UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO E DOUTORADO EM MÚSICA

TAMBOR DE MACHADINHA: DEVIR E DESCONTINUIDADE DE UMA TRADIÇÃO MUSICAL EM QUISSAMÃ

RICARDO MORENO DE MELO

RIO DE JANEIRO, 2006

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

TAMBOR DE MACHADINHA: DEVIR E DESCONTINUIDADE DE UMA TRADIÇÃO MUSICAL EM QUISSAMÃ

Por

Ricardo Moreno de Melo

Dissertação submetida ao Programa de Pós-graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre sob a orientação da Profª Drª Elizabeth Travassos Lins.

Rio de Janeiro, 2006

Melo, Ricardo Moreno de.
M528 Tambor de machadinha: devir e descontinuidade de uma tradição musical em Quissamã / Ricardo Moreno de Melo, 2006.
x, 186f.

Orientador: Elizabeth Travassos Lins.
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Música, 2006.

1. Etnomusicologia. 2. Jongo - Quissamã (RJ). 3. Cultura popular. 4. Música afro-brasileira. 5. Tambor. 6. Memória - Aspectos sociais. I. Lins, Elizabeth Travassos. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003-). Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Música. Mestrado em Música. III. Título.

CDD – 781.7

Dedico este trabalho aos meus avós João Moreno (in memoriam) e Irene Moreno (in memoriam) por terem me proporcionado com seus gestos, ensinamentos e carinho a base sobre a qual pude acumular outros conhecimentos.
E ao meu tio Quinca, que com sua simplicidade de sertanejo, foi minha primeira referência intelectual e musical.

AGRADECIMENTOS:

Agradeço primeiramente aos meus filhos Clara e Ícaro pela paciência e tolerância nos meus momentos de mau humor e irritação (que não foram poucos).

À Professora Elizabeth Travassos, orientadora desse trabalho, que como uma verdadeira mestra soube aliar generosidade com rigor intelectual.

Aos funcionários do PPGM Leonardo, Sr. Ari e Luciana sempre generosos e atenciosos às nossas solicitações.

À minha mãe pelo afeto e pela torcida.

Aos professores do programa, principalmente Prof. Sílvio Mehry que me fez ver as descontinuidades da tradição, e Prof. Luís Otávio Braga que apresentou textos da maior importância para este trabalho.

Aos colegas de curso que nos corredores, no refeitório e no boteco da UFRJ (grupo de estudos das terças-feiras) contribuíram com diálogos inteligentes. Agradecimentos especiais para Alberto Boscarino e Jupter que foram fundamentais para meu ingresso no programa em 2004.

À comunidade de Machadinha, principalmente Sr. Gílson e Cici pelas cervejas inspiradoras que tomávamos sempre depois das entrevistas; a Cheiro, filha de Oxossi; ao Sr. Garaúna conhecedor de muitas histórias; ao Sr. Antonio de Machadinha pelos pontos de macumba cantados sob a lua cheia; Ao Sr. Antonio Mourinho pela veemência e argúcia de análise; Aos jovens tamboreiros Renato e Leandro pela alegria juvenil do primeiro e a consciência do segundo; a Darlene Monteiro pela gentileza e boa vontade em nos receber; a D. Gerusa pelas cervejas geladas e culinária requintada; ao Sr. Tide pela leveza e delicadeza; a Sidney Morgado que nos levou em Machadinha; ao Sr Arnaldo Queiroz, nosso primeiro contato em Quissamã; A prefeitura de Quissamã pela boa vontade em nos receber; a D. Zé e seu marido Bonfim pela hospedagem e pelo

empréstimo da bicicleta, sem a qual não conseguiríamos chegar em Machadinha. Enfim a todos dessa cidade simpática que direta ou indiretamente contribuíram com esse trabalho.

Ao meu grande amigo Thadeu Cavalcante pela inestimável ajuda informática, e pelas preciosas conversas inspiradoras.

Ao PPGM que financiou algumas idas a Quissamã.

Ao pessoal da biblioteca da UNIRIO, principalmente Lídia e Isabel, que foram sempre muito gentis e simpáticas fazendo o que era possível para nos atender.

À socióloga Ellen Vogas por ter disponibilizado sua monografia sobre a fazenda Machadinha.

À Louise Storni pelas dicas da comunidade de Machadinha.

Ao amigo Dilmo Milheiros pela atenciosa colaboração quando de minha procura do artigo de Mike Featherstone.

Às minhas amigas Kátia e Lourdes Mendes de Souza pela ajuda nas traduções, da primeira, e pelo empréstimo de material técnico para registro áudio-visual, bem como pelas instruções informáticas, da segunda.

À minha amiga e historiadora Lívia Beatriz pelos empréstimos e sugestões de textos.

A Ricardo Miranda Motta pela gentileza do empréstimo do livro Quissamã.

E finalmente um agradecimento especial à Glória Mendes de Souza, responsável por parte dessa caminhada que me trouxe até aqui.

PAI GRANDE
(Milton Nascimento)

Meu pai grande
Inda me lembro
E que saudade de você
Dizendo eu já criei seu pai
Hoje eu vou criar você
Ainda tenho muita vida prá viver
Meu pai grande
Quisera eu ter sua raça prá contar
A história dos guerreiros
Trazidos lá do longe
Trazidos lá do longe
Sem sua paz
De minha saudade vem você contar
De onde eu vim
É bom lembrar
Todo homem de verdade
Era forte e sem maldade
Podia amar, podia ver
Todo filho seguindo os passos
E um cantinho prá morrer
Pra onde eu vim
Não vou chorar
Já não quero ir mais embora
Minha gente é essa agora
Se estou aqui,
Eu trouxe de lá
Um amor tão longe de mentiras
Quero a quem quiser me amar.

SAMBA NEGO
(anônimo)

Samba nego
Branco num vem cá
E se vier pau vai levá
Esse nego meu, olha lá
Bota mão nesse nego devagá
Tiririca, faca de cortá
E não me mata nego de sinhá
Mas esse nego é meu, olha lá
Bota mão nesse nego devagá
Samba nego
Branco num vem cá
E se vier pau vai levá
Tiririca, faca de cortar
E não me mata nego de sinhá

MELO, Ricardo Moreno de. *Tambor de Machadinha: devir e descontinuidade de uma tradição musical em Quissamã.* 2006. Dissertação (mestrado em música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

Esse trabalho aborda o jongo ou tambor praticado na fazenda Machadinha, em Quissamã, Norte do estado do Rio de Janeiro. A pesquisa baseia-se na orientação etnomusicológica de Alan Merriam, que preconiza a compreensão da música como elemento da cultura e dentro das relações sociais das comunidades que a praticam. Outros autores tais como José Jorge de Carvalho, Néstor Canclini e Stuart Hall instam na necessidade de se estudarem os fazeres culturais das camadas subalternas dentro das condições contemporâneas nas quais elas se encontram. Com isso, tenta-se a superação de uma perspectiva descritiva da "cultura popular". Após aproximadamente 35 anos de inatividade, apenas com algumas ocorrências esporádicas, o tambor "renasce" em 2004, a partir dos esforços de alguns moradores mais antigos da comunidade, em parceria com a ONG 3H. Esse renascimento fará o tambor cumprir novos papéis na sociedade quissamaense. A memória que o tambor passa a representar poderá ser utilizada de formas diferentes pelos distintos grupos sociais envolvidos. A partir dessas observações, percebemos dois eixos para nossa pesquisa etnomusicológica: renascimento cultural e negociação em torno de uma memória. Do ponto de vista musicológico, realizamos 25 transcrições melódicas e textuais dos pontos que estão na memória da comunidade e que fazem parte do repertório atual do grupo. Após análise musical do material transcrito, foi possível identificar as afinidades do tambor de Machadinha com um conjunto mais amplo de manifestações musicais herdeiras dos antigos batuques afro-brasileiros.

Palavras-chave: Tambor; jongo; Quissamã; memória; renascimento cultural

MELO, Ricardo Moreno de. *Tambor de Machadinha: changing and discontinuity of a musical tradition in Quissamã. 2006.* Master Thesis (mestrado em música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

This dissertation discusses the Jongo or Tambor performed at the Machadinha Farm in Quissamã, north of Rio de Janeiro State. The research is based on Alan Merriam's ethnomusicological orientation which calls attention to the music as part of the culture. Other authors, such as José Jorge de Carvalho, Néstor Canclini and Stuart Hall also point out to the need of studying the cultural activities of the lower classes in the context of their contemporary conditions. Nearly after 35 years of inactivity, during which there were rare performances of the tambor, it began to revive in 2004, thanks to efforts of some enthusiastic old members of the community, along with the partnership of 3H NGO. This revival will make the tambor play an important role in Quissamã's society. The various social groups make different uses of the memory of the tambor. Two important issues emerged from these observations: the process of cultural revival and the negotiations around the memory of the tambor. We transcribed 25 melodies and lyrics of-the songs kept in the memory and still performed nowadays. After the analysis of this material, it was possible to recognize the affinities between the Tambor de Machadinha with a larger set of musical practices related to the old Afro-Brazilian "batuques".

Key words: Tambor; jongo, quissamã, memory, cultural revival

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS VIII
LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS IX
INTRODUÇÃO.....1

CAPÍTULO I 9
ORIENTAÇÃO TEÓRICA

1.1 – Pesquisa de campo
1.1.1 – Investimentos exploratórios
1.1.2 – Metodologia e pesquisa
1.1.3 – O que se pergunta, e o que se responde
1.2 – Jongo: o que se escreveu

CAPÍTULO II 37
MEMÓRIAS E RENASCIMENTOS

2.1 – Renascimento cultural no capitalismo tardio
2.2 – Os usos sociais da memória
2.2.1 – Memória e mito
2.2.2 – Laicização da memória
2.2.3 – Memória e patrimônio

CAPÍTULO III 72
MÚSICA E SOCIEDADE

3.1 – Contextualização histórica
3.1.1 – Quissamã e o ciclo da cana-de-açúcar
3.1.2 – Fazenda Machadinha: Entre palmeiras e canaviais
3.2 – Jongo/tambor de Machadinha
3.2.1 – O jongo/tambor de Machadinha
3.2.2 – Pontos de tambor: tipos de toque, letra e música
3.2.3 – Análise rítmico-melódica dos pontos

CAPÍTULO IV 144

NEGOCIAÇÕES E EMBATES EM TORNO DO TAMBOR

4.1 – Lutas simbólicas e materiais em torno do tambor
4.2 – Devir e descontinuidade. A quem interessa o "ressurgimento" do tambor?

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....173
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....177

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – D. Guilhermina (Cheiro) ao lado de D. Preta e Cici 11

Figura 2 – Sr. Antonio Mourinho tocando pandeiro no fado 13

Figura 3 – Quadro etnomusicológico 17

Figura 4 – Canal Campos-Macaé 76

Figura 5 – Casa de Quissamã. Um dos casarões do século XIX 78

Figura 6 – Ruínas do solar da Machadinha 82

Figura 7 – Vista parcial do conjunto de casas da antiga senzala de Machadinha 84

Figura 8 – Capela dedicada a Nossa Senhora do Patrocínio de 1833 85

Figura 9 – Sr. Gílson em frente a sua casa em Machadinha 95

Figura 10 – Cici junto a alguns familiares e moradores de Machadinha 97

Figura 11 – Exemplo de posição para toque de tambor 99

Figura 12 – Formando a roda 101

Figura 13 - Renato, Cici e Leandro ao lado do tambor “tradicional” 103

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo musical 1 – Toque campista 104

Exemplo musical 2 – Toque de saca segundo Sr. Gílson 104

Exemplo musical 3 – Toque “de saca” segundo Ciçi (I) 104

Exemplo musical 4 - Toque de saca segundo Cici (II) 105

Exemplo musical 5 – Toque de saca do Sr. Manoel Garaúna 105

Exemplo musical 6 – Variação de toque de saca Sr. Garaúna 105

Exemplo musical 7 – padrão de palmas antigo segundo Cici 105

Exemplo musical 8 – padrão de palmas atual 105

Exemplo musical 9 – Toalha de bico 108

Exemplo musical 10 – Lá no mato 109

Exemplo musical 11 – Tobias 110

Exemplo musical 12 – Aroeira 111

Exemplo musical 13 – Santa cruz 111

Exemplo musical 14 – Três velas 112

Exemplo musical 15 – Eu fui no mato 113

Exemplo musical 16 – Tava dormindo 113

Exemplo musical 17 – Plantei capim 114

Exemplo musical 18 – Mamãe eu tenho pena 115

Exemplo musical 19 – Não vim aqui 116

Exemplo musical 20 – Dá licença eu 117

Exemplo musical 21 – Moça bonita 117

Exemplo musical 22 – conde 118

Exemplo musical 23 – Bate no tambor 118

Exemplo musical 24 – Biriba 119

Exemplo musical 25 – Toco cru 120

Exemplo musical 26 – Tambor morre 121

Exemplo musical 27 – Ferro de engomar 122

Exemplo musical 28 – Quissamã 123

Exemplo musical 29 – Adeus, adeus 123

Exemplo musical 30 – A cobra não tem pé 124

Exemplo musical 31 – O tambor de lá de casa foi para o fogão de lenha 125

Exemplo musical 32 – Pisei na pedra 126

Exemplo musical 33 – Eu matei o boi 127

Exemplo musical 34 – Síncope característica 135

INTRODUÇÃO:

Um objeto de pesquisa é sempre uma espécie de esfinge que se oferece, ou melhor, que elegemos para o necessário exercício de deciframento. Esse tipo de operação se não está na essência (já que desconfiamos desse termo), acompanha de longe os passos das sociedades humanas. Ele é um objeto na medida em que nós pensamos assim, na justa medida em que o elegemos como um problema a ser resolvido. Esse problema-enigma se inicia como uma incerteza. Uma zona de sombra para a qual lenta e pacientemente vamos produzindo luzes. Mas não há luz sem a sombra que a acompanhe e, inevitavelmente, o objeto vai se metamorfoseando em um jogo de miragens, tais como as imagens que se apresentam à frente de um homem que se encontra perdido no deserto. Aprendemos nas instituições de ensino por onde passamos as regras do bom raciocínio e as teorias que vão ser como bússolas na nossa "viagem". Mas há um momento singular, quando nos encontramos frente a frente com mulheres e homens que, para além de serem objetos, são sujeitos de uma vida intensa e marcada por vicissitudes de que sequer desconfiávamos. Habitantes da periferia da periferia, cujas moradas, por exemplo, instilam em nós, homens e mulheres de classe média, um tipo de veneração histórica ou existencial, como que dando provas de uma autenticidade comunitária que talvez nos sintamos despossuídos. Não obstante a "beleza" que estes casebres apresentam eles atestam, no final das contas, as condições difíceis de vida que essas pessoas sempre tiveram e que continuam tendo. Diante disso a vida impõe-se com toda sua força, e não podemos pensar a teoria a não ser como duplo dessa realidade. Um duplo no sentido de reflexo; um duplo no sentido da derivação. Entendemos que essa duplicidade nunca se efetiva plenamente, mas entendemos

também que sem a teoria, como afirma Terry Eagleton (2005), não pode haver vida reflexiva.

Música, festa, dança, tambores, canaviais, escravidão, memórias, céu estrelado, relações de poder, cervejas, olhares... Tudo se misturava em um carrossel e algumas vezes tínhamos a impressão de que aquilo tudo era um objeto de muitas pontas. Como fazer para juntar tudo e extrair dali o sentido necessário para um trabalho acadêmico? Não foram poucos os momentos de hesitação, como não foram poucos os recuos. Mas no mesmo movimento em que reconhecemos os limites de nossos instrumentos de avaliação e compreensão, percebemos também, como nos ensinou Foucault (2005a), que a busca da filosofia é justamente o acautelamento da razão, para que esta vá mais além dos limites do que é dado pela experiência imediata. Vislumbramos então, gradativamente, a possibilidade de ver o que não se oferecia imediatamente aos sentidos.

Os sustos na pesquisa de campo também foram vários: de repente estava em um ônibus que a mim[1] parecia não ter a mínima condição de tráfego, a mínima segurança ou higiene. Ante uma freada brusca que quase nos arremessa a todos dentro do canavial, puxo conversa com meu vizinho de banco e quase de infortúnio também. Buscava me tranqüilizar, mas a contrapelo do meu desejo ele contou que poucos dias antes um ônibus daquela empresa e daquela linha, quase naquela mesma curva, tinha perdido o freio e adentrado o canavial a toda velocidade. Ninguém morreu e isso enfim, me tranqüilizou... Em outra viagem, esta em um ônibus menos precário de outra empresa, vi o "nosso" fatídico ônibus mergulhado até a metade em uma lagoa. Parecia um velho navio adernado.

[1] Usaremos sempre neste trabalho a primeira pessoa do plural, por entendermos que ele se realiza dentro de um conjunto de idéias de diversos autores com os quais estamos constantemente dialogando. Não obstante esta compreensão, usaremos a primeira pessoa do singular quando nos referirmos a eventos que envolvem diretamente a pessoa do pesquisador.

Toda essa tensão se dissolvia quando estava em Quissamã, a partir da cidade seguia o trajeto até Machadinha de bicicleta. Doze quilômetros de ida e outro tanto de volta. Essa peripécia parecia a alguns moradores da cidade um exagero. Uma coisa que só uma pessoa com muita vontade poderia fazer. De meu lado concordava com eles, tinha muita vontade em realizar a pesquisa, mas não via aquela aventura como exagero. A estrada que liga Quissamã até a Fazenda Machadinha é totalmente asfaltada e orlada quase todo o tempo por imensos canaviais. Há um ônibus que faz a linha, mas, devidamente precavido com relação aos ônibus locais e também para ter mais liberdade de horário para ir e vir preferia fazer o deslocamento... de bicicleta.

A Fazenda Machadinha fica na área rural de Quissamã, no norte-fluminense. Esta localidade é composta por 46 casas da antiga senzala; ruínas da antiga casa-grande da fazenda; e uma igreja do início do século XIX. Nosso objetivo é pesquisar a manifestação poético-musical-coreográfica do tambor ou jongo, como eles também chamam, praticado pelos remanescentes dos antigos escravos ligados à cultura da cana-de-açúcar naquela localidade. A pesquisa visa, além do estudo propriamente musicológico, entender a relação dessa prática cultural com a vida social da comunidade.

Em fins de 2004, quando fiz duas visitas à comunidade, o tambor parecia uma manifestação em estado de declínio confirmando as impressões de Cavalcanti (1987). Em abril de 2005, quando iniciei a pesquisa de campo, no entanto, o tambor estava sendo reconfigurado como um espetáculo.

Esta retomada não estava ocorrendo de modo pacífico. O movimento de renascimento cultural ali em curso, como o definimos, articulava-se a partir de interesses diferenciados, e os setores envolvidos não dispunham dos mesmos recursos simbólicos e materiais. A assimetria gerada pelas posições diferenciadas dos atores não

impedia que “os de baixo” se posicionassem frente aos poderes hegemônicos. Estava em curso uma negociação em torno do tambor, pela constituição de uma memória. Renascimento cultural e negociação em torno de uma memória foram, então, dois eixos que percebemos como veredas para nosso trabalho etnomusicológico.

Os estudiosos da cultura popular e do folclore costumam situar o período que vai do século XVII ao XVIII como o momento histórico em que se inicia o estudo sistemático dentro dessas disciplinas. É interessante notar que esses estudos nascem sob o signo do risco da perda e do extravio, compondo o que o Gonçalves (2002), se referindo aos discursos sobre a constituição do patrimônio nacional brasileiro, chamou de “retórica da perda”. No caso dos primeiros estudos sobre cultura popular, a ameaça se encontrava no fato de que a revolução industrial produzia uma intensa remodelação nas relações sociais de então. O fenômeno da urbanização, por exemplo, tinha um impacto significativo, uma vez que no período pré-industrial, vivia-se em um mundo predominantemente rural (Burke, 1989).

Outro início significativo é aludido por Michel de Certeau (1989) quando se refere à operação que tornou possível o estudo da cultura popular. Para o historiador francês, é justamente quando se anulam os seus “perigos”, através do uso de medidas repressivas (na França do século XIX), que se inicia um estudo sistemático desse fenômeno. O episódio que ensejou um dos primeiros estudos sobre a cultura popular naquele país fala por si: o autor desse estudo era funcionário da polícia, e tinha como incumbência estudar os livros “perniciosos” que circulavam entre o vulgo exercendo sua “ação deletéria”. Desse estudo, com vistas a uma ação repressiva, é que surge na França o livro[2] de Charles Nisard sobre os livros populares.

[2] O livro tem como título: Histoire des livres populaires.

O mundo rural, na concepção romântica, se ligava solidariamente ao mundo natural, em oposição ao mundo das relações citadinas, corolário do universo urbano. A oposição entre esses dois mundos veio a tornar-se uma antinomia cara ao pensamento romântico e foi esse conjunto de idéias, que constituiu a pedra angular para o desenvolvimento dos estudos de folclore e cultura popular.

Há, na concepção romântica, a valorização de uma determinada idéia de povo, que toma corpo na figura do camponês simples, iletrado, inculto e portador de uma rica tradição oral. Essa noção estabelece-se a partir de uma oposição, a saber: as camadas cultas da sociedade, de um lado, e a plebe urbana do outro (Araújo, 1992).

Assim como na Europa do século XVIII, onde o receio de que as práticas culturais das camadas mais baixas da população fossem extintas em função da urbanização e da revolução industrial, há, atualmente, o receio de que a indústria cultural provoque uma espécie de homogeneização das práticas culturais. Como foi apontado pelo sociólogo J. P. Warnier (2000), um conjunto de idéias que ele batizou de "teorias da convergência"[3] atribui à ação das indústrias culturais a extinção das produções culturais locais, produzindo uma espécie de uniformização cultural em nível planetário.

Há, na visão desse autor, um indisfarçável saudosismo nos teóricos que pensam a cultura dos segmentos mais baixos da sociedade como "culturas puras", que devem ser preservadas a todo custo.

Mantendo a prosa no mesmo rumo, Alfredo Bosi nos fala do aspecto utilitário da cultura popular. Para ele esta cultura é feita a partir do cotidiano do povo e "nas condições nas quais ela pode ser feita" (Bosi, 1987:44). Para este autor, muitas vezes é necessário sairmos da superfície, para compreendermos as reelaborações praticadas

[3] Desenvolveremos melhor esse tema na seção *renascimento cultural no capitalismo tardio.*

pelos setores populares, no que diz respeito à cultura. Na frase de A. Bosi, está uma chave do que pretendemos com nossa pesquisa. Bosi, assim como Canclini (1983; 2003), está interessado nos modos de inserção da cultura popular nos novos cenários da contemporaneidade. É nesse fluxo e movimento que pretendemos compreendê-la.

Alguns autores que têm se dedicado ao estudo da cultura no âmbito do que se convencionou chamar de pós-modernismo chamam a atenção para a revalorização de práticas culturais locais, em uma espécie de contraponto ao processo de globalização cultural ocorrido nas últimas décadas do século XX. Em contraste com alguns autores que se filiam às "teorias da convergência" Stuart Hall (2004) e Mike Featherstone (1996) entre outros, crêem na revalorização das práticas locais.

Já foi apontado pela professora Edir Gandra, quando de sua pesquisa sobre o jongo da Serrinha, que os registros sobre o jongo são muitas vezes feitos de forma sucinta e destinando pouca atenção ao aspecto mais especificamente musical. A exceção está no seu próprio livro *Jongo da Serrinha dos terreiros ao palco* de 1995, e na monografia *O jongo* de Maria de Lourdes Borges Ribeiro. Estas obras, além de se dedicarem especificamente ao tema do jongo, trazem várias transcrições dos pontos, bem como análises dos aspectos melódicos envolvidos. Se os textos que tratam do jongo são em sua maioria relatos breves com pouca profundidade, os que tentam compreender essa expressão cultural dentro do seu universo social praticamente não existem[4]. Nossa pesquisa tentou contribuir para a reversão desse quadro.

[4] Essa tendência a descontextualizar uma determinada prática cultural de seu meio social, é na opinião de Canclini uma tendência mais geral dos estudos folclóricos em toda América Latina. Canclini reconhece a importância desses estudos no sentido de que eles chamaram a atenção para as práticas culturais dos setores subalternos da sociedade, no momento em que passavam despercebidos à "macro-história" e aos "estudos científicos hegemônicos". Mas faltava a esses estudos um aprofundamento no sentido de explicar "por qué lo periférico es importante" e ainda "Qué procesos sociales dan a las tradiciones una función actual" (Canclini, 1987:03). Essa questão também foi importante no Brasil quando das discussões em torno da consolidação do folclore como disciplina autônoma. Voltaremos ao tema em outro capítulo.

O estudo dos fazeres tradicionais está na ordem do dia tanto nos círculos acadêmicos e governamentais, quanto nos grupos mais diretamente ligados ao fazer musical propriamente dito (Travassos, 2002)[5]. No campo das iniciativas governamentais, o decreto nº 3.551 de 04 de agosto de 2000 instituiu o registro dos Bens Culturais de Natureza Imaterial e criou o Programa Nacional de Patrimônio Imaterial. Em seguida veio a indicação do jongo para ser uma das primeiras expressões culturais brasileiras a ser inventariada, para o posterior registro e reconhecimento como um bem de natureza imaterial. Esse processo culminou, em novembro de 2005, com o registro do jongo pelo IPHAN no livro de "formas de expressão" que integram o patrimônio cultural brasileiro.

Esta pesquisa pretende operar no sentido de somar forças com os projetos citados, pois entendemos que só uma combinação de esforços poderá dar conta de uma empreitada de tamanha envergadura.

No primeiro capítulo deste trabalho apresentamos o quadro teórico que orientou a pesquisa, bem como descrevemos nossos primeiros contatos com o campo e empreendemos uma revisão do que foi escrito sobre o jongo de um modo geral, e sobre o tambor de machadinha, em particular. No segundo capítulo abordamos os dois itens que serviram como eixo para nosso trabalho: "renascimento cultural" e "memória". O primeiro é compreendido como um fenômeno da contemporaneidade, e para discuti-lo nos valemos das teorizações de, entre outros, Mike Featherstone (1996), Stuart Hall (2004) e Jean Pierre Warnier (1999). A segunda seção desse capítulo discute, a partir de uma perspectiva histórica, a memória e suas implicações sociais. Trata-se, portanto, da memória coletiva. Para essas discussões utilizamos na sub-seção "memória e mito"as teorizações de Marcel Dettienne e Mircea Eliade; na segunda sub-seção "laicização da

[5] Destacamos a pesquisa realizada pela professora Elizabeth Travassos que desenvolve o trabalho "O jongo no Estado do Rio de Janeiro", na UNIRIO, trabalho do qual participamos na condição de contratado do CNFCP da Funarte.

memória” nossas referências foram, entre outros, Michael Pollack e Jacques Le Goff; na terceira e última sub-seção utilizamos as reflexões de Néstor Canclini (2003) e Renato Ortiz (1994).

O terceiro capítulo discorre, em sua primeira seção, da contextualização histórica da cidade de Quissamã e da fazenda Machadinha; a segunda seção se atém aos aspectos mais propriamente musicológicos, com transcrição e análises dos pontos de tambor. Por último, no capítulo IV, abordamos o ressurgimento do tambor dentro de um quadro de lutas e negociações simbólicas na cidade de Quissamã. Para este capítulo foram importantes as teorizações de Pierre Bourdieu (2005), Michel Foucault (1971), Stuart Hall (2003) e José Maurício Arruti (1997).

CAPÍTULO I – ORIENTAÇÃO TEÓRICA

1.1 – PESQUISA DE CAMPO

1.1.1 - Investimentos exploratórios:

Nossa aproximação do tema do jongo, e, mais particularmente, do tambor de Machadinha, não ocorreu de forma linear. Quando da conclusão do curso de Licenciatura em Música na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, tivemos a oportunidade de estudar o jongo praticado na Serrinha, comunidade situada no bairro de Madureira no Rio de Janeiro. Essa pesquisa visava à elaboração de uma monografia para a conclusão do referido curso.

A intenção, nessa ocasião, era estudar as estratégias de um grupo cuja prática musical se inscrevia dentro do que convencionalmente se chama de "cultura popular". Queríamos entender, por exemplo, como a prática do jongo, naquela comunidade, ocorria dentro de um cenário contemporâneo. Nesse mesmo ano, 2002, fomos convidados a participar como assistente de pesquisa do Projeto Celebrações e Saberes da Cultura Popular no Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular IPHAN, no inventário do jongo[1].

Quando no ingresso no Programa de Pós-graduação em Música da UNIRIO, apresentamos um projeto que aprofundava esse trabalho. As discussões ao longo do curso levaram-me a pesquisar uma comunidade cujo repertório e história ainda não tinham sido investigados.

A possibilidade parecia bastante alvissareira apesar de saber que o jongo em Machadinha se encontrava, aparentemente, em estado de declínio. Aliás, o fato dele se encontrar nesse estágio já suscitava uma série de questões que sempre acompanham as discussões em torno da cultura popular.

[1] O inventário subsidiou a proposta de registro do jongo como patrimônio imaterial, que o IPHAN aprovou em outubro de 2005.

Na década de 1980, um grupo interdisciplinar a serviço do IPHAN, FUNARTE e Secretaria Municipal de Cultura de Quissamã, realizou uma pesquisa sobre vários aspectos da cultura local daquela cidade. Um dos resultados foi a elaboração de um livro intitulado *Quissamã.* Entre os vários temas abordados estavam duas manifestações musicais, o fado e o tambor[2]. A orientadora desta trabalho sugeriu que fizesse uma sondagem na Fazenda Machadinha, localidade onde esteve a equipe de pesquisa na década de 1980, para saber o estado atual da manifestação jongueira – ali chamada de tambor – na comunidade.

A título de investimento exploratório fizemos duas viagens àquela comunidade, onde procuramos os antigos informantes da década de 1980. Indicado pelo Sr. Arnaldo Queiroz, antigo Secretário de Cultura e Educação de Quissamã, fomos ao encontro de Sidney Morgado, um jornalista envolvido com questões de meio ambiente e cultura no município. Sidney foi o elo entre nós e a comunidade de Machadinha. Na comunidade, sob um sol escaldante, fomos apresentados a alguns antigos moradores, que se mostraram muito receptivos, simpáticos e dispostos a colaborar com a pesquisa.

D. Guilhermina, conhecida como "Cheiro", e o Sr. Antônio Mourinho, foram os dois primeiros moradores que conhecemos, nesse primeiro momento. Com a primeira tivemos um encontro de aproximadamente 40 (quarenta) minutos no qual ela se mostrou bastante solícita e também bastante segura quanto às informações sobre o tambor. Pareceu-nos contraditória, porém, quando indagávamos sobre a permanência da prática do tambor na comunidade. Com muita ênfase ela repetia que o tambor ainda é praticado normalmente na comunidade. Mas quando insistimos mais um pouco, perguntando qual a última vez em que ocorreu a dança, ela respondia: "ah, faz muito tempo". Pudemos compreender, nessa afirmação de "Cheiro", que na sua visão o tambor ainda existe na

[2] Textos sobre o fado e o tambor de E. Travassos e Maria Laura V. C. Cavalcanti, foram publicados no livro (Travassos, 1987; Cavalcanti, 1987).

medida em que as pessoas que o praticam (ou que o praticaram) e que conhecem os segredos da prática estão vivas. O fato de há muito tempo ele não ser dançado, não é índice de declínio. Essas foram, no entanto, impressões primárias. Estávamos apenas começando.

Fig. 1 – D. Guilhermina (Cheiro) ao lado de D. Preta e Cici

Quanto ao contato com o Sr. Antônio Mourinho as coisas foram mais complexas. Sr. Mourinho é um homem alto, de aproximadamente um metro e oitenta centímetros de altura e acaboclado. No primeiro contato ele mostrou-se solícito, demonstrando muito boa vontade em ser nosso informante. Disse-me que poderia contar com ele no que precisasse. Despediu-se com um forte abraço e um grande sorriso. Acontece que no nosso segundo contato ele não lembrou bem de mim, e me recebeu com muita desconfiança. Naquele momento ele destilou toda sua raiva e seu sentimento

de ser explorado por forasteiros. Em dado momento, ele referiu-se ao fato de ser conhecedor de uma tradição – o fado. Por que seu conhecimento não era valorizado e por que não era remunerado para desempenhar aquela função? Houve um momento em que ele afirmou: "isso é porque é coisa de pobre, ninguém dá valor". Nesse momento a fina percepção advinda da prática do homem do povo, parecia ir ao encontro do historiador Roger Chartier quando afirma que não podemos

> ...considerar o leque das práticas culturais como um sistema neutro de diferenças, como um conjunto de práticas diversas, porém equivalentes. Adotar tal perspectiva significaria esquecer que tanto os bens simbólicos como as práticas culturais continuam sendo objetos de lutas sociais onde estão em jogo sua classificação, sua hierarquização, sua consagração ou, ao contrário, sua desqualificação (Chartier 1995:07).

Na manifestação do Sr. Mourinho, percebe-se que mesmo quando uma manifestação dos setores subalternos e se afirma enquanto discurso simbólico, em meio às disputas às quais Chartier se refere, ainda assim os sujeitos que atualizam esse discurso são desqualificados ou secundarizados[3].

