

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

Thiago Ferreira de Aquino¹

1. O Encontro de Jongueiros

O Encontro de Jongueiros é um evento anual que reúne “grupos” ou “comunidades” de praticantes do jongo de diferentes localidades dos estados do Rio de Janeiro e São Paulo. 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, que extrapola as fronteiras estaduais e tem por objetivo 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).

Devido ao estado crescente de organização dos sujeitos em torno da Rede de Memória, optou-se por trabalhar inicialmente com as comunidades ligadas à Rede. Porém, cabe ressaltar que esta não abarca a todos os praticantes, portanto em etapas posteriores será necessário ir além da mesma.

Hoje, além do referido estreitamento dos laços de solidariedade, o evento é um importante exercício de alteridade entre as diferentes comunidades, no qual relações de troca, de influência, de convergência e contraste se estabelecem entre os jongueiros de diferentes cidades. Além disso, no Encontro a pluralidade da prática do Jongo pode ser claramente vislumbrada também pelos não-jongueiros, incluindo aí os pesquisadores, pluralidade esta que deve ser levada em conta na hora da delimitação do objeto de estudo. Por tudo isso, o Encontro é peça fundamental no cenário do jongo/caxambu na atualidade.

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 este foi o primeiro Encontro realizado fora do estado do Rio de Janeiro.

2. 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 esta que é essencial para o estudo dessa forma de expressão afro-descendente dentro da contemporaneidade.

Diante disso, o objetivo específico deste texto é descrever as apresentações dos diferentes grupos, com o foco nos elementos referentes à percussão, para, a partir dessas descrições, buscar indícios das relações sociais por trás delas. É preciso mencionar que, salvo algumas bem-vindas exceções, a instrumentação costuma ocupar um papel secundário nos estudos sobre o jongo; no entanto, trata-se de um aspecto riquíssimo, não só pela pluralidade de formações instrumentais encontradas, como veremos a seguir, mas também por causa do papel central que os tambores ocupam na manifestação.

Foi elaborada uma série de diagramas para representar os instrumentos de percussão de cada grupo, suas características básicas e sua disposição espacial. Estes esquemas antecedem a descrição da performance de cada grupo:

¹ Pesquisador do Projeto Celebrações e Saberes da Cultura Popular, Bolsista PIBIC/CNPq (Unirio, 2003/2004).

Os diagramas 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. A seguinte codificação foi adotada:



– Membranofones (tambores e puítas/cuícas);



– Caixote, percutido com dois tocos de madeira.

Tamanho aproximado dos tambores, em comparação com os atabaques do candomblé:



– Rum (grave);



– Lê (médio);



– Rumpi (agudo);



– Sem equivalência no candomblé, mais agudo que o Rumpi.

As exceções ficam por conta das puítas, cujos exemplares grandes tinham o diâmetro de um barril.



– Puítas.

Sistema de Afinação¹:



– Membrana fixa por cravos, afinado através do calor e da umidificação (no jongo, é utilizada pinga para este fim);



– Afinação usando sistema de cordas e cunhas de madeira e anel de metal (comum nos atabaques do candomblé);



– Afinação usando sistema de canoas e parafusos (comum nos instrumentos fabricados industrialmente).

¹ É importante salientar que, segundo Kubik (1990), os sistemas de afinação têm origens em grupos étnicos diferentes na África: o sistema indicado em azul tem origem bantu, e o verde tem origem jeje/nagô.

Não foi elaborado diagrama para o Batuque de Umbigada de Piracicaba, Tietê e Capivari, por haverem instrumentos dispostos uns sobre os outros. No entanto a instrumentação está descrita na parte referente à literatura sobre instrumentação do jongo e do batuque.

Embora se corra o risco da redundância, não se pode deixar de explicitar que este relato é referente a uma única apresentação dos grupos envolvidos. Isto faz com que muitos dos elementos aqui descritos possam ser fortuitos, coincidências não necessariamente representativas das individualidades de cada comunidade. Ficam em aberto, assim, diversas questões observadas durante a performance, por exemplo, em relação à relevância para os jongueiros dos diferentes sistemas de afinação dos tambores.

3. 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, como é o caso do grupo de Santo Antônio de Pádua, cujos tambores chamam-se Joana (o tambu) e Clementino (o candongueiro), em homenagem a antigos jongueiros que confeccionaram os tambores ainda no séc. XIX. 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 – um membranofone de fricção semelhante a uma cuíca, porém maior e mais grave – é sempre feita de barrica, ao passo que o guaiá – chocalho – é sempre de metal, podendo ser confeccionado de diversas maneiras. Quanto ao posicionamento dos instrumentos, diz que o tambu pode ser tocado montado sobre o instrumento ou apoiá-lo, 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, a autora 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 o mesmo 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 tambaques e “uma baqueta que toca na parte externa de um dos tambaques”.

