

Sobre a instrumentação do jongo em diferentes localidades conforme observado no VIII Encontro de Jongueiros (Guaratinguetá, SP, novembro de 2003)

Thiago Aquino

Bolsista de Iniciação Científica da Uni-Rio

Introdução – Os Encontros de Jongueiros

O Encontro de Jongueiros é um evento anual que reúne “grupos” ou “comunidades” de praticantes do jongo. Inicialmente ocorrido em 1996 com o objetivo de “manter vivos aspectos culturais do interior fluminense ligados aos ciclos econômicos que fizeram parte da nossa história regional” (Castro, 2003), rapidamente o contato entre os grupos expandiu-se na criação de um movimento chamado Rede de Memória do Jongo, extrapolando as fronteiras estaduais e objetivando criar canais, um dos quais o próprio Encontro, “para o estreitamento dos laços de solidariedade entre as comunidades e demais interessados em participar do trabalho coletivo de preservação ativa da memória do Jongo e apoiar as lutas por melhores condições de vida dos territórios jongueiros” (Carrano, 2003). Hoje, o evento é um importante espaço de troca, no qual a pluralidade da prática do Jongo pode ser claramente vislumbrada. A partir dessa pluralidade, relações de troca, de influência, de convergência e contraste se estabelecem entre os jongueiros de diferentes cidades.

O VIII Encontro de Jongueiros aconteceu nos dias 21 e 22 de novembro de 2003, no Centro de Atividades Educacionais e no Recinto de Exposições “Manoel Soares de Azevedo”, na cidade de Guaratinguetá (São Paulo). É importante salientar que esse foi o primeiro Encontro realizado fora do Estado do Rio de Janeiro.

Objetivos/Métodos

Como foi dito, o Encontro de Jongueiros é um espaço privilegiado para observar as semelhanças e diferenças entre os grupos de jongueiros de diferentes localidades, e como essas semelhanças e diferenças se refletem nas interações entre os mesmos. Particularmente, no evento se expõe a tensão entre “territorialização” e “desterritorialização”, entre “tradição”

e “modernidade”, entre ocultar e expor, tensão essa que é essencial para o estudo dessa forma de expressão afro-descendente dentro da contemporaneidade.

Diante disso, meu objetivo específico foi o de fazer uma descrição das apresentações dos diferentes grupos, com o foco nos elementos referentes à percussão, para, a partir dessas descrições, buscar indícios das relações sociais por detrás delas. Também foram tiradas fotografias dos instrumentistas.

Convém explicitar que apenas as características mais particulares de cada grupo estão relatadas, subentendendo-se as descrições já feitas sobre o jongo, como a disposição dos dançarinos em roda com par solista ao centro, o canto em estilo responsorial, os pontos em modo maior.

Foi elaborada uma série de diagramas para representar os instrumentos de percussão de cada grupo, suas características básicas e sua disposição espacial. Antecedendo a descrição da performance de cada grupo, esses esquemas indicam a posição dos instrumentos de percussão vistos de cima: o lado direito dos esquemas corresponde ao lado direito dos percussionistas; a roda com os dançarinos, embora não representada, encontra-se sempre na parte de cima. Foi adotada a seguinte codificação:

- Os círculos representam os membranofones (tambores e puítas/cuicas), divididos por tamanho aproximado e, no caso dos tambores, pelo sistema de afinação.
- O retângulo na formação de Angra dos Reis representa um caixote, percutido com dois tocos de madeira.
- O tamanho dos tambores é indicado pelo diâmetro do círculo, correspondendo aproximadamente aos atabaques rum (grave), lê (médio) e rumpi (agudo). As exceções ficam por conta das puítas, cujos exemplares grandes tinham o diâmetro de um barril, e de um tambor de Pinheiral, que possuía diâmetro bem inferior ao do rumpi.
- As puítas estão indicadas em amarelo.
- No caso dos tambores, as cores indicam os sistemas de afinação:
 - azul – membrana fixa por cravos, afinado por meio do calor e da umidificação (no jongo, é utilizada pinga para esse fim);

- verde – afinação por sistema de cordas e cunhas de madeira e anel de metal (comum nos atabaques do candomblé);
- vermelho – afinação por sistema de canoas e parafusos (comum nos instrumentos fabricados industrialmente).

É importante salientar que, segundo Kubik (1990), o sistema indicado em azul tem origem bantu, e o verde tem origem jeje/nagô, o que está de acordo com o uso predominante do primeiro no Jongo e no Batuque, e do segundo no Candomblé.

- No grupo de Pinheiral e no Batuque de Piracicaba, Tietê e Capivari, o tambor mais grave também era percutido no corpo com um toco de madeira de mais ou menos 3 cm de diâmetro (matraca) por um segundo percussionista.

No Batuque de Umbigada de Piracicaba, Tietê e Capivari, a disposição dos instrumentos era bastante peculiar e não foi incluída nos diagramas, sendo descrita na parte referente à literatura sobre instrumentação do jongo e do batuque.