[3] Cremos ser possível estabelecer um paralelo com o que diz a antropóloga Sally Price acerca da invisibilidade do sujeito criador das obras de arte "primitivas", que circulam no mercado de arte dos grandes centros. Esse tipo de obra será tanto mais valorizada no mercado de artes, quanto mais se puder estabelecer o anonimato da sua elaboração. A idéia que preside essa desvalorização dos sujeitos criadores é de que esse tipo de "arte" é feito com o mínimo de mediação do sujeito que faz, sendo ele apenas uma espécie de veículo através do qual se manifesta a "tradição" (Price, 2000).

Fig. 2 – Sr. Antonio Mourinho tocando pandeiro no fado

Essa perspectiva também é contemplada pelo antropólogo Néstor Garcia Canclini (1983), que se refere às abordagens românticas e às que subsumem as culturas populares a um quadro mercadológico. As primeiras vêem de forma sentimental as produções culturais dos setores subalternos da sociedade, isolando-as e imaginando-as puras, quer dizer, livres da "contaminação" do pensamento das elites. As segundas enxergam as produções simbólicas da cultura popular como produtos, ao mesmo tempo em que se opera o esquecimento dos sujeitos que os produzem dos contextos nos quais se inserem as produções.

Para Canclini, o consumo da cultura popular, que ocorre principalmente no âmbito do turismo, traz em si um discurso profundamente ideologizado. Afirma Canclini:

> O que vê o turista: enfeite para comprar e decorar seu apartamento, cerimônias "selvagens", evidências de que sua sociedade é superior, símbolos de viagens exóticas a lugares remotos, portanto, do seu poder aquisitivo. A cultura é tratada de modo semelhante à natureza: um espetáculo. As praias ensolaradas e as danças indígenas são vistas de maneira igual. O passado se mistura com o presente, as pessoas significam o mesmo que as pedras: uma cerimônia do dia dos mortos e uma pirâmide maia são cenários a serem fotografados (Canclini, 1983:11).

Percebemos assim como o Sr. Mourinho sentiu na pele as contradições que dizem respeito ao lugar das culturas populares (assim como Canclini pensamos essas culturas como múltiplas e diversas) nas disputas simbólicas do nosso tempo, e elaborou de forma contundente aquilo que o historiador Roger Chartier e o antropólogo Nestor Canclini detectaram em suas pesquisas e teorizações.

1.1.2 – metodologia e pesquisa:

Alguns pesquisadores contemporâneos têm apontado que, de um modo geral, as pesquisas sobre folclore e cultura popular tiveram até recentemente, no Brasil, um caráter predominantemente descritivo[1]. No campo mais específico da música, as referidas pesquisas viam na coleta do material musical um manancial a ser trabalhado por compositores eruditos, com vistas à elaboração de obras de "raízes nacionais". Não é outro, por exemplo, o tom da obra basilar de Mário de Andrade *Ensaio Sobre Música Brasileira.* Andrade chega a sustentar, em determinado momento, um tom resignado quando enfatiza a necessidade de se sacrificarem as ambições estéticas dos compositores para que se conseguisse atingir, naquele momento, uma maturidade nacional no âmbito da composição erudita (Andrade, 1962).

Parece-nos que a intenção dos pesquisadores contemporâneos é de superar aquela etapa descritiva e focalizar a pesquisa musical dentro do complexo cultural que a conforma.

A Etnomusicologia surge na segunda metade do século XIX, primeiramente como Musicologia Comparada, no mesmo momento em que a Antropologia se desenvolve como esforço de intelectuais ocidentais em ampliar seus conhecimentos sobre culturas não ocidentais (Merriam,1964). Ainda segundo Merriam, a Etnomusicologia é originalmente marcada por uma divisão interna: de um lado, a musicologia e, do outro, a antropologia. Na

[1] Essa discussão ocorre no Brasil primeiramente na década de 1950, quando dos debates em torno da questão da constituição do Folclore enquanto disciplina autônoma. A crítica, principalmente do sociólogo Florestan Fernandes, era de que o Folclore apresentava limitações quanto a seu aspecto "naturalista", se atendo a uma abordagem "genética" do fato, revelando assim sua incapacidade em avançar nas análises dos dados que investigava. A crítica das ciências sociais ressaltava o pouco interesse dos estudos folclóricos ao contexto e a função da atividade "folclórica" dentro do meio social que a conformava (Vilhena,1997).

sua visão, é necessário juntar as duas partes de modo que não seja dada ênfase excessiva a nenhuma delas.

Outra cisão da Etnomusicologia ocorre quanto ao modo de abordagem da produção musical de uma dada sociedade. Um modo de abordar atém-se aos seus aspectos puramente sonoros, ou a seus efeitos sobre a psique dos seres humanos, sem levar em consideração o contexto cultural em que o fenômeno acontece. Essa foi a abordagem vinculada à escola alemã, cujos expoentes são: Carl Stumpf e Erich M. Von Hornbostel. Por outro lado, há um tipo de abordagem que enfatizava a música na cultura ou como cultura. Essa abordagem é, segundo Helen Myers, mais vinculada à escola americana, e teve como um dos primeiros expoentes George Herzog:

> Herzog foi o primeiro a combinar em seu trabalho de campo as abordagens antropológicas de Boas com as teorias da Escola de Berlim, em uma síntese exemplificada em 'O estilo musical Yuman', uma aplicação do conceito de área em Etnomusicologia. Ele via a Musicologia Comparada como um campo análogo a Lingüística Comparada[2]

Em seguida, ainda segundo Myers, é a figura de Alan Merriam que se destaca no esforço de encaminhar a etnomusicologia para uma abordagem culturalista:

> Merriam falou como antropólogo quando definiu a Etnomusicologia não em termos de assunto, mas como abordagem do 'estudo da música na cultura', e em 1973 ele modificou sua definição para 'o estudo da música como cultura', e em 1975 deu grande ênfase aos fatores sociais e culturais, afirmando que 'música é cultura e o que o músico faz é social'.[3]

[2] Herzog was the first to combine in his fieldwork the Boasin antropological apporoach with the theories of the Berlin School, a synthesis exemplified in 'The yuman Musical Style', an early application of the culture area concept in ethnomusicology. He saw comparative musicology as a field analogous to comparative linguistics (Myers, 1993:06).

[3] Merriam spoke as anthropologist when he defined ethnomusicology not in terms of subject matter but approach as 'the study of music in culture', and in 1973 he modified his definition to 'the study of music as culture', and in 1975 gave even greater emphasis to the cultural and social factors, stating 'music is culture and what musicians do is society' (Myers, 1993:07).

A figura abaixo desenvolvida pela pesquisadora e etnomusicóloga mexicana Aurora Oliva, nos ajuda a entender as diferenças entre as duas escolas acima mencionadas (Oliva, 2005).

•ETNOMUSICOLOGÍA	ALEMÃ	• Estudo do som em si mesmo • Busca de leis internas do som • Preocupação com a origem e difusão da música
	NORTE-AMERICANA	• Relativismo cultural • Ênfase no aspecto cultural • Função da música nas culturas

Figura 3 – quadro etnomusicológico

O campo etnomusicológico ocupa hoje grandes espaços dentro do universo da pesquisa musical. Ainda segundo a pesquisadora Oliva pode-se afirmar que:

> A Etnomusicologia se especializa na necessidade de entender o fenômeno musical dentro de uma sociedade determinada, não importando o gênero, ou se a música é escrita ou não. Há que se entender a música como uma atividade do ser humano, com uma linguagem determinada segundo a cultura na qual se encontre. Desta forma, a Etnomusicologia se preocupa em estudar os diferentes gêneros musicais que convergem em uma sociedade: indígena, popular, comercial, tradicional, acadêmica, etc. e a função e o uso que cumprem estas músicas em cada cultura; em outras palavras, o estudo antropológico do fenômeno musical.[4]

[4] La Etnomusicología se especializa en la necesidad de entender el fenómeno musical dentro de una sociedad determinada, no importando el género, ya sea ésta una música que se escribe o no. Hay que entender a la música como una actividad del ser humano, con un lenguaje determinado según la cultura en la que se encuentre. Así, a la etnomusicología le atañe la gran labor de estudiar los diferentes géneros musicales que convergen en una sociedad: indígena, popular, comercial, tradicional, académica, etc., y la función y el uso que cumplen estas músicas en cada cultura; es decir, el estudio antropológico del fenómeno musical (Oliva, 2000).

Aurora Oliva elenca quatro métodos, entre os vários desenvolvidos no âmbito da Etnomusicologia, para abordar o fenômeno musical em um dado meio social, que permita estabelecer a inter-relação entre música, cultura e sociedade. São eles: 1)método comparativo transcultural; 2)estudo descritivo de uma cultura; 3)métodos lingüísticos e semiótica musical; 3)marco conceitual êmico.

Dos quatro métodos relacionados identificamo-nos com o "estudo descritivo de uma cultura". Esse enfoque é conceituado pela autora da seguinte forma:

> Este enfoque metodológico nos indica que por um lado se encontra a orientação musicológica e do outro a antropológica; porém também existem momentos em que a música e a antropologia estão unidas equilibradamente. David McAllester em sua obra *Enemy way music* (1954), nos mostra a interação que têm a música e a antropologia, McAllester fixou as bases de um modelo para futuros investigadores. Partindo desta metodologia trabalham, entre outros, Allan Merriam (1967), Mieczyslaw Kolinsky (1970), Mantle Hood (1954), Hugo Zemp (1971), John Blacking (1973) e Bruno Nettl (1975)[5]

Solidário com a metodologia acima mencionada, utilizei, para a pesquisa de campo, o tipo de pesquisa "quantitativo-descritivo". Este tipo consiste "em investigação empírica cuja principal finalidade é o delineamento ou análise das características de fatos ou fenômenos" (Lakatos & Marconi, 1991:187). Nessa perspectiva trabalhamos com a observação direta intensiva, cuja consecução se dá através de duas técnicas: observação e entrevista. Optamos por uma observação "não participante" por considerá-la mais

---

[5] Este enfoque metodológico nos indica que por una parte se encuentra la orientación musicológica y por otra la antropológica; sin embargo también existen momentos en que la música y la antropología están unidas equilibradamente. David McAllester en su obra Enemy Way Music (1954), nos demuestra la interacción que tienen la música y la antropología, McAllester sentó las bases de un modelo para futuros investigadores. Partiendo de esta metodología trabajarían, entre otros, Alan Merriam (1967), Mieczyslaw Kolinski (1970), Mantle Hood (1954), Hugo Zemp (1971), John Blacking (1973) y Bruno Nettl (1975) (Oliva, 2005)

conveniente para o trabalho, uma vez que não conhecia os toques previamente; não fui convidado para integrar o grupo; e por fim, por perceber que todos os integrantes são moradores de Machadinha, ou têm com ela uma relação muito próxima.

Foram realizadas primeiramente entrevistas "não estruturadas", e em um segundo momento os mesmos colaboradores foram entrevistados de forma semi-estrututurada. Optamos por esse procedimento com a intenção de conseguir um maior rigor quanto à obtenção de informações, uma vez que percebemos algumas disparidades nas respostas quando a mesma pergunta era feita a colaboradores diferentes. A forma "não estruturada" é, segundo Alves-Mazzotti e Gewandsznajder (1998), a mais comum em entrevistas qualitativas, isto é, realizadas dentro da perspectiva do paradigma qualitativo, com o qual nos identificamos. A forma "semi-estruturada" é, não obstante, também de largo uso em pesquisas orientadas por este paradigma. Para a realização das entrevistas valemo-nos da perspectiva fundada nas formulações teóricas de Guy Michelat. Esta metodologia de pesquisa está baseada em uma abordagem qualitativa que descarta a coleta por amostragem, optando por uma seleção de pessoas importantes dentro dos critérios do investigador, que se estruturará a partir das falas captadas nas observações de campo (Thiollent, 1985). Dessa forma fizemos entrevistas, de aproximadamente uma hora cada, com antigos moradores da comunidade de Machadinha identificados com a prática do tambor; com os jovens membros do atual grupo; e com Darlene, animadora cultural envolvida com o "ressurgimento" da atividade do tambor.

Gostaríamos nesse momento de contextualizar a emergência dos paradigmas qualitativos, para melhor explicar nossa filiação a esses modelos de abordagem científica. Segundo Alves-Mazzotti e Gewandsznadjer (1998), dá-se o nome de paradigmas qualitativos a um conjunto de iniciativas de abordagem científica que emergem nos anos

1960 como forma de responder a crise gerada por diversos questionamentos feitos ao modelo positivista. Estes questionamentos colocavam em evidência a desconfiança quanto a determinados princípios defendidos pelos positivistas, a saber: a objetividade e a racionalidade. É neste cenário de questionamentos que começam a se articular no âmbito das Ciências Sociais "os modelos 'alternativos' ao positivismo" que, posteriormente, foram designados como "paradigmas qualitativos". Três tendências foram, na década de 1980, delineadas dentro desse paradigma: o Construtivismo Social, a Teoria Crítica e o Pós-positivismo. Acontece que a gama de tradições dentro do referido paradigma compõe, para Alves-Mazzotti e Gewandsznadjer (1998), um grupo heterogêneo, o que levou à necessidade de se definir melhor essas tradições. Wolcott, citado pelos autores referidos, elenca entre outras tradições de pesquisa a História Oral, a Fenomenologia, o Estudo de Caso e a Etnografia. Cada um desses modos de investigação reflete a escola de pensamento a qual se filia. A Etnografia, por exemplo, tradição à qual se vincula esse trabalho, liga-se à disciplina da Antropologia[6]. Para Alves-Mazzotti e Gewandsznadjer, a investigação qualitativa tem três características essenciais: visão holística – o significado de um comportamento só é possível a partir da compreensão das inter-relações que ocorrem em um dado contexto; abordagem indutiva – o pesquisador parte de uma abordagem mais livre e as categorias e dimensões verdadeiramente interessantes surgem progressivamente; investigação naturalística – na qual a intervenção do pesquisador é reduzida ao mínimo.

Identificamos a nossa pesquisa com as duas primeiras abordagens: visão holística e abordagem indutiva. Elas adequam-se a um trabalho de investigação cujos focos são uma atividade musical constituída enquanto recurso simbólico de uma comunidade e o que ela

[6] Concordando com Carvalho (2005a), afirmamos que a prática etnográfica não se restringe à disciplina antropológica, mas que se identifica muito com esta em função do largo uso feito pelos antropólogos.

representa num quadro de relações de poder no qual os grupos envolvidos não dispõem dos mesmos recursos materiais e simbólicos. A complexidade das relações sociais em questão exige do pesquisador uma "visão holística" para que se possa compreender as inter-relações que ocorrem no grupo, bem como a relação deste com a sociedade mais ampla. Do mesmo modo, a "abordagem indutiva" nos sugere uma maior liberdade para que a construção teórica se dê à medida que vamos compreendendo o campo. Isso não quer dizer, de forma alguma, que adotamos o paradigma do "construtivismo social", cuja "teoria fundamentada" pressupõe que, em nome de uma suposta objetividade, não haja nenhuma teorização prévia. Acreditamos, junto com Néstor Canclini (1979), que tanto os positivistas quanto os adeptos do "construtivismo social" se equivocam quando pensam a possibilidade de o cientista nada saber de antemão. Acrescenta Canclini que

> Se não partirmos de um corte da realidade efetuado segundo as relações e as hierarquias entre os fenômenos, isto é, a partir de uma teoria social, a coleta estatísticas de dados, a análise documental, e qualquer outra técnica apegada à informação empírica imediata correm o risco de submeter-se à representação dominante do real (Canclini, 1979:39).

Se, na década de 1980, ocorreu toda uma série de discussões em torno das teorizações dos métodos ligados ao paradigma qualitativo, ocorreu também, segundo o antropólogo José Jorge de Carvalho (2005b), uma ampla discussão em torno da "crise de representatividade". Carvalho afirma que no âmago dessa crise estava a não assimilação, por parte da Antropologia, da dimensão do poder no âmbito dos processos culturais entre os quais estavam os fazeres musicais. Ora, se em uma definição simples pode-se afirmar que a Etnomusicologia é o "estudo da música na cultura e das dimensões culturais das expressões

musicais" (Carvalho, 2005b:02), e se não se pode subtrair a questão do poder das relações sociais e culturais, é fácil perceber que os estudos etnomusicológicos não podem se eximir de enfrentar a questão do poder.

Carvalho expõe esquematicamente, três etapas da jornada etnomusicológica. Na primeira, caberia ao pesquisador a tarefa de recolha e registro fonográfico das produções musicais dos diversos povos pesquisados. O segundo momento, ilustrado pela atividade de Allan Lomax, consistiria em fazer do trabalho do etnomusicólogo um mediador entre os dois mundos: o mundo do pesquisador e o mundo do pesquisado. Cumpriria ao pesquisador ser uma espécie de porta-voz dos interesses do pesquisado, no sentido de reivindicar para seu mundo o reconhecimento de valor de suas práticas por parte da sociedade mais ampla. Acontece que a mediação do pesquisador o levou também a ser mediador das empresas capitalistas, interessadas em uma aproximação com as comunidades. Carvalho explica que isso ocorreu em função da falta de discussão da "dimensão do poder como um elemento constitutivo da análise cultural" (Carvalho, 2005b:15). Na terceira etapa, ante a sanha da indústria do entretenimento, que busca "vorazmente" uma aproximação com comunidades "tradicionais", caberia ao etnomusicólogo agir como uma espécie de "escudo de proteção" dessas comunidades.

Não desejamos nos arvorar neste trabalho na condição de protetor, como sugere Carvalho, mas gostaríamos de reter de sua análise a necessidade de explicitação das relações de poder que envolvem o fazer musical. Carvalho não explicita, mas aproxima-se das formulações da Teoria Crítica quando pensa o fazer cultural vinculado às estruturas sociais circundantes. Vale aqui a citação que o teórico da educação Henri Giroux faz de um texto do filósofo T. W. Adorno:

> A substância da cultura... reside não na cultura apenas mas em sua relação com algo externo, com o processo material de vida. A cultura, como Marx observou a respeito dos sistemas jurídicos e políticos, não pode ser inteiramente 'entendida em termos de si mesma... ou em termos do chamado desenvolvimento da mente'. Ignorar isso...é fazer da ideologia a matéria básica e estabelece-la firmemente (Adorno *apud* Giroux, 1983:40).

Para finalizar, defini-se a posição desse trabalho dentro dos paradigmas que compõem a pesquisa qualitativa. A essa altura talvez já esteja claro que dentre os três paradigmas anteriormente mencionados, a saber: o Construtivismo Social, o Pós-positivismo e a Teoria Crítica, a inclinação é na direção dos dois últimos. A utilização de elementos de paradigmas diferentes em uma mesma pesquisa é hoje, segundo Alves-mazzoti e Gewandsznajder (1998), amplamente aceita. Isso se deve à necessidade que os pesquisadores sentem de construir modelos teóricos eficientes para dar conta da grande complexidade e dos desafios que as novas relações sociais apresentam[7].

[7] Talvez aqui possamos traçar um paralelo com o que alguns autores têm chamado de crise das metanarrativas na contemporaneidade. Néstor Canclini, por exemplo, aceita com algumas reservas a idéia de J. F. Lyotard de "queda de certas narrativas onicompreensivas" (Canclini, 2001:81). A idéia de postulados absolutos, abrangentes e universais contidos em algumas teorias é abordada também pelo sociólogo Dominic Strinati quando trata da crítica dos teóricos identificados com o pós-modernismo, às referidas narrativas (Strinati, 1999).

1.1.3 – o que se pergunta e o que se responde:

Em seu prólogo aos franceses contido na obra *A rebelião das massas*, Ortega y Gasset (2005) chama a atenção para sua desconfiança em relação à operação da fala. Sua suspeição recai sobre a certeza que se tem, no nível do senso comum, da positividade e efetividade que esta ação encerra. Ele afirma que

> ...falar é uma operação muito mais ilusória do que se supõe, certamente, como quase tudo o que o homem faz. Definimos a linguagem como o meio que nos servimos para manifestar nossos pensamentos. Mas uma definição, se é verídica, é irônica, encerra tácitas reservas, e quando não a interpretamos assim, produz funestos resultados. Assim esta. O de menos é que a linguagem sirva também para ocultar nossos pensamentos, para mentir. A mentira seria impossível se o falar primário e normal não fosse sincero. A moeda falsa circula apoiada na verdadeira. No final das contas, o engano vem a ser um humilde parasita da ingenuidade (Ortega y Gasset, 2005).

Com esta observação de Ortega y Gasset voltamos a um pensamento esboçado na introdução deste trabalho, qual seja: o de que não há luz projetada sem a sombra que a acompanhe. No caso da comunicação verbal assinalamos, junto com o filósofo espanhol, a duplicidade da fala em suas possibilidades de desvelamento e ocultação. Não vamos aqui tratar do estatuto da palavra em relação à verdade ou em relação à realidade, nem adentraremos em uma discussão profunda em torno das teorias da linguagem ou da psicanálise. É importante, não obstante, termos claro que as respostas que são dadas no processo de entrevistas podem revelar mais ou menos do que se espera.

O pesquisador não é possuidor de um manto mágico de invisibilidade[1], nem consegue persuadir seus entrevistados de que é um seu igual. As barreiras surgem, a "descomunicação" ameaça. Houve um momento flagrante em que, sem entender porque, me sentia cansado. Fiquei surpreso em me sentir mais disposto quando encontrei alguém que parecia me entender mais facilmente. Era alguém um pouco diferenciado dentro da comunidade, pois tinha estudado até o nível médio, e tinha um tipo de fala que se assemelhava mais ao meu. Na mesma hora percebi uma barreira. Percebi como nossos "esquemas de pensamento" (Bourdieu, 2004:204) podem ser diferentes, em função de termos ou não freqüentado os bancos escolares[2]. E não só! A minha própria origem social e o lugar que ocupo na hierarquia social também são fatores de distinção.

Esse era evidentemente um tipo de descompasso. Havia outros. Na minha primeira ida a Machadinha indaguei da D. Guilhermina (Cheiro) se o tambor era ainda praticado na comunidade. Ela sem hesitar respondeu que sim. Em seguida perguntei quando tinham dançado pela última vez. No que ela respondeu: "ah, faz muito tempo". Fiquei especulando o que ela queria dizer com aquela resposta. No primeiro momento achei que ela queria dizer que mesmo a dança não sendo executada periodicamente, ela existia na medida em que as pessoas que detinham seu conhecimento ainda estavam vivas, e que para fazê-la acontecer bastava querer. Posteriormente, descobri que no início dos anos 1970, já não se praticava o tambor regularmente. Isso explica a total ausência de pessoas na faixa etária de 30 a 40 anos no atual grupo de tambor. Muitos

[1] Sobre isso o historiador Michel de Certeau afirma que: "certamente não existem considerações, por mais gerais que sejam, nem leituras, tanto quanto se possa estendê-las, capazes de suprimir a *particularidade* do lugar de onde falo e do domínio em que realizo uma investigação" (Certeau, 1982:65, grifo do autor)

[2] Para o sociólogo Pierre Bourdieu a escola é um dos principais vetores na formação do que chamou de *habitus*, e este se definiria como "uma disposição geral geradora de esquemas particulares capazes de serem aplicados em campos diferentes do pensamento e da ação" (Bourdieu, 2004:211). Para ele, assim como a religião nas sociedades primitivas a cultura escolar agiria no sentido de "propiciar aos indivíduos um corpo comum de categorias de pensamento que tornam possível a comunicação" (Bourdieu, 2004:205).

dos moradores atuais da comunidade que se encontram nessa faixa de idade, talvez nunca tenham sequer visto a dança ser praticada antes de o atual grupo retomá-la.

Voltando à resposta de “Cheiro” considerei posteriormente que ela havia respondido, na verdade, aquilo que imaginava que eu gostaria de ouvir. De fato, foi possível detectar que há uma tendência dos entrevistados a responder afirmativamente. Dizer sim naquela ocasião também poderia significar prestígio para ela ou para a comunidade, uma vez que percebe o interesse de pessoas de outras classes sociais e de fora da comunidade em conhecer o tambor.

Perguntamos uma vez ao Sr. Gílson, um dos nossos principais colaboradores, sobre a participação de crianças nas rodas de tambor de antigamente. Ele respondeu positivamente dizendo que “elas participavam ali quietinhas”. Não me dei conta na hora dessa resposta dúbia, só ouvindo a gravação é que percebi sua duplicidade. Voltei a fazer a mesma pergunta a ele próprio e a outros colaboradores, para saber que as crianças efetivamente não participavam das rodas de tambor. Ficavam no máximo “ali quietinhas” só observando. O que pode ser uma forma de “participar” no entendimento do Sr. Gílson.

A questão dos valores também chamou nossa atenção. Em uma das entrevistas em que estavam presentes o Sr. Gílson e Cici, outro colaborador e tamboreiro, o primeiro me contava acerca de sua vida, informando que dos dez filhos que teve, cinco (dos quais quatro eram homens), morreram ainda bebês com menos de nove meses de idade. Neste momento que deveria ser de consternação, Cici, que estava atentamente ouvindo à entrevista, deu uma risada dizendo: “estaria cheio de vagabundo dentro de casa hoje, já pensou?”. Não há aqui nenhuma censura ao gesto de Cici, apenas a constatação das diferenças entre universos culturais. Ele próprio perdeu o pai quando

tinha, segundo seu relato, um ano de idade e o único neto homem morreu ainda bebê. A morte nessas plagas não é só uma ocorrência inopinada, mas uma presença íntima.

Notamos também que muitas das nossas perguntas suscitavam uma carga emocional muito grande no processo de reavivamento da memória de nossos colaboradores. Principalmente no Sr. Gílson, homem muito dado a números e palavras, apesar de ter cursado apenas até a quinta série do atual ensino fundamental. Uma vez, perguntado sobre o jongo de seu tempo de jovem, ele me contou todo o processo de elaboração da festa, o itinerário, o ambiente e tudo mais... só que da folia de reis. Discorreu longamente respondendo o que não tínhamos perguntado. Ele lembrava com muito prazer do que estava me contando e, evidentemente, deixei-o a vontade para falar.

A respeito das autorias dos pontos, também pareceu-nos haver uma focalização diferente entre o pesquisador e o entrevistado. Os moradores de Machadinha costumam dizer que os pontos são seus, ou então se referem a determinados pontos dizendo: “ah, esse aí é da comadre Cheiro”. Quando diretamente perguntado sobre a autoria de determinados pontos, o Sr. Gílson, assim como o Sr. Garaúna, confirmaram serem os autores. Através das diversas falas que colhemos pudemos entender, que a idéia de uma autoria individualizada conforme costumamos pensar está ausente de suas referências. Dizer que o ponto é de Fulano significa que integra o repertório de determinada pessoa. Na medida em que o ponto integra o repertório do cantor/cantora o ponto “pertence” a ele/ela.

Em outro momento, perguntei ao Sr. Gílson se havia datas específicas para a realização do tambor. Sua resposta foi a mais dupla possível: “tinha e não tinha”. O próprio Deus grego Apolo, que fala por enigmas, não poderia ser mais enigmático. No final das contas entendemos que não havia data específica.

O título dos pontos também foi outro elemento digno de registro. Em nosso modo de organização pensamos sempre que todas as canções têm títulos. Eles, no entanto, parecem não se preocupar muito com isso, e quando tinham que responder sobre o título das peças referiam-se ao primeiro verso do ponto como sendo o título.

Essas histórias foram contadas aqui com o intuito de explicitar uma diferença e assinalar uma presença. A primeira é a diferença entre a inscrição histórica e cultural do pesquisador e a dos pesquisados. Não se trata de um mero registro, mas de compreender o esforço da elaboração de um texto que possa ser entendido como tradução cultural. Tradução de um complexo cultural onde a prática musical ocorre[3]. Concordando com Carvalho, é possível pensar o risco da tradução, que se pode incorrer em uma "prática de controle e disciplinamento da voz nativa" (Carvalho, 2005a:03). Para Carvalho a posição do sujeito condiciona a produção da verdade, daí a necessidade da explicitação de sua condição. Nessa mesma perspectiva se encaminham as observações do historiador Michel de Certeau, quando reflete sobre o *modus operandi* da pesquisa historiográfica. Ele diz que:

> Certamente não existem considerações, por mais gerais que sejam, nem leituras, tanto quanto se poderia estendê-las, capazes de suprimir a *particularidade* do lugar de onde falo e do domínio em que realizo uma investigação. Esta marca é indelével (...) meu patoá representa minha relação com um lugar (Certeau, 1982:65, grifo do autor).

Em consonância com a opção metodológica já definida anteriormente, creio que a presença do pesquisador, longe de ser um elemento indiciário de perda de objetividade, como poderia supor um positivismo ingênuo, revela-se um elemento

[3] Carvalho (2005a) pensa o texto etnográfico como tradução do código cultural do nativo. Este texto em última análise é resultado do trabalho de co-autoria do etnógrafo e do nativo. É através do encontro dos diferentes mundos das partes envolvidas, que surge a "verdade etnográfica". Por este ângulo de visão vê-se como é pensada a positividade da presença do pesquisador.

importante para a construção de um saber. Evidente que se trata de um saber condicionado, mas isso não o torna menor na medida em que não se pode mais pensar a construção de um saber do qual se encontre ausente qualquer subjetividade.

A título de exemplo do que foi dito acima gostaria de mencionar como foi possível a revelação de elementos “sexistas” dentro do universo cultural pesquisado, através de histórias surgidas em conversas “informais”, no momento em que encontrávamos para uma “cervejinha” depois da entrevista gravada. Estes eram momentos ricos de informação, em que os entrevistados se encontravam mais relaxados. Nessa hora, não raro, surgiam histórias de mulheres, de namoros etc. isso era possível graças a minha condição identitária de homem. Em diversas letras de pontos cantadas por cantores masculinos da comunidade, surge a questão do relacionamento homem-mulher no sentido da subalternização dessa última.

A presença do pesquisador produz elementos ricos de informação, e pode colaborar efetivamente na construção do saber, revelando aspectos importantes do universo cultural pesquisado.

1.2 - O JONGO: O QUE SE ESCREVEU:

No que diz respeito ao jongo propriamente dito, objeto de nossa pesquisa, pudemos constatar, após levantamento bibliográfico, uma tendência majoritária à descrição da dança. Essa tendência já fora anteriormente detectada no trabalho da professora Edir Gandra (1995). São quase sempre descrições breves, contidas em obras que se dedicam ao estudo da cultura popular, ou de cultura negra. Há, ainda que minoritariamente, textos que produzem uma descrição mais consistente e aprofundada.

Iniciamos nossa revisão bibliográfica com o texto acima citado, da professora Gandra: *Jongo da Serrinha: do terreiro aos palcos*. Esse estudo visa compreender as mudanças ocorridas no Jongo da Serrinha, em Madureira (cidade do Rio de Janeiro) que, de prática lúdico-recreativa, passou a ter o formato de espetáculo. O período abordado no estudo vai da década de 1920 até meados dos anos 1980. A notação ortocrônica é utilizada para o registro do repertório, tanto dos shows quanto do repertório que ficou na memória dos componentes do grupo. O estudo propõe-se a focalizar o jongo dentro do contexto cultural mais amplo onde é praticado. Analisa conclusivamente as mudanças musicais ocorridas na manifestação no momento de sua transformação em espetáculo.

Ainda no enfoque etnomusicológico comparece o texto de Paulo Dias: *O jongo de ontem e de hoje*. Dias subsume o jongo a um *continuum* geográfico de batuques de terreiro que abrange todo o território brasileiro. A sua preocupação, como atesta o próprio título, é examinar, a partir de uma focalização histórica, os aspectos de permanência e transformação dos elementos constituintes do jongo na cidade de Tamandaré (Estado de São Paulo). Não traz transcrição ortocrônica para as melodias dos pontos. Há, no entanto, registro dos padrões rítmicos, no qual o etnomusicólogo

percebe uma aproximação dos toques do jongo com os toques realizados nos centros de umbanda daquela cidade. Ele chama a atenção para o fato de que quase todos os praticantes do jongo compartilham também da crença umbandista[1]. Além da questão rítmica, Dias também detecta a aproximação no âmbito timbrístico.

Ocorre também a monografia da pesquisadora Maria de Lourdes Borges Ribeiro, intitulada *O jongo*. Nesta obra, realizada sobre diversos jongos praticados na região Sudeste do Brasil a autora contempla aspectos da dança, da música e da letra. O livro contém vinte transcrições de pontos de jongo e cinqüenta e cinco transcrições de letras dos pontos, em notação ortocrônica. Faz uma tipologia dos jongos, caracterizando-os em pontos de "louvação", "saudação", "visaria", "despedida", "demanda", "gurumenta" e "encante"[2]. Propõe uma discussão em torno dos elementos religiosos contidos no jongo, para concluir que se ele não é propriamente uma prática religiosa, há que se concordar que nele intervêm vários elementos de origem fetichista, perceptíveis tanto nas letras dos pontos como em certos procedimentos dos praticantes.

Arthur Ramos trata do jongo no livro *O folclore negro no Brasil.* Há neste um capítulo dedicado ao que chama de "sobrevivência da dança e da música" onde, a partir das observações de Luciano Gallet, descreve as principais características do jongo, atendo-se predominantemente à dança. Menciona ainda os aspectos organológicos inerentes a esta manifestação musical e, mais secundariamente, refere-se aos modos de apresentação do canto. Ramos chama a atenção ainda para o prestígio da prática do jongo "cuja importância no Estado do Rio, equivale à do batuque e do samba em outros estados" (Ramos, 1954:130).