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 anguias. É uma nomenclatura bastante particular, por ser o único relato onde 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. Descreve-os como sendo de tronco escavado, com a pele presa por cravos. Cita também a puíta, afirmando que esta também é conhecida como angoma-pita, e que é um instrumento importante na maioria dos grupos. Em relação ao guaiá, diz que este possui diferentes nomes e diferentes formas de confecção. Afirma também que “muitas são as denominações dadas aos vários instrumentos”, encontrando-se inclusive 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 estes não eram indispensáveis. Já vovó Maria Joanna menciona a angoma-puíta, caxambu e candongueiro, mais chocalho e reco-reco. Devido a isso, 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 da mudança de instrumentação: o trabalho de Valença (1981), que menciona 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, 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.

4. As apresentações

No segundo dia do VIII Encontro de Jongueiros, a roda de jongo foi dividida em dois momentos distintos. Num primeiro momento, cada comunidade se apresentou separadamente, cada uma com um tempo de aproximadamente 15 a 20 minutos. Ao final, houve uma grande roda para que todos pudessem participar. O pouco tempo de cada apresentação 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 disto 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. A seguir, a descrição das performances durante o encontro, na ordem em que os grupos se apresentaram.

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

O primeiro grupo a se apresentar não era de jongo, mas sim do Batuque de Umbigada – que, embora apresente uma certa proximidade com o jongo, não faz parte do presente inventário. Além da questão dos instrumentos utilizados, conforme visto no item 3, o batuque possui algumas diferenças em relação ao jongo no tocante à dança: os batuqueiros dançavam em duas filas, uma de homens e outra de mulheres. 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 cintura. 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, apontam para uma não renovação da tradição entre os mais jovens.

O acompanhamento era feito exclusivamente por percussão, com os instrumentos descritos anteriormente. 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:

Fechado c/ Polegar e Base da Mão
Aberto

QUINJENGUE

MATRACA

Varição:

Fechado c/ Polegar e Base da Mão
Aberto

QUINJENGUE

MATRACA

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 também 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 por mulheres.

O canto era realizado em terças paralelas e não era responsorial, ao contrário do jongo.

4.2 Intervalo

Ao final desta apresentação, o Mestre de Cerimônias – Daniel Toledo, da Associação Cultural Cachuêra! – 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”². 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!...”. Isto pode se dever ao fato de que muitos dos que filmavam/fotografavam/gravavam eram próximos às comunidades ou mesmo de dentro 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; o que se via era que o jongo ainda está afastado dos “grandes circuitos” culturais.

A seguir, foi feita uma grande roda com todas as comunidades presentes. Nessa roda, foi apresentada a substituta de Mãe Zeferina (Mãe de santo e liderança da Fazenda de S. José da Serra – Valença, RJ), falecida: sua filha, 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 encontra-se transcrita a seguir:

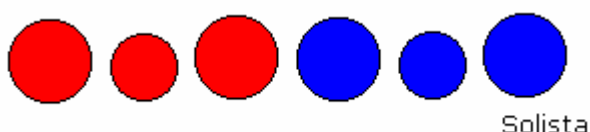
“Quilombo não vai mais brilhar
Quilombo não tem mais estrela
(2 x)

² As transcrições de trechos falados não são literais, pois foram feitas ao vivo e não a partir de material gravado.

Nós vamos fazer uma constelação
Com pequenas estrelas
Nós vamos eleger uma estrela
Que já foi coroada por ela
Pra ficar no lugar”

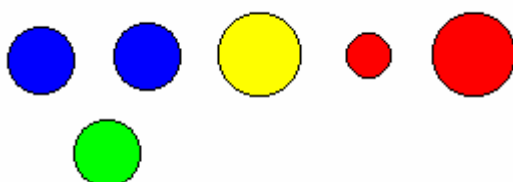
Antes de outro grupo se apresentar, o Mestre de Cerimônias pediu para abrir espaço para que todos pudessem ver a percussão: "O tambu é o dono da festa. É o nosso ganha-pão. Não adianta fazer jongo sem admirar o tambu.”

4.3 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. O ritmo tocado era baseado em ciclos de 12 pulsações.

4.4 Santo Antônio de Pádua (RJ)



A comunidade a se apresentar em seguida vinha de Santo Antônio de Pádua. O líder do grupo, Nico 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”.

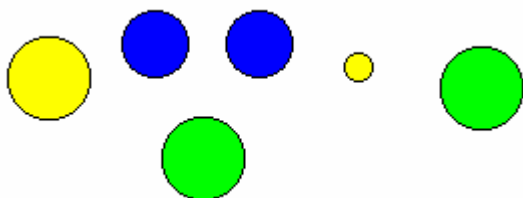
Como podemos observar no diagrama, esse grupo possuía uma puíta em sua formação instrumental. Sua função era de marcação, tocando a cada três pulsos. Embora os técnicos de som tenham comentado que aquele era o instrumento mais importante da formação, é bastante provável que eles se referissem puramente à questão da captação de áudio, não sendo necessariamente esta 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 dançando separadamente, mas dentro da roda.