Dois aspectos só me pareceram relevantes durante, ou mesmo depois das apresentações. Mesmo com essa inconsistência, estão incluídos neste documento por ainda terem utilidade no cruzamento com outros dados. Assim, onde não houver referência a esses aspectos, não significa que eles não estivessem presentes. São eles: 1- Quantas pessoas cantavam os pontos, se uma ou mais de uma; e 2 - Se os dançarinos estavam calçados ou descalços.

Um terceiro aspecto, embora não fosse a princípio alvo de minha atenção, saltou aos ouvidos: um único ponto em modo menor cantado na apresentação de Piquete.

Não poderia também deixar de mencionar talvez a maior limitação deste relato: trata-se das impressões de apenas uma noite. Isso faz com que muitos dos elementos aqui fornecidos possam ser fortuitos, coincidências não necessariamente representativas das individualidades de cada comunidade. Um estudo comparativo demandaria conhecimento mais profundo sobre cada comunidade. Especificamente, demandaria entrevistas para esclarecer pontos observados durante a performance, por exemplo em relação à relevância para os jogueiros dos diferentes sistemas de afinação dos tambores.

Relatos da instrumentação do jongo

Diversos autores fazem referência à instrumentação em performances do jongo que observaram. Maria de Lourdes Borges Ribeiro (1984) afirma que “o instrumental imprescindível ao jongo compõe-se de tambores, puíta e guaiá. Os tambores são dois: um grande e outro pequeno. O grande tem a denominação genérica de *tambu*, (...) o tambor menor é conhecido pelo nome de *candongueiro* (...)”. Ribeiro também diz que muitos tambores têm nomes próprios. Quanto à construção dos instrumentos, diz que ambos, *tambu* e *candongueiro*, podem ser de tronco ocado ou de barrica (embora dê a entender que isso seja menos comum no *tambu*), e que a *puíta* é sempre feita de barrica, ao passo que o *guaiá* é sempre de metal. Quanto ao posicionamento dos instrumentos, diz que o *tambu* pode ser tocado montado sobre o instrumento ou apoiado, de pé, no chão. Já o *candongueiro* pode ser tocado no chão, preso à cintura, preso ao pescoço ou sentado com o instrumento entre as pernas. Para chegar a essas afirmações, pesquisou nas cidades paulistas de Lagoinha, Cunha, Aparecida, Guaratinguetá, São José do Barreiro e Taubaté, além de entrevistar jongueiros do Vale do Paraíba e dos estados do Rio de Janeiro e Minas Gerais.

Gallet (1934), ao descrever o jongo na Fazenda São José da Boa Vista (RJ), diz que era realizado com três tambores, feitos de barrica e com o fundo fechado, somados a uma *puíta* de grandes dimensões. Faz referência a *chocalhos*, mas não é específico.

Lima (1954) encontra, em Iguape (SP), *chocalhos* feitos de cabaças cobertas com taquara trançada, *puíta*, dois *tambagues* e “uma baqueta que toca na parte externa de um dos *tambagues*”.

Pacheco (1950), ao descrever o jongo em Guaçuí (ES), faz referência a um tambor principal denominado *caxambu* e a *cuícas*. Não cita o *guaiá*.

Araújo (1957) descreve, no jongo de Cunha (SP): *tambu*, *candongueiro*, *guzungas*, *angomas* e *anguaias*, o que é bastante curioso, pois é o único relato em que aparece o termo *guzunga*. Quanto ao termo *angoma*, vem do bantu *n'goma* (tambor), conforme Dias (2001) e Kubik (1990); Gandra (1995) nos mostra exemplos nos quais o termo significa ora tambor, ora *puíta*.

Em São Luís do Paraitinga (SP), Raymond (1957) descreve “tocadores com seus *caxambus* à cinta, o *guaiá* empunhado por outro jongueiro”.

Rezende (1949) encontra na Fazenda Bela Vista (SP) um trio de tambores: *caxambu* (grande), *viajante* (médio) e *candongueiro* (pequeno).

Dias (2001) afirma que a instrumentação do jongo compõe-se de tambu, candongueiro e inguaiá, aqui definido como “chocalho de cesto”. Diz ter registrado jongs em Guaratinguetá, Taubaté, São Luís do Paraitinga, Lagoinha, Cunha e Piquete, além de “várias cidades do Rio de Janeiro”. Outro aspecto importante é o registro de tambores de caxambu antropomorfos na cidade de Santa Isabel do Rio Preto (RJ).