[1] Essa questão será particularmente cara a nós, uma vez que também detectamos, ao menos nos discursos que circulam entre os jongueiros, uma aproximação semelhante.

[2] Segundo a autora a caracterização ocorre da seguinte forma: ponto de "louvação" – no início, para fins de louvação; "saudação" – para saudar alguém; "visaria" – para alegrar a dança; "despedida" – para o final da roda de jongo; "demanda" – para um jongueiro desafiar o outro; "gurumenta" – para brigar; "encante" – usado para fins de magia ou encantamento.

Renato Almeida contribui também com um texto intitulado *De um jongo em Taubaté,* que vem a compor um capítulo do livro *Tablado folclórico* (Almeida, 1961). O texto traz as impressões de um jongo assistido pelo autor na cidade de Taubaté no estado de São Paulo. Contém descrição da dança, explicação da letra de alguns pontos e transcrição de cinco melodias.

Alceu Maynard de Araújo escreve sobre um jongo visto em São Luís do Paraitinga. Esse texto transcreve narrativas de antigos jongueiros da região, letras de vários pontos, há descrição organológica e nenhuma transcrição das melodias dos pontos (Araújo, 1948).

Luciano Gallet, bastante citado por vários pesquisadores, escreve na segunda metade dos anos 1920 a obra *Estudos de Folclore* em que analisa a participação indígena e negra na composição do folclore musical brasileiro. Gallet faz sua recolha de material no ano de 1927, no Estado do Rio de Janeiro. Faz descrição da dança do jongo, descrição organológica e transcreve um ponto. Gallet observa que àquela altura, 39 anos após a Lei Áurea, os negros tendiam a ser assimilados à sociedade brasileira, e que suas práticas culturais estavam sendo, por isso, rapidamente esquecidas. Ele afirma que a instrução escolar e a boa remuneração recebida pelo contingente negro produziriam uma espécie de homogeneização por meio da qual “a raça preta começa a diluir-se absorvida pela branca” (Gallet, 1934:53). Dizia ainda que as manifestações culturais advindas do segmento negro existiam naquele momento apenas entre “as gentes velhas”, lugares recônditos e em algumas cerimônias fetichistas, que também tendiam por sua vez a desaparecer rapidamente.

A professora Dulce Martins Lamas (Lamas,1992) faz uma breve descrição do jongo, de resto muito semelhante a outros autores, circunscrevendo sua ocorrência à região Sudeste do Brasil. Chama atenção, assim como Ribeiro, para certa relação do

jongo com práticas mágicas e de encantamento. Traz no final do texto uma transcrição de um ponto colhido na cidade de Campos, no Estado do Rio de Janeiro, para em seguida fazer uma análise musical do mesmo.

De caráter mais historiográfico encontramos o texto *Jongo, o avô do samba*, do historiador José Bittencourt (2005). O autor não focaliza nenhuma comunidade ou grupo de jongo específico. Faz uma breve menção ao aspecto organológico e nenhuma transcrição melódica. Refere-se apenas a um ponto, mas sem indicação de quem o recolheu ou onde foi localizado. Sua intenção é, como contido no próprio título, estabelecer um paralelo entro o jongo e o samba, tentando evidenciar a ascendência do primeiro sobre o segundo. Estabelece para efeito de índice comprobatório algumas características contidas nas duas práticas. Não obstante a boa elaboração do texto, os argumentos aduzidos nos sugerem precipitação na conclusão.

Dentro do campo da história situa-se também o brasilianista Stanley Stein (1990), que em sua obra *Vassouras, um município brasileiro do café* faz um estudo dos efeitos da economia internacional do período entre 1850 e 1900 sobre as instituições brasileiras. Stein não se preocupa apenas com o aspecto econômico da produção de café, mas tenta captar vários aspectos da vida cotidiana dos vários segmentos que compunham aquele microcosmo. Entre os aspectos levantados pelo autor está "a religião e festividades na fazenda" título de seu capítulo VIII. O autor faz uma breve descrição da dança amparado tanto na literatura sobre o assunto quanto em entrevistas com descendentes de escravos da região. Tenta captar a importância da prática do jongo dentro do contexto da escravidão tomando como centro o aspecto metafórico das letras dos pontos, que servia, entre outras coisas, para a comunicação cifrada entre os escravos. Faz breve descrição organológica; faz uma distinção entre as palavras jongo e caxambu, tomando a primeira como a parte cantada, e a segunda como nome de um dos

tambores, e como nome do complexo lítero-musical-coreográfico; não contém nenhum registro de notação musical; por fim faz uma pequena antologia contendo 09 (nove) pontos e antecede-os com pequenos comentários explicativos.

Breve é a descrição de Oneyda Alvarenga (1982). A colaboradora de Mário de Andrade no seu texto *Música popular brasileira,* trata do jongo se amparando nas observações de seu mestre, de Luciano Gallet e do escritor Rubem Braga. Pelo que se pode depreender do texto a autora não chegou a ver pessoalmente a ocorrência do jongo, emitindo, portanto, seu juízo a partir do relato de segunda mão. Traz a transcrição de uma cantiga colhida por Gallet, mas desconfia, a despeito do que disse a informante que se trata de uma cana-verde e não de jongo.

O enfoque muda com as análises do pesquisador José Ramos Tinhorão (1988). Em seu trabalho, que tem como escopo fixar o processo de criação artística das camadas mais baixas da sociedade brasileira, Tinhorão vai em busca de várias manifestações de origem africana. Ele tem uma grande preocupação com os aspectos sociais das práticas musicais das camadas subalternas da sociedade. Não há, no entanto, na sua observação sobre o jongo, nenhuma transcrição musical de pontos, análises musicais ou descrição organológica. Cita um ponto colhido pela professora Angélica Resende em 1899, no interior de São Paulo. Tinhorão transcreve a letra do ponto para explicar uma característica citada por diversos estudiosos, a saber: o sentido metafórico das letras das cantigas onde não raro estava contida uma crítica ao sistema que subjugava os negros, ou que servia ao diálogo entre negros escravos.

Há também a visão dos memorialistas cuja narrativa, a despeito de não ter o rigor metodológico do historiador, não deixa de ser uma importante fonte de referências na medida em que deixa entrever, a partir do lugar de fala do autor, os modos de abordagem que este tem sobre os temas abordados. Francisco de Paula Ferreira de

Resende, nascido na primeira metade do século XIX na cidade de Campanha, na então província de Minas Gerais, era descendente de fazendeiros e, portanto pertencente à elite local. Ele enfoca o jongo naquela localidade como a única dança dos negros da zona urbana de sua cidade, que "era feito em algum subúrbio da cidade, e que, segundo o costume dos africanos era sempre feito ao ar livre" (Resende, 1988:173). Faz uma descrição da dança que em muito se assemelha às descrições gerais feitas por viajantes e pesquisadores às quais nos referimos anteriormente. Menciona a "pobreza inventiva" dos negros por estes se valerem apenas do tambor denominado caxambu. Não traz nenhuma transcrição de letras, tampouco de melodias.

Mais recente, identificamos o texto *Cantos de fé, de trabalho e de orgia – o jongo rural de Angra dos Reis* de Délcio Teobaldo (2003). Esta obra cuja focalização não se atém aos aspectos musicológicos, parte da conceituação do utilitarismo das práticas tradicionais para entender o processo adaptativo pelo qual passou o jongo, quando do processo de urbanização ocorrido na cidade de Angra dos Reis, no Estado do Rio de Janeiro. Ele tenta mostrar, a partir do relato de cinco cantadores, o papel desempenhado pelo jongo no sentido de representar um eixo referencial e identitário para as comunidades pobres daquela localidade. A prática do jongo é vista como integrando um conjunto de práticas e valores do universo cultural e religioso dos povos bantos. Por fim identifica alguns hibridismos do jongo com a cultura hip-hop realizada pelos segmentos mais jovens da comunidade.

No âmbito acadêmico foi defendida em 2005, no programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da Uerj, uma tese de doutorado sobre o jongo da Serrinha. Seu autor, Pedro Simonard, investiga as estratégias desenvolvidas por um grupo de moradores daquela comunidade, com vistas à construção de uma tradição na qual o jongo tem singular importância; Analisa, a partir de registros visuais, as modificações ocorridas no

grupo durante o processo de “espetacularização”; põe em cena e analisa os discursos proferidos pelos diversos herdeiros do Mestre Darcy da Serrinha. Analisa as críticas feitas ao trabalho desenvolvido pelo mestre Darcy a partir das conceituações ancoradas no binômio tradição/modernidade.

Especificamente sobre a manifestação do tambor ou jongo[3] na comunidade da fazenda Machadinha, só encontramos um texto publicado em uma coletânea de artigos sobre a cidade de Quissamã. O texto intitulado *O jongo e a macumba* de autoria de Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti, trata, como o próprio título já indica, dessas duas manifestações afro-brasileiras encontradas em Machadinha e realiza um pequeno esboço comparativo entre as duas atividades. Sobre o jongo a autora afirma que no momento de sua pesquisa, meados da década de 1980, a manifestação já se encontrava, “segundo os próprios dançadores em franca decadência” (Cavalcanti,1991:130). O texto não traz nenhuma transcrição musical dos pontos, apenas transcrição das letras.

[3] A equivalência dos termos jongo e tambor será discutida mais a frente no capítulo *O jongo/tambor de Machadinha.*

CAPÍTULO II - MEMÓRIAS E RENASCIMENTOS

2.1 - Renascimento cultural no capitalismo tardio:

Jovens de classe média da cidade do Rio de Janeiro em associação com músicos pernambucanos se agrupam em torno do grupo Rio Maracatu. Outros se reúnem no bairro de Santa Teresa em torno do núcleo de cultura popular intitulado Céu na Terra, cujo objetivo é "resgatar" folias de reis e outras manifestações "tradicionais". Os grupos de jongo da Serrinha e da fazenda São José da Serra gravam CD's livro. Índios *Fulni-ô* organizados em um grupo musical chamado *Fethxa* gravam Cd com letras em português e em sua própria língua, e participam da cena *World music*, com circulação de sua obra na internet. O próprio grupo de tambor de Machadinha que se encontrava praticamente inativo, quando da nossa primeira visita, transformou-se em poucos meses depois, sob o influxo de estímulos externos, em uma atividade regular com agenda de apresentações etc. O que está acontecendo? O que nos diz toda essa movimentação?

A lista de atividades que "renasceram" ou que ganharam novos significados seria enorme se resolvêssemos contar aqui todas de que temos notícias. Os exemplos acima, no entanto, bastam para que possamos adentrar o tema sugerido no título deste capítulo.

O fenômeno da globalização dos fluxos culturais e seus desdobramentos tem sido estudado por teóricos das ciências sociais, que tentam entender quais os impactos desses fluxos sobre os fazeres culturais locais, também chamados "tradicionais". Alguns autores[1] chamam atenção para a precipitação em se pensar o fenômeno da globalização como obrigatoriamente homogeneizante no que diz respeito às práticas culturais.

[1] Jean Pierre Warnier (2000), Stuart Hall (2004), Mike Featherstone (1996), Néstor G. Canclini (2003) entre outros.

O sociólogo francês Jean Pierre Warnier em seu livro *A Mundialização da cultura* conceitua essa linha de pensamento como "teorias da convergência". Para ele essas teorias fracassaram por não perceber os modos dinâmicos de apreensão dos fluxos culturais. Ele está atento aos processos de "erosão" causados pela gigantesca máquina das indústrias da cultura, quando estas entram em contato com as tradições culturais "locais". Mas também não deixa de perceber o quanto é necessário observar como essas mensagens estão sendo reelaboradas no momento em que estão sendo recebidas (Warnier,1999). Há na visão desse autor, um indisfarçável saudosismo nos teóricos que pensam a cultura dos segmentos mais baixos da sociedade como "culturas puras", que devam ser preservadas a todo custo.

Outros autores que têm se dedicado ao estudo da cultura no âmbito do pós-modernismo chamam a atenção para a revalorização de práticas culturais locais, como uma espécie de contraponto a todo processo de globalização cultural ocorrido nas últimas décadas do século XX. Em contraste com os teóricos da "convergência", autores como Stuart Hall (2004) e Mike Featherstone (1996) crêem na revalorização das práticas locais. Assim se expressa Featherstone:

> Pode-se considerar que as mudanças que estão ocorrendo na fase atual da globalização intensificada estariam provocando reações que procuram redescobrir a particularidade, o localismo e a diferença que geram uma noção dos limites dos projetos culturalmente unificadores, ordenadores e integradores associados à modernidade ocidental (Featherstone, 1996:24).

Featherstone concorda que as novas tecnologias da comunicação produzem efetivamente o que chama de "compressão do espaço-tempo global", mas não deixa de chamar a atenção para a falibilidade das teorias que vêem no contato dos fluxos modernizadores com as culturas locais a inevitável ruína destas últimas. Aliás, tem sido lugar comum nos estudos sobre cultura popular e folclore a percepção de que é preciso

uma ação preservacionista ou salvacionista frente ao iminente esboroamento da "tradição" [2].

O historiador francês Roger Chartier problematiza as datações que tentam dar conta da iminente descaracterização ou mesmo do desmantelamento da cultura popular. Ele entende que há várias datações que tentam evidenciar suas ruínas em função da ação da reforma protestante, da contra-reforma católica, dos estados absolutistas e, já no século XIX, da constituição de culturas nacionais nos países europeus no momento de consolidação dos estados nacionais e republicanos. Acrescentaríamos aqui, mais um fator da suposta ruína: a constituição, já no século XX, de um sistema de comunicação e entretenimento conhecido como indústria cultural, ou de comunicação de massa[3].

Chartier opera um deslocamento de focalização para enunciar que o problema da cultura popular não está em datar o momento de sua ruína, mas sim de identificar como se dá o relacionamento entre as formas impostas e aculturantes, de um lado, e as táticas operadas pelos setores subalternos, de outro. Há para ele um espaço entre as injunções constrangedoras e a recepção rebelde e matreira.

Essa linha de raciocínio vai levar Chartier a pensar nos usos, ou ainda melhor, nos modos de usar objetos e discursos por parte do "popular". É nesses usos, enquanto práticas sociais, que se pode encontrar o "popular". Dessa forma ele afirma que é

> Inútil querer identificar a cultura popular a partir da distribuição supostamente específica de certos objetos ou modelos culturais. O que importa, de fato, tanto quanto sua repartição, sempre mais complexa do que parece, é sua apropriação pelos grupos ou indivíduos. Não se pode mais aceitar acriticamente uma sociologia da distribuição que supõe implicitamente que à hierarquia das classes ou grupos corresponde uma hierarquia paralela das produções e dos hábitos culturais (Chartier, 1975:184).

[2] Não é outro o tom da famosa carta de William John Thoms, na qual foi cunhada a palavra folclore, à revista *Athenaeum.* Thoms afirma o quanto ainda, naquela ocasião, poderia ser "resgatado mediante um esforço oportuno", os usos, costumes, ritos, provérbios etc. do povo, que se encontravam na iminência de desaparecimento (Thoms *apud* Bialogorski e Fischman, 2001:99).

[3] Néstor Canclini aponta essa perspectiva como oriunda dos primeiros estudos de comunicação, nos quais se pensava a "cultura massiva" como substituta tanto da alta cultura, como da cultura popular tradicional, constituindo-se como um campo autônomo. Uma espécie de "subcultura determinada pela posição de seus agentes e pela extensão de seus públicos" (Canclini,2003:255).

A questão dos usos diz respeito diretamente ao conceito de apropriação e aqui chegamos ao que entendemos ser o coração da argumentação do historiador francês. É através dela, da apropriação, que se dá a operação de "produção de sentido" por parte dos setores não hegemônicos. É através dela que a recepção se torna "matreira" e "rebelde" (Certeau, 1996).

Com essa operação, Chartier tenta superar as abordagens que qualificavam a cultura popular como universo simbólico autônomo ou dependente[4].

A preocupação com o uso, em detrimento de um recorte que privilegia o objeto, ou que pense o popular como "propriedade" de determinados grupos, também está presente nas análises do antropólogo Néstor Garcia Canclini. Canclini faz a crítica dos estudos folclóricos latino-americanos, tributários de toda uma linha de pensamento folclórico que remonta, como já vimos, ao final do século XVIII na Europa. A despeito de todo esforço para situar as produções "populares" dentro da cultura nacional de seus países, essas iniciativas esbarravam em pelo menos duas dificuldades teóricas e epistemológicas: a primeira diz respeito à identificação do *folk* com determinadas comunidades isoladas "cujas técnicas simples e a pouca diferenciação social os preservariam de ameaças modernas" (Canclini, 2003:211). Nessa linha de raciocínio Canclini afirma que os folcloristas se empenharam muito em recortar o objeto, com sua materialidade, do processo social que o gera[5].

[4] A título esquemático Chartier reduz, ressaltando o risco de simplificação, as diversas definições da cultura popular a dois modelos de abordagem e interpretação, a saber: o primeiro pensa a cultura popular como autônoma,com lógica própria e completamente irredutível à cultura letrada; o segundo focalizando as hierarquias existentes no mundo social, percebe a cultura popular em suas "dependências e carências em relação à cultura dos dominantes" (Chartier, 1995:179).

[5] Essa discussão ocorre no Brasil na década de 1950, quando dos debates em torno da questão da constituição do folclore enquanto disciplina autônoma. A crítica, principalmente do sociólogo Florestan Fernandes, era de que o folclore apresentava limitações quanto a seu aspecto "naturalista", se atendo a uma abordagem "genética" do fato, revelando assim sua incapacidade em avançar nas análises dos dados que investigava. A crítica das ciências sociais ressaltava o pouco interesse dos estudos folclóricos ao contexto e a função da atividade "folclórica" dentro do meio social que a conformava (Vilhena,1997).

A segunda diz respeito aos vínculos dos antropólogos e folcloristas latino-americanos com os movimentos nacionalistas de seus países. Essa convergência concorreu para transformar muitos desses pesquisadores em legitimadores de uma ordem que se configura a partir da construção de uma identidade nacional. O problema se agrava ainda mais quando determinados princípios tais como “deixemos de teoria; o importante é colecionar” (Canclini, 2003:212), de inspiração finlandesa, passa a fazer parte do *modus operandi* dos folcloristas mexicanos. Como desdobramento dessa linha de ação vai surgir “um empirismo raso”, com grande ênfase nos materiais e pouca atenção às relações sociais que informam a produção desses bens.

Percebemos aqui um duplo contato entre as formulações de Néstor Canclini e Roger Chartier: o historiador francês também afirma que não é possível aceitar a idéia de que haja um paralelismo entre uma hierarquia dos grupos sociais, de um lado, e uma hierarquia das produções e hábitos culturais, do outro (Chartier, 1995). O outro ponto de convergência é a constatação de que o “popular” não se encontra nos objetos, mas nas práticas sociais que o conformam.

Canclini parece estar mais interessado em captar a cultura popular em seu devir. Situá-la dentro das novas relações de produção e consumo, que se instauram em novos cenários nos quais a cultura popular se situa. A sua crítica tenta então evidenciar os aspectos ideológicos das operações conservacionistas, ou de “resgate das tradições supostamente inalteradas” (Canclini, 2003:218). Trata-se, por essa linha de raciocínio de indagar como as culturas populares estão se transformando, em face das novas interações com a modernidade.

Voltando ao já citado Mike Featherstone, gostaríamos de acompanhar seu raciocínio quando aduz as ligações entre globalização e pós-modernidade. Concebendo o processo de globalização como sustentado por um aparato tecnológico, capaz de

dirigir um enorme fluxo de produtos e informações dos centros econômicos hegemônicos em direção à periferia, é possível pensar em um mundo cada vez menor e irremediavelmente sujeito à unidemensionalidade. É nesse sentido que se fala de uma compressão do espaço-tempo e essa linha de raciocínio poderia nos levar a pensar no triunfo da homogeneização da cultura em escala planetária. Não obstante essas constatações, no mesmo momento em que as grandes corporações multinacionais percorrem todo, ou quase todo o globo, exportando modelos e padrões de consumo, ocorre também uma resposta local a essas estratégias, como busca de se colocar em função das especificidades locais, e de se afirmar seu particularismo. Um exemplo prosaico pode aqui nos ajudar a entender esse processo: uma filial de uma grande rede multinacional de alimentação situada na cidade de Duque de Caxias, região metropolitana do Rio de Janeiro, optou na década de 1990, por incluir no seu cardápio dois itens absolutamente estranhos ao que a rede oferece normalmente. Esta filial servia em seu cardápio caldo de cana e pastel de carne, itens completamente identificados com um consumo alimentar popular naquela região. A rede com seu *lay-out* internacionalizado e seu aparentemente rígido padrão de oferta alimentar, rendia-se ali a uma solução local. Não é demais também frisarmos que o aspecto alimentar compõe um importante índice identitário em qualquer cultura.

O sociólogo Renato Ortiz (1998) nos apresenta uma série de exemplos de respostas ou estratégias de *marketing* locais, que contrariam justamente algumas teses que afirmam a homogeneização do consumo. Ele afirma que alguns teóricos no campo da administração pensavam que para um consumo mundializado bastava criar estratégias também munidalizadas, já que o mundo tornava-se unidimensional. As críticas a esse modelo, no entanto, apontavam para o contrário, ou seja, para a necessidade de se particularizar as estratégias adaptando-se às especificidades locais.

Assim, a Coca-Cola adaptou o tamanho de suas garrafas ao mercado espanhol; na Alemanha, uma campanha publicitária feita com jogadores de basquete americanos teve pouca repercussão em função do pouco interesse local por este esporte; no Brasil as calças jeans são mais apertadas para realçar as curvas femininas (Ortiz, 1998). Os exemplos são muitos, mas o importante aqui é reter a compatibilidade entre o global e o local. Trata-se de evidenciar como as aspirações e especificidades locais podem se afirmar frente ao processo de globalização dos fluxos de produtos, informações e serviços.

Observando esse conjunto de respostas locais, Featherstone avança em sua análise, afirmando que a

> Pluralidade de interpretações diferentes do significado do mundo, formulado a partir das perspectivas de tradições nacionais e civilizatórias diversas. A densidade e a multidirecionalidade das falas que ocorrem no palco global exigem que os estados se posicionem, já que não podem silenciar os outros nem sair do palco. Temos assim, uma pluralidade de respostas nacionais ao processo de globalização que não são redutíveis às idéias geradas na modernidade ocidental (Featherstone,1996:22).

É no cruzamento dessa falas que ocorre uma das características da pós-modernidade, um modo de lidar com a complexidade gerada nos limites da modernidade e não tanto como uma nova etapa. Ele aponta que a crise, ou a perda de confiança nas grandes narrativas de progresso tais como o iluminismo, por exemplo, tão identificadas com a constituição da modernidade, dá lugar à "ênfase na contingência, na incoerência e na ambivalência" (Featherstone,1996:23). Ocorre também uma ênfase na pluralidade das falas, produzindo um descentramento discursivo. É esse descentramento que vai possibilitar, segundo o antropólogo José Jorge de Carvalho, concordando com Featherstone, a emergência da teoria pós-colonial que põe em cena o olhar e a fala de

sujeitos oriundos da periferia do mundo, em busca de uma “subjetivação plena” (Carvalho,2005c:10).

É nesse sentido que se pode pensar as mudanças ocorridas por conta da globalização, como solidárias com o pós-modernismo. Featherstone acrescenta:

> Pode-se considerar que as mudanças que estão ocorrendo na fase atual de globalização intensificada estariam provocando reações que procuram redescobrir a particularidade, o localismo e a diferença que geram uma noção dos limites dos projetos culturalmente unificadores, ordenadores e integradores associados à modernidade ocidental. Neste sentido, pode-se argumentar que a globalização produz o pós-modernismo (Featherstone,1996:24).

A emergência ou surgimento de determinados termos podem ser sintomáticos no sentido de nos revelar um efetivo processo de transformação por que passa a realidade. Esse é o caso do termo “glocal” cuja emergência se dá no âmbito econômico no Japão. Segundo Featherstone, este país junto com o sudeste asiático têm uma inserção em nível global no que diz respeito aos fluxos de bens de consumo, finanças, e também em termos de produção televisiva e informação, construindo com isso o que chama de multipolaridade, na medida em que eles se tornam centros competitivos frente às produções de origem norte-americana (Featherstone,1997:25).

O termo “glocal”, ao qual nos referimos acima como índice de emergência de uma nova realidade, tem origem no termo japonês chamado *dochaku*, usado originariamente no âmbito da agricultura, e que nomeava uma prática que se estabelecia por conta da necessidade em adaptar determinadas técnicas agrícolas às condições locais. Essa concepção migrou para o setor empresarial na década de 1980. Featherstone resume o termo da seguinte forma:

> O termo se refere a uma estratégia global que não procura impor um produto ou imagem padronizados, mas que, ao invés, se ajusta às demandas do mercado

> local. Essa estratégia foi bem aceita pelas multinacionais de outras regiões do mundo, que procuram aderir à retórica do localismo (Feathersotne, 1997:25).

Na América Latina, região integrada perifericamente ao contexto capitalista internacional, também ocorrem, ainda que tardiamente, as mesmas discussões e as mesmas focalizações no que diz respeito aos cruzamentos entre modernidade e "tradição". As ideologias liberais[6] e desenvolvimentistas[7] dos séculos XIX e XX respectivamente, conceberam, assim como o pensamento iluminista concebia o fim das religiões ante o avanço da ciência e da razão, o ocaso das "formas de produção, das crenças e dos bens tradicionais" (Canclini, 2003:22). Se, por um lado, para as ideologias modernizadoras evidenciava-se o declínio da "tradição" por força inexorável dos novos modos de produção e organização social, por outro, pelo lado dos tradicionalistas, havia a imperiosa necessidade de garantir a permanência dessas produções tal qual elas "haviam sempre existido", pensamento solidário as teses românticas dos séculos XVIII e XIX, cuja intenção era salvaguardar a identidade da nação, expressa na essência de uma existência pura e original.

É sintomático que no Brasil, em um momento de forte impulso desenvolvimentista corporificado nos anos 1930 pelo governo Getúlio Vargas, surja no Rio Grande do Sul, na década seguinte, um movimento que reivindicava o "resgate" de uma essência "autenticamente" gaúcha. Tratava-se do M.T.G. Movimento das Tradições Gaúchas, de onde surgiria em 1947 o C.T.G. Centro de Tradições Gaúchas. Esse movimento era uma resposta às intenções getulistas de criar uma identidade

[6] Ideologia que consagra os princípios oriundos da Revolução Francesa. Pressupõe a autonomia do indivíduo e, por conseguinte da iniciativa privada, reduzindo a ação do estado. Foi na origem uma ideologia de oposição ao Estado absolutista (Huberman, 1982).

[7] Conjunto de estratégias políticas e econômicas que visavam elaborar políticas que possibilitassem o desenvolvimento dos países da periferia do capitalismo. Propugnava a diversificação da economia, gradual substituição do modelo agro-exportador por meio da industrialização e substituição de importação. A forte presença do estado marcava no desenvolvimentismo uma diferença com relação ao pensamento liberal (Furtado,1974).

nacional brasileira, sufocando as diversidades e especificidades regionais. Segundo o historiador gaúcho Mário Maestri, o C.T.G. trataria de construir uma memória na qual se operaria também um sufocamento das memórias heterogêneas, onde o passado era

> A recriação lúdica da fazenda pastoril, onde um patrão protetor e benevolente confraterniza com seus peões. Recriando o passado segundo suas necessidades, o tradicionalismo ignorou simplesmente o trabalhador escravizado no passado sulino e nas fazendas pastoris (Maestri, 2002).

Essa memória teria sido dessa forma construída a partir do olvidamento da presença negra, tanto quanto das mulheres, em suas participações e contribuições específicas. Com este exemplo podemos verificar que a tendência homogeneizante apontada como intrinsecamente ligada aos influxos modernizadores, não é de forma alguma especificidade desta. No momento em que o país se industrializava, o tradicionalismo construía uma memória que operava um ocultamento das contradições do passado, através do que Maestri chamou, tomando de empréstimo a expressão do historiador Eric Hobsbawn, de uma tradição inventada.

O ocaso das "tradições" não se efetivou como previsto por alguns pesquisadores[8] da cultura popular, mas de todo modo é importante apontar a diversidade de papéis e funções que ela veio a cumprir, desde o tempo da previsão de sua ruína até o momento atual. O itinerário dessas "revificações" ou renascimentos culturais ocorridos recentemente, aponta para um percurso multifacetado e plural. Segundo os autores que estudamos aqui o pós-modernismo traz entre suas marcas justamente essa descontinuidade e fragmentação e, portanto, a necessidade de tentarmos compreender

[8] Luciano Gallet, por exemplo, na segunda metade da década de 1920 apontava o iminente desaparecimento das manifestações afro-brasileiras, em função da assimilação dos negros no conjunto da sociedade brasileira. Àquela altura só poderia se encontrar suas danças e seus cantos em meio às pessoas idosas e em "lugares recônditos" (Gallet,1934:54). Em sua visão o desaparecimento dessas práticas culturais era um processo inelutável.

determinados fenômenos sob a luz dessas contingências. Eles afirmam a falência de grandes modelos teóricos que tentam dar conta da complexidade e descontinuidades das realidades. Arjun Appadurai, citado por featherstone, argumenta, por exemplo, que a ordem global precisa ser compreendida como "uma ordem complexa, disjuntiva e sobreposta" (Appadurai *apud* Featherstone, 1997:163).

De todo modo, foi possível divisar, a partir dos autores que comentamos aqui, que o renascimento cultural no capitalismo tardio[9] ocorre dentro de um conjunto maior de valorização do local em face dos processos contemporâneos de globalização. Nesse sentido entendemos como o processo de renascimento do tambor de Machadinha objeto de nossa pesquisa, participa de um amplo processo de rearticulação de práticas "tradicionais" no seio das sociedades contemporâneas. Evidente que essa "retomada" das referidas práticas não atende as mesmas expectativas dos diversos setores envolvidos no processo. O movimento de renascimento cultural se dá a partir de interesses diferenciados e os setores envolvidos não dispõem dos mesmos recursos simbólicos e materiais. A assimetria gerada pelas posições diferenciadas dos atores não impede, porém, que "os de baixo" se posicionem frente aos poderes hegemônicos. Está em curso uma luta em torno do tambor, pela constituição de uma memória.

[9] Optamos aqui pela expressão capitalismo tardio em lugar de contemporâneo, em função de ele expressar, conforme Fredric Jameson, um conjunto de ocorrências que lhe dão especificidade. A expressão remete diretamente à idéia de se tratar de uma etapa avançada do capitalismo. Nela ocorreria efetivamente o coroamento da vocação internacionalista do capitalismo configurado no processo de globalização. Jamenson (2004) e Ortiz (1998) debatem mais detidamente a diferença entre as etapas internacionalista e mundializadas do capitalismo.

2.2- OS USOS SOCIAIS DA MEMÓRIA

2.2.1 memória e mito:

Há uma longa história da memória como categoria fundamental para a legitimação das práticas sociais. Nossa intenção aqui não será de abordar exaustivamente o tema, visto que a grandiosidade do assunto nos levaria fatalmente ao extravio e à perda do foco de nossa pesquisa.

A vida cotidiana e as práticas comuns dos homens e mulheres das sociedades arcaicas[1] eram regidas por um conjunto de discursos míticos, que assegurava a pertinência dos seus gestos sociais e de seus ofícios. Era na origem do mundo ou no *In illo tempore* que se encontravam as ocorrências originais que davam sentido a existência cotidiana. Esses dois tempos, o da vida ordinária e do tempo sagrado, ou tempo das origens, tempo em que se deram as ocorrências fundadoras, eram concebidos como diferentes, quer dizer, com qualidades próprias. Era através do mito que se podia articular essas duas dimensões: a duração profana e o tempo sagrado (Eliade, 1992).

O tempo sagrado, ao contrário da duração profana, era reversível por meio das festas, dos rituais e das narrativas míticas. Por meio do retorno ao tempo das origens rememoravam-se os gestos dos Deuses e dos heróis que, em última análise, serviam de justificativa ou legitimação dos atos praticados na duração profana. Tomando a palavra comemoração em seu sentido etimológico podemos encontrar o sentido da necessidade de rememorar algo que está no passado e que precisa ser atualizado: comemorar, coo-memorar, lembrar junto, participar coletivamente de um ato fundador.

[1] Tomamos aqui a expressão sociedade arcaica como sinônima do que o historiador Jacques Le Goff identificou como sociedades regidas por uma concepção de "história ideológica", ou seja, sociedades nas quais a presença do mito se sobrepunha a concepção racional (Le Goff, 1996). Mais à frente o tema será melhor desenvolvido.

Segundo Eliade, há em diversos sistemas filosóficos da Índia[2] uma homologia entre memória e libertação, de um lado, e esquecimento e ignorância do outro. Nesse sentido ele informa que é pelo esforço do praticante que se pode rememorar a verdadeira natureza do *âtman*[3]. Aqui encontramos a memória como categoria não diretamente social, mas como orientadora de uma busca que objetivava alcançar um determinado estado espiritual.