4.5 Miracema (RJ)



Aqui, a manifestação era chamada pelo nome de caxambu, como vimos anteriormente. 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; desta forma, o ritmo estava bem definido e não oscilava entre a divisão binária e ternária.

Não havia homens dançando. Conversas informais com D. Aparecida Ratinho – que foi quem entoou os pontos durante a apresentação – indicaram uma certa resistência à presença de homens dançando. As mulheres estavam de turbante vermelho, vestido vermelho (com a saia estampada) e blusa por baixo.

Um verso digno de nota que foi cantado por D. Aparecida 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.

4.6 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.

4.7 Serrinha (RJ)



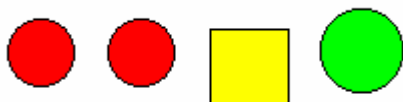
Solista

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 terça, 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 deixaram sua condição de espectadores e foram dançar fora da roda.

4.8 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 inclusive mulheres de vestido longo. Isto 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 no qual uma mulher tocou, porém ela não tocou o tempo todo, ficando a maior parte do tempo na roda.

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 – Rosalvo José Bernardo – entoou pontos durante toda a apresentação do grupo.

4.9 Pinheiral (RJ)



No grupo de Pinheiral, as dançarinas estavam de uniforme, que consistia em uma blusa branca e saia estampada; já os homens todos 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 nas suas possibilidades de variação. 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, também de forma idêntica ao do batuque, era de 12 pulsações, sem oscilações.

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.

4.10 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. Esse foi o único grupo em que havia mulheres usando calça, notadamente as mais jovens.

Os pontos eram acompanhados por três tambores afinados a parafuso. Outra particularidade, encontrada apenas neste grupo foi o fato de o tambor solista ser o mais agudo. O ritmo era baseado em 12 pulsações. Os tocadores tinham idades variando entre 20 e 50 anos aproximadamente.

Em relação aos pontos, duas questões importantes: Em primeiro lugar, esse foi o único grupo onde se cantou em modo menor, e apenas um ponto nesse modo foi apresentado. Em segundo lugar, apenas uma pessoa entoou pontos: a liderança do grupo, Gilberto Augusto da Silva, o Mestre Gil.

4.11 São José dos Campos (SP)



Solista

O grupo de São José dos Campos tinha nome próprio, que foi citado por Daniel Toledo antes da apresentação: Mistura da Raça. O jongo é uma atividade recente na cidade, já que o grupo foi fundado por um membro que se mudou para São José, 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.

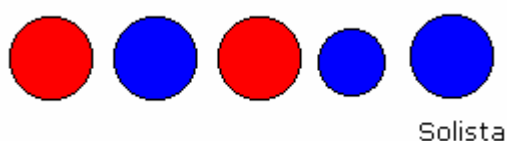
Os dançarinos não estavam uniformizados. Apesar disso, alguns deles vestiam uma camiseta do Museu do Folclore de São José. Não havia crianças no grupo, embora houvesse jovens, de mais ou menos vinte anos. Dois outros aspectos dignos de nota: em primeiro lugar, havia dançarinos calçados no grupo. Em segundo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

5. 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 é lembrada tanto por Gandra (1995) quanto por Dias (2001), e sem dúvida estão relacionados a essa primazia do tambor.

Na apresentação de muitas das comunidades, havia um instrumento que não estava preso à repetição de uma célula específica, ele 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. Isso é um dado importante, por ser mais um ponto de contato entre essas duas localidades – uma de jongueiros, a outra de batuqueiros –, além da formação instrumental e das células rítmicas do acompanhamento. As principais diferenças entre ambas 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, com os tocadores em pé ou sentados com o instrumento entre as pernas. O único tambu que foi tocado com o executante montado sobre o instrumento foi o do batuque de umbigada. 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. Ressalte-se que as correias permitem aos percussionistas se deslocarem durante a performance, recurso que é utilizado durante a entrada em cortejo.

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 posterior realizada pela equipe de pesquisa 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 dos participantes e até a relação entre os jongueiros e entre jongueiros e a comunidade externa (que, bem grosso modo, poderiam ser entendidas como “profissionalização” e “espetacularização”, respectivamente). Esta 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 um 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). Esta 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, tambu e candongueiro, e aponta funções rítmicas diferentes para cada um, ao afirmar em entrevista que “um é o repique [tambu], o outro a marcação [candongueiro]”. Porém o que se viu na apresentação de São José da Serra eram os dois instrumentos tocando a mesma célula básica. Esses são alguns exemplos de questões que aguardam uma investigação 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: Cachuêra!, 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: Cachuêra!, 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: Cachuêra!, 2003 (Programa impresso em folheto).
- DIAS, Paulo. “A outra festa negra”, in: JANCSÓ, 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: UNIRIO, 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.