Gandra (1995) afirma que o imprescindível no instrumental do jongo são os dois tambores: tambu ou caxambu e candongueiro, de tronco escavado, com a pele presa por cravos. Cita também a puíta, que seria também conhecida como *angoma-pita* e um instrumento importante na maioria dos grupos. Em relação ao guaiá, diz que possui diferentes nomes e formas de confecção. Afirma também que “muitas são as denominações dadas aos vários instrumentos”, encontrando-se até mesmo tambores com nomes próprios. Em entrevista à autora, Mestre Darcy afirma que originalmente eram usados três tambores: tambu, caxambu e candongueiro, e que o tambu original tinha as mesmas dimensões da angoma-puíta (portanto, o tamanho de uma barrica). Darcy conta que havia também chocalho e reco-reco, mas que não eram indispensáveis. Já vovó Maria Joanna menciona a angoma-puíta, caxambu e candongueiro, mais chocalho e reco-reco. A partir desses depoimentos, Gandra deduz que em algum momento houve uma mudança na instrumentação do Jongo na Serrinha, mas as circunstâncias em que isso se deu dificilmente seriam esclarecidas devido ao falecimento de vovó Maria Joanna.

Gandra também aponta outra peça nesse quebra-cabeça sobre a mudança de instrumentação: o trabalho de Valença (1981), que relaciona os instrumentos do Jongo da Serrinha como angoma (aqui significando tambor), candongueiro e puíta.

Em relação à instrumentação do Batuque, o que vemos é uma maior uniformidade na instrumentação: Kubik (1990), citando Lima (1954) e Araújo (1973), afirma que os tambores e seus nomes foram idênticos em uma grande área do Estado de São Paulo nos anos de 1940 e 1950, quando o batuque era mais difundido do que é hoje. Os instrumentos descritos são exatamente os mesmos que foram usados na performance do grupo de Capivari, Piracicaba e Tietê, tanto em descrição, quanto em disposição, denominação e técnica. A instrumentação consiste em um tambu tocado apoiado no chão com o instrumentista montado sobre o instrumento; um tambor denominado quinjengue, em forma de cálice e com um “pé” maciço, feito de tronco escavado, que é tocado apoiado sobre o tambu; as matracas percutidas no corpo do tambu; e os guaiás portados pelos dançarinos. Tanto no tambu quanto no quinjengue

a membrana é presa por cravos, e o instrumento deve ser afinado com fogo, como nos instrumentos do jongo.

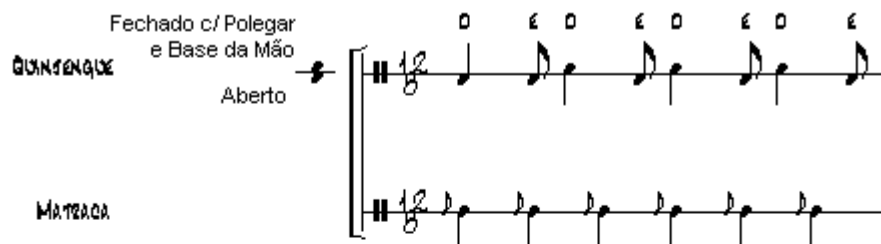
As apresentações

Num primeiro momento, cada comunidade se apresentou separadamente. Todas as apresentações foram curtas, com cerca de 15 a 20 minutos. Isso dificultou uma descrição mais detalhada do que ocorria, fazendo sem dúvida com que características relevantes tenham escapado à observação, ou mesmo não tenham tido tempo suficiente de revelar-se. Cito como exemplo disso a relação da prática do jongo com a cachaça. No entanto, de modo geral pôde-se notar diferenças importantes entre as apresentações de cada grupo, mesmo tendo em vista o caráter pontual das observações. A seguir, a descrição das performances durante o encontro, na ordem em que os grupos se apresentaram.

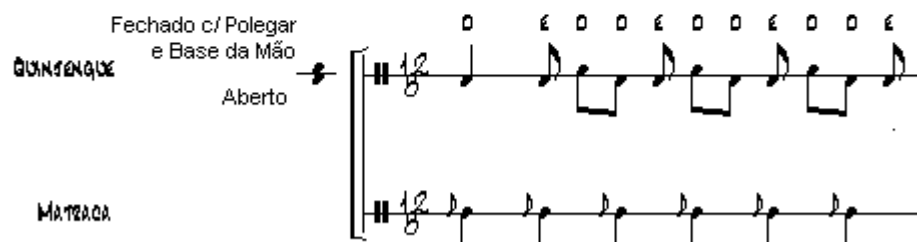
Capivari (SP), Piracicaba (SP) e Tietê (SP)

Foi ressaltado que a manifestação cultural por eles apresentada não era o jongo, mas o batuque de umbigada. Os homens estavam com uma roupa padronizada (camisa vermelha, calça e sapatos brancos). As mulheres com saias brancas – as blusas não eram uniformizadas –, colares e brincos, muitas com lenços na cabeça e/ou na cintura. Não dançavam em roda como no jongo, mas em duas filas, uma de homens e outra de mulheres. Não havia jovens ou crianças. A faixa etária dos participantes (média de sessenta anos, cf. Dias, 2001), somada ao fato de ser necessário unir pessoas de três diferentes cidades para a realização do batuque, aponta para uma não renovação da tradição entre os mais jovens.

O acompanhamento era feito exclusivamente por percussão. O tambu atuava como solista. Dois aspectos relevantes: primeiro, o instrumentista toca sentado sobre o tambu; segundo, o som grave era produzido pela lateral do punho fechado. Além disso, apenas os dançarinos homens utilizavam os guaiás. O ritmo tocado era baseado em 12 pulsações, o que vai de encontro à afirmação de Kubik (1990) de que o quinjengue e as matracas usam exclusivamente ciclos de 16 pulsações, enquanto o tambu se alterna entre ciclos de 12 e 16 pulsações. Os ostinatos do quinjengue e das matracas foram transcritos:



Variação:



É bom salientar que as notas da variação eram opcionais, de forma que o instrumentista não tinha que necessariamente tocar todas elas quando variava. Embora o tambu tenha sido tocado apenas por um único membro do grupo, os outros instrumentos foram tocados por mais de uma pessoa; é importante notar que foram tocados por pessoas de fora do grupo também (o quinjengue foi tocado inclusive pelo pesquisador Paulo Dias); outro dado importante: as matracas foram tocadas tanto por homens quanto mulheres.

O canto, em 3^{as} paralelas, não era responsorial, como é característico do jongo.

Intervalo

Ao final desta apresentação, o Mestre de Cerimônias reclamou da interferência do público que, além dos membros das comunidades, também consistia de um número relativamente grande de “pessoas de fora” – principalmente pesquisadores e jovens de classe média –, dizendo que havia “muita gente falando com quem se apresentava” (as transcrições de trechos falados não são literais, pois foram feitas ao vivo e não a partir de material gravado). Por outro lado, a farta coleta de material em áudio, vídeo e fotografia – muitos fotógrafos e câmeras se acotovelavam e ficavam dentro da roda ou entre dançarinos e músicos – pareceu ser mais tolerada. Foi feita uma piada sobre o “grande número de *papparazzi* presentes”, que foi emendada com um comentário do tipo “que bom, a imprensa está toda aqui!...”. Isso pode se dever ao fato de que muitos dos que filmavam/fotografavam/gravavam

eram próximos às comunidades ou mesmo integrantes das mesmas (embora o encontro tenha sido divulgado no jornal local e provavelmente tenha sido coberto por ele, a cobertura da imprensa durante o evento não era algo que chamasse a atenção, ao contrário do que a fala pode sugerir).

A seguir, foi feita uma grande roda com todas as comunidades presentes. Nessa roda, foi apresentada a substituta de Mãe Zeferina (da Fazenda de S. José da Serra – Valença, RJ), Mãe Terezinha. Ressaltou-se que a substituição era só física, pois “no espiritual ela continuava líder”.

Cantou-se uma peça composta para a ocasião, cuja letra transcrevo a seguir:

Quilombo não vai mais brilhar

Quilombo não tem mais estrela

(2 x)

Nós vamos fazer uma constelação

Com pequenas estrelas

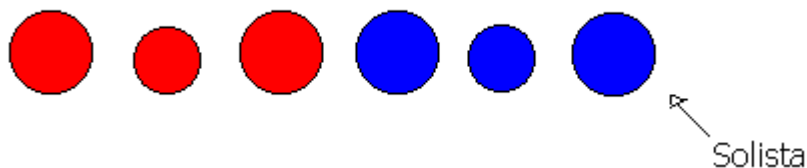
Nós vamos eleger uma estrela

Que já foi coroada por ela

Pra ficar no lugar

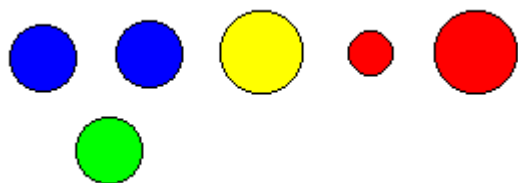
Antes de outro grupo se apresentar, o Mestre de Cerimônias pediu para abrir espaço para que todos pudessem ver a percussão: ”O tambu é o dono da festa. É o nosso ganha-pão. Não adianta fazer jongo sem admirar o tambu.”

Tamandaré (SP)



Os dançarinos estavam uniformizados com camisetas da Secretaria Municipal de Cultura. Havia crianças no grupo, e as meninas estavam com camisa e saia estampadas. Os tamboreiros tinham um uniforme à parte, camisa e calça de algodão com bordado na gola; alguns, notadamente os mais jovens, estavam com a camiseta da Secretaria. Não foi esclarecido se isso se devia a alguma diferença de *status* entre eles (poderiam ser aprendizes, ou o grupo poderia estar se apresentando com um número maior de percussionistas do que o costume), ou se simplesmente não havia uniformes para todos. O ritmo tocado era baseado em ciclos de 12 pulsações.

Santo Antônio de Pádua (RJ)



A comunidade a se apresentar em seguida vinha de Santo Antônio de Pádua. O líder do grupo começou dizendo “Boa noite, abraços. Jongo é muito importante. Vem da alma. Raciocina e vai para o meio da roda... Viemos aqui para somar. Espero que no próximo ano tenha ainda mais gente”.

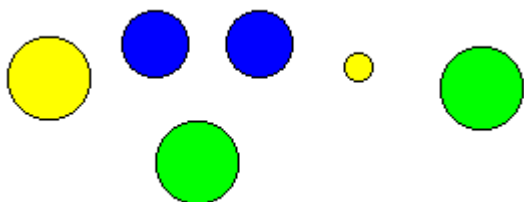
Na instrumentação, havia uma cuíca de grandes dimensões, denominada puíta. A membrana tinha uma corda presa em seu centro, e o instrumento era tocado friccionando-se a corda com as duas mãos. Sua função era de marcação, tocada a cada três pulsos. Embora os técnicos de som tenham comentado que aquele era o instrumento mais importante da formação, não foi esclarecido se eles se referiam puramente à questão da captação ou se essa era a percepção dos membros do grupo. A puíta era acompanhada por dois tambores de parafuso à direita, dois a fogo à esquerda, e, atrás desses, um tambor afinado com cordas e

cunhas de madeira. Todos faziam quase que exclusivamente ostinatos que se sobrepunham, criando um efeito de ininterrupção. Também se baseavam em ciclos de 12 pulsações.

Os dançarinos estavam de branco: mulheres de saia, blusa e turbante, homens de calça de algodão e camiseta. Os percussionistas estavam sem camisa e tinham uma média de idade visivelmente abaixo da dos dançarinos.

Havia um grupo de pessoas mais jovens (seriam de fora da comunidade?) dançando separadamente, mas dentro da roda.

Miracema (RJ)



Aqui, a manifestação era chamada (creio que exclusivamente) pelo nome de caxambu.

A instrumentação era composta por duas cuícas, uma grave e uma aguda, dois tambores afinados por cunhas e dois tambores afinados a fogo. Os tamboreiros, de várias faixas etárias, estavam sem uniforme. O ritmo tocado era claramente baseado em ciclos de 8 pulsações, com as cuícas marcando a cada quatro pulsações e palmas fazendo uma célula 3 3 2. Os tambores faziam diversas células que, juntas, completavam as subdivisões. O ritmo estava, assim, bem definido, sem oscilar entre 2/4 e 6/8.

Não havia homens dançando. Não ficou esclarecido se isso era natural da manifestação ou se acontecia por falta de dançarinos. As mulheres estavam de turbante vermelho, vestido vermelho (com a saia estampada) e blusa por baixo.

Na dança não havia umbigada. Isso pode se dever ao fato de não haver dançarinos homens.

Um verso cantado digno de nota era “não vim aqui para demandar”: ao mesmo tempo em que mostra que o Encontro é visto como um lugar de cooperação, conota também que a competição está presente, ainda que não se concretize nenhum desafio.

São José da Serra (RJ)



A comunidade entrou em cortejo, inclusive os dois percussionistas. Cada um tocava um tambu que possuía uma correia, permitindo ao instrumentista tocar e caminhar. Quando os dançarinos formaram a roda, os percussionistas ficaram no mesmo lugar onde haviam ficado as seções rítmicas dos grupos anteriores. Todos os membros estavam de branco. Algumas mulheres (notadamente as mais velhas) usavam turbante.

Os dois tambores tocavam a mesma célula num uníssono que só era quebrado quando um deles fazia uma variação. O ritmo era baseado em 12 pulsações, sem oscilar para 2/4.

O canto era responsorial, e todos os pontos eram terminados com a palavra “Machado”, seguida da convenção de encerramento popularizada por Darcy e o jongo da Serrinha.

Chamava a atenção a idade dos dançarinos na roda, havendo desde crianças até idosos. Os músicos tinham aproximadamente 20 anos.

Ao final, o Mestre de Cerimônias disse estar emocionado com a beleza do que fora visto.

Serrinha (RJ)



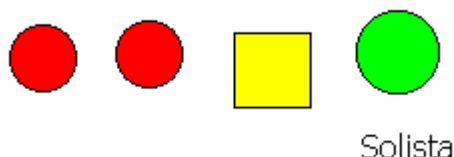
Solista

No que se refere às vozes, o grupo apresentou uma concepção diferente dos demais, uma vez que os pontos tinham arranjos vocais, nos quais se alternavam diversas formas de organização vocal: paralelismos em 3^a, contracantos, além do responso. Muitos dos arranjos incluíam também variações de dinâmica.

A percussão era composta por três tambores afinados por parafusos; o mais grave (à direita) não chegava a ser solista, mas era o que fazia mais variações.

Nesse momento muitas pessoas dançaram (principalmente as “de fora”) fora da roda. Devido à grande documentação já existente sobre a Serrinha, optei por fazer um pequeno descanso antes do grupo seguinte.

Angra dos Reis (RJ)



Antes de começarem, o Mestre de Cerimônias comentou que “Todos os estilos devem ser respeitados, porque tudo é jongo...”

Antes mesmo de iniciar-se a apresentação, uma característica importante se revelava: não havia uniforme nem para os dançarinos nem para os tamboreiros. Notava-se também que todos estavam bastante arrumados, havendo até mesmo mulheres de vestido longo, o que pode ser um indício da importância do Encontro para os membros do grupo.

Entre os percussionistas, a idade variava entre 25 e 60 anos, aproximadamente. Esse foi dos poucos grupos nos quais uma mulher tocou, mas não o tempo todo, pois (aparentemente) sua atuação principal era como dançarina.

Quanto à instrumentação, havia dois tambores com afinação a parafuso do lado esquerdo, um caixote de madeira tocado com duas baquetas e um tambor afinado por cunhas, mais grave, à direita, como solista. O ritmo era mais frouxo, oscilando entre 6/8 e 2/4.

É importante notar que apenas uma pessoa entoou pontos durante toda a apresentação do grupo.

Pinheiral (RJ)



No grupo de Pinheiral, as dançarinas estavam de uniforme, que consistia em uma blusa branca e saia estampada; e todos os homens usavam camisetas da ONG Centro de Referência Afro do Sul Fluminense, CREASF, ligada ao grupo.

A instrumentação, curiosamente, lembrava a do Batuque de Umbigada: dois tambores, um grave solista e um agudo acompanhador. Além disso, no corpo do tambor grave era percutida uma matraca; e o tambor agudo fazia uma célula igual à do quinjengue, inclusive variações idênticas. No entanto, diferentemente deste, aqui o tocador não se sentava sobre o instrumento, e nem o tambor menor se apoiava sobre o maior.

O ritmo era de 12 pulsações, bem caracterizado.

Os tamboreiros tinham entre 40 e 80 anos, aproximadamente. Aqui também houve uma mulher que tocou a matraca.

Em relação à dança, uma curiosidade: na roda, os homens ficavam todos de um lado e as mulheres do outro. Havia crianças dançando.

Os pontos terminavam com “Machado”, porém de forma abrupta, sem a convenção feita na Serrinha e em S. José da Serra.

Piquete (SP)



A exemplo do grupo de Angra dos Reis, o de Piquete não possuía nenhum tipo de uniforme, apesar de seus componentes também estarem bem arrumados para a ocasião. Foi o único grupo em que havia mulheres usando calça, notadamente as mais jovens.

Os pontos eram acompanhados por três tambores afinados a parafuso. Único caso em que o instrumento mais agudo, localizado à direita, solava. O ritmo era todo baseado em 12 pulsações. Os tocadores tinham idades variando entre 20 e 50 anos aproximadamente.

Em relação aos pontos, duas questões importantes: foi o único grupo onde se cantou em modo menor, ainda que em apenas um ponto; e apenas uma pessoa entoou pontos: a liderança do grupo, Mestre Gil.

São José dos Campos (SP)



Solista

O grupo de São José dos Campos tinha nome próprio, que foi citado pelo Mestre de Cerimônias antes da apresentação: Mistura da Raça. O jongo é uma atividade recente na cidade, já que o grupo foi fundado por um membro que para lá se mudou, levando consigo a prática da manifestação.

Para sua apresentação, foram usados os mesmos instrumentos de Piquete. Porém, agora o mais grave dos tambores, localizado à esquerda, assume a função de solista.

Os músicos tinham entre 25 e 30 anos, sendo que um deles já havia tocado na apresentação anterior.

Os dançarinos não estavam uniformizados, embora alguns deles vestissem uma camiseta do Museu do Folclore de São José. Não havia crianças no grupo, mas jovens de mais ou menos vinte anos. Dois outros aspectos dignos de nota: em primeiro lugar, havia dançarinos calçados no grupo; em segundo, esse era o único grupo com dançarinos brancos.

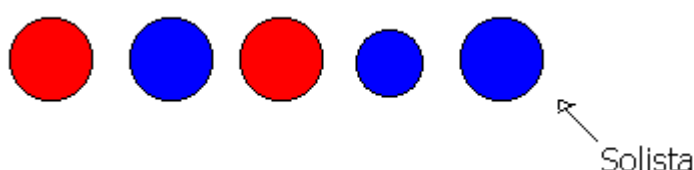
Comentários

O primeiro aspecto que salta aos olhos é a grande variedade de formações instrumentais, confirmando a diversidade que consta na literatura. Também é bastante claro o papel central que os tambores ocupam dentro dessas formações. O caráter místico do tambor e sua relação com o oculto são lembrados tanto por Gandra (1995) quanto por Dias (2001), e sem dúvida está relacionada a essa primazia do instrumento.

Na apresentação de muitas das comunidades, havia um instrumento que não estava preso à repetição de uma célula específica, e foi indicado como solista. No entanto, na maioria dos casos, o solista não tinha uma improvisação completamente livre, fazendo variações sobre três ou quatro células básicas. As exceções mais marcantes estavam nas comunidades de Capivari, Piracicaba e Tietê; e na de Pinheiral, cujo instrumento solista tinha bastante liberdade. Esse é um dado importante, principalmente quando consideramos que os dois

grupos apresentam instrumentações e células rítmicas equivalentes. As principais diferenças são relativas à forma do tambor agudo e à disposição dos instrumentos. Outro aspecto digno de nota é o lugar ocupado pelo tambor solista: sempre à direita, com exceção da comunidade de São José dos Campos. No entanto, isso pode ser explicado pela utilização dos mesmos instrumentos da comunidade anterior, na mesma disposição. Como a apresentação de Piquete foi a única em que o tambor mais agudo solou, e este estava do lado direito, o tambor que seria usado como solista pela comunidade seguinte estava do lado esquerdo, e lá foi mantido.

Na apresentação do grupo de Tamandaré, os instrumentistas trocaram de posição no meio da performance. A formação ao final foi a seguinte:



No tocante ao posicionamento dos instrumentos, a imensa maioria dos tambores foi tocada apoiada no chão. O único tambu que foi tocado com o executante montado sobre o instrumento foi o do batuque de umbigada, e mesmo os menores tambores não eram apoiados entre as pernas (embora muitos ficassem inclinados e presos nas pernas dos percussionistas, os tambores estavam apoiados no chão). O único grupo a usar os tambores presos com correias foi o de São José da Serra, e nesse caso – diferentemente do que foi observado por Ribeiro (1984) – tanto tambu quanto candongueiro são tocados dessa forma.

A presença de mulheres entre os percussionistas também é um dado importante, uma vez que Ribeiro (1984) afirma que não presenciou nem encontrou referências a tal prática. E, mesmo nos grupos em que nenhuma mulher tocou nessa apresentação, essa possibilidade não está excluída, como confirma entrevista realizada com Toninho Canecão, líder da comunidade da Fazenda São José da Serra, que nos conta que lá “até menina toca”.

Também é importante notarmos que o sistema de afinação dos tambores era relevante para as comunidades. Isso pode ser verificado pela tendência bastante acentuada de posicionar juntos os instrumentos com o mesmo sistema de afinação. Além disso, os sistemas de afinação podem ser indicadores das relações sociais e econômicas que permeiam o jongo em cada local, na medida em que sistemas diferentes estão geralmente relacionados com escalas de produção diferentes (artesanal x industrializado), e pelo fato de muitos dos tambores afinados a fogo aparentarem ser bastante antigos, e portanto com grande possibilidade de

serem herança de gerações anteriores, como nos casos de Santo Antônio de Pádua e de São José da Serra.

Outro aspecto que fica evidente no Encontro é a multiplicidade: cada grupo tem diversas particularidades em sua performance do jongo, particularidades estas que abrangem não só instrumentação, mas também células rítmicas, dança, idades permitidas, e até mesmo a relação entre os jongueiros e entre jongueiros e a comunidade externa (que, bem grosso modo, poderiam ser entendidas como “profissionalização” e “espetacularização”, respectivamente). Essa multiplicidade tem efeitos bastante diversos e até contraditórios, levantando relações de identificação/influência/homogeneização e de não-identificação/rejeição/heterogeneização. Isso pode ser observado, por exemplo, no fato de que alguns grupos enxergam a manifestação de outros como não sendo jongo. Isso é ouvido de vez em quando, informalmente, quando alguém comenta a performance de um grupo que não o seu. Além disso, o apelo do Mestre de Cerimônias para que se respeitem todos os estilos, pois “é tudo jongo”, é emblemático. Por outro lado, pode ser visto também nas relações de troca e de influência entre grupos. Talvez o fato que chame mais a atenção seja a aproximação entre os grupos da Serrinha (representando o pólo “urbano”, “moderno”, “desterritorializado”) e da comunidade de S. José da Serra (que, a princípio, é o mais rural e comunitário dos grupos presentes no encontro). Essa aproximação pode ser vista, por exemplo, no uso do “machado” seguido da mesma convenção rítmica para encerrar os pontos. É interessante notar que essa convenção foi criada por Mestre Darcy, falecido líder do Jongo da Serrinha, com o objetivo específico de transpor o jongo para os palcos.

Outra questão que se coloca é relativa às condições em que se deu a performance. Até que ponto uma apresentação no Encontro de Jongueiros se diferencia do contexto cotidiano de uma comunidade, principalmente quando se leva em conta que diferentes comunidades apresentam graus diferenciados de “espetacularização”? Que influências essa mudança, maior ou menor conforme o caso, teve na performance, na instrumentação? Por exemplo, na maioria das comunidades havia dobramentos das células tocadas por alguns tambores. Isso é comum a todas as performances do grupo? Toninho Canecão, por exemplo, nos esclareceu que sua comunidade sempre se apresenta com dois tambores, sem dobras. E os outros? São questões que ficam aguardando análise mais aprofundada.

Bibliografia:

- AGIER, Michel. “Distúrbios identitários em tempos de globalização”, in: **Mana Estudos de Antropologia Social**. 7(2):7 – 33, 2001.
- ANDRADE, Mário de. “O samba-rural paulista”, in: **Aspectos da música brasileira**. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991.
- ARAÚJO, Alceu Maynard. “Ciclo Agrícola, calendário religioso e magias ligadas à plantação”, Separata da **Revista do Arquivo Municipal**. São Paulo, v.159, jul. 1955/ mar. 1957. *Citado por RIBEIRO (1984)*.
- _____. **Cultura popular brasileira**. 2ª edição. São Paulo: Melhoramentos, 1973. *Citado por Kubik (1990)*.
- BECKER, Howard S. **Métodos de pesquisa em ciências sociais**. São Paulo: Hucitec, 1993.
- CARRANO, Paulo. “Rede de Memória”, in: **VIII Encontro de Jongueiros, Guaratinguetá/SP, 21 e 22 de novembro de 2003**, São Paulo: Cachuera!, 2003 (Programa impresso em folheto).
- CASTRO, Hélio Machado de. “Pequena História dos Encontros de Jongueiros”, in: **VIII Encontro de Jongueiros, Guaratinguetá/SP, 21 e 22 de novembro de 2003**, São Paulo: Cachuera!, 2003 (Programa impresso em folheto).
- DIAS, Paulo. “Feitiço das palavras – a arte dos pontos de jongo”, in: **VIII Encontro de Jongueiros, Guaratinguetá/SP, 21 e 22 de novembro de 2003**, São Paulo: Cachuera!, 2003 (Programa impresso em folheto).
- DIAS, Paulo. “A outra festa negra”, in: JANCÓS, István e KANTOR, Iris (org.). **Festa. Cultura e sociabilidade na América portuguesa**. São Paulo: EDUSP, 2001.
- ELLINGSON, Ter. “Transcription”; “Notation”, in MYERS, Helen (ed.). **Ethnomusicology. An introduction**. New York: W. W. Norton & Co. , 1992, pp. 110-64.
- GALLET, Luciano. **Estudos de folclore**. Rio de Janeiro: Carlos Werhs & Cia., 1934. *Citado por GANDRA (1995) e RIBEIRO (1984)*.
- GANDRA, Edir. **Jongo da Serrinha: do terreiro aos palcos**. Rio de Janeiro: GGE: UNI-RIO, 1995.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Coleção Antropologia Social. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989.
- HANNERZ, Ulf. “Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da Antropologia Transnacional” in: **Mana Estudos de Antropologia Social**. 3(1):7 – 39, 1997.
- KAZADI Wa Mukuna. **Contribuição bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas**. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

- KUBIK, Gehrard. “Drum Patterns in the ‘Batuque’ of Benedito Caxias”, in: **Revista de Música Latino-Americana**, 11(2). Austin: University of Texas, Fall/Winter 1990.
- LIMA, Rossini Tavares de. **Melodia e ritmo no folclore de S. Paulo**. São Paulo: Ricordi, 1954. *Citado por RIBEIRO (1984) e Kubik (1990)*.
- OLIVEIRA, Rodolfo Cardoso de. “A percussão de origem negro-africana (reflexões sobre sistemas de notação a partir das perspectivas de Luiz d'Anunciação e de James Koetting)”, in **Cadernos do Colóquio 2000**. Rio de Janeiro: CLA/Uni-Rio, 2001.
- PACHECO, Renato José Costa. “Jongos e caxambus em Guaçuí”. In: **Páginas de Folclore**. Vitória: Escola técnica de Vitória, 1950. *Citado por RIBEIRO (1984)*.
- RAYMOND, Lavínia Costa. **Algumas danças populares no Estado de São Paulo**. São Paulo: USP/FFCH, 1954 (Boletim, n.191 Sociologia, n.6) *Citado por RIBEIRO (1984)*.
- REZENDE, Angélica de. **Nossos avós contavam e cantavam**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1949. *Citado por RIBEIRO (1984)*.
- RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. O jongo. **Cadernos de Folclore**, n. 34. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Instituto Nacional do Folclore, 1984.
- VALENÇA, Rachel Teixeira e VALENÇA, Suetônio Soares. **Serra, Serrinha, Serrano: O Império do Samba**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981. *Citado por GANDRA (1995)*
- WARNIER, Jean-Pierre. **A mundialização da cultura**. São Paulo: EDUSC, 2000.