Na Grécia vamos encontrar a memória articulada à verdade, e esta não é tomada como oposição ao que é falso, tal qual se pensa hodiernamente. Como nos informa o helenista francês Marcel Detienne, na Grécia arcaica o termo que se deve colocar em oposição a verdade é esquecimento. O termo grego para verdade evidencia claramente essa antinomia. *Alethéia* ou verdade está em oposição a *Léthe*, potência identificada com o esquecimento. É este que deve ser evitado pela ação do poeta que, inspirado pelas Musas produz a palavra laudatória.

As Musas são filhas de *Mnemosýne*[4], personificação da memória e quinta esposa de Zeus. São elas, portanto, que inspiram o poeta na sua palavra de louvor ora aos deuses, ora aos mortais, sendo estes últimos personalidades notáveis da sociedade grega. Temos aqui a palavra poética operando em um duplo registro: palavra que narra as teogonias, cosmogonias e gestas dos deuses; e palavra que louva as façanhas guerreiras e a personalidade do rei. Detienne vai encontrar aqui, nesse duplo registro da palavra laudatória do poeta grego do período arcaico, o uso social da memória operando a partir da inserção social do poeta e sua função no quadro das relações de poder no universo grego de então. Detienne explica que há uma homologia entre as lutas divinas (que fazem o deus Urano ser sucedido por Cronos e este por Zeus, em uma sucessão de

[2] Eliade cita o Sâmkhia-yoga, o sistema Vedanta e o budismo (Eliade, 1986:106).
[3] Princípio espiritual individual em oposição complementar a *Brahman* concebido como princípio espiritual universal (Eliade, 2001:106)
[4] *Mnemosýne* era uma divindade grega filha de Urano (Céu) e Geia (Terra) e era mãe das nove musas (Boorstin, 1989:436)

batalhas fratricidas) e as disputas por soberania travadas no plano humano. Compreende-se então que a ordenação do mundo social legitimava-se nas narrativas míticas que tornavam correlatos o soberano e a divindade. Tinha-se assim a instituição do rei divino.

Nesse plano, Detienne afirma que o poeta "é antes de tudo, um 'funcionário da soberania'" (Detienne, 1988:18), pois, na medida em que recita os mitos divinos, colabora com a ordenação do mundo social.

Dettienne chama ainda a atenção para a importância do louvor das proezas guerreiras. Dois tipos de valores essenciais eram almejados pelo guerreiro aristocrático: *Kléos e Kudos.* O segundo diz respeito ao tipo de glória recebido pelo guerreiro para que ele tivesse êxito na luta; e o primeiro à glória de se tornar memorável, lembrado de geração em geração. Esta última é proporcionada pela enunciação poética. É o poeta, enquanto agente social, o responsável pela outorga de distinção ao feito guerreiro.

2.2.2 – laicização da memória:

Tudo o que diz respeito à memória e seu uso social na Grécia arcaica, tal como estudada por Marcel Detienne, transcorreu dentro do que se pode chamar de uma memória divinizada. A palavra do poeta era proferida em uma espécie de aliança com as potências divinas. Era, nesse sentido, uma palavra divina. Em torno do século VI a.C., na passagem do período arcaico para o período clássico, ocorre uma mudança no *status* da palavra poética e da própria memória, ambas dessacralizadas. Se a palavra do poeta era a palavra-mágica inspirada pela divindade e portanto inquestionável, surgirá no âmbito das assembléias de guerreiros a palavra-diálogo, cuja força não estava mais na

revelação da *Alethéia*, mas exigia eficácia na consecução de seus fins, a saber: o triunfo na guerra. Esta palavra-diálogo possibilitará a refutação, uma vez que não mais estará amparada em uma potência divina que lhe consagra a certeza e a eficácia. Esta palavra buscará a persuasão. Detienne informa que esse processo de laicização da palavra não ocorre apenas nessa época, já existia contemporaneamente à palavra mágico-religiosa. Na transição para o período clássico acontece uma expansão da palavra-diálogo para outras esferas sociais. Ela deixa de ser privilégio de um tipo de homem particular para ser acionada por vários habitantes da cidade, os cidadãos.

O próprio mister do poeta e o uso da memória sofrerão também deslocamento no sentido da laicização e do esvaziamento do valor da *Alethéia*. Esse deslocamento na função social da memória e no ofício poético expressa-se emblematicamente na figura do poeta Simónides de Ceos, que viveu aproximadamente entre os anos 556 e 468 a.C., a quem se atribui o pioneirismo na cobrança em dinheiro pelo ofício poético (Boorstin,1986: 436). Para Detienne a frase atribuída a Simônides de que "a pintura é uma poesia silenciosa e a poesia é uma pintura que fala", revela a nova concepção da arte poética como uma arte da ilusão pois nesse momento a pintura era entendida como uma arte produtora de ilusão. Com Simónides, há um profundo deslizamento de sentido no fazer poético e suas implicações sociais. Se antes a memória era um atributo divino que buscava a *Alethéia* no mesmo movimento em que legitimava a ordem social, agora revelava um descomprometimento com a "verdade" na medida em que propunha a arte poética como arte da ilusão.

Apesar do deslizamento ao qual se refere o helenista francês, temos que observar que o poeta do período clássico, encarnado aqui na figura de Simônides, continuava sendo um agente legitimador da ordem social. Ele vendia seu trabalho, e suas técnicas de memória, à classe social hegemônica, Simônides, como um dos primeiros

"profissionais da memória", contribuiu para o rompimento da idéia de que a mesma era um atributo divino que só a alguns poderia ser acessível. Com ele, a memória passa a ser uma técnica secularizada.

Tudo o que falamos com relação aos usos da memória e à sua inserção no mundo social, ocorreu nos marcos de uma memória oral. O advento da escrita irá redimensionar esse tema, mas de modo algum obscurecer a sua importância. O historiador Jacques Le Goff estudou a passagem da memória oral para a memória escrita e suas implicações no mundo social. Segundo ele, há uma "atração do passado ancestral" sobre as sociedades tradicionais (Le Goff, 1996:429). Amparado nas pesquisas do antropólogo austríaco Siegfried Nadel sobre comunidades nigerianas, Le Goff distingue "história objetiva" e "história ideológica", sendo a primeira o que entendemos por uma história isenta de mito; e a segunda uma história que remete a um tempo fora da "história objetiva", ou seja, ao tempo mítico. Essa última vem a ser identificada por Le Goff com a memória coletiva que efetua uma homologia entre história e mito. É justamente no âmbito dessa história ideológica que se realizam a manutenção e a transmissão de uma série de conhecimentos técnicos úteis a perpetuação de um saber profissional. Le Goff atesta a ampla disseminação tanto espacial quanto temporal desse procedimento: dos grupos africanos estudados por Nadel às corporações de ofício até o século XVII na Europa (Le Goff, 1996).

Tratando também da passagem de uma memória oral para a memória escrita na Grécia arcaica, Jaa Torrano assinala a mudança de *status* da memória. O poeta, enquanto representante máximo de uma tecnologia comunicativa, encarnava o poder mágico da palavra inspirada pelas musas. O conteúdo de seu canto era a história sagrada ou exemplar. No final do período arcaico surgirão na Grécia três modificações que de alguma forma se solidarizam: a moeda; a *pólis* e o alfabeto. Esse último, que possibilita

a escrita fonética, atuará substancialmente na dessacralização da memória. É nesse momento que surge o poeta lírico que operando uma mudança de focalização passa a destacar as atitudes e valores individuais.

É de novo Le Goff, agora citando o antropólogo André Leroi-Gourhan, que nos fala de um certo tipo de especialista cuja ocorrência era comum nas sociedades sem escrita. Eram os homens-memória, espécie de historiadores das cortes, depositários da memória da sociedade (entendida aqui como memória "objetiva" e memória "ideológica"). Esse personagem desempenhava um importante papel de manter a coesão do grupo. Ele era uma espécie de antecessor do arquivista, função que vai surgir no mundo da escrita.

Pode-se divisar, segundo Le Goff, três tipos de interesses da memória coletiva nas sociedades sem escrita:

> A idade coletiva do grupo que se funda em certos mitos, mais precisamente nos mitos de origem, o prestígio das famílias dominantes que se exprime pelas genealogias, e o saber técnico que se transmite por fórmulas práticas fortemente ligadas à magia religiosa (Le Goff, 1996:431).

A tecnologia da escrita vai operar mudanças nas formas de perpetuação das memórias privadas e coletivas. A materialidade da escrita vai fazer surgir as inscrições em pedra tais como as estelas, datadas de aproximadamente 2470 a.C. na Babilônia (Le Goff, 1996). Das estelas aos monumentos sem inscrição, ambos celebrando os triunfos e feitos memoráveis dos reis. Essa ambição de perpetuação não estava apenas ligada à vaidade pessoal do monarca, mas a todo um conjunto de forças sociais, cujos agentes, se empenhavam em reproduzi-la e torna-la duradoura.

Esse processo de seleção de fatos memoráveis com vistas à consagração de ocorrências e datas fundamentais de uma determinada sociedade nunca deixou de ocorrer. Michael Pollak fala das disputas em torno da constituição de uma memória

nacional. O que deve ser lembrado? Quem determina o que é de fato importante? Por que meios os discursos se afirmam ou se impõe ao conjunto da sociedade? Assim escreve Pollak:

> Todos sabem que até as datas oficiais são fortemente estruturadas do ponto de vista político. Quando se procura reenquadrar a memória nacional por meio de datas oficialmente selecionadas para as festas nacionais, há muitas vezes problemas de lutas políticas. A memória organizadíssima, que é a memória nacional, constitui um objeto de disputa importante, e são comuns os conflitos para determinar que datas e que acontecimentos vão ser gravados na memória de um povo (Pollak, 1992:204).

Essa disputa é exemplificada pelo helenista Paul Veyne, que sublinha o "confisco da memória coletiva" praticado pelos imperadores romanos. À prática de construção de monumentos públicos e de inscrições com vistas à perpetuação de sua história e de seus feitos, o senado romano respondia com a *dannatio memoriae,* que fazia desaparecer o nome do imperador finado dos documentos dos arquivos públicos e mesmo das inscrições monumentais. "Ao poder pela memória responde a destruição da memória" (Le Goff, 1996:442). Fica então evidente que a memória é um campo de luta simbólica onde as forças sociais se enfrentam com o fito de afirmar seus interesses.

O antropólogo Jack Goody fala sobre a emergência de uma outra forma de memória escrita: o documento, que tenta realizar duas funções, a saber:

> O armazenamento de informações, que permite comunicar através do tempo e do espaço, e fornece ao homem um processo de marcação, memorização e registro; a outra ao assegurar a passagem da esfera auditiva à visual, permite reexaminar, reordenar, retificar frases e até palavras isoladas (Goody *apud* Le Goff, 1996:433).

Gradativamente, o mundo antigo vai vendo a substituição dos homens-memória pelas instituições de memória. Agora guardada em textos, ela vai continuar a servir para a organização da sociedade, orientando os ritos funerários, as práticas administrativas etc. Esse novo modo de preservar a memória não supunha apenas mais uma técnica de memória, ou mais um "saber-fazer-técnico", na expressão de Le Goff, mas uma nova aptidão intelectual, com profunda influência nas práticas educacionais e mesmo na expansão e irradiação da cultura mesopotâmica. No cerne dessa nova atividade do espírito estava

> A lista, a sucessão de palavras, de conceitos, de gestos, de operações a efetuar numa certa ordem e que permite "descontextualizar" e "recontextualizar" um dado verbal, segundo uma "recodificação lingüística" (Le Goff, 1996:435).

De todo modo, é preciso acrescentar que a passagem de uma memória oral para uma memória escrita não se deu de forma homogênea em todas as sociedades do mundo antigo. Como observa Le Goff, é preciso estar atento às especificidades de cada formação social para compreender efetivamente essa transição. E ainda houve, segundo o historiador francês, momentos em que os dois tipos de memória se complementavam. Tal foi o caso da cultura muçulmana em torno do século XV, e da cultura cristã, ao menos entre os clérigos e literatos, na altura do século XII.

A despeito da laicização da memória durante a Idade Média, ela não vai cair no ostracismo. Pelo contrário, muitas técnicas mnemônicas vão aparecer ligadas principalmente à retórica, à teologia e à educação. Aparecerão no final do século XIII, a primeira obra a tratar do tema em língua vulgar italiana, inspirada nas concepções de Tomás de Aquino, bem como os primeiros arquivos constituídos enquanto instituições preservadoras da memória coletiva. Não tardaram, no entanto, as críticas dos humanistas no renascimento, às técnicas mnemônicas desenvolvidas na Idade Média.

Erasmo de Roterdã, mesmo reconhecendo a utilidade de certos procedimentos mnemônicos, qualificou as técnicas medievais de preservação de memória como uma verdadeira "barbárie intelectual" (Le Goff, 1996:456). Não foi outra a posição defendida posteriormente por outros filósofos como: Francis Bacon e René Descartes.

É nessa mesma linha que se inscreve a crítica de Montaigne. Igualmente inserido nos quadros do pensamento humanista, este filósofo via na memória e no hábito – este corolário do primeiro – um empecilho ao livre pensamento que comprometiam a autonomia reflexiva do indivíduo (Montaigne, 1987). Montaigne vangloriava-se do seu desmemoriamento, ao contrário de Funes, o memorioso, cuja ambição era a de produzir uma memória total, sem o recurso seletivo. Em última análise, encontramos as linhas convergentes entre o memorioso, personagem de Borges e Montaigne. Para o autor argentino seu personagem-memória, apesar da capacidade mnemônica, era incapaz de pensar verdadeiramente. "Pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair" (Borges, 1982:97).

O antropólogo Hugo Lovisolo lembra que a crítica de Montaigne se inscreve na perspectiva da formação do homem moderno, momento de ruptura com determinadas tradições que consideravam inquestionáveis os saberes oriundos de certas fontes. A formação do indivíduo moderno implicou certa autonomia perante as autoridades e as tradições de conhecimento. A experiência direta passava a ser valorizada nessa nova perspectiva. Há, segundo a crítica de Lovisolo, uma contradição no pensamento de Montaigne. Por um lado, há desprezo pelo hábito, pela tradição e pela memória; por outro, respeito pelos mesmos. Essa dicotomia que ocorre é paralela à distinção entre público e privado. A tradição, os costumes e, por conseguinte, a memória são valorizadas da perspectiva da coisa pública. Lovisolo observa que Montaigne era politicamente conservador e se esforçava por demonstrar que

> Os usos e costumes de um povo são como um edifício construído por diversas peças de tal maneira dispostas que é impossível abalar uma sem que o abalo se comunique ao conjunto (...). Quando se intenta modificar uma lei por todos acatada, corre-se o sério risco de que as vantagens derivadas da mudança sejam menores que o mal resultante da mesma, sobretudo quando a imagem da sociedade é a do edifício destilado sem o uso da razão - o que não significa que seja irracional -, guardando suas partes uma estreita interrelação (sic) (Lovisolo, 1989:25).

Era no domínio privado que Montaigne considerava a memória inibidora da formação autônoma do indivíduo.

Do século XVIII em diante a memória vai seguir um itinerário bem diverso do que teve na Idade Média. Ela vai se tornar, através das enciclopédias, uma grande aliada dos vivos, que disponibiliza uma série de conhecimentos técnicos. É sintomático segundo Le Goff, que nesse mesmo momento ocorra um declínio no culto aos mortos. Ele chega a insinuar que a Idade das Luzes pretende “eliminar a morte” (Le Goff, 1996:462).

O processo revolucionário burguês do fim do século XVIII, na França, fará um uso sistemático da memória. Em texto de lei, foi estabelecida a necessidade das comemorações como forma de preservar as conquistas revolucionárias. Nos moldes da lutas simbólicas de que falamos, a partir das observações do historiador Michel Pollak, houve disputas em torno das datas importantes para o processo revolucionário. Com a escolha de algumas datas e a omissão de outras, pretendia-se excluir da memória coletiva as jornadas sangrentas do processo revolucionário. Revolucionários e conservadores disputavam memórias a serem celebradas. Ao dia 14 de julho instituído pelos revolucionários, os conservadores nacionalistas ofereceram a celebração de Joana d’Arc.

Acelera-se, nos séculos XVIII e XIX, a criação de museus, arquivos nacionais e bibliotecas. São todas elas instituições da memória. Instituições que guardam e celebram as lembranças com as quais se produzem identidade nacional e coesão social. Não é demais lembrar que este é o período da formação dos Estados nacionais, momento no qual ocorrerão diversas manipulações da memória coletiva. Dois itens são ainda arrolados por Le Goff como muito importantes na questão da memória no século XIX: o primeiro foi a instituição, em vários países, da confecção de um túmulo dedicado à memória de Soldado Desconhecido. Esse procedimento tenta "ultrapassar os limites da memória, associada ao anonimato, proclamando sobre um cadáver sem nome a coesão da nação em torno da memória comum" (Le Goff, 1996:466). O segundo item é o surgimento da fotografia, que revoluciona a memória, na medida em que a democratiza, possibilita sua multiplicação e lhe dá uma "precisão e uma verdade visuais nunca antes atingidas, permitindo assim guardar a memória do tempo e da evolução cronológica" (Le Goff, 1996:466).

Os séculos XVIII e XIX assistem também à ocorrência de um conjunto de "tradições inventadas". Esta expressão, cunhada pelos historiadores ingleses Eric Hobsbawm e Terence Ranger, define-se da seguinte forma:

> Por "tradição inventada" entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas 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 com relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com o passado histórico apropriado (Hobsbawm e Ranger, 1997:09).

A expressão "continuidade com o passado histórico apropriado" define bem o modo de operação de seleção das ocorrências úteis a serem lembradas. Assim é que,

segundo nos mostra Terence Ranger, um conjunto de tradições ligadas ao universo sindical dos trabalhadores ingleses, quando transportadas para a África do Sul, serviu para legitimar a superioridade dos trabalhadores ingleses em detrimento dos sul-africanos. Do mesmo modo, a elite administrativa colonial naquele continente encontrou seus modelos de superioridade a partir de um conjunto de tradições que a celebrava (Hobsbawm e Ranger, 1997).

Nesta seqüência, o século XX pôde constituir uma enorme quantidade de memória artificial[5]. O advento do computador foi sem dúvida um marco no desenvolvimento da memória artificial na segunda metade do século XX. Não obstante todo conhecimento interdisciplinar desenvolvido em torno da questão da memória, da Biologia à Filosofia, passando pela Psicologia e Literatura, podemos afirmar, no que diz respeito principalmente, mas não somente, à memória coletiva, que ela continuou sendo um espaço de luta social e simbólica privilegiado para a constituição de identidades coletivas e de um sentido mesmo de existência coletiva dos grupos humanos.

2.2.3 memória e patrimônio:

Diversos termos aparecem em conexão com a expressão "memória coletiva". Entre outros, podemos citar: tradição, folclore, identidade nacional e patrimônio. É sobre este último que gostaríamos de tecer alguns comentários, por entender que a constituição da idéia de patrimônio é um *lócus* privilegiado das disputas no âmbito da memória coletiva.

À primeira vista, os termos patrimônio e modernidade nos sugerem um par antitético. Isso porque um dos significados de modernidade remete ao presente, e à

[5] Tomamos aqui a distinção produzida na Idade Média entre memória natural e memória artificial, esta última referindo-se às possibilidades técnicas de armazenamento da memória.

ruptura com o passado e seus valores. Por outro lado, patrimônio nos sugere o avesso, isto é, uma ligação a práticas e costumes que estão no passado. O antropólogo Néstor Garcia Canclini tenta demonstrar como, na verdade, esses termos podem ser solidários, na medida em que o primeiro serviu como um campo de legitimação em projetos modernizadores. Já nos referimos à fundação nos anos 1940 do Centro das Tradições Gaúchas (C.T.G.) no Sul do Brasil, que o historiador gaúcho Mário Maestri qualificou como "invenção de uma tradição". Naquela ocasião universalizavam-se certas práticas culturais, selecionadas. Essas práticas e os valores identificados com os setores hegemônicos da sociedade local eram instituídos como a memória e o patrimônio de todo o conjunto da sociedade. Assim Canclini define esse tipo de operação:

> O fundamento "filosófico" do tradicionalismo se resume na certeza de que há uma coincidência ontológica entre realidade e representação, entre a sociedade e as coleções de símbolos que a representam. O que se define como patrimônio e identidade pretende ser o reflexo fiel da essência nacional (Canclini, 2003:163).

Podemos entender que essa operação que toma a representação da realidade como a própria realidade, é o que Marx chamou de ideologia ou falsa consciência[6].

O patrimônio cultural torna-se assim, aquilo que justifica uma determinada ordem que se pretende natural, não-construída. No caso citado da fundação do C.T.G., está em jogo a invenção de um passado por um grupo oligárquico que busca preservar seus privilégios, que foram conquistados justamente no momento idealizado.

Outro liame entre patrimônio e modernidade evidencia-se nas narrativas que tentam, no século XVIII, dar corpo às identidades nacionais. É interessante notar que

[6] Por essa concepção determinados discursos ou representações da realidade são tomados como a própria realidade. É por meio desse mecanismo que Marx acredita que se dá o convencimento dos setores dominados da sociedade, e em certa medida se justifica sua condição de subalternidade. Todos os setores podem produzir sua visões de mundo, mas os setores hegemônicos detêm maiores recursos materiais para afirmar a sua própria, e isso levou Marx a dizer que: "as idéias dominantes, são as idéias da classe dominante" (Harnecker, 1978:105).

justamente no momento de constituição dos estados nacionais ocorre, na Europa, um movimento de “resgate” das produções culturais do povo. Esse é também o período da revolução industrial e de um forte impulso de urbanização das sociedades européias, que vão redesenhar as relações sociais naquele continente, com posterior impacto em todo o globo.

A formação dos Estados nacionais na Europa moderna produziu unidades artificiais, fazendo com que grupos que se consideravam distintos culturalmente passassem a pertencer à mesma nação, à qual correspondia um estado nacional.

O historiador inglês Peter Burke observa que é na Alemanha, um dos paises retardatários, onde começa a surgir uma série de termos para definir essas produções do povo. Nesse sentido surge *volkslied* para designar canção popular, *volksmärchen* para falar de conto popular e ainda outros termos surgidos posteriormente em outros países. De todo modo, a Alemanha teve a primazia na criação desses termos (Burke,1989).

Se a Alemanha teve precedência sobre os outros países europeus na elaboração desses novos termos, é na obra de J.G. Herder e dos irmãos Grimm onde melhor se definem as concepções e valorizações das produções populares. Para esses autores não era meramente uma questão de valoração estética daquelas produções, mas de encontrar nelas um tipo de expressão que estava em vias de desaparecimento por conta da ação da urbanização e do próprio processo civilizatório que, privilegiava o artificial em detrimento do natural. Esses autores viam na cultura popular e, mais precisamente, na poesia popular, um tipo de produção coletiva, desindividualizada, expressão dos anseios e desejos de toda a coletividade. Era uma “poesia da natureza”, tão natural como as árvores e montanhas.

Essa visão sobre a cultura popular, segundo Burke, tornou-se bastante aceita e rapidamente os setores cultos da sociedade passaram a se interessar por coleções de

poesia popular, contos populares e música popular. Esse movimento foi denominado pelo historiador inglês "a descoberta do povo" e ele o atribuiu a uma série de razões. Eram elas: razões estéticas que sintetizavam a insubordinação contra o artificial na arte culta e conseqüente valorização das formas simples; razões intelectuais, que tinham a ver com uma postura hostil ao Iluminismo enquanto pensamento valorizador da razão em detrimento do sentimento e das emoções. Havia também um desprezo pelas regras clássicas da dramaturgia, herdadas do pensamento aristotélico. O próprio Herder e também Goethe se manifestaram apoiando o rompimento das unidades clássicas[7] afirmando que elas eram por demais inibidoras da espontaneidade e da imaginação; e, por fim, razões políticas, que estavam ligadas às hostilidades contra a França, alimentadas por países como a Alemanha e a Espanha.

Sendo esse, como já dissemos, o momento da formação dos Estados nacionais, a busca das identidades nacionais passava pelo "resgate" das tradições populares que deveriam compor, a partir daquele momento, um patrimônio comum a todos habitantes da nova unidade nacional. Isso não quer dizer que os pesquisadores envolvidos estivessem obrigatoriamente vinculados à política nacionalista. Burke lembra, no entanto, que algumas edições de coleções populares de canções foram largamente utilizadas com o fito de produzir sentimentos nacionalistas. Foi o caso da publicação de uma coleção intitulada *Wunderhorn*, publicada concomitantemente à invasão napoleônica na Alemanha. Havia a pretensão expressa dos editores de transformar aquela coleção em estímulo à consciência nacional alemã. Ocorreu também neste ocasião uma indicação de um líder prussiano, de que a publicação seria um auxiliar na luta contra o invasor francês (Burke, 1989).

[7] Estamos aqui nos referindo às unidades de tempo, espaço e ação tal qual foram formuladas por Aristóteles em sua obra *Poética* (Aristóteles, 1987).

A partir do exposto, compreende-se como a cultura popular pôde servir como elemento constituinte básico para a formação de uma unidade nacional, oferecendo a esta uma memória a ser compartilhada e símbolos capazes de produzir um eficiente nível de coesão social. Por outro lado, no entanto, ela também pôde ser um empecilho, pois a constituição do Estado nação, sobrepunha-se às unidades culturais existentes, tentando homogeneizá-las, transformando-as em parte dessa nova estrutura nacional. A cultura popular também representou contraditoriamente, uma resistência cultural ao processo de unificação nacional. Talvez seja o caso de determinadas práticas culturais das "nações sem estado" [8], como a dos catalães e dos bascos na Espanha, que acabam constituindo enclaves dentro da estrutura hegemônica do Estado nacional espanhóis.

Após essa breve digressão, voltemos à discussão do patrimônio e sua constituição enquanto espaço de disputas simbólicas. Vimos acima como o patrimônio foi utilizado, a partir do século XVIII, na formação de uma memória comum, em Estados nacionais. Discutiremos em seguida como isso aconteceu no Brasil, com a configuração de uma política de patrimônio cultural a partir nos anos 1930.

A contrapelo do pensamento romântico no século XVIII afirmamos que uma nação não é um dado da natureza. Ela é, tomando de empréstimo a expressão do historiador Jacques Revel quando se refere à sociedade, uma invenção (Revel, 1989). Como tal, ela precisa de elementos que lhe dêem coesão e unidade. As tradições inventadas ou manipuladas são, moeda corrente nesse processo de unificação que transforma as culturas locais em patrimônios culturais nacionais.

A discussão acerca da identidade nacional tem sido uma constante no Brasil. Ela toma caminhos diferenciados conforme a etapa do desenvolvimento do pensamento

[8] A expressão "nações sem estado" está consignada no livro *Nacionalismos: O estado nacional e o nacionalismo no século* XX, de Montserrat Guibernau, onde a autora discute, em capítulo dedicado especialmente ao fenômeno, as várias modalidades do mesmo, assim como algumas implicações culturais referentes a este preocesso (Guibernau, 1997:110).

brasileiro ou os atores em cena. No livro *Cultura brasileira e identidade nacional*, Renato Ortiz define alguns pontos de inflexão da conceituação do nacional no Brasil. Primeiramente, as discussões estavam ligadas ao caráter nacional, depois concentraram-se na da identidade nacional. Ortiz indica que é no século XIX que se inicia o debate em torno do caráter brasileiro. Nesse momento, os intelectuais envolvidos com essas formulações estavam muito influenciados pelas teses "raciológicas" e evolucionistas. Três fundadores das Ciências Sociais no Brasil, Sílvio Romero, Euclides da Cunha e Nina Rodrigues, tinham no binômio raça/clima, um verdadeiro paradigma orientador de suas teses.

O fator racial estava na ordem no dia na medida em que naquele momento ocorria um significativo aporte de contingentes populacionais vindos da Europa. Silvio Romero opunha-se a visão de miscigenação produzida pelo romantismo. Essa visão excluía o negro e idealizava a figura do índio. Ortiz explica que antes da abolição da escravatura o negro estava completamente ausente das formulações teóricas do pensamento brasileiro. É somente com o fim da escravidão que o quadro vai se transformar, e o negro vai aparecer como personagem importante na dinâmica da mestiçagem brasileira, sendo entendido por Silvio Romero e Nina Rodrigues como até mais importante que o índio.

A miscigenação brasileira será entendida, a partir das críticas de Sílvio Romero ao romantismo, como o cruzamento de três raças, a saber, a raça branca européia, o negro africano e o índio autóctone. Para os três autores citados por Ortiz, no entanto, o europeu era o primeiro colocado na hierarquia das três raças, uma vez que era o elemento civilizador por excelência. A partir desse momento, a miscigenação vai exprimir, mais do que uma realidade imediatamente constatável, um agente de

aclimatação do europeu, o agente civilizador. A mestiçagem, por sua vez, trazia algumas questões inconvenientes para aqueles pensadores.

> O mestiço, enquanto produto do cruzamento entre raças desiguais, encerra, para os autores da época os defeitos e taras transmitidos pela herança biológica. A apatia, a imprevidência, o desequilíbrio moral, e intelectual, a inconsistência, seriam dessa forma qualidades naturais do elemento brasileiro. A mestiçagem simbólica traduz, assim, a realidade inferiorizada do elemento mestiço concreto. Dentro dessa perspectiva a miscigenação moral, intelectual e racial do povo brasileiro só pode existir enquanto possibilidade. O ideal nacional é na verdade uma utopia a ser realizada no futuro ou seja, no processo de branqueamento da sociedade brasileira. É na cadeia da evolução social que poderão ser eliminados os estigmas das 'raças inferiores', o que politicamente coloca a construção de um Estado nacional como meta e não como realidade presente (Ortiz,1994:21).

Ligado à raça e ao clima, mas ao mesmo tempo descolando-se desses, vai surgir um outro binômio que atravessará todo o século XX servindo de fio condutor em outras tantas interpretações do Brasil. Esse binômio será reinterpretado sempre que as condições sócio-políticas assim necessitarem. Estamos falando do nacional-popular, peça chave para o entendimento das diversas explicações que tentaram dar conta do Brasil, ou servir de base para formulações ideológicas de grupos hegemônicos da sociedade brasileira.

É interessante notar como a busca do mais legítimo representante de uma nacionalidade se dirija às produções populares. Assim foi para o movimento romântico na Europa do século XVIII e para os brasileiros, quando da investida em busca das fontes originais de nossa nacionalidade.

Apesar de os pensadores do século XIX terem visto na mestiçagem uma possibilidade de solução para as características negativas que constituíam boa parte da nossa formação racial (afinal negros e índios eram vistos como atrasados em relação ao branco europeu), restava um ranço pessimista na abordagem desses pensadores. Uma

configuração social estabelecida a partir de uma herança biológica dava pouca margem a mudanças, produzindo uma espécie de travejamento que teria de ser superado.

A superação desse impasse veio com o deslocamento da idéia de raça para a de cultura. Esse momento coincide com uma etapa de intensas mudanças às quais o Brasil estava sendo submetido. As primeiras décadas do século XX foram de intensa atividade intelectual e também de um surto de industrialização que transformaria radicalmente as relações sociais no país.

A consagração do mestiço como ente nacional por excelência ocorre, segundo Ortiz, a partir da reelaboração, feita por Gilberto Freyre, das teses dos pensadores que o antecederam, entre eles Silvio Romero. Há na obra de Gilberto Freyre, *Casa grande e senzala,* o deslocamento do conceito de raça para o de cultura. Essa inflexão atendia sobremaneira as novas necessidades do momento histórico. Assim se refere Ortiz à obra de Freyre

> Gilberto Freyre transforma a negatividade do mestiço em positividade, o que permite completar definitivamente os contornos de uma identidade que há muito vinha sendo desenhada. Só que as condições sociais eram agora diferentes, a sociedade brasileira já não mais se encontrava no num período de transição, os rumos do desenvolvimento eram claros e até um novo Estado procurava orientar essas mudanças. O mito das três raças torna-se então plausível e pode se atualizar como ritual. A ideologia da mestiçagem, que estava aprisionada nas ambigüidades das teorias racistas, ao serem reelaboradas pode difundir-se socialmente e se tornar senso comum, ritualmente celebrado nas relações do cotidiano, ou nos grandes eventos como carnaval e o futebol. O que era mestiço torna-se nacional (Ortiz,1994:41).

A partir daí, podemos entender como o mito da democracia racial pode se consolidar enquanto ideologia e também como rito, pois eventos como os citados por Ortiz, como o carnaval e o futebol, podiam ser a gestualização ou a ritualização do mito.

A partir dos anos 1930 com o governo de Getúlio Vargas, a cultura passou a ser vista como um importante *locus* de interferência do estado no sentido de se produzir um

ideal de homem brasileiro. O Brasil entrava em uma nova etapa de seu desenvolvimento e os grupos hegemônicos sentiam a necessidade de estabelecer um imaginário que atendesse às expectativas do capitalismo emergente.

Em 1937, com o advento do Estado Novo, há, segundo a professora Lúcia Lippi de Oliveira, uma reconceituação do "popular" para equacionar a ambigüidade. Por um lado, o povo era positivo porque nele se encontrava a alma nacional, associando-se a isso o fato de ser espontâneo, autêntico, e puro. Por outro, o povo era visto também como inconsciente, analfabeto, deseducado, precisando, pois a ação do estado no sentido de educá-lo e instruí-lo (Oliveira, 1992). Para essa tarefa de "sentir" os interesses das massas e agir no sentido de satisfazê-las, o Estado Novo contava com seus intelectuais que atuariam entre outras frentes, no "resgate" de tradições populares. As pesquisas advindas desse momento até hoje servem de referência para quem se dedica à pesquisa de cultura popular. Alguns intelectuais do elenco modernista tiveram participação ativa nesta tarefa de "sentir" o povo, como foi o caso de Mario de Andrade.

É nesse contexto de construção de uma identidade nacional na década de 1930, que vai se constituir uma política explícita de reconhecimento e proteção do patrimônio cultural brasileiro. Na ocasião o escritor modernista Mário de Andrade, colaborou com o então Ministro da Educação, Gustavo Capanema, na elaboração do anteprojeto do Serviço de Proteção do patrimônio Histórico e Artístico Nacional. O anteprojeto incluía os cantos, falares, lendas, medicina e culinárias indígenas no rol dos bens a serem reconhecidos como patrimônio cultural brasileiro.

Se essa concepção ampliada de patrimônio não logrou êxito, no sentido de ser implementada no momento de sua formulação, ao menos lançou as sementes para a concepção futura dos bens patrimoniais intangíveis ou imateriais. Sua tese veio a ser contemplada na Constituição Brasileira de 1988, que em seu artigo 216 amplia a

conceituação de patrimônio passando a incluir no mesmo os bens imateriais e de origem popular.

Finalmente foi instituído pelo Decreto 3.551, de 04 de agosto de 2000, o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial. Esse instrumento diferencia-se da concepção do patrimônio material na medida em que não pressupõe, como o último, a tutela e o acautelamento inerentes ao tombamento. O patrimônio imaterial tem sido entendido como processual, quer dizer, ele só tem sentido no momento em que é realizado e que de alguma forma serve como referente cultural para a comunidade ou grupo que o pratica. O caráter dinâmico das atividades que se enquadram no patrimônio imaterial exige que se construam para ele instrumentos especiais de abordagem, caso contrário correr-se-ia o risco de imobilizá-lo e destituí-lo do que ele tem de mais precioso, ou seja, sua dinamicidade e significação. Afinal não é possível, como afirma o antropólogo José Jorge de Carvalho, pensar a tradição sem pensar as mutações e inovações que lhe é subjacente (Carvalho, 1992).

Tratando da questão da constituição do patrimônio cultural como campo de luta simbólica e material, salientamos que a operação de constituição do patrimônio cultural nacional não se dá de modo desinteressado. Antes pelo contrário, ela explicita a complexidade, a heterogeneidade e as clivagens das sociedades modernas[9]. Néstor Canclini, por exemplo, chama a atenção para o fato de o patrimônio cultural servir de reprodutor das diferenças entre os grupos sociais. Ele verificou como determinados lugares, objetos ou saberes identificados com os grupos hegemônicos são consagrados como superiores. Vale aqui uma citação direta desse autor quando afirma:

[9] Segundo Márcia Sant'anna, Coordenadora do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial criado em 1998 pelo Ministério da Cultura, uma das primeiras legislações a consagrar o patrimônio cultural nacional ocorreu na França quando do advento da revolução do final do século XVIII. Ela surge para atender a necessidade de "salvar da rapinagem e da destruição" os bens então pertencentes ao clero e à nobreza. Na ocasião esses bens foram transformados em bens públicos sob a guarda do Estado francês (Sant'anna, 2003).

> O patrimônio cultural funciona como recurso para reproduzir as diferenças entre os grupos sociais e a hegemonia dos que conseguem um acesso preferencial à produção e à distribuição dos bens. Para configurar o culto tradicional, os setores dominantes não apenas definem que bens são superiores e merecem ser conservados; também dispões dos meios econômicos e intelectuais, do tempo do trabalho e do ócio, para imprimir a esses bens maior qualidade e refinamento (Canclini, 2003:196).

Nessa mesma perspectiva crítica Maria Cecília L. Fonseca exemplifica a visão excludente da política de patrimônio no Brasil, que durante sessenta anos elidiu a presença de segmentos que constituíam a base da pirâmide social brasileira. Determinados lugares, como a praça XV no Rio de Janeiro, tornam-se importantes lugares para memória nacional no mesmo movimento que apaga dali a presença cotidiana de negros escravos e alforriados, e de toda uma gama complexa de atores sociais que por ali circulava. A materialidade que compõe aquele espaço serve em última análise de elemento celebrante da elite portuguesa no Brasil.

A expansão do conceito de patrimônio, incorporarando as noções de imaterialidade e processualidade, surge no cenário internacional somente a partir dos anos 1970.

Na década de 1970, alguns países do Terceiro Mundo presentes na Convenção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural da Unesco, propuseram a realização de estudos com vistas à criação de instrumentos de proteção às manifestações populares de valor cultural. No final de década de 1980, a Unesco responde a essas reivindicações propondo uma recomendação sobre salvaguarda da cultura tradicional e popular. Dada à centralidade da cultura nas sociedades contemporâneas já apontada por alguns autores[10],

[10] Entre outros autores podemos citar Stuart Hall (2004), Terry Eagleton (2005) e Fredric Jamenson (2004). Este último tentando definir o pós-modernismo afirma que este ocorre quando "o processo de modernização está completo e a natureza se foi para sempre. É um mundo mais completamente humano do que o anterior, mas é um mundo do qual a 'cultura' se tornou uma verdadeira 'segunda natureza'" (Jamenson, 2004:13). O sociólogo Dominic Strinati é outro pensador que, inventariando os autores que

esses instrumentos se configuram enquanto importantes espaços de luta simbólica para diversos grupos, que encontram nesses novos espaços culturais, tais como a possibilidade de indicação de itens para inventário e registro no patrimônio imaterial; ou a constituição de museus étnicos, a possibilidade de intervirem e de buscarem, como afirma José Jorge de Carvalho, a sua subjetivação plena (Carvalho,2005).

Os grupos detentores de saberes possíveis de serem patrimonializados perceberam que a posse dos mesmos poderia se tornar um importante aliado nas suas lutas sociais. A título de exemplo, arrolamos aqui duas experiências: em 1988, em meio a uma série de disputas em defesa de seu território, os índios Ticunas, no Estado do Amazonas, se empenharam ativamente na organização de um acervo em torno de sua cultura. A instituição criada para a guarda do acervo chamava-se Museu Magüta. O professor José Ribamar Bessa Freire que narra essa história no texto *A descoberta do museu pelos índios*, afirma que uma das explicações para a significativa adesão dos índios ao museu, mesmo passando por problemas de enfrentamentos violentos que redundaram na morte de alguns deles,

> ...Parece estar relacionada à luta pela demarcação das terras. É que o direito dos ticuna à terra dependia, em grande parte, de serem reconhecidos como índios pela sociedade brasileira, assumindo plenamente sua identidade étnica, muitas vezes escondidas por eles e negada sempre pela população regional, para quem os índios eram "caboclos". O museu Magüta (...) vinha justamente fortalecer essa identidade (Freire, 2003:221).

A outra experiência refere-se à presença de atividades culturais de comunidades de afro-descendentes, no bojo de suas lutas pela posse de terras. Em nossos contatos

---

estudaram o pós-modernismo, afirma que estes sublinharam o fato de que nesse período o social está subordinado aos signos que circulam nos meios de comunicação de massa. Estes signos e imagens "dominam crescentemente nosso senso de realidade e a maneira como nos definimos e vemos o mundo ao nosso redor" (Strinati, 1999:217). Nessa mesma perspectiva Eagleton situa as décadas de 1960 e 1970 como o período, a partir do qual, aspectos culturais e sociais se imbricam fortemente.

com lideranças jongueiras na comunidade de São José da Serra, no município de Valença (Estado do Rio de Janeiro)[11], tivemos a oportunidade de indagar de uma liderança local, qual a importância da prática do jongo na luta que eles travam pela posse de uma parte da terra da fazenda. O Sr. Toninho "Canecão" não hesitou em afirmar que o jongo era de extrema importância, pois, em sua opinião, era através das tradições locais que a comunidade estabeleceria um elo com seu passado. A Srª. Zeferina do Nascimento Fernandes, conhecida na comunidade por mãe Zeferina, uma das mais antigas moradoras da comunidade afirmou em entrevista ao jornal *Folha de São Paulo* que "sem isso (se referindo ao jongo), seríamos mais um vilarejo de negros pobres" (Faria, 2000).

Os pesquisadores Lúcia Andrade e Girolamo Treccani destacam dois dispositivos constitucionais que vinculam o acesso à terra às obrigações do Estado brasileiro de salvaguardar as manifestações culturais dos afro-brasileiros (Andrade, 2000). Essa questão será tratada no capítulo "devir e descontinuidade. A quem interessa o ressurgimento do tambor?" Por enquanto, é importante reter os vínculos entre as lutas sociais dos grupos subalternos, e as suas práticas culturais, cuja função identitária remete aos usos sociais da memória.

[11] Os contatos ocorreram quando de nossa pesquisa sobre o jongo para o Projeto Celebrações e Saberes da Cultura Popular – inventário de registro do Patrimônio Imaterial, levado a cabo pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular.

CAPÍTULO III – MÚSICA E SOCIEDADE:

3.1 contextualização histórica
3.1.1 – Quissamã e o ciclo da cana-de-açúcar:

Com a expulsão dos franceses da cidade do Rio de Janeiro efetivada em 1567, alguns chefes militares que participaram dessa empreitada requereram a Martim Correa de Sá, governador do Rio de Janeiro, a título de premiação, que lhes fosse concedida em sesmarias uma vasta extensão de terra ao norte daquela província. A concessão foi feita conforme a petição, em 20 de agosto de 1627. Estes chefes militares ficaram conhecidos como "os sete capitães"[1] e é com eles que se inicia,[2] efetivamente, o processo de ocupação, na perspectiva colonizadora lusitana, do que hoje chamamos Norte fluminense, região onde se inclui a cidade de Quissamã.

No melhor estilo "nomear é poder", os sete capitães percorreram as terras com intenção de fundar os primeiros estabelecimentos e dar nomes aos lugares por onde passavam. Dessa forma, quando estavam à altura do que é hoje a cidade de Quissamã, eles encontraram entre os índios locais um negro, ocorrência que causou muita perplexidade aos capitães. Indagaram do negro de onde era e o que estava fazendo por "aquelas terras incultas", no que o negro respondeu ser forro, não ser crioulo da terra, e ser originário da nação Quissamã (Maldonado e Pinto, 1893:379). O relato do negro não convenceu os capitães, que concluíram ser ele um negro fugido. De todo modo, o negro não esperou para saber do veredicto dos capitães e tão logo pôde se embrenhou no mato

[1] Segundo *O roteiro de Maldonado* eram eles: Gonçalo Corrêa de Sá, Manoel Corrêa, Duarte Corrêa, Miguel Ayres Maldonado, Antonio Pinto, João de Castilho e Miguel de Riscado (FAZENDA, 1908:07).
[2] Antes da jornada dos sete capitães, tinha havido em 1539 a tentativa mal sucedida do capitão Pero de Góis de colonizar a região. Posteriormente o seu filho, Gil de Góis, se empenhou na tentativa colonizadora, mas os ataques constantes dos índios goitacazes acabaram por inviabilizar o projeto (Lamego, 1974).

de modo a não mais ser encontrado. Esta ocorrência teria inspirado os capitães a batizar a localidade como Quissamã.

A primeira intenção dos referidos capitães era de estabelecer currais para a criação de gado *vacum* e cavalar, para atender as necessidades de consumo de carne e de uso de tração animal, dos núcleos populacionais constituídos em torno dos engenhos de açúcar que existiam no entorno da Baía da Guanabara. Mas já em 1657, a se levar em conta a carta enviada pelo capitão André Martins da Palma ao rei de Portugal D. Afonso VI, na região a qual pertence hoje a cidade de Quissamã, já havia cultivo de cana-de-açúcar e abundavam as terras propícias a essa cultura (Palma, 1884).

Mas é em meados do século XVIII, com o "renascimento agrícola", conforme a expressão de Caio Prado Júnior (Prado Júnior, 1961:161), é que se inicia efetivamente o cultivo extensivo de cana-de-açúcar na região norte da então província do Rio de Janeiro. Na cidade de Campos o cultivo começa em torno de 1750, e em Quissamã em torno de 1798, quando é construído, junto à antiga sede da fazenda Machadinha, o primeiro engenho de cana-de-açúcar de Quissamã (Quissamã: 2004). Em função da prosperidade do cultivo da cana, a região norte da província se tornou um grande concentrador de mão-de-obra escrava e a presença desse contingente na região não pára de crescer, mesmo com o advento da lei Eusébio de Queiróz em 1850, que tornava ilegal a importação de contingentes negros da África. Nesse momento aumenta o comércio interprovincial de escravos, que proporcionará o deslocamento de grandes quantidades de negros para a região Sudeste do país.

Essa movimentação interprovincial já ocorria desde o final do século XVII quando, em função do declínio da cultura açucareira no nordeste brasileiro, grupos de negros escravos são deslocados para as regiões do sudeste e centro-oeste, onde estava em curso um novo ciclo de desenvolvimento econômico: a mineração. O professor e

etnomusicólogo Kazadi Wa Mukuna, interessado em estudar a contribuição de elementos da cultura bantu na música popular brasileira, salienta que após 1850 a importação de negros da África ainda continuava acontecendo, ainda que na forma de tráfico ilegal. Mas, amparado nas pesquisas de Virgílio de Noya Pinto, Mukuna salienta que "a maior parte dos escravos veio de outras partes do Brasil" (Mukuna, 2000:75), compondo, como foi dito acima, o movimento interprovincial.

Em 1887, segundo o historiador Robert E. Conrad, o município de Campos, que a essa altura compreendia o atual município de Quissamã, registrou a entrada de 35.668 novos escravos, e nove anos depois, em 1882, contavam-se mais 29.387 (Conrad, 1975). É preciso lembrar aqui que esse último ano citado está a apenas seis anos do fim da instituição escravista no Brasil, momento em que esse regime já se encontrava em franco declínio em muitas regiões brasileiras. Para se ter uma idéia da presença negra escrava em Quissamã em 1845, a socióloga Alayde Wanderley Mariani (1987), citando o *Dicionário Geográfico do Império do Brasil*, afirma que dos 2500 habitantes da freguesia de Quissamã àquela altura, 1800 eram negros, ou seja, setenta e dois por cento da população.

Cumpre-se, na segunda metade do século XIX, um deslocamento da primazia econômica dos antigos centros produtores agrícolas do Nordeste para o Sudeste brasileiro. A cultura do café será sem dúvida hegemônica nesse processo, mas também concorrerá a produção açucareira e seus derivados na região norte do atual Estado do Rio de Janeiro. É verdade, conforme afirma Caio Prado Júnior (Prado Júnior, 1961), que no contexto internacional ocorre nesse período uma desvalorização dos preços do açúcar, mas a despeito dessa ocorrência esta cultura continuará sendo muito importante. A região Nordeste do Brasil, que durante todo o período colonial brasileiro, teve a liderança indiscutível dessa lavoura, sofrerá o maior impacto dessas mudanças, entrando

em declínio principalmente a partir da concorrência dos novos cultivos dessa cultura na região Sudeste, mormente no Norte fluminense.

É neste contexto de variação de preço no plano internacional e com o intuito de assumir a hegemonia na produção nacional de cana-de-açúcar que os produtores fluminenses buscaram melhorias técnicas para o seu cultivo. Nesse sentido, é inaugurado em 1877 o primeiro engenho central da América do Sul, em Quissamã, o que revela o apogeu dessa cultura na região. Ato contínuo a esse fato, todos os produtores de cana-de-açúcar da região desativam seus engenhos – que a essa altura somavam sete – e passam a entregar suas produções ao engenho central.

Com a constituição do engenho central, os antigos proprietários passam a ser fornecedores de cana para o novo empreendimento, na condição de fazendeiros, e os pequenos proprietários vão gradativamente compondo o quadro de funcionários do novo estabelecimento. Foi também em torno do engenho central, ou em função dele, que aos poucos foi se constituindo o núcleo populacional da Vila de Quissamã (Mariani, 1987). A instituição do engenho central representou também um movimento no sentido de uma racionalização no processo de produção açucareira, uma vez que a partir de sua instituição separar-se-iam as atividades industriais e agrícolas, segmentação que sem dúvida, é um pressuposto da racionalização da produção industrial (Marchiori, 1987)[3]. A fragmentação que constituía o antigo modo de produção, representado por pequenas unidades fabris, era extremamente dispendiosa quando comparado ao novo modelo centralizador, já praticado em outros centros produtores de açúcar que por sua vez, eram concorrentes da produção brasileira. O próprio *modus vivendi* da oligarquia canavieira fluminense expressava essa nova atmosfera. Assinala Mariani que em comparação com

[3] Aqui ocorre, segundo Marchiori, uma fratura entre o que em tese deveria ser feito e o que realmente se fez. A separação das esferas da produção agrícola e da produção industrial de refino do açúcar, que seria um pressuposto modernizante, nunca se efetivou. Os proprietários do engenho central continuavam seus plantios e enviavam suas produções para lá serem processados. Essa prática fez com que um pequeno grupo da elite local controlasse ilegalmente todo o processo de confecção do açúcar (Marchiori, 1987).

o padrão de consumo da oligarquia canavieira nordestina os fidalgos fluminenses eram bem menos “dissipadores e ostentatórios” (Mariani, 1987:37).

É verdade que essa busca de uma racionalidade andava par a par com seu oposto: a irracionalidade. É dessa forma que, com vistas a construir as condições para escoamento da produção econômica local, é construído o canal Campos-Macaé. A idéia que animava esse empreendimento era a possibilidade de escoar toda produção campista, e de regiões vizinhas, incluindo Carapebús e Quissamã, pelo porto de Macaé. A iniciativa contemplava também a possibilidade de sanear a região pantanosa de Quissamã tornando-a menos propícia à proliferação dos mosquitos causadores da febre palustre. Construções dessa envergadura foi, segundo Marshall Berman (1986) – autor que investigou as raízes da modernidade ocidental – uma iniciativa muito comum em vários projetos modernizadores. Acontece que esse canal cuja inauguração se deu em 1861 (Quissamã, 2004), assim como os exemplos aduzidos por Berman em seu livro, apesar de mobilizar muitos esforços (no nosso caso mão-de-obra escrava), resultou em pouco ou nenhum benefício. Isso porque três anos depois de sua inauguração entrou em cena a linha férrea Campos-Macaé realizando as tarefas para as quais se destinava o canal.

Fig. 4 – Canal Campos-Macaé

É verdade também, como apontou Roberto Schwartz, que a modernização ocorrida no Brasil, na segunda metade do século XIX, era o que se pode chamar de *sui*

generis, e sua originalidade estava justamente em combinar liberalismo e o instituto da escravidão, ou o princípio da universalidade que se combinava esdruxulamente com "a prática geral do favor" (Schwartz, 1981:13). No caso de Quissamã, ao lado de um conjunto de inovações expressas por um modo de ação calcado em uma racionalidade industrialista, que o engenho central representava, estava a escravidão[4] advinda de tempos coloniais que, de certa forma, representava o atraso quando comparada aos novos modos de relação social instituídos pelo capitalismo[5].

A fase áurea da cana-de-açúcar ocorreu em Quissamã no período que vai da inauguração do engenho central, em 1877, até aproximadamente o final da década de 1920, momento de rearranjo econômico internacional. A partir desse momento Quissamã vai viver o que Rua qualificou de "a longa letargia" (Rua, 2000:34). Essa estagnação só será interrompida em 1975 com a criação do PROÁLCOOL, gerador de incentivos fiscais e financeiros. Essa nova situação criou condições para um conjunto de inovações tecnológicas que ocorreu mais na parte do cultivo e do processamento da cana através de destilarias modernas. A parte da colheita, por exemplo, continuava a ser feita manualmente. Na observação de Rua

> A modernização da lavoura canavieira tem sido mais técnico-organizacional, combinando-se com péssimas condições de trabalho e aumento da exploração dos trabalhadores (Rua, 2000:34).

[4] É importante também salientar que a elite político-econômica de Quissamã estava politicamente articulada ao Partido Conservador no período imperial brasileiro. Diversos membros da família Carneiro exerceram diretamente funções políticas, sendo alguns com projeção nacional (Mariani, 1987). Eram amplamente conhecidas as posições escravistas desse grupo. É interessantíssimo um texto publicado anonimamente em 1838 no Rio de Janeiro pela tipografia dos conservadores, cuja autoria é atribuída a José Carneiro da Silva o 1° Visconde de Araruama. Além de fazer a defesa do regime escravocrata do ponto de vista do proprietário rural, e da economia nacional, o texto também tenta mostrar as vantagens auferidas pelos negros com a manutenção de tal regime (Marquese e Parron, 2005).

[5] O geógrafo João Rua, que estudou as mudanças espaciais em Quissamã em função dos processos de modernização que a cidade sofreu, assinala que quando da constituição do engenho central havia a expressa proibição de utilização de mão-de-obra escrava, item que foi desrespeitado, pois segundo afirma "houve largo emprego do trabalho escravo" (Rua, 2000:27). A proibição de utilização de mão-de-obra escrava fazia parte das negociações da elite canavieira local com o governo imperial, pela qual ficava assegurada uma política de juros baixos para a companhia na sua necessidade de novos capitais (Marchiori, 1987).

O autor tenta demonstrar, caracterizando como “modernização conservadora” o processo ocorrido em Quissamã, que as novas implementações tecnológicas introduzidas nesse momento serviram para o aumento da produtividade e a conseqüente otimização do capital, mas que a mecanização utilizada em parte da colheita fazia do trabalhador um mero apêndice da máquina. Seu esforço físico aumentava na medida em que ele teria que atender às expectativas de tempo geradas pela utilização das máquinas.

Fig. 5 – Casa de Quissamã. Um dos casarões do século XIX

No início da segunda metade da década de 1980, o PROÁLCOOL começa a dar sinais de perda de vitalidade, com a cultura da cana rendendo retornos inferiores aos índices do início do programa, nos anos 1970. Nesse momento, inicia-se a tentativa de diversificação de culturas, com a cultura do coco sendo a primeira a ser implementada e em seguida vindo as culturas de abacaxi e de caju. Mas o mais importante nesse momento é a expectativa em torno da descoberta do petróleo na bacia de Campos. Essa ocorrência ensejou uma articulação política no sentido de se conseguir a autonomia

política do Distrito[6], pois até então Quissamã era o quarto distrito da cidade de Macaé. Em 1988, foi realizado um plebiscito que aprovou por ampla margem a sua emancipação político-administrativa. Dessa forma foi conseguida através da lei n° 1419 de 4 de janeiro de 1989 a autonomia de Quissamã, e sua instalação ocorreu em 1 de janeiro de 1990 (Abreu, 1994).

A partir daí, Quissamã entrava em um novo momento, mas as discrepâncias sociais ainda continuam muito marcantes. Os *royalties* advindos da exploração do petróleo e do gás natural, pagos pela Petrobrás à cidade, compõem uma importante fonte de recurso. Para se ter uma idéia, em 1997, segundo o então prefeito Octávio Carneiro da Silva, em entrevista a João Rua, os *royalties* compunham em torno de cinqüenta por cento da receita municipal. No censo do IBGE de 2003, que mediu, entre outros índices, o Produto Interno Bruto dos municípios brasileiros, Quissamã figura como terceiro colocado no *ranking* dos cem maiores municípios do Brasil em Produto Interno Bruto *per capita.* Em termos regionais, ou melhor, do Estado do Rio de Janeiro, a colocação é ainda melhor, pois ela passa a ocupar o primeiro lugar na mesma categoria (IBGE, 2006).

Ponto fulcral para este trabalho é a compreensão de que, conforme assinala Rua, a inserção de Quissamã nos fluxos capitalistas, ocorrida em função da emancipação e da entrada dos *royalties*, e evidenciada na presença de agências bancárias, desenvolvimento da telefonia, informatização etc., não se traduz apenas economicamente, mas também política e culturalmente. Emerge nesse novo cenário, fruto de mais um momento modernizante, a necessidade dos grupos políticos de construírem uma identidade para a cidade. A tentativa de diversificação econômica é fruto da constatação do risco que se corre quando se depende exclusiva ou

[6] Do ponto de vista administrativo Quissamã esteve submetido primeiramente a Campos do Goytacazes, até o ano de 1802, momento em que foi promovida e se tornou comarca, passando a partir de então a estar ligada a Vila de Macaé.

majoritariamente de apenas um recurso, como é o caso atual dos *royalties* da Petrobrás, e do engenho central em tempos passados. Além da diversificação econômica que chega com a implantação de outras culturas[7], outras atividades vão sendo vitalizados na cidade. Este é o caso do turismo. Tanto o turismo ecológico, quanto o turismo histórico e cultural. É esse último que interessa mais de perto a esta pesquisa, visto que nele se insere a atividade do tambor de Machadinha.

[7] Na segunda metade da década de 1990 Quissamã era o maior produtor de abacaxi do Estado (Rua, 2000).

3.1.2- Fazenda Machadinha: entre palmeiras e canaviais

A comunidade de Machadinha tem sua origem diretamente ligada ao cultivo da cana-de-açúcar. Essa cultura teve início em Quissamã por volta de 1798, quando foi construído, junto à antiga sede da fazenda Machadinha, o primeiro engenho de cana-de-açúcar da então vila de Quissamã (Quissamã: 2004).

A comunidade fica a uma distância de aproximadamente doze quilômetros do centro de Quissamã e próxima a Lagoa Feia. No passado esta proximidade era bem maior, mas o processo de assoreamento da lagoa aumentou a distância. Esse processo não é natural ou, pelo menos, não é apenas natural. É sabido como a partir da segunda metade da década de 1970, a lógica de expansão canavieira, articulada ao Proálcool, fomentou a busca de mais terras para o cultivo da cana. Nesse sentido, o poder público estadual incentivou obras de macrodrenagem da lagoa com vistas a um maior escoamento das águas, causando, assim, uma ampliação de suas margens (Gonçalves, 1984). Outro problema vinculado ao assoreamento é apontado por João Rua, quando assinala a utilização das águas da lagoa para fins de irrigação, uma vez que as condições de déficit pluviométrico da região exigiam um uso artificial do recurso hídrico (Rua, 2000).

A história de Machadinha inicia-se quando os herdeiros de José Barcelos Machado[1] passam a posse daquelas terras ao Capitão João Carneiro da Silva, contratador de diamantes da Coroa portuguesa, aproximadamente entre os anos de 1725 e 1775. Após o falecimento do mesmo, as terras passaram a pertencer a seu filho Manoel Carneiro da Silva. Por sucessões consecutivas as terras passam a João Carneiro,

[1] José B. Machado vem a ser o segundo marido de Ana Castilho, que o toma em segundas núpcias, após se tornar viúva de capitão Miguel Ayres Maldonado, um dos sete capitães que, como já foi dito anteriormente iniciam a colonização portuguesa na região. Na partilha realizada entre os capitães coube a Maldonado, entre outras, as terras onde hoje se situa a cidade de Quissamã.

Barão de Ururaí; até chegar a Manoel Carneiro, filho do Visconde de Araruama, sobrinho do Barão de Ururaí, que veio a contrair núpcias com Ana Loreto Viana de Lima e Silva, filha do Duque de Caxias. Manoel Carneiro veio posteriormente a ter o título de Visconde de Ururaí. Foi este último quem construiu o solar de Machadinha entre os anos de 1863 e 1867. O casamento da filha do Duque de Caxias com o Visconde de Ururaí não deixa de sugerir o prestígio da elite canavieira daquela região naquele momento[2]. Com a construção do Solar, que foi inaugurado em 1868, oVisconde de Ururaí e sua esposa passaram a morar permanentemente na localidade.

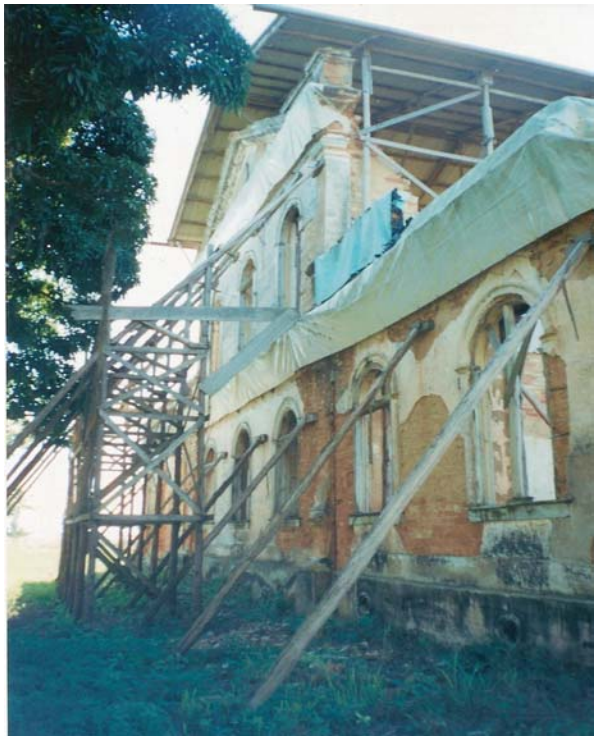


Fig. 6 – Ruínas do solar da Machadinha.

[2] O único neto homem do Duque de Caxias, José de Lima Carneiro, conta em entrevista à revista *Nação Armada*, em 1941, que após a campanha do Paraguai o seu avô foi descansar na fazenda Machadinha. Ele teria trazido da guerra três cavalos que eram suas montarias prediletas. Um deles, de nome Moleque, morreu na fazenda Machadinha porque um escravo, no afã de prepará-lo para o passeio matinal, teria lhe dado um banho de querosene, levando o animal à morte (Bento, 2005). Segundo os moradores o animal foi enterrado nas imediações do solar.

A datação referente à construção do conjunto de casas, antigas senzalas, que hoje serve de habitação aos remanescentes dos antigos escravos, não tem o mesmo rigor da datação das casas-grandes da região. Mariani lamenta que

> No que se refere ao outro pólo da escala social – os escravos –, o registro histórico de sua presença como classe e grupo étnico em Quissamã é quase inexistente. Encontram-se apenas listagens de escravos em inventários dos vários proprietários, onde é possível obter-se algumas informações sobre o trabalho servil da fazenda (Mariani, 1987:32).

É perfeitamente compreensível que, sendo o negro visto apenas como peça da engrenagem produtiva, no caso em questão, de açúcar, não houvesse interesse em registrar os dados relativos à sua cultura. De resto, é sabido que a questão das fontes, no que tange ao processo de escravidão no Brasil, é sempre complicada quando se quer fazer uma abordagem a partir do escravo (Silva, 2005). De todo modo, é possível pensar que o conjunto de casas que compunham a antiga senzala é contemporâneo do solar (1868), e da capela (1833) dedicada a Nossa Senhora do Patrocínio. Por outro lado chama a atenção de quem vai à Machadinha, o fato de a Casa Grande, apesar da "boa qualidade da construção" – como afirma Marcelo Ipanema (Ipanema, 1979) – ter virado ruínas e as antigas senzalas estarem de pé.

É interessante assinalar que a configuração espacial do conjunto de moradias da fazenda Machadinha – solar e senzalas – se articula a uma lógica de controle muito utilizada na construção das casas-grandes e senzalas de outras áreas rurais brasileiras. O historiador Robert Slenes (1999) informa que era comum, tanto no Vale do Paraíba quanto no Oeste paulista, as senzalas se localizarem logo atrás – e às vezes ao lado – da casa-grande, de modo que toda movimentação nas imediações das senzalas pudesse ser facilmente observada. Para aumentar ainda mais o poder de controle sobre a senzala, a construção das mesmas fazia com que as suas portas se abrissem para a parte interna do

terreiro, “permitindo ao senhor e ao feitor manterem uma vigilância estreita sobre o ‘habitar’ dos negros” (Slenes, 1999:180). Quem vai à Machadinha hoje percebe claramente esse dispositivo, mas ironicamente, com a ruína da casa-grande, parece ser que esta é que é assistida pelo conjunto de ex-senzalas, que zombando do tempo, permanece de pé.

Fig. 7 – Vista parcial do conjunto de casas da antiga senzala de Machadinha.

Após diversos proprietários herdeiros, a fazenda Machadinha passou a ser, a partir de 1948, propriedade do Engenho Central. A Casa Grande transformou-se, a partir desse momento, em moradia dos administradores da fazenda. Em 1970, a casa foi definitivamente fechada e em 1977 ocorreu o tombamento feito pelo INEPAC[3] (Peixoto, 2003). O tombamento visava originalmente o solar da fazenda, mas atendendo a proposta do representante do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Marcelo

[3] O tombamento definitivo pelo INEPAC ocorreu em 8 de fevereiro de 1979, proc. E-03/37199/78 quando o solar já estava em ruínas e pertencia ao Engenho Central.

Moreira de Ipanema, o processo incluiu as senzalas, a capela e todo seu entorno e até um trecho do canal Campos - Macaé que circunvizinha a comunidade.

Atualmente, o conjunto que forma a fazenda Machadinha – as antigas senzalas, a capela e as ruínas do solar – pertence à Prefeitura de Quissamã, que o adquiriu do Engenho Central em 2001 (Peixoto, 2003).

Fig. 8 – Capela dedicada a Nossa Senhora do Patrocínio de 1833.

Funciona hoje em Machadinha um posto de saúde; uma escola municipal, que vai da primeira à quarta série do ensino fundamental; um centro comunitário, que funciona em duas peças contíguas da antiga senzala; um campo de futebol e uma praçinha semelhante à que temos hoje nas grandes cidades. Segundo pesquisa realizada em janeiro de 2005 pela Secretaria de Desenvolvimento Econômico, vivem na comunidade cerca de 200 pessoas habitantes de 47 casas. A renda média familiar é de

um a dois salários mínimos e do conjunto total de moradores, 60% são beneficiários de programas assistenciais da Prefeitura; 20% são aposentados e 15% são assalariados. No quesito educação a mesma pesquisa detectou que 61% já cursaram ou estão cursando o ensino fundamental e 15% são analfabetos[4].

Segundo a Coordenadora de Cultura e Lazer de Quissamã, Srª Alexandra M. Carvalho Gomes, há um projeto de restauração das antigas senzalas orçado em aproximadamente R$ 3.000.000,00 (três milhões de reais). Para a consecução desse projeto, a prefeitura busca realizar parcerias com a iniciativa privada, tentando sensibiliza-la para as vantagens de investimento dentro da perspectiva do *marketing* cultural. Para isso tentar revitalizar as atividades "tradicionais" locais, entre elas o tambor, com vistas à, entre outros interesses, a sensibilização dos empresários para o investimento.

Outra importante frente, ainda segundo a referida Coordenadora, diz respeito à utilização dos recursos artísticos e culturais de Machadinha na perspectiva de profissionalização dos músicos, cantores e bailarinos, com vistas a uma "espetacularização" dessas atividades. Nessa perspectiva, a cultura é pensada como uma das possibilidades de se viabilizarem alternativas para a superação da dependência dos *royalties* advindos da exploração do gás e do petróleo. Na intenção de preparar os envolvidos na manifestação do tambor, foi contratada a ONG Brasil Mestiço, que ajudaria no sentido de dar instruções pertinentes à "espetacularização".

Ainda dentro dessa perspectiva de profissionalização e espetacularização da atividade do tambor, a prefeitura, através do Departamento de Turismo, vinculado à Secretaria de Desenvolvimento Econômico Indústria, Comércio e Prestação de serviço; e da Coordenadoria de Turismo, elaborou o projeto Casa de Arte de Machadinha. Este

[4] Estes dados nos foram fornecidos em 12 de janeiro de 2006 pelo Departamento de Turismo, que é vinculado à Secretaria de Desenvolvimento Econômico de Quissamã.

projeto visa criar infra-estrutura para viabilizar a utilização do tambor e do fado como recursos turísticos. Na Casa, haveria espaços para a prática do tambor; um local especial para o fado, pois este carece de um assoalho de madeira; e abrigaria também um outro projeto chamado "Raízes do sabor"[5]. Além de atender as demandas propriamente turísticas, a Casa também serviria para o treinamento e capacitação profissional dos jovens moradores da comunidade.

Por toda essa movimentação, é possível perceber como as práticas "tradicionais" associadas à comunidade de Machadinha cumprem um papel importante nas novas estratégias e formulações da cidade de Quissamã. Elementos da memória local estão sendo acionados com vistas à construção e valorização de um passado no qual os setores subalternos têm um papel fundamental.

[5] Esse projeto visa "resgatar" as antigas receitas do tempo da escravidão para a elaboração de pratos que seriam servidos aos turistas visitantes da comunidade.

3.2.1 – O jongo/tambor de Machadinha:

Antes de abordar diretamente o tambor de Machadinha, irei situá-lo dentro do universo do jongo do qual ele, sem dúvida, faz parte. Tambor, jongo e caxambu são designações para uma expressão coreográfica, poética e musical cuja ocorrência se dá predominantemente na região sudeste do Brasil. Encontram-se além das variações designativas de região para região, diferenças relativas à própria atividade, como passos da dança, tipos de toque dos tambores etc. De um modo geral pode-se dizer, com base em Araújo (1948), Ribeiro (1984), Cascudo (s/data), Carneiro (1974), Almeida (1961) e Dias (1999) entre outros, que se trata de uma dança de roda que gira em sentido lunar, com a presença ao centro de um par ou apenas um indivíduo que faz evoluções até ser substituído por outro, até que todos tenham tomado parte como solistas. O cantador, que puxa as cantigas, denominadas "ponto", se posiciona ao lado dos tambores, e eventualmente pode ser substituído por outro. Esses pontos, geralmente em estilo responsorial, podem ser improvisados ou não, sendo que determinados versos, que ficam na memória do grupo, podem assumir significados diferentes conforme o contexto de sua enunciação[1] .

É uma dança de terreiro da qual participam homens e mulheres e é dançada, em sua forma tradicional[2], sempre à noite. São utilizados instrumentos de percussão membranofônicos cujos nomes também sofrem variações conforme a região. Geralmente são dois tambores cujos nomes mais recorrentes são: caxambu, angoma ou angona e tambu para o maior, e candogueiro para o menor. A prática do jongo não tem

[1] Essa característica me foi informada por um jovem participante da comunidade jongueira de Santo Antônio de Pádua chamado Flávio, em entrevista realizada durante o VI Encontro de Jongueiros ocorrido em 2002 na cidade de Valença.

[2] A palavra tradicional é aqui utilizada em oposição ao jongo espetacularizado. Segundo os autores arrolados aqui para a elaboração dessa conceituação, os grupos por eles observados tinham sempre essa característica.

calendário fixo, ocorrendo geralmente em momentos importantes para a comunidade como as datas de devoção ao santo de predileção da comunidade, aniversários de pessoas importantes dentro do grupo, etc.

Como manifestação musical afro-brasileira o jongo está identificado com os contingentes negros que para aqui vieram na condição de escravos, para trabalharem em diversos cultivos tais como os de café e da cana-de-açúcar. É comum entre os estudiosos a associação dessa prática com os grupos bantos[3]. Não é intenção desta pesquisa discutir as origens étnicas da dança, nem tampouco analisar os elementos residuais africanos de modo a discutir sua autenticidade. A identificação dessa prática musical com os grupos bantos, no entanto, é um ponto de convergência entre os estudiosos. Dessa forma em seu *Dicionário banto do Brasil*, Nei Lopes, amparado em Grégoire Guennec e José Valente – autores do *Dicionário português-umbundo* -, acredita ser o termo jongo derivado do umbundo *onjongo*, nome de uma dança do povo ovimbundo.

Apesar, de não pretendermos discutir questões relativas às origens do jongo, é importante ressaltar que determinadas afirmações sobre suas origens africanas sugerem a construção de um discurso celebrativo de uma ancestralidade que não foi perdida. Uma prática cuja autenticidade se evidencia pela própria longevidade e pelo fato de portar uma "essência" africana. Encontra-se, por exemplo, no cd-livro *Jongo da Serrinha*, a afirmação de que o jongo tem origem na região africana do Congo-angola; acrescenta-se ainda que ele "chegou ao Brasil-Colônia com os negros de origem banto" (Serrinha, 2002). Ora, a afirmação de que chegou ao Brasil pressupõe que o jongo já existia em terras africanas, e esta é uma afirmação que no mínimo parece precipitada.

[3] Segundo Kagame, originalmente a designação "bantu" se restringia ao universo lingüístico, servindo para designar, tal qual foi observado por lingüistas alemães na metade do século XIX, as línguas faladas na África meridional que utilizavam a raiz *ntu* como referente para homem. Posteriormente, ainda no século XIX, os etnólogos ampliaram sua utilização para os povos e as culturas em que essas línguas eram faladas (Kagame, 1975).

Em outro capítulo essa matéria será retomada, quando for tratado o tema da construção de uma memória.

O jongo já foi objeto de estudos que tentaram dar conta da sistematização dos pontos. Dentre outros trabalhos é possível citar o de Maria de Lourdes Borges Ribeiro (1984) que realiza a seguinte classificação:

1- Pontos de Visaria:

a) ponto de louvação – para saudar alguém

b) ponto de visaria ou bizarria – para alegrar a dança

c) ponto de despedida – para o final do jongo

2- Pontos de demanda, gurumenta ou gromenta:

a) ponto de porfia – para o desafio

b) ponto de gurumenta – para briga

c) ponto de encante – para magia.

Evidentemente, trata-se de um esquema classificatório, e não significa que todos os grupos de jongo apresentem todas essas categorias em suas *performances*. É até mais comum apenas os pontos elencados no primeiro grupo.

A título esquemático e classificatório, Edison Carneiro subsume diversas manifestações afro-brasileiras ao que chama de “sambas”. Evidentemente ele não está se referindo ao samba urbano que vai surgir na cidade do Rio de Janeiro na virada do século XIX para o século XX. Ele diz explicitamente que este termo tem, na forma como o emprega, o sentido que tinha a palavra batuque para os cronistas portugueses

quando o utilizavam para se referir genericamente às várias manifestações musicais em Angola ou no Congo[4] (Carneiro, 1974). Em outro lugar, Carneiro (1961) acrescenta que a escolha do termo samba se justifica pela sua derivação, segundo Alfredo Sarmento, do termo *semba* que significa "a vênia com que os dançadores de *batuque*, na África, passavam a vez de dançar – a umbigada brasileira" (Carneiro, 1961:06). A constância da umbigada nas danças afro-brasileiras, portanto, foi o principal motivo da escolha da palavra samba como designação geral para as danças derivadas dos batuques.

Dentro do universo dos sambas Carneiro identifica três tipos de dança: dança de umbigada, dança de pares e dança de roda. O jongo é qualificado por ele como dança de pares, na qual a umbigada ocorre de modo simulado. Explica que esta simulação deve-se ao longo processo de "aclimação" pelo qual passaram as diversas manifestações africanas quando transportadas para o Brasil, e também pela mudança no que diz respeito ao grupo social que as praticava, pois sendo primeiramente dançadas pelos escravos, foram posteriormente adotadas pela população mais geral. Referindo-se diretamente ao jongo, ele diz que

> Permanece, em muitos casos, o improviso africano, mas o cancioneiro popular fez para si um amplo lugar nas canções, em especial das variedades a que chamamos samba e jongo (Carneiro, 1974:57).

Em outro momento Carneiro acrescenta que há no jongo alguns "requebros", que sugerem a existência da umbigada, mas que esta de fato não se efetiva.

Uma característica muito citada por pesquisadores, ou por aqueles que observaram e descreveram o jongo, é o aspecto metafórico de suas letras. Talvez seja

[4] No mesmo espírito classificatório Dias entende o jongo dentro de um "*continuun* de batuques de terreiro" entre os quais estariam o candombe (MG), o coco de zambê (RN), o batuque (SP), o tambor de crioula (MA) e outros (Dias, 1999:241; 2001).

possível afirmar que essa forma enigmática esteja mais presente no segundo grupo da esquematização feita por Maria de Lourdes Borges Ribeiro. É nos pontos de desafio (porfia), de briga (gurumenta) e de magia (encante) que a expressão metafórica ganha maior relevância. Estudiosos da tradição oral dos povos bantos assinalaram que as advinhas, *ji-nongonongo,* com intenção de divertimento ou de exercício de memória eram largamente utilizadas[5]. Existia mesmo uma forma de advinha cantada, o *mi-imbu* (Cascudo,1984). Em terras brasileiras, no entanto, e sob uma determinada condição social, a escravidão, a capacidade de elaboração metafórica serviria como uma arte da dissimulação. Nessa arte, como aponta o historiador Robert Slenes (1995), os negros foram mestres. Não se pode afirmar que a classe senhorial escravista não se interessava em conhecer certos aspectos da cultura dos escravos. Havia nesse interesse um elemento muito prático de controle e disciplinamento. Mas é o próprio Slenes quem observa que, malgrado essa intenção, os senhores não conseguiam avançar muito além da "superfície das palavras, sensibilidades e visões africanas" (Slenes, 1995:6). Alguns historiadores (Stein, 1990) e pesquisadores do tema do jongo (Ribeiro, 1984) mostraram como as metáforas contidas nos pontos serviram como elemento de comunicação, que não eram compreendidos pelos senhores ou seus prepostos. O enigma constituía uma espécie de universo reservado apenas àqueles "de dentro". Há um ponto muito citado, ouvido por Stanley Stein no Vale do Paraíba, na cidade de Vassouras (Estado do Rio de Janeiro), que diz:

> Tanto pau no mato
> Embaúva é coroné (Stein, 1990).

Quando interpretados literalmente, versos desse tipo poderiam parecer muito simples. De alguma forma, podem ter reforçado a idéia preconceituosa da classe

[5] Esses estudiosos são: o filólogo suíço Heli Chatelain e o africanista português Marques de Barros, citados por Cascudo (1984).

senhorial, de que os escravos eram tão simplórios que isso era tudo que podiam realizar em termos poéticos. No entanto, do outro lado da comunicação estava o esforço de dissimulação do negro que ridicularizava o poderio do patrão comparando-o a uma árvore oca que, em meio a tantas outras árvores, se arvorava no direito de mando.

Ribeiro, em sua monografia sobre o jongo, reclama da pouca importância que os observadores deram às letras dos pontos, atendo-se mais aos aspectos musicais e principalmente aos coreográficos. Em atendimento a essa "reclamação", o pesquisador Paulo Dias adentra o universo metafórico do jongo e lá encontra além da linguagem cifrada que tenta dissimular idéias e sentimentos dos escravos perante o poder escravista, um conjunto de falas e gestos capazes de ligar os jongueiros a todo um universo ancestral, muito caro às concepções religiosas dos negros bantos africanos. Dias evidencia o poder de sortilégio contido nas palavras proferidas dentro do contexto do jongo (Dias, 1999). De fato, não são poucas as narrativas encontradas em comunidades jongueiras que dão conta do poder dessa palavra proferida com intenções mágicas. A literatura sobre jongo, apesar de não ser extensa, está repleta dessas histórias.

Talvez por causa do poder de sortilégio e encantamento contido em alguns versos de jongo, tenha sido um dos aspectos que levaram alguns pesquisadores como Edison Carneiro (Carneiro *apud* Cavalcanti, 1987), e Ribeiro (1984) a definirem o jongo como uma dança semi-religiosa. Cavalcanti discute essa questão, referindo-se ao jongo praticado na fazenda Machadinha, apontando alguns elementos de semelhança entre o jongo e práticas religiosas: o uso do termo "terreiro" para o lugar onde se dança; a disposição circular dos participantes em ambos; o termo ponto[6] para designar o texto-melodia (Cavalcanti, 1987). Pode-se acrescentar ainda o fato de, segundo o informante

[6] Mário de Andrade afirma que o termo ponto com sinonímia de melodia ou toada, é de amplo uso nas manifestações afro-brasileiras religiosas ou não (Andrade, 1991).

Sr. Manoel Garaúna em entrevista concedida a esta pesquisa, se cantarem pontos de macumba no momento da festa do tambor. Ele chega a dizer que mesmo não sendo comum nas rodas de tambor o fenômeno da possessão, já presenciou pessoas "manifestadas". Afirma ainda que o tamboreiro ao tocar um ponto de macumba no jongo, tinha de fazê-lo com as mãos cruzadas para "não pegar nada", isto é, não correr o risco de nenhum participante ser "possuído" por alguma entidade. A fala do Sr. Garaúna revela a possibilidade do fenômeno ocorrer, mas que de forma alguma se inscreve dentro de uma perspectiva normal.

Examinando a presença de manifestações culturais de origem africana no folclore brasileiro, o sociólogo Roger Bastide toca nessa questão do fenômeno da possessão dentro de atividades culturais na qual ela não está prevista, tais como no afoxé e no maracatu, e a relação destas danças com as práticas religiosas propriamente ditas. Ele afirma que em um determinado momento dos cortejos, que são essas atividades, dança-se "em homenagem aos deuses da África, mas sem a possessão estática" (Bastide, 1959:73), ele explica que isso ocorre em função dos tambores não terem sido "preparados" em determinados rituais de sacrifício, como os tambores usados no momento em que "descem" os Orixás nos rituais de candomblé e xangô. A ocorrência, portanto, de possessão nestes cortejos, assim como no jongo, só poderá ocorrer como acontecimento fortuito.

Nessa mesma direção encaminha-se a reflexão de Ribeiro, para quem no jongo, não obstante ser uma prática recreativa intervêm alguns elementos que tornam possível associá-lo com práticas fetichistas de origem africana. Cita termos comuns às duas manifestações e compara o início das duas práticas, mostrando que a invocação do santo protetor na macumba ocorre paralelamente à oração antes do início do jongo. Por fim, relata uma série de histórias de magia colhidas por ela ao longo de suas pesquisas em

várias comunidades jongueiras (Ribeiro, 1984). Edir Gandra também menciona o fato de que seus entrevistados mais velhos do Morro da Serrinha, no Rio de Janeiro, tratavam o jongo como coisa “séria”, o que significava, em seu entendimento, que além de diversão o jongo tinha também um aspecto ritual, religioso e mágico (Gandra, 1995).

No momento em que esta pesquisa foi iniciada, o tambor de Machadinha deixara há muito tempo de ser uma prática regular na comunidade. Segundo foi possível apurar, ele deixou de ser “forte”, como dizem os moradores mais antigos, por volta de meados da década de 1970. Quando o Sr. Gílson Inácio da Silva, nascido na fazenda Santa Francisca em 1940, chegou a Machadinha, no ano de 1973, o tambor já era um prática esporádica. Além do Sr. Gílson, foram realizadas entrevistas com Sr. Manoel Garaúna, Valdecir dos Santos (Cici), D. Guilhermina (Cheiro), Sr. Antonio da Machadinha e Sr. Erotildes (Tide).

Fig. 9 – Sr. Gílson em frente a sua casa em Machadinha

Faremos agora uma pequena descrição dos moradores de Machadinha que foram entrevistados nesta pesquisa: Sr. Gílson – Gílson Inácio da Silva nasceu em 28 de outubro 1940 na fazenda Santa Francisca e foi para Machadinha em 1973. Trabalha desde os 16 anos de idade em atividades ligadas ao cultivo da cana-de-açúcar. Teve dez filhos dos quais cinco faleceram ainda bebês. Encontrava-se, no momento da pesquisa, em vias de se aposentar;

Sr Manoel Garaúna – nasceu em 1930 na fazenda Monte Belo na localidade de Trindade, município de Quissamã. Trabalhou desde cedo na lavoura de Cana-de-açúcar, atividade através da qual se aposentou. Trabalha atualmente tomando conta de sítios nas imediações de Quissamã. Teve doze filhos dos quais dois faleceram já na fase adulta. Desde jovem freqüenta as festas da fazenda Machadinha.

Cici – Valdecir dos Santos nasceu em Machadinha em 1949. Seu pai faleceu quando tinha menos de um ano, tendo sido criado só pela mãe. Trabalhou desde cedo no cultivo da cana-de-açúcar e hoje é contratado da prefeitura de Quissamã para tomar conta da praçinha de Machadinha. Tem dois filhos. É bisneto de escravos da fazenda Machadinha.

Cheiro – Guilhermina dos Santos nasceu em 28 de setembro de 1941 em Machadinha. Trabalhou no corte da cana-de-açúcar em Machadinha e hoje se encontra aposentada. Conta que seu bisavô, conhecido como “Zé capitão” se suicidou enforcado por ter se negado a bater nos negros escravos.

Sr. Antonio de Machadinha – Nasceu em 13 de junho de 1939 em Machadinha. Trabalhou no cultivo da cana-de-açúcar e hoje, aposentado, toma conta de fazendas nas proximidades de Quissamã. Atualmente mora em Quissamã e não participa do atual grupo de tambor.

Sr. Tide – Erotildes Azevedo é um dos mais velhos da comunidade. Nasceu em 1923 em Machadinha. Trabalhou sempre em atividades ligadas ao cultivo da cana-de-açúcar e hoje está aposentado. Conta que seus bisavós foram escravos na fazenda Machadinha.

As informações dadas pelos entrevistados nem sempre estão em concordância. Foi possível perceber que as diferenças nas informações não ocorriam por uma mera diferença de opinião, mas por ter havido um lapso de tempo de aproximadamente 35 anos, de modo que, no momento atual, a memória está como que fragilizada. Aqui o tambor será descrito tal qual foi possível vê-lo hoje em dia, bem como a partir das informações dos entrevistados. Quando ocorrer alguma discrepância serão mencionadas as versões correntes.

Fig. 10 – Cici junto a alguns familiares e moradores de Machadinha

O tambor de Machadinha é uma dança de roda realizada no terreiro por homens e mulheres, sempre à noite[7], ao som de dois tambores[8]. Segundo Cici, Sr. Tide e Sr. Antonio da Machadinha, os tambores não tinham nomes específicos e eram do mesmo tamanho, o que os diferenciava era o diâmetro. Para o Sr. Garaúna e o Sr. Gílson, o mais largo era o "tambor" e o de menor diâmetro chamava-se "cundum"[9]. Não havia data específica para fazer a festa do tambor. "Bastava querer", como disse Cici. Fazia-se o círculo, os tamboreiros dentro da roda tocando sentados no tambor[10], e entrava um indivíduo por vez[11].

Os tambores eram confeccionados com "um pau do mato ocado", segundo Sr. Gílson e Sr. Antonio de Machadinha, do qual se fechava uma das extremidades com couro de boi bem esticado. A madeira utilizada era o monjolo branco[12] e o instrumento pesava mais ou menos 20 kg com aproximadamente um metro e vinte centímetros de altura. O couro era fixado na madeira com o recurso de pregos[13]. Quando do momento de sua utilização nas festas do tambor, o mesmo era esquentado à beira das fogueiras para se chegar ao som desejado.

---

[7] Isto é, antes da espetacularização, pois esta condiciona a prática aos horários combinados.
[8] Atualmente o grupo de músicos é integrado por três tamboreiros.
[9] Segundo Cavalcanti em seu artigo sobre o tambor de Machadinha, os tambores são de tamanhos diferentes, o que difere das informações atuais, cujos nomes são: *quindum* para o menor e *tambu* para o maior.
[10] Em um livro de um viajante suíço do século XIX, o barão J. T. Tschudi (1954?), às províncias do Rio de Janeiro e São Paulo, encontra-se uma ilustração cujo título é: "escravos conversando". O título sugere uma cena prosaica e espontânea – na verdade parece mais que os negros estão posando para uma "fotografia"-. Entre os diversos negros retratados encontram-se dois portando tambores na posição descrita pelos informantes desta pesquisa (fig. 11).
[11] Atualmente os bailarinos novos entram em par, e os mais antigos continuam dançando individualmente.
[12] Segundo o Dicionário Eletrônico Houaiss o monjolo é uma árvore da família das leguminosas, subfamília mimosóides, nativa do Brasil cuja ocorrência se dá em diversos estados, entre eles o Rio de Janeiro (Houaiss, 2001).
[13] Artur Ramos identifica essa técnica de preensão do couro na madeira para a confecção do tambor como de procedência da África banto. Em suas pesquisas Ramos registrou vários nomes para esses tambores: *ingomo* em Pernambuco, *ingomba* e ainda outros. Acredita que se trata do mesmo *ngomba* ou *angoma* que é descrito pelos missionários e viajantes como instrumento do povo *Lunda*, em Angola. Afirma que, diferentemente, os atabaques de procedência *yorubas* se valem da utilização de cordas e cunhas para esticar o couro (Ramos, 1979:230). O historiador Robert Slenes acrescenta que *ngoma* é um "vocábulo quase universal para 'tambor' na África bantu" (Slenes, 1999:179).

No tambor de Machadinha não havia, como de resto se encontra nas narrativas jongueiras de outras comunidades, a utilização das palavras “machado” ou “cachuera” para finalizar o toque do tambor de modo que se reinicie com um outro ponto. O cantador manifesta sua intenção de encerrar o número aproximando-se do tambor e pousando as mãos sobre o instrumento.

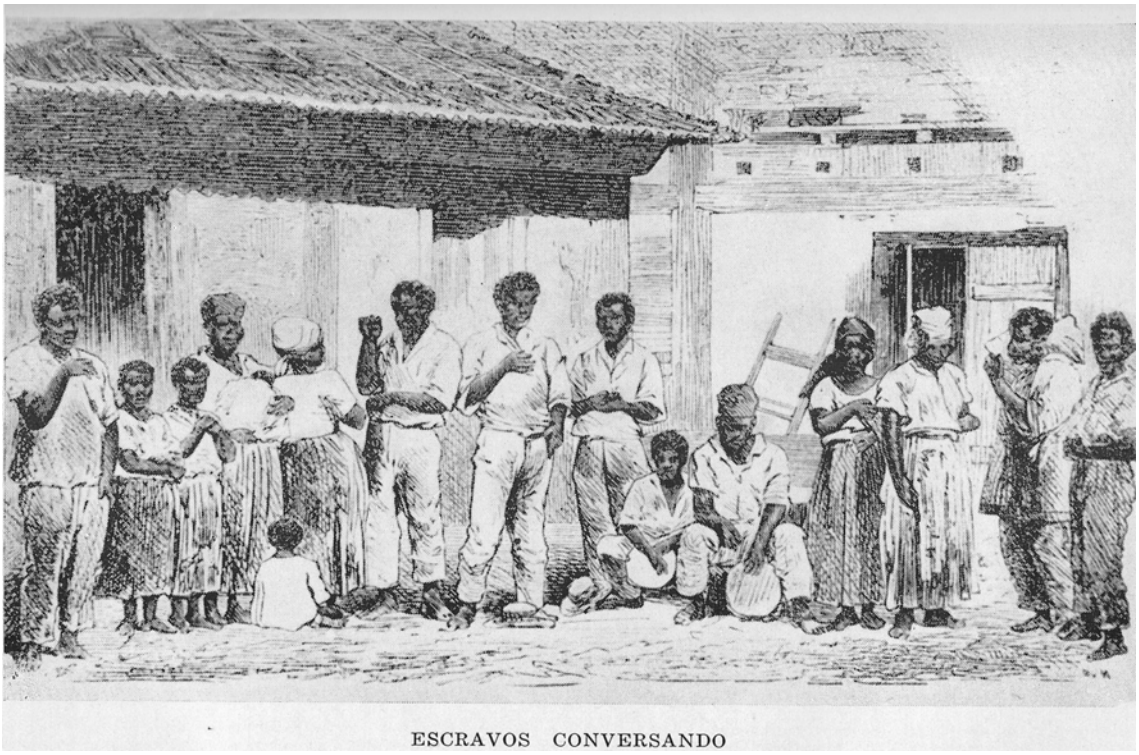


Fig. 11 – Exemplo de posição para toque de tambor

Com relação aos desafios ou demandas, tema também recorrente na literatura sobre o jongo, os relatos colhidos em Machadinha não possibilitaram um entendimento muito claro. Quase todos os informantes afirmaram que não havia disputa, que esta só acontecia na cantoria do fado. Sr. Gílson, no entanto, afirmou que no seu tempo de jovem, na fazenda Santa Francisca, havia a modalidade da disputa. Não pareceu muito seguro na sua afirmação e não conseguiu lembrar nenhum exemplo de pontos dessa natureza. A própria palavra “ponto” para se referir ao texto-melodia do jongo, como é

conhecida em várias outras comunidades, não é ponto pacífico na comunidade de Machadinha. Cici e Cheiro, por exemplo, dizem que não era de uso comum na comunidade a palavra "ponto". Esta era utilizada apenas para os textos-melodias da macumba e não do jongo[14]. Os outros informantes, no entanto, reconhecem a palavra ponto como sendo de uso comum para se referir ao texto-melodia.

Sobre à duração de cada ponto na roda de tambor praticada anteriormente, os participantes antigos da comunidade afirmam que poderia ser de alguns minutos ou de uma hora. Essa variação no tempo de repetição do ponto sugere que a duração maior ou menor estava diretamente ligada à aceitabilidade do grupo no sentido do entusiasmo que o ponto poderia gerar. Como a comunidade não se refere, como em outras comunidades jongueiras, a modalidade de pontos de "porfia", cujo enigma deveria ser decifrado sob pena do ponto se repetir durante toda a noite, a duração do mesmo ficava por conta do agrado que ele pudesse proporcionar aos participantes. Essas informações dadas pelos jongueiros de Machadinha estão de acordo com as informações levantadas por Octavio Ianni (1987), quando de suas pesquisas sobre o batuque da cidade de Itu. Ianni também se refere a determinados pontos que poderiam durar uma hora ou mais, o que em sua opinião atesta o alto grau de envolvimento dos participantes com a dança. Curiosa também é sua observação com relação à possibilidade de esses pontos gerarem em quem os ouvia, mas sem estar diretamente envolvido com a dança, uma irritabilidade em função da monotonia de suas intermináveis repetições. Essa questão de certa forma reaparece quando a prática do tambor se torna uma apresentação. O espetáculo pressupõe obrigatoriamente a presença do espectador e este se constitui enquanto assistência não participativa, ao contrário da "assistência participativa"[15]. A presença do

[14] Alguns dos participantes mais antigos usam o termo "mineira" ao invés de "ponto". "Mineira" é nome do texto-melodia na dança do fado.
[15] Termo usado por Ianni para se referir aos que poderiam não entrar na roda como solistas, mas que batiam palma e efetivamente tomavam parte no evento.

espectador se coloca como elemento fundamental para o redimensionamento da questão do *quantum* de repetição.

Fig. 12 – Formando a roda

No que diz respeito às palavras “jongo” e “tambor”, há unanimidade entre os informantes em dizer que são palavras sinônimas. Quando perguntei ao Sr. Antonio de Machadinha qual das duas era mais usada, ele disse que era a palavra “jongo”. Sr. Gílson citou ainda uma variante, que é “jongo de tambor”. Perguntado como ele utilizava a expressão, disse: “quando queria avisar alguém que ia ter uma festa eu dizia: vai ter um jongo de tambor”.

O uso de metáforas, tão comum nos relatos de alguns pesquisadores sobre o jongo, tais como Ribeiro (1984) e Dias (1999), ou de historiadores do tema da escravidão, como Stein (1990) e Slenes (1995), não acontece nos relatos dos próprios jongueiros de Machadinha. Muitas vezes perguntados sobre o significado da letra, eles afirmavam que era aquilo mesmo que estava sendo dito, fazendo portanto, uma

interpretação literal do texto do ponto. Não obstante a interpretação nativa, levantamos como hipótese a presença de metáfora em um determinado ponto, que faz menção a uma contenda entre um galo preto e um galo carijó. Diz o ponto:

> Mamãe eu tenho pena
> Mamãe eu tenho dó
> De ver o galo preto
> Perder do carijó.

O galo carijó, tomado literalmente, é um galo que tem penas pretas e brancas. Pode ser interpretado metaforicamente como um indivíduo mestiço. Para corroborar esta hipótese basta saber que, segundo o Dicionário Houaiss, em uma das suas acepções, "carijó" é sinônimo de "mestiço de branco com índio, caboclo" (Houaiss, 2001). Significativo também nesse sentido são as observações de Antonil[16] com relação aos mulatos. Em sua orientação, Antonil propõe uma hierarquização na qual o mestiço (mulato) ocupa um papel superior ao do negro (Antonil, 1982). A partir dessas conexões é possível, como hipótese, perceber a intenção da letra de se solidarizar com o negro, mo mesmo momento em que evidencia sua condição subalterna (galo preto) frente ao mulato ou outro mestiço (galo carijó).

Desse modo é possível sugerir como hipótese que a ausência da metáfora nos pontos de jongo em Machadinha, é apenas uma representação dos indivíduos que o praticam. Ela pode estar presente e, em alguns casos, revelar elementos profundos no que diz respeito ao relacionamento da prática jongueira com as relações sociais vividas por aqueles indivíduos praticantes do jongo.

[16] Publicada primeiramente em Portugal no ano de 1711, a obra em questão, *Cultura e opulência no Brasil*, se propunha a ser um guia para o estabelecimento no Brasil de diversas atividades comerciais tais como o cultivo da cana-de-açúcar, do tabaco e da extração mineral. A obra não se atinha apenas à parte técnica desses misteres, mas orientava, por exemplo, aos senhores se relacionarem com os escravos da melhor maneira possível, de modo a aumentar a sua produtividade.

Se, por um lado, existem características encontradas em alguns grupos jongueiros que se encontram ausentes do tambor de Machadinha, há também, por outro lado, ao menos um elemento inerente a este último que não se encontra nos primeiros. Há em Machadinha um elemento que todos os informantes afirmaram ser característico da dança do tambor: a "saca". Esta é uma espécie de marcação rítmica feita com o corpo pelo bailarino. Travassos conceitua "saca" como "termo musicológico local que designa certas marcações rítmicas estruturais, sejam elas executadas com o corpo ou com instrumentos musicais" (Travassos, 1986:180). Pelo que foi possível observar, fazendo o cruzamento da leitura rítmica dos toques dos tambores com os movimentos da dança, a saca corresponde, em alguns tipos de toques, a uma figura de *staccato* realizada no tambor. A saca também servia para indicar quem estava sendo convidado para ingressar na roda[17].

Fig. 13 – Os tamboreiros: Renato, Cici e Leandro ao lado do tambor "tradicional".

[17] Segundo Carneiro em muitas manifestações populares de origem afro-brasileira, essa vênia com intenção de fazer alguém adentrar a roda, era realizada através da umbigada (Carneiro, 1974).

Outro aspecto da dança, citado por todos os entrevistados da velha geração de jongueiros de Machadinha, é um momento de extrema empolgação em que o dançarino se ajoelha e se espoja no chão, rolando o corpo em várias direções. Rossini Tavares de Lima, citado por Edison Carneiro (1974), utilizou os termos "visagens" e "micagens" para se referir a esses movimentos que ele viu nos batuques paulistas. Consta também em um livro de José Ramos Tinhorão (1988) o relato de um alemão que, ainda no século XVII a serviço do governo holandês em Pernambuco, descreve uma cena de dança. Diz o alemão: "E assim gastam também certos dias santificados, numa dança ininterrupta em que se sujam tanto de poeira, que às vezes nem se reconhecem uns aos outros" (Tinhorão, 1988:30). Em Machadinha, não há nome específico para esses movimentos. Foi possível ver um pouco dessas "micagens" em uma das apresentações do grupo de tambor em uma apresentação em Quissamã. O Sr. Garaúna foi o protagonista da façanha. Um pouco "alto" pela ação da bebida e empolgado com a apresentação, o Sr. Garaúna, sem prévia combinação com o grupo, relembrou esses antigos movimentos outrora muito praticado pelos jongueiros. De todo modo, ele ainda foi um pouco comedido, não rolando no chão, apenas se ajoelhando diante dos tambores. No dia seguinte o encontrei em sua casa, e ele confirmou que era assim que se fazia antigamente, e que ele só não deitou no chão porque estava de roupa branca, mas que outrora eles rolavam tanto que saiam com as roupas completamente sujas.

Com relação às palmas utilizadas pelo grupo como acompanhamento rítmico no momento em que o cantador está puxando o ponto, há, segundo Cici, uma diferença entre o modo como era feito e o modo atual. Os dois modos de se articularem as palmas

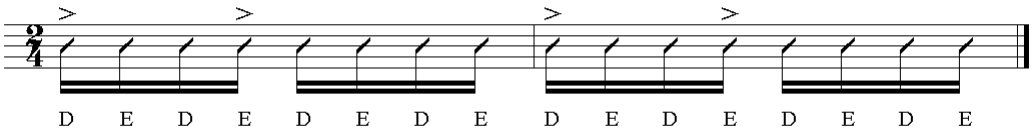
estão transcritos no capítulo dedicado a essa matéria. O que interessa aqui é registrar a ocorrência das palmas tanto no tambor praticado no passado, como no atual[18].

Quanto à tipologia dos pontos esboçada por Ribeiro, pode-se afirmar, com base nas informações fornecidas pelos antigos participantes do jongo, que existiam em Machadinha apenas os pontos para "começar" e para "terminar" o tambor. Os outros tipos são desconhecidos de todos os informantes ouvidos.

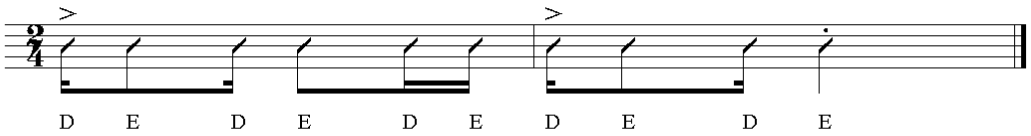
[18] Ocorrem também controvérsias nesse quesito. Sr. Tide e Cheiro afirmam que não havia palmas no jongo de antigamente. Cheiro na verdade oscila entre as duas posições, pois na primeira entrevista ela afirmou que havia palma no tambor de Machadinha, mas na segunda entrevista disse que não havia.

3.2.2 PONTOS DE TAMBOR: TIPOS DE TOQUE, LETRA E MÚSICA

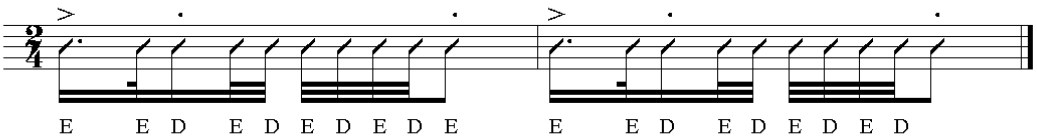
Tipos de toque do tambor de Machadinha[1]:



Exemplo musical 1. Toque "campista" segundo o Sr. Gílson[2]



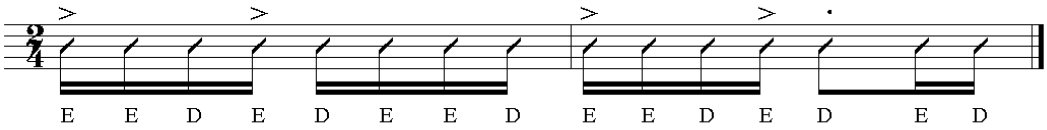
Exemplo musical 2. Toque "de saca" segundo Sr. Gílson



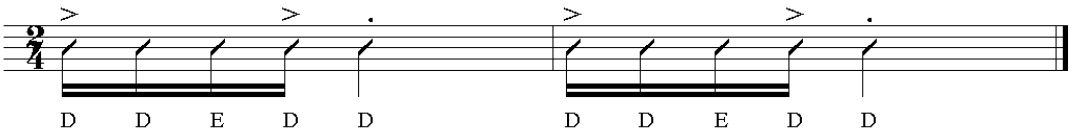
Exemplo musical 3. Toque "de saca" segundo Ciçi

[1] As letras sob as figuras de som indicam a mão do percussionista na *performance*. "D" corresponde a mão direita e "E" a esquerda.

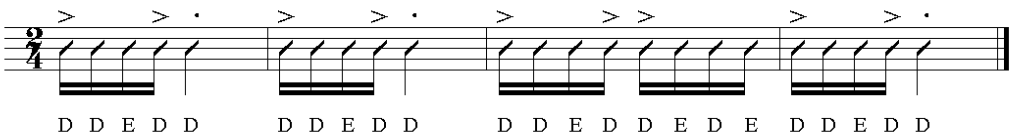
[2] Os toques informados pelo Sr. Gílson são aqueles praticados antigamente na Fazenda Santa Francisca, que fica a aproximadamente 10 km. do centro de Quissamã, de onde ele é originário. Para o Sr. Garaúna, nascido em Monte Belo, em Quissamã, esse mesmo toque tem o nome de "tambor corrido".



Exemplo musical 4. Outro toque de saca segundo Cici. Há nesse toque uma proximidade com o toque “campista” ou “corrido” (ex. 1). A colcheia com *staccato*, no entanto, propicia o movimento de saca. Também guarda semelhança com o toque de saca demonstrado pelo Sr. Garaúna (ex. 5).



Exemplo musical 05. Toque de “saca” do Sr. Garaúna



Exemplo musical 06. Variação de toque de saca do Sr. Garaúna

Exemplo musical 7. Padrão de palmas praticado antigamente no tambor, segundo Cici.

A)

B)

Exemplo musical 8. A) e B) Padrões de palmas praticados atualmente no tambor.

Foi possível perceber, a partir das informações de Cici, que o padrão declarado por ele como sendo o que antes se praticava no tambor de Machadinha, coincide com as batidas da mão direita no “toque de saca”, que ele demonstrou, executados no tambor. Já o padrão atual (A) guarda uma estreita relação com o “toque campista” informado

pelo Sr. Gílson. As três articulações contidas na célula rítmica coincidem em dois lugares com as acentuações fortes do referido toque[3].

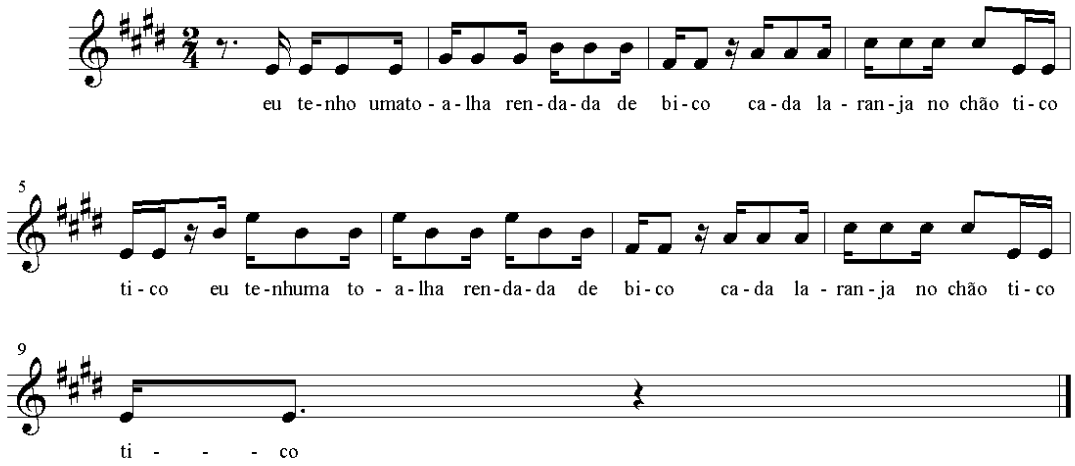
Transcrição dos pontos:

Antes da transcrição propriamente dita, é preciso uma nota de esclarecimento. sendo a manifestação do tambor uma tradição oral faz-se necessário entender que a execução dos pontos não tem rigidez que, com ressalvas, caracteriza a música de tradição escrita[4]. Foi possível notar, por exemplo, que um mesmo informante cantava versões diferentes conforme a ocasião. Comparando a versão de determinado ponto gravado em entrevista com a versão cantada em apresentação em uma festa em Quissamã, percebemos diferenças no contorno melódico e tonalidade. Também foi possível detectar outra nuança interpretativa. Como os pontos são curtos, geralmente dísticos ou quadras, alguns intérpretes tendem a fazer pequenas variações nas repetições. É oportuno também assinalar aqui que em determinados contextos musicais de tradição oral, como registrou Glaura Lucas (1999) em suas pesquisas sobre as congadas das comunidades dos Arturos e Jatobá em Belo Horizonte, o ritmo e a letra ocupam papel de destaque, ficando o contorno melódico em um segundo plano. Glaura Lucas observa que "se melodias diferentes veiculam um mesmo texto, são consideradas pelos congadeiros como um mesmo canto"[5] (Lucas, 1999:86). Ouvimos em Machadinha a mesma letra ser cantada com melodias com contornos melódicos bem

[3] É preciso lembrar aqui que, segundo alguns informantes, não havia, antigamente, nenhum toque de palmas no acompanhamento do tambor.
[4] Nem mesmo na tradição da música escrita há a possibilidade de uma notação que dê conta de todas as nuanças interpretativas.
[5] Mário de Andrade se refere a ocorrência semelhante quando de suas pesquisas sobro o samba ruaral paulista. Ele chamou de "melodias-tipo" essas melodias que servem de suporte para várias letras (Andrade, 1991:138).

diferentes, e serem consideradas o mesmo ponto. A transcrição do ponto que apresentamos, dessa forma, é apenas uma dentre outras possibilidades de melodia.

TOALHA DE BICO[6]

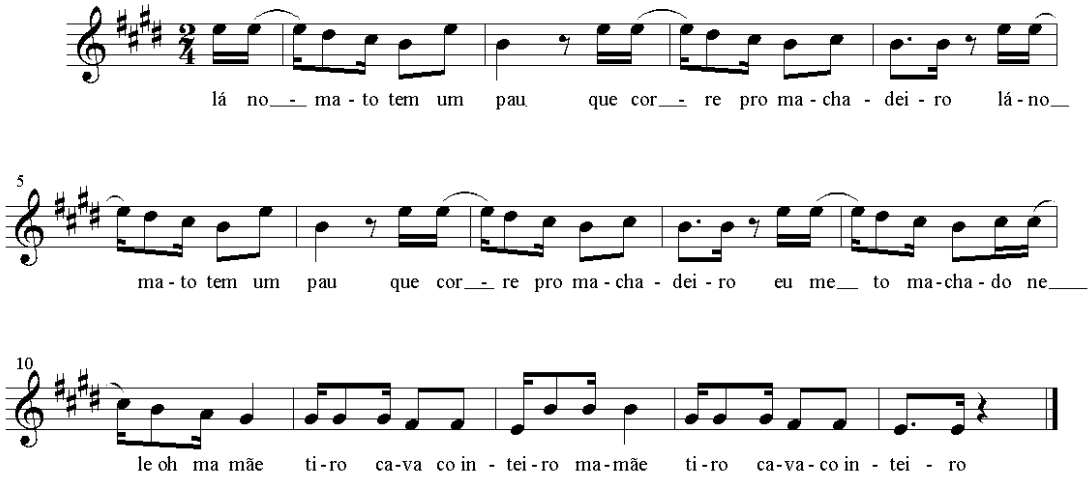


Exemplo musical 9. Toalha de bico. Ponto cantando pelo Sr. Gilson. Faz parte do repertório atual do grupo.

Eu tenho uma toalha
Rendada de bico
Cada laranja
No chão tico-tico.

[6] Mário de Andrade cita um ponto parecido no samba rural paulista. Diz o texto do samba: "A minha saia de renda di bicu / vou panhá laranja no chão ticu-ticu" (Andrade, 1991:147).

LÁ NO MATO



Exemplo musical 10. Lá no mato. Ponto cantado pelo Sr. Gílson. Faz parte do repertório atual do grupo.

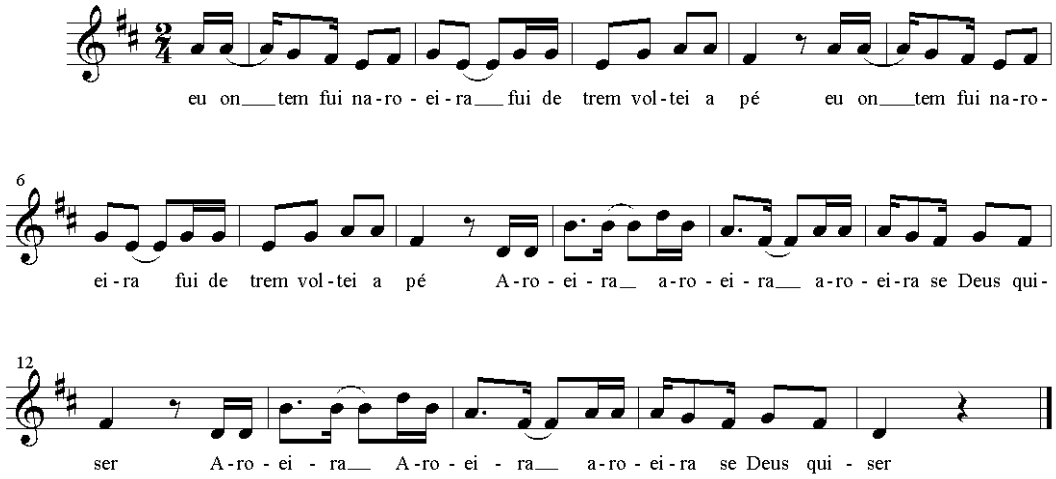
Lá no mato tem um pau
Que corre pro machadeiro (bis)
Eu meto o machado nele, mamãe
Tiro o cavaco inteiro (bis)

TOBIAS

Exemplo musical 11. Tobias. Ponto cantado por “Cheiro”. Faz parte do repertório atual do grupo.

Olha piaba
olerê piaba
Respeita seu Tubias
Que ele é papai da Barra.

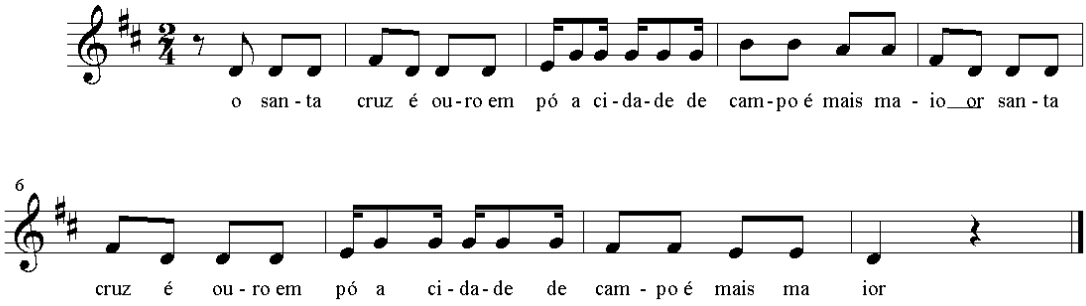
AROEIRA



Exemplo musical 12. Aroeira. Ponto cantado pelo Sr. Gílson. Esse ponto faz parte do repertório atual do grupo.

Eu ontem fui na aroeira
Fui de trem voltei a pé (bis)
Aroeira, aroeira
Aroeira se Deus quiser (Bis)

SANTA CRUZ



Exemplo musical 13. Santa cruz. Ponto cantado pelo Sr. Gílson

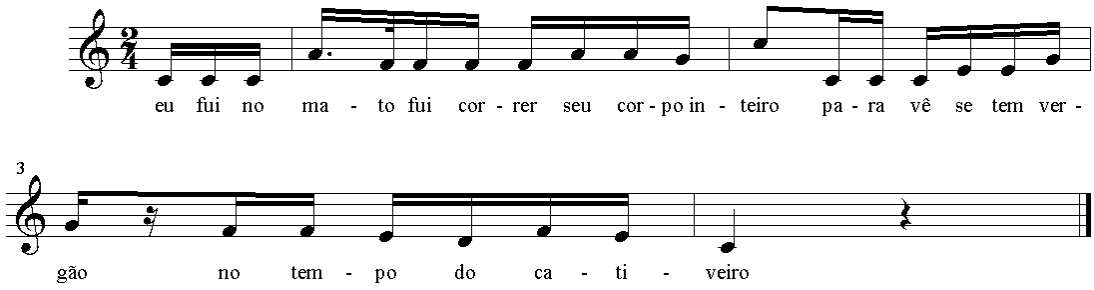
O santa cruz é ouro em pó
Cidade de Campo é mais maior.

TRÊS VELAS

Exemplo musical 14. Três velas. Ponto cantado por Sr. Gílson

Encontrei três vela acesa
No morro da Piedade (bis)
Quem manda mulher é homem
Mulher não se faz vontade (bis)

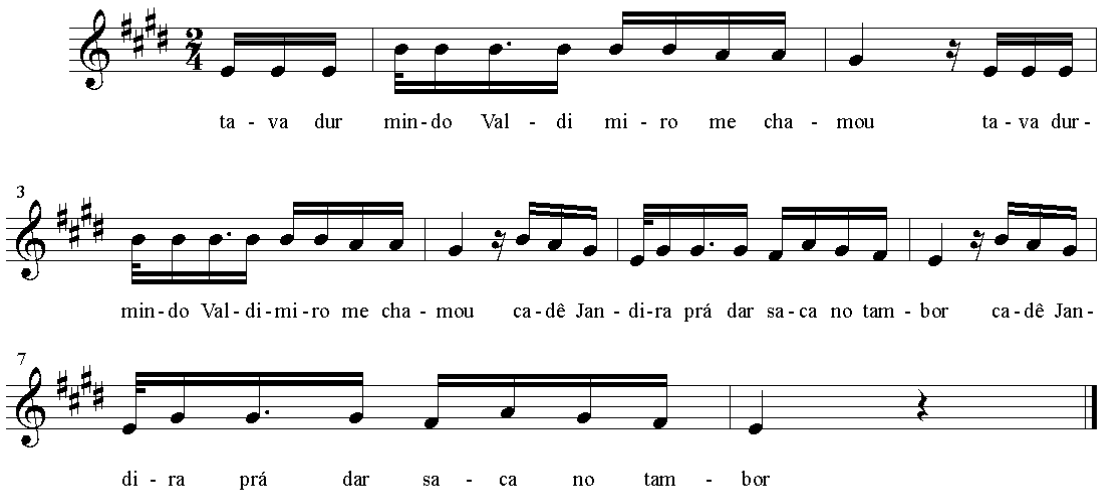
EU FUI NO MATO



Exemplo musical 15. Eu fui no mato. Ponto cantado por Cici. Este ponto faz parte do repertório atual do grupo.

Eu fui no mato
Fui correr seu corpo inteiro
Para ver se tem vergão
Do tempo do cativeiro

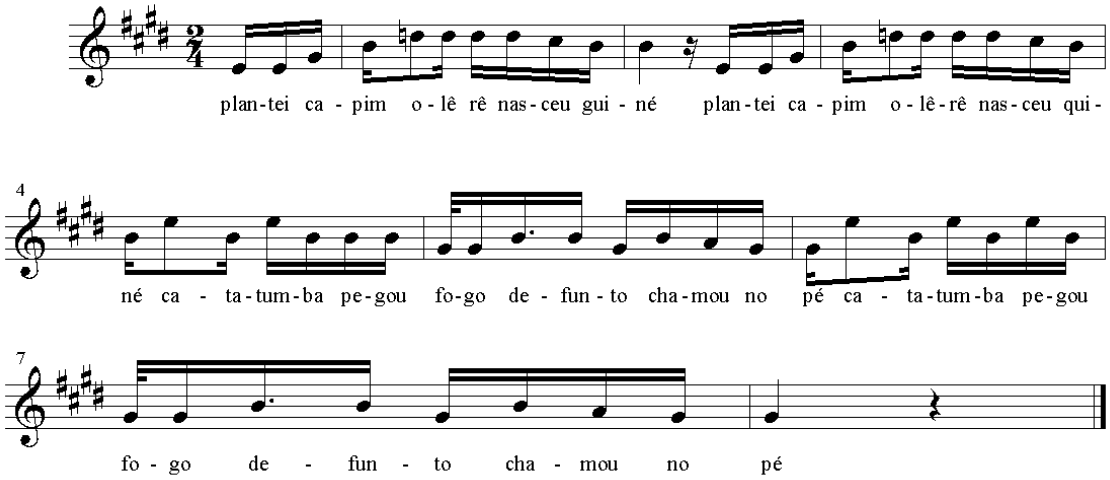
TAVA DURMINDO



Exemplo musical 16. Tava durmindo. Ponto cantado por Cici

Tava durmindo
valdimiro me chamou (bis)
Cadê Jandira
pra dar saca no tambor (bis)

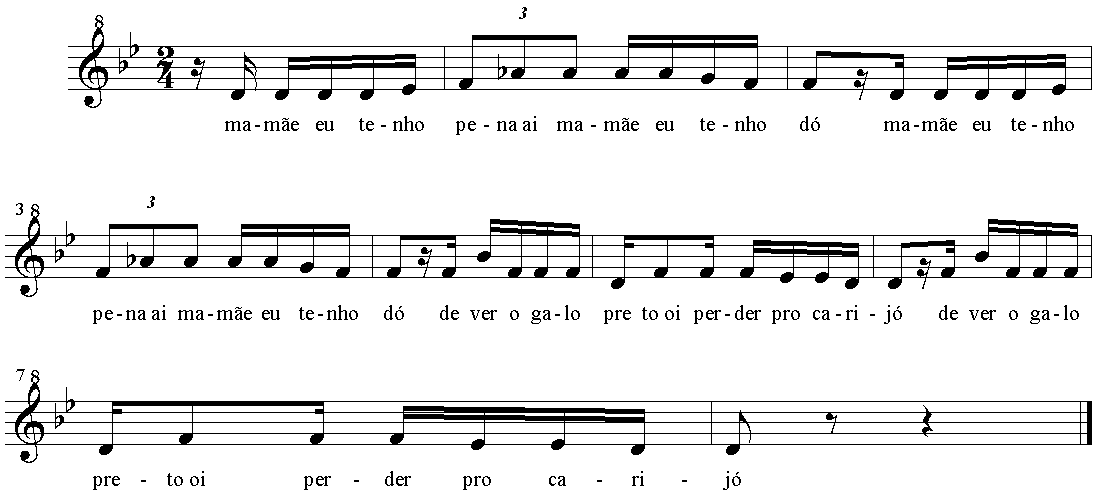
PLANTEI CAPIM



Exemplo musical 17. Plantei capim. Ponto cantado por Cheiro. Este ponto faz parte do repertório atual do grupo.

Plantei capim
ô lê rê nasceu guiné (bis)
catatumba pegou fogo
defunto chamou no pé (bis)

MAMÃE EU TENHO PENA[7]



Exemplo musical 18. Mamãe eu tenho pena. Ponto cantado por cheiro. Este ponto faz parte do repertório atual do grupo.

Mamãe eu tenho pena
Mamãe eu tenho dó (bis)
De ver o galo preto
Perder do carijó.

[7] Um ponto semelhante a este consta de um conjunto de pontos registrados por Octavio Ianni, quando de sua pesquisa nos anos 1950 sobre o samba de terreiro da Cidade de Itu, Estado de São Paulo. Diz a versão paulista: “eu tenho pena / eu tenho dó / do galo preto / apanha do carijó” (Ianni, 1987:245).

NÃO VIM AQUI

Exemplo musical 19. Não vim aqui. Ponto cantado pelo Sr. Gílson

Não vim aqui
Não vim fazer desordem
Vim buscar a minha nega
Que saiu sem minha ordem.

DÁ LICENÇA EU

Exemplo musical 20. Dá licença eu. Ponto cantado pelo Sr. Gílson

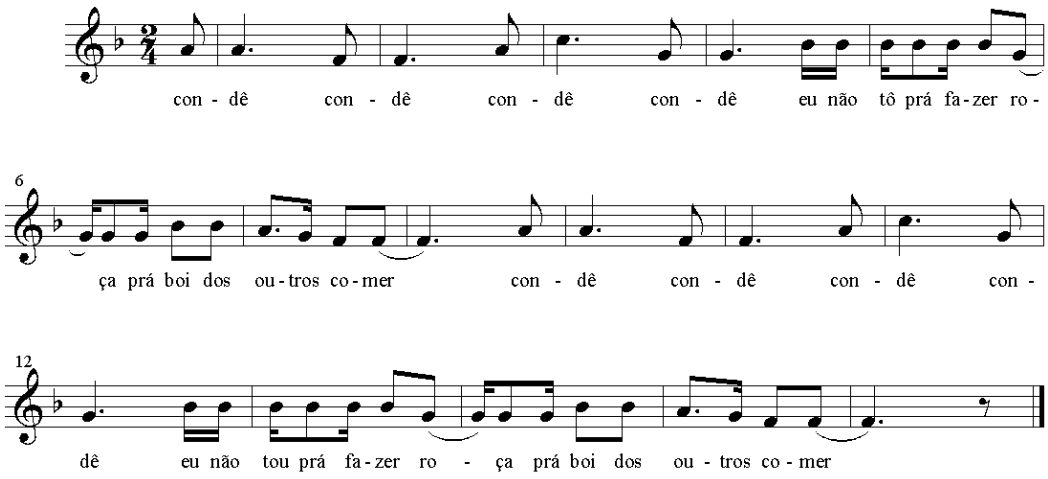
Dá licença eu Sapucaia
Dá licença eu
Dá licença eu Sapucaia
Dá licença eu.

MOÇA BONITA

Exemplo musical 21. Moça bonita. Ponto cantado pelo Sr. Gílson. Este ponto faz parte do repertório atual do grupo.

Oi que moça bonita
Chegou agora
É de Santa Luzia
É de Carangola

CONDÊ



Exemplo musical 22. Condê. Ponto cantado por Sr. Gílson.

Condê, condê
Condê, condê
Eu não tô pra fazer roça
Pra boi dos outros comer.

BATE NO TAMBOR

Exemplo musical 23. Bate no tambor. Ponto cantado pelo Sr. Gílson. Este ponto faz parte do repertório atual do grupo.

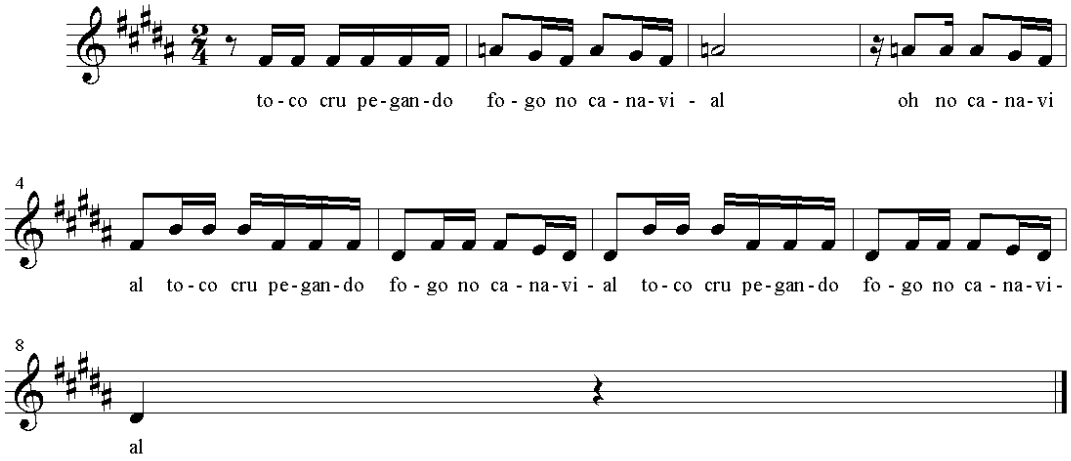
Bate no tambor
Bate na toada
Senão o povo de fora
Vai fazendo caçoada.

BIRIBA

Exemplo musical 24. Biriba. Ponto cantado pelo Sr. Antonio de Machadinha

Biriba não come
Biriba não bebe
Quando chega meia-noite
Biriba ta com febre

TOCO CRU



Exemplo musical 25. Toco cru. Ponto cantado por Cheiro

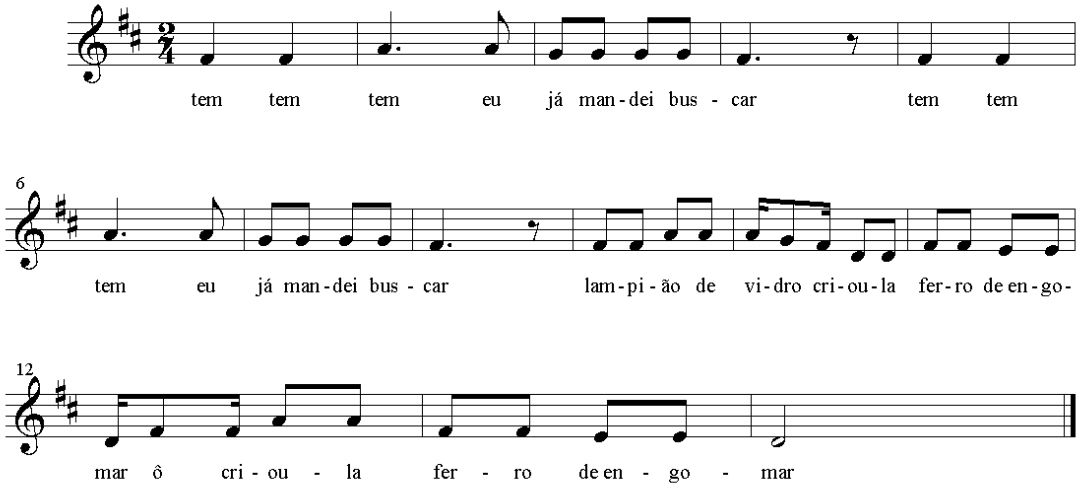
Toco cru pegando fogo no canavial
Oh! No canavial
Toco cru pegando fogo No canavial.

TAMBOR MORRE

Exemplo musical 26. Tambor morre. Ponto cantado por Cheiro. Este ponto faz parte do repertório atual do grupo.

Olha tambor morre
Não morre não
É por Nossa Senhora
Da Conceição

FERRO DE ENGOMAR[8]



Exemplo musical 27. Ferro de engomar. Ponto cantado por Dona Preta. Este ponto f az parte do repertório atual do grupo.

Tem, tem, tem
Eu já mandei buscar
Lampião de vidro, crioula
Ferro de engomar

[8] Uma quadrinha semelhante faz parte do repertório folclórico do Nordeste brasileiro. Diz a quadra: “Na Bahia tem / vou mandar buscar / máquina de costura, maninha / ferro de engomar” (Abreu, 2000: 22).

QUISSAMÃ

Ai Quissamã né vila
E também não é cidade
Nunca vi lugar pequeno
Tão cheio de novidade.

Exemplo musical 28. ponto cantado por Sr. Garaúna.

ADEUS, ADEUS

Adeus, adeus
Que eu vou-me embora
Tu fica com Deus
E Nossa Senhora.

Exemplo musical 29. Ponto cantado por Sr. Manoel Graúna. Este ponto faz parte do repertório atual do grupo.

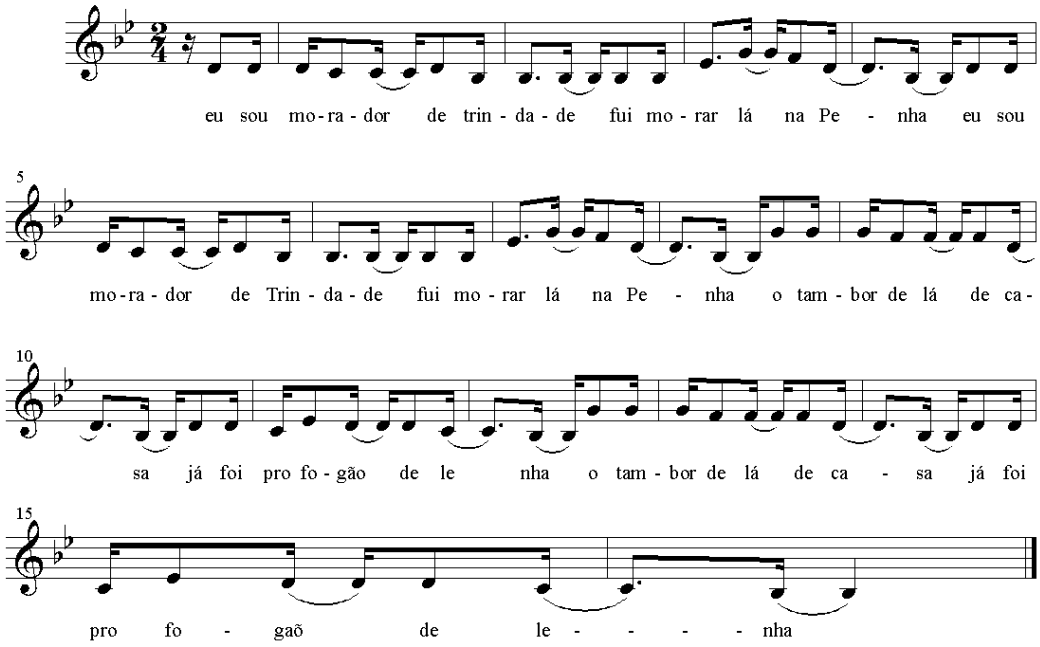
A COBRA NÃO TEM PÉ[9]

Exemplo musical 30. A cobra não tem pé. Ponto cantado pelo Sr. Garaúna.

A cobra não em pé
A cobra não tem mão
Como é que a cobra sobe
No pezinho de limão?

[9] Luís da Câmara Cascudo transcreve em seu livro sobre poesia oral, um canto ouvido na região de Banguela, atualmente Angola na África, que diz: "a cobra não tem braços / não tem pernas / não tem mãos / e não tem pés / como sobe ela? / e não subimos nós / que temos braços / temos pernas / temos mãos / e temos pés?" (Cascudo, 1984:155).

O TAMBOR DE LÁ DE CASA FOI PARA O FOGÃO DE LENHA



Exemplo musical 31. O tambor de lá de casa já foi pro fogão de lenha. Ponto cantado pelo Sr. Garaúna.[10]

Eu sou morador de Trindade
Fui morar lá na Penha
O tambor de lá de casa
Já foi pro fogão de lenha.

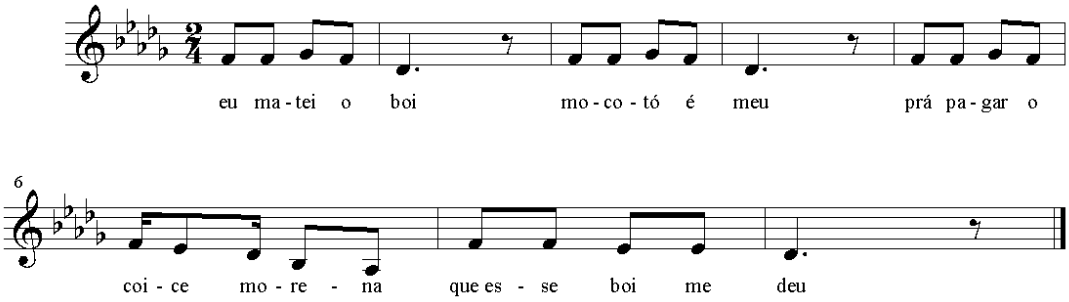
[10] A uma certa altura de uma das entrevistas que fiz com o Sr. Garaúna, ele contou que no passado também tinha um tambor, mas que não mais o possuía. Indaguei dele o que tinha acontecido com o instrumento, e ele simplesmente respondeu que tinha feito lenha pro fogão. Disse naquele momento para ele que aquela história poderia lhe inspirar a composição de um ponto. Ele aceitou o desafio e me disse que da próxima vez que nos encontrássemos já estaria com o ponto feito. E de fato no encontro seguinte ele cantou para mim este ponto.

PISEI NA PEDRA

Exemplo musical 32. Pisei na pedra. Ponto cantado pelo Sr. Tide.

Pisei na pedra
A pedra balanceou
O mundo estava torto
A raiz endireitou
Aqui não tem iaiá
Aqui num há
O galo como o meu
No terreiro de iaiá

EU MATEI O BOI



Exemplo musical 33. Eu matei o boi. Ponto cantado por dona Preta.

Eu matei o boi
Mocotó é meu
Pra pagar o coice morena
Que esse boi me deu.

3.2.3 – Análise rítmico-melódica dos pontos

Nesta pesquisa, transcrevemos 25 pontos do repertório do tambor de Machadinha. A partir da análise dos pontos transcritos foi possível perceber certas constâncias que podem ser pensadas como características. Algumas dessas constâncias estão presentes em todos os pontos, e outras não, ocorrendo apenas em alguns exemplos. Entre as características presentes em todos os exemplos, pode-se assinalar: a) o modo maior; b) o compasso binário; c) a regularidade das frases com oito ou quatro compassos na representação gráfica. O modo maior ocorre tanto em peças de característica tonal quanto nas peças de característica modal. A renitência do compasso binário encontrada aqui, ratifica o que dizia Mário de Andrade sobre a "obcessão brasileira da binaridade" (sic) (Andrade, 1962:67).

Quanto à ocorrência de modalismos foi possível detectar a presença apenas do modo mixolídio. Esta ocorrência se dá nos exemplos de número onze; dezessete; dezoito; vinte; vinte e cinco e vinte e seis. Em todos os casos de exemplos modais, a terminação é sempre no III grau, com exceção do exemplo número vinte, cuja terminação é no I grau.

A extensão melódica dos pontos apenas em dois exemplos ultrapassou o âmbito de uma oitava: os exemplos dezenove e vinte e um, que têm como extensão uma nona maior. De resto, a extensão melódica se distribui da seguinte forma: uma oitava: exemplos nove; dez; doze; quinze; dezessete; vinte e nove e trinta e dois. Sétima menor: exemplos vinte; vinte e seis; e trinta e três. Sexta maior: exemplos treze; vinte e três; vinte e oito; trinta e trinta e um. Sexta menor: exemplos onze; quatorze; dezoito; vinte e cinco. Quinta justa: exemplos dezesseis; vinte e dois; vinte e quatro e vinte e sete.

Com base na transcrição realizada pode-se afirmar que a melódica dos pontos de Machadinha apresenta poucos saltos em sua elaboração. A ocorrência maior é de graus conjuntos e terças. Ocorrem também quartas justas estabelecendo as relações de movimento ascendente do V (quinto) grau em direção ao I (primeiro). Mais esporadicamente aparecem sextas maiores e menores, quase nunca os intervalos de sétima menor – apenas uma vez, no exemplo vinte e um – e de oitava que comparecem apenas nos exemplos dezenove e trinta e dois.

Quantos aos inícios, têm-se a seguinte distribuição: A) anacrústico: exemplos número dez; onze; doze; quatorze; quinze; dezesseis; dezessete; vinte e dois; vinte e quatro; trinta e um e trinta e dois. B) tético: exemplos vinte e três; vinte e sete e trinta e três. C) acéfalo: exemplos nove; treze; dezoito; dezenove; vinte; vinte e um; vinte e cinco; vinte e seis; vinte e oito; vinte e nove e trinta.

As terminações apresentam o seguinte quadro: quase todos os pontos têm terminação masculina. As únicas exceções são os exemplos número vinte e um; vinte e dois e vinte e três, cujas terminações são femininas. Todos os outros exemplos são de terminações masculinas. Ora masculinos feminilizados, ora masculinos puros.

Outra ocorrência comum no repertório dos pontos de Machadinha é o uso de notas rebatidas. Esse recurso foi encontrado nos seguintes exemplos: nove; onze; treze; quatorze; quinze; dezesseis; dezessete; dezoito; dezenove; vinte e um; vinte e três; vinte e quatro; vinte e cinco; vinte e sete; vinte e oito; trinta e trinta e dois.

É fácil perceber que alguns pontos que fazem parte do repertório do tambor de Machadinha são de ampla circulação em uma grande área nacional que Paulo Dias[1], chamou de "*continuum* de batuques de terreiro" (Dias, 1999:241; 2001). É lícito pensar que os dísticos, quadras e mesmo estruturas musicais migraram facilmente de uma

[1] A reflexão de Dias segue a trilha aberta por Edison Carneiro, quando este pensa uma unidade, como já foi dito anteriormente, das várias manifestações musicais afro-brasileiras que ele agrupou sob o título de "sambas de umbigada".

região à outra, seguindo o itinerário, por exemplo, do comércio interprovincial de escravos o qual já foi anteriormente referido no capítulo "Quissamã e o ciclo da cana-de-açúcar". Encontra-se no repertório de Machadinha não só versos, dísticos ou mesmo quadras inteiras de pontos de outros grupos de jongo, mas também de batuques de São Paulo, samba de roda da Bahia etc. Da mesma forma pode-se pensar a ocorrência do modo mixolídio no repertório de Machadinha como parte dessas trocas dinâmicas ocorridas ao longo do tempo. Curiosamente encontramos nas transcrições do *Ensaio sobre a música brasileira* de Mário de Andrade um *Samba do matuto* da zona rural do Estado de Alagoas cuja estruturação melódica está no modo mixolídio. Para Andrade, trata-se de um afro-americanismo modal bastante vulgarizado no Brasil, ao passo que outras teorias apontam para soluções diversas[2]. De todo modo essas afirmações estão no campo das conjecturas, não podendo ser dado sobre o tema evidências incontestes. O tema das origens constitui-se quase sempre em um enorme cipoal no qual o pesquisador pode no máximo esboçar suposições. O que interessa aqui é salientar a possibilidade das dinâmicas de trocas culturais, e os novos usos que esses elementos híbridos podem ter nos novos cenários[3].

Foi possível perceber nas apresentações do atual grupo de tambor de Machadinha um procedimento que se repetiu praticamente em todos os pontos cantados. O processo era o seguinte: toda vez que ia se iniciar um novo ponto, o cantor cantava-o inteiro sem a participação dos tambores. Só depois de cantado uma vez, é que os

[2] Uma afirmação muito propalada é de que este modo tenha origem árabe e que tenha chegado ao Brasil através da colonização portuguesa (Faria, 1998). Mas antes de chegarem ao Brasil os portugueses já tinham, desde o século XV, estado no continente africano o que torna legítimo pensar a possibilidade de várias trocas culturais. Sem contar ainda com a possibilidade, tomando como verdade a origem moura dessa escala, da mesma ter sido conhecida pelos africanos da área subsaariana em contatos com os negros africanos do norte da África.

[3] Em certo momento de sua pesquisa sobre a presença de elementos musicais bantos na formação da música popular brasileira, Kazadi Wa Mukuna observa que muitas vezes um determinado padrão musical "não passa de uma modificação ou uma variante dos padrões originais das regiões do interior, introduzidos nas regiões costeiras pelos grupos migratórios, onde adquiriram (em certos casos) uma nova característica, antes de serem transplantados para o Brasil" (Mukuna, 2000:132). Poder-se-ia acrescentar que uma vez transplantados para o Brasil esses elementos passaram a ter novos significados.

tambores entravam. Há nesse procedimento uma semelhança com o que Mário de Andrade chamou de “consulta coletiva”, quando de suas pesquisas sobre o samba rural paulista. Mário, ainda que se dissesse hesitante quanto à definição desse processo, acaba por defini-lo como o momento em que o novo texto-melodia vai sendo lapidado a partir da proposta de texto-melodia inicial de um dos sambadores. Nesse momento não se dança e há como que um esforço coletivo para se “ajeitar” o ponto de modo a torná-lo adequado. O cantador que primeiro elabora os versos o faz em direção dos instrumentos, no caso do samba em direção ao bumbo, que ocupa um papel de destaque entre os instrumentos. A partir da elaboração coletiva é que “os músicos procuram acertar pelo canto o toque de seus instrumentos” (Andrade, 1991:121). Evidente que esse processo completo só é possível quando o ponto é criado na hora, e esse não é mais o caso do tambor de Machadinha, pois agora os versos cantados são os que estão na memória do grupo. Mas o fato do cantador iniciar seus versos sem a participação dos tambores, cantar inicialmente voltado para os tambores e sem haver dança no momento em que entoa os versos, pode sugerir uma espécie de reminiscência do processo de “consulta coletiva”, tal qual foi observado por Andrade. Indagando Sr. Manoel Garaúna sobre esse momento em que o ponto estava sendo “tirado”, ele relatou algo próximo do que é descrito por Andrade. Não foi possível, no entanto, perceber pelo que disse Garaúna uma verdadeira produção coletiva dos pontos, como descreve Andrade, mas entendemos que o novo ponto tinha o consentimento do grupo, na medida em que o “tirador” do ponto primeiramente apresentava-o em voz baixa para saber da opinião dos demais, e a partir daí havia a chancela coletiva para que o ponto efetivamente se firmasse.

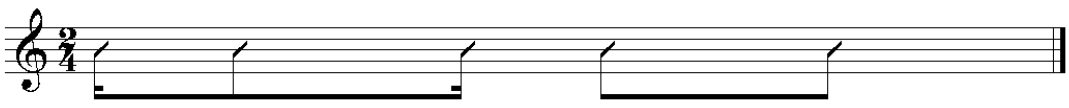
Outro elemento significativo no repertório analisado encontra-se nas cadências dos pontos. Em nenhum dos exemplos a tônica foi alcançada por movimento

ascendente. O movimento do V grau em direção ao primeiro, em movimento descendente, só pôde ser encontrado apenas uma vez, no exemplo vinte e nove. Um outro movimento foi, no entanto, de muita ocorrência: referimo-nos ao movimento em direção a tônica por movimento descendente de III para o I grau, passando pelo II, ou apenas do II para o I. Não raro esse movimento é feito com notas rebatidas. Encontram-se nesse caso dezessete exemplos: números dez, treze, dezesseis, dezessete, dezoito, dezenove, vinte, vinte e um, vinte e dois, vinte e quatro, vinte e cinco, vinte e seis, vinte e sete, trinta, trinta e um, trinta e dois e trinta e três. Esse movimento foi encontrado também com freqüência nas pesquisas de Mário de Andrade sobre o samba rural paulista. Para Andrade trata-se de um verdadeiro "lugar-comum musical" (Andrade, 1991:179) usado para conclusão das peças, o qual, segundo pensa, é de origem afro-brasileira.

No que diz respeito à utilização exclusiva do modo maior na elaboração dos pontos do tambor de Machadinha, cumpre aqui fazer uma ressalva: muitas vezes ela não apresenta todos os graus da escala diatônica, ocorrendo significativamente a ausência da sensível. Dos vinte e cinco pontos estudados, a sensível só aparece em quatro pontos. Nos exemplos dez, quatorze, dezenove, vinte e nove e trinta e dois. E mesmo assim nunca em direção ao I grau. Ainda sobre esse assunto é preciso fazer uma outra observação. Analisando o samba rural paulista Mário de Andrade chega à mesma conclusão no que diz respeito à evitação da sensível naquele repertório. Mas Andrade incorre em um deslize ao tratar esse procedimento estético como uma "deficiência" – e esse é o termo usado por ele. O termo "deficiente" tal como consignado no *Dicionário Houaiss* (2001) remete a algo cuja incompletude pressupõe falha ou erro. Trata-se aqui de pensar que foi um verdadeiro deslize desse autor, pois o mesmo referiu-se inúmeras vezes às produções populares com termos que revelam sua paixão por elas. Não se trata,

no caso de Mário, de uma perspectiva preconceituosa. Talvez seja mais conveniente pensar esta ausência como uma forma, dentre outras, de usar a escala maior. Dispor da mesma do modo que parecer mais interessante, e não fazer dela um uso que se espera. Um uso previsível. Utilizando aqui uma expressão usada por José Miguel Wisnik, quando tenta caracterizar os sistemas modais, as configurações escalares são "províncias sonoras" que expressam uma singularidade e comunicam "diferentes disposições afetivas" (Wisnik, 1989:78). Não podem, portanto, ser vistas, ou escutadas, como escalas defectivas, ou seja, escalas incompletas, quando se toma como paradigmática a escala heptatônica. Em suma, elas não podem ser percebidas como deficientes ou anômalas. Esta visão filia-se claramente a uma perspectiva etnocêntrica. Uma discussão semelhante surgirá em seguida quando for discutido o conceito de síncope. Vamos a ela.

Há um elemento rítmico na melódica dos pontos de Machadinha que merece destaque. Aliás, ele não aparece apenas na estruturação melódica dos pontos. Está presente também em uma das fórmulas de acompanhamento realizado pelos tambores[4]. Trata-se da figura de uma colcheia entre duas semicolcheias (exemplo musical n° 34), que Mário de Andrade chamou de síncope característica[5], e que em outro lugar afirmou ser uma das "manifestações mais características nossas" (Andrade, 1991:170).



Exemplo musical 34. "Síncope característica".

[4] No toque de saca, tal qual foi informado pelo Sr. Gílson (ex. musical 02).
[5] Essa expressão "síncope característica" é, segundo Sandroni, de autoria de Mário de Andrade, mas não foi possível localiza-la seguindo a referência bibliográfica dada pelo autor. Esta expressão estaria consignada no livro *As melodias do boi o outras peças.* Nesta obra, no entanto, só foi possível encontrar a expressão "movimento característico" (Andrade, 1987: 414).

Aqui far-se-á uma pequena digressão para que se explicite um argumento do professor Carlos Sandroni (2001), no que diz respeito à "síncope característica", e a nossa posição no debate. Sandroni inicia seu arrazoado lembrando que a *Carta do samba* de 1962 estabelece em seu texto que o elemento mais característico do samba e, portanto, merecedor de toda a atenção possível para que não viesse a ser deturpado, era justamente a figura da síncope. Sandroni mostra como vários musicólogos e folcloristas brasileiros tais como Andrade Muricy, Edison Carneiro e Mário de Andrade, compartilharam com a idéia da síncope como elemento definidor e característico da música popular brasileira. Sandroni a par das definições de síncope contidas no *Dictionnaire de la Musique, Dizionario della Musica* e do *Havard Dictionary of Music*, conclui que se trata de um conceito etnocêntrico, pois os mesmos percebem a síncope como irregularidade, como algo que foge à regra. Mas que regra? A regra em questão é a prática musical ocidental que, por conta de sua posição hegemônica no cenário internacional, impõe-se aos outros povos como modelo. Se o que caracteriza a música brasileira é a síncope, se estabelece um paradoxo. Ao mesmo tempo a síncope é a regra e é o que foge dela[6].

Para solucionar esse paradoxo, Sandroni recorre a alguns musicólogos que pesquisaram a música africana. É na conceituação de Mieczyslaw Kolinsky de "cometricidade" e "contrametricidade" que Sandroni encontra a melhor definição para explicar a rítmica africana e, por conseguinte, a música afro-brasileira. Tentaremos ser sucintos para não nos alongarmos demasiadamente.

[6] O professor Sandroni não cita, mas Mário de Andrade em seu *Dicionário Musical Brasileiro* tenta distinguir o uso da síncope na Europa e no Brasil, mostrando que na primeira ela ocorre exclusivamente na melodia como "especulação prática da música erudita", quase não ocorrendo na música popular, e mesmo na música erudita é de pouca constância. Em terras americanas, por outro lado, ela atende a outras necessidades. "Aqui a síncopa é de aplicação imediata, constante e diretamente coreográfica" (Andrade, 1989:476). Quando se refere à constância da síncope na música afro-americana como elemento de distinção de sua ocorrência na Europa, Andrade chega perto do que pretende Sandroni, mas não explicita claramente os limites do conceito, quando é dito, como mostrou Sandroni, que se trata de uma irregularidade.

A idéia de “cométrico” e “contramétrico” baseia-se no pressuposto de que toda expressão musical contém dois níveis de estruturação: métrica e ritmo. O primeiro seria um fundo neutro de pulsações regulares que sincronizaria os recortes e intervenções do segundo. Dir-se-ia “cométrico” quando ritmo e métrica estiverem em fase, e “contramétrico” quando em defasagem. Em outros termos, pode-se dizer que a articulação rítmica será “cométrica” quando ocorrer na primeira, terceira, quinta ou sétima semicolcheia do 2/4, e “contramétrica” quando ocorrer nas outras posições.

Esse sistema teria a vantagem, segundo Sandroni, de não considerar “normal” determinado procedimento musical e “anormal” outros. Mas ainda haveria um outro obstáculo a ser superado no que diz respeito à estruturação das musicalidades ocidental e africana: o compasso. Sim, porque esse recurso pressupõe a recorrência de pulsos fortes e fracos dentro de uma determinada seqüência regular. Assim como a síncope, o compasso também não é um universal, quer dizer, a idéia de recorrências regulares de pulsos fortes a ele subjacentes, não pode ser universalizada. Sandroni informa que os etnomusicólogos que lidam com as formas musicais africanas perceberam que o compasso, ou melhor, a freqüência regular de pulsos fortes que ele pressupõe, acaba por se tornar um elemento limitante, que inibe a ampla possibilidade de recursos rítmicos daquelas músicas. De todo modo, interessa diretamente a esta análise a constatação da predominância “contramétrica” na música africana e por desdobramento, como veremos em seguida, na música afro-brasileira. Kolinsky, citado por Sandroni afirma:

> Podemos dizer que a característica dominante do ritmo (na música centro-africana) é uma forte tendência à contrametricidade, suscitando uma relação conflitual permanente entre a estrutura métrica do período musical e os eventos rítmicos que se produzem ali (Kolinsky *apud* Sandroni, 2001:22).

Aplicando agora os conceitos de “cometricidade” e “contrametricidade” ao repertório do tambor de Machadinha, é possível detectar, no que diz respeito aos ritmos dos tambores, exemplos claros de “contrametricidade”. Nos exemplos número um, quatro, cinco e seis a acentuação na quarta semicolcheia caracteriza a contrametricidade. No exemplo 2, ocorre no primeiro tempo dos dois compassos a articulação contramétrica das duas semicolcheias com uma colcheia no meio[7]. Essa articulação, chamada por Mário de Andrade, como já foi visto antes, de “síncope característica”, produz um deslocamento da acentuação cométrica, que teoricamente se encontraria na terceira semicolcheia do grupo de quatro semicolcheias de um 2/4, antecipando-a para a segunda semicolcheia do referido agrupamento. Esse deslocamento caracteriza um caso de contrametricidade. O exemplo de número três foi o único no qual não foi detectada a articulação contramétrica.

O exemplo de número oito (A) – padrão de palmas que acompanha o tambor atualmente – e que não é original do tambor de Machadinha, apresenta também uma articulação na quarta semicolcheia do 2/4, o que lhe confere a designação de contramétrico. Esse padrão foi batizado por musicólogos cubanos como *tresillo* por conter três articulações dentro de um compasso 2/4. É também muito difundido em várias regiões do Brasil, estando presente nas palmas que acompanham o coco, o partido-alto, e o samba-de-roda, e no gonguê do maracatu (Sandroni, 2001).

Na parte melódica, a “síncope característica” ou suas variantes comparecem em dezessete exemplos. Outra ocorrência significativa é encontrada no primeiro tempo do quarto compasso do exemplo dez: colcheia pontuada com semicolcheia. O número de ocorrências desses exemplos permite a afirmação de que os pontos do tambor de Machadinha são contramétricos. Essa afirmação, e ainda outras elencadas na descrição

[7] Assim como Sandroni também usarei, apenas por comodidade, a expressão “síncope característica” para esta célula rítmica.

da dança feita no capítulo “o jongo/tambor de Machadinha”, é solidária da idéia de que o tambor se coloca dentro do grande arco de manifestações afro-brasileiras chamado de *continuum* de batuques, como quer Paulo Dias, ou dentro do conjunto de bailes populares derivados dos batuques, que Carneiro chamou de “sambas de umbigada”.

Se é verdade que é possível encontrar elementos africanos dentro das estruturações musicais afro-brasileiras, como demonstrou Kazadi Wa Mukuna (2000), é preciso não perder de vista a dinâmica de hibridação que ocorreu na formação dessas musicalidades. É preciso não perder de vista a necessidade de se lançar uma luz sobre a novidade gestada por esses hibridismos. Sobre isso vale aqui uma citação do professor Carlos Sandroni quando diz:

> Estou de acordo com a idéia de que a novidade da música americana é irredutível a qualquer dos elementos que a formaram; e também penso que a busca da origem de fórmulas rítmicas particulares, contornos melódicos ou canções particulares, se não estiver articulada à compreensão das novas músicas originadas, não apresenta grande interesse (Sandroni, 2001:23).

Particularmente sobre os hibridismos de elementos africanos e europeus geradores dessa nova musicalidade americana, Mukuna afirma que:

> Como frequentemente é o caso nos sincretismos musicais resultantes da reunião de elementos africanos e europeus, há uma predominância do conceito rítmico africano de organização, que fornece um pano de fundo sobre o qual as influências européias, manifestas em implicações harmônicas e melódicas, encontram suporte (Mukuna, 2000:88).

Essa última citação, que já é quase do domínio do senso comum, servirá aqui para que sejam introduzidas as reflexões de Mário de Andrade sobre o modo de hibridismo detectado por ele no repertório do samba rural paulista. Essas reflexões serão

particularmente caras a essa pesquisa, na medida em que foi possível ver a proximidade das observações de Andrade com o repertório do tambor de Machadinha. Para Andrade, a quadratura musical, uma constante no repertório do samba rural que ele analisou, era nitidamente de inspiração européia. Mas ele chama atenção para o fato de que a quadratura fraseológica musical não correspondia à regularidade métrica do texto. Mário assinala que a quadratura musical seria derivada do texto se este fosse uma quadra regular. Ele pensa a irregularidade textual como sendo produto da necessidade de completar silabicamente a melodia. No que diz respeito ao uso de quadra ou dísticos, ele percebe uma inclinação pelos segundos, e que isto seria uma tendência da música "africana", na forma de solo e resposta. Foi possível perceber, na construção dos pontos do tambor, que mesmo quando se tratava de uma quadra, ela tendia a se tornar um dístico, com a concomitante solução de solo e resposta. Percebe-se com isso a tendência para o dístico responsorial tão ao gosto da música africana, como apontou Mário. Com relação às irregularidades dos versos, pode-se afirmar, com base nos pontos analisados, que ocorre no repertório do tambor o mesmo fenômeno apontado por Mário no samba rural paulista. Ou seja, em vinte e cinco exemplos apenas dois são quadras regulares. Um deles, o de número quatorze, é uma quadra em redondilha maior e o de número dezoito uma quadra em hexassílabo, ambos com esquemas de rimas semelhantes, a saber: ABCB. Esse esquema, aliás, percorre todas as construções textuais do tambor quando se trata de elaborações no formato de quadra.

A característica do canto no repertório analisado é de natureza silábica, sem ocorrência de melismas e de estilo responsorial. As respostas ocorrem geralmente no último verso da quadra ou do dístico, sendo que também ocorre a resposta nos dois versos finais quando se trata, evidentemente, de uma quadra. A característica responsorial do canto africano dentro do universo da diáspora negra na América sugere

ao sociólogo Paul Gilroy o acionamento de um imaginário comunitário que aponta para uma vivência de não dominação. Uma espécie de símbolo, no âmbito da música, do desejo de superação das condições do cativeiro, ao mesmo tempo em que as fronteiras que individualizam os sujeitos são momentaneamente suspensas. O canto responsorial seria por esse ângulo de visão a estrutura que viabilizaria a tentativa de superação da incompletude dos indivíduos, remetendo-os ao encontro com o outro (Gilroy, 2001).

Para concluir esta parte de análise musical, considera-se importante que seja ressaltado o caráter de hibridação que ocorreu na formação da expressão musical em questão, bem como em outras expressões aparentadas inscritas sob o nome genérico de "sambas de umbigada", que tivemos oportunidade de comparar com o tambor, tais como o samba de terreiro estudado por Octavio Ianni na cidade de Itu e o samba rural paulista estudado por Mário de Andrade. É possível que este mesmo processo de hibridação tenha ocorrido nas outras expressões que compõem esse grande *continuum* de batuques, mas tal avaliação foge ao escopo dessa pesquisa. Se figura na formação musical dos pontos do tambor de Machadinha a quadratura melódica de proveniência européia (Andrade, 1991), subsistem, em paralelo, outros elementos de procedência africana, dentre os quais se destaca o ritmo. A organização e recorte temporal que a expressão rítmica encerra comunicam uma espécie de interesse que irá se configurar em um determinado uso que se faz da expressão musical. A música dos batuques, com os quais o tambor de Machadinha se irmana, tem uma ligação direta com o corpo através da dança. Não é música para a contemplação, é música para o movimento do corpo. Em convergência com o que disse Mukuna acima, o professor Muniz Sodré afirma:

> No contato das culturas da Europa e da África, provocado pela diáspora escravizada, a música negra cedeu em parte à supremacia melódica européia, mas preservando sua matriz rítmica através da deslocação dos acentos presentes na sincopação (Sodré, 1998:25).

Sodré acrescenta que no mesmo movimento em que o negro escravo aceitava o sistema tonal europeu, ele o desestabilizava ritmicamente, introduzindo nessa nova musicalidade: a "síncope característica" [8]. A "contrametricidade" gerada pela "síncope" era o agente indutor do movimento do corpo que tinha de ser preservado. O ritmo como organizador das durações temporais contra o passivo fundo "métrico", conforme a definição de M. Kolinsky citado por Sandroni, ressoa no corpo, transformando recortes temporais em movimentos espaciais. É, portanto, o momento em que

> O ritmo da dança acrescenta o espaço ao tempo, buscando em conseqüência simetrias às quais não se sente obrigada a forma musical do ocidente. Na cultura negra, entretanto, a interdependência da música com a dança afeta as estruturas formais de uma e de outra, de tal maneira que a forma musical pode ser elaborada em função de determinados movimentos de dança, assim como a dança pode ser concebida como uma dimensão visual da forma musical (Sodré, 1998: 22).

Pelo acima exposto, é possível ver que a configuração musical do tambor de Machadinha, assim como expressões musicais afins, é fruto de um amplo processo de negociação, no qual o fenômeno de hibridação ocorreu incorporando elementos de origem européia, mas também preservando itens importantes para os afro-descendentes. Um desses itens é a inscrição do corpo em movimento como configurado na dança. O mesmo corpo reificado como peça de engrenagem produtiva pela ação colonial escravista, se dispunha aos prazeres do movimento que lhe restituía a dignidade e a humanidade quase perdidas pela brutalidade da escravidão. A roda, o ritmo; a crença, o

[8] Não é intenção desse trabalho realizar um levantamento exaustivo das formas herdadas da África ou da Europa, mas pode-se acrescentar dentro dessa lógica estabelecida por Muniz Sodré, que a evitação da sensível nos pontos do samba rural, a qual Mário de Andrade definiu como "deficiência", ser um expediente "desestabilizador", na medida em que uma determinada estrutura, a escala diatônica, era usada, mas não em sua integridade, sendo como que subvertida por um outro uso.

tambor; a saca ou a umbigada restituíam o negro na corrente vivificante de um cosmo em movimento... rítmico.

CAPÍTULO IV – NEGOCIAÇÕES E EMBATES EM TORNO DO TAMBOR

4.1 – Lutas simbólicas e materiais em torno do tambor

Neste último capítulo, retornaremos a algumas questões esboçadas nos capítulos anteriores, de modo a que se possa dar coerência e sentido às nossas reflexões sobre a manifestação do tambor de Machadinha.

Ainda no primeiro capítulo na seção "metodologia e pesquisa", abordamos as reflexões do etnomusicólogo José Jorge de Carvalho, quando chama a atenção para a omissão da discussão do poder dentro dos estudos etnomusicológicos. Esta orientação de Carvalho parece de certa maneira um aprofundamento da crítica do sociólogo Florestan Fernandes (1978), quando de suas observações sobre a pouca expressividade da análise do contexto social por parte dos folcloristas brasileiros, com relação ao material por eles coletados. Fernandes chega mesmo a pensar que essa etapa interpretativa deveria caber ao cientista social. O antropólogo Néstor Canclini (1983; 2003), também insiste na necessidade de se estudar a cultura popular dentro das condições contemporâneas onde ela aparece e se transforma, analisando o contexto social que a conforma.

Particularmente no que diz respeito aos estudos dos aspectos culturais dos afro-descendentes no Brasil, os estudos se encaminharam, primeiramente através de Nina Rodrigues (1982) e depois com Artur Ramos (1979), para as procuradas "sobrevivências" africanas no Brasil. Ramos explica que o método das "sobrevivências" surge para Nina Rodrigues como tentativa de superação da dificuldade de identificação das procedências dos negros capturados como escravos. O fato de eles serem identificados com os portos de embarque na África gerava muita confusão. O método de

identificação desses contingentes pela "sobrevivência" de suas práticas culturais se colocava para estes pesquisadores como solução do problema. Esse paradigma foi posteriormente rejeitado por uma perspectiva diferente, que tenta estudar as heranças africanas não como algo que perdura intacto dentro do novo cenário brasileiro ou americano. Essa outra perspectiva, defendida por Roger Bastide (1983), pretende ