwin, Heyward e Dorothy Dubose, faixa 7). Nova York: Columbia Records, 1997 (1958).

- DUTILLEUX, Maria Waldelurdes Costa de Santana (Daúde). **Daúde #2.** (“As Baratas” de Darcy da Serrinha, faixa 11). Rio de Janeiro: Natasha Records, 1997.
- FERREIRA, Olivério (Xangô da Mangueira). **O Rei do Partido Alto** (“Moro na Roça” – domínio público, adaptado por Xangô da Mangueira e Jorge Zagaia). Rio de Janeiro: Copacabana Discos, 1972.
- ALONSO, Douglas, COZZA, Fabiana e FREIRE, Marcelino. **Contos Negreiros** (áudio-livro). São Paulo: Livro Falante, 2009.
- GERSHWIN, George e Israel, DUBOSE, Heyward e Dorothy. **Porgy and Bess.** Londres: Decca, 2006 (1935).
- GRUPO CULTURAL JONGO DA SERRINHA. **Jongo da Serrinha.** Rio de Janeiro: Jongo da Serrinha, 2002.
- GUINETO, Almir. **Almir Guineto** (“Dança do Caxambu” de Almir Guineto, Bidubi do Tuiuti, Jorge Neguinho, Zé Lobo, Élcio do Pagode, faixa 1). RGE, 1986.
- JESUS, Clementina de. **Clementina de Jesus** (“Cangoma me Chamou”, domínio público, faixa 2). Rio de Janeiro: Odeon, 1966.
- _____. **Marinheiro Só** (“Moro na Roça” – domínio público, adaptado por Xangô da Mangueira e Jorge Zagaia, faixa 7). Rio de Janeiro: EMI, 1973.
- _____. COSTA, Jilcária Cruz (Tia Doca), FILME, Geraldo. **O Canto dos Escravos.** São Paulo: Eldorado, 1982.
- _____. GUEDES, João Machado (João da Baiana), FILHO, Alfredo da Rocha Vianna (Pixinguinha) **Gente da Antiga** (“Quê querê quê quê” corimá de João da Baiana, Pixinguinha e Ernesto Joaquim Maria dos Santos (Donga), faixa 6 e “Mironga de Moça Branca”, corimá, domínio público, faixa 7). Rio de Janeiro: Odeon, 1968.
- LADEIRA, Carol. **Quitanda** (“Cangoma”, domínio público, adaptado e arranjado por Ricardo Zohyo faixa 6 e “Olha a Nêga / Foi Batendo o Pé na Terra” samba-lenço de Kiko Dinucci c/ a participação especial de Sinhá, faixa 11). Campinas: Fundo de Investimento de Campinas (FIC), 2009.
- LEDBETTER, Huddie (Leadbelly). **Let It Shine On Me!** (terceiro volume das gravações de Leadbelly para a Biblioteca do Congresso, feitas por Alan Lomax entre 1934 e 1942). Burlington: Rounder Records, 1991.
- LOPES, Fernando. **O Piano Brasileiro de Carlos Gomes.** Rio de Janeiro: Acervo Funarte da Música Brasileira, 1979.

LOPES, Ney. **Negro Mesmo** (“Jongo do Irmão Café” de Ney Lopes e Wilson Moreira). São Paulo: Lira Paulistana / Continental, 1983.

_____ . e MOREIRA, Wilson. **A Arte Negra de Wilson Moreira e Ney Lopes** (“Candongueiro”, faixa 7). Rio de Janeiro: EMI, 1980.

MACHADO, Euclides, Eulina, Eulália e Osmarina (Conjunto Vocal e Instrumental Quarteto de Bronze). **Meu Santo Orixá / O Pé de Manjeriçã – 78rpm – Victor 34943** (“O Pé de Manjeriçã”, jongo de Humberto Porto, lado B). Rio de Janeiro: RCA - Victor, 1942.

MIRANDA, Carmen. **Quando eu Penso na Bahia / Eu Dei... – 78rpm – Odeon 11540** (“Quando eu Penso na Bahia”, samba-jongo de Ary Barroso, lado A). Rio de Janeiro: Odeon, gravado em 17 de setembro / lançado em dezembro de 1937.

_____ . **Salada Mixta / Na Baixa do Sapateiro (Bahia) – 78rpm – Odeon 11667** (“Na Baixa do Sapateiro (Bahia)”, samba-jongo de Ary Barroso, lado B). Rio de Janeiro: Odeon, gravado em 17 de outubro / lançado em novembro de 1938.

_____ . OLIVEIRA, Dalva de, CHAGAS, Nilo e MARTINS, Herivelto (Conjunto Vocal Trio de Ouro). **Na Bahia / Meu Rádio e Meu Mulato – 78rpm – Odeon 11625** (“Na Bahia”, samba-jongo de Herivelto Martins e Humberto Porto, lado A). Rio de Janeiro: Odeon, gravado em 02 de maio / lançado em agosto de 1938.

MONTEIRO, Cyro, CARVALHO, J.B de, AMARAL, Odete. **Melodia Africana / Pomba Serena – 78rpm – Victor 34380** (“Pomba Serena”, jongo de Humberto Porto, lado B). Rio de Janeiro: RCA – Victor, 1938.

NUNES, Clara. **Guerreira** (“Candongueiro” de Ney Lopes e Wilson Moreira, faixa 3). Rio de Janeiro: Odeon, 1978.

OLIVEIRA, Dalva de, CHAGAS, Nilo e MARTINS, Herivelto (Conjunto Vocal Trio de Ouro). **Ave Maria no Morro / Festa de Preto – 78rpm – Odeon 12185** (“Festa de Preto”, jongo de Humberto Porto, lado B). Rio de Janeiro: Odeon, 1942.

_____ . CHAGAS, Nilo e MARTINS, Herivelto (Dalva de Oliveira e Dupla Preto e Branco). **Negro Está Sambando / Alvorada – 78rpm – Columbia 55066** (“Negro Está Sambando”, jongo de Humberto Porto, lado A). Rio de Janeiro: Columbia, 1939.

PROENÇA, Miguel. **Piano Brasileiro**. (“Jongo: dança negra”, terceiro movimento da Terceira Suíte Brasileira (1938) de Oscar Lorenzo Fernandez, faixa dez, CD cinco). Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2005 (gravado em 1982).

RENÓ, Iara. **Macunaíma ópera tupi** (“Conversa” de Mário de Andrade e Iara Rennó c/ a participação especial de Antônio José Santana Martins (Tom Zé), faixa 4) São Paulo: Petrobrás / SESC , 2008.

RIZKALLA, Ferjalla (Déo). **O Telegrama / Amor Delicado – 78rpm – Continental 15583** (“Amor Delicado”, samba-jongo, domínio público, adaptado por Dorival Caymmi e Carlos Alberto Ferreira Braga (Braguinha), lado B). Rio de Janeiro: Continental, janeiro de 1946.

ROBESON, Paul. **Song for Free Men**. Wadhurst: Pearls Records, 1997 (gravado entre 1940 e 1945).

SALMASO, Mônica. **Iaiá** (““Moro na Roça” – autoria desconhecida, adaptado por Xangô da Mangueira e Jorge Zagaia, faixa 1). Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2004.

_____. **Voadeira** (“Dançapé” de Mário Gil e Rodolfo Stroeter, faixa 1). Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 1999.

_____, TAUBKIN, Benjamin, COLARES, Ary, SAPOPEMBA, CINTRA, Mazé, SOUZA, Neusa de, NOGUEIRA, Verlúcia, TAUBKIN, João (Núcleo de Música Abaçai). **Cantos de Nosso Chão** (“Ô-lê-lê” – visungo de autoria desconhecida, faixa 4). São Paulo: Grupo Contemporâneo, 2006.

VIEIRA, André Batista (Curinga), GUIMARÃES, Esdras Falcão (Pinduca), MEDEIROS, Evenor Pontes de, MEDEIROS, José Pontes de, MEDEIROS, Permínio Pontes de (Conjuntos Vocal e Instrumental Quatro Ases e Um Curinga). **Terra Seca / Baiana Bonita – 78rpm – Odeon 12375** (samba-jongo de Ary Barroso, lado A). Rio de Janeiro: Odeon, gravado em 20 de setembro / lançado em novembro de 1943.

Filmografia

ASSOCIAÇÃO CULTURAL CACHUERA!. **Feiticeiros da Palavra**. São Paulo: Acervo Cachuera! e TV Cultura, 2002.

CARRANO, Paulo (dir.), ALMENDRA, Lila, BRENNER, Ana Karina, DAYRELL, Luciano, MILHEIRO, Juliana, MONTEIRO, Elaine, VEIGA, Isabel, (produção e filmagem). **Bracuí: velhas lutas, jovens histórias**. Niterói: Observatório Jovem do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Educação, UFF (Universidade Federal Fluminense), CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico), FAPERJ (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro), 2007.

MATTOS, Hebe e ABREU, Martha (coord.). **Jongos, Calangos e Folias: memória da música negra no Rio de Janeiro.** Niterói: LABHOI (Laboratório de História Oral e Imagem), NUPECH (Núcleo de Pesquisa em História Cultural), UFF (Universidade Federal Fluminense), Petrobrás Cultural, 2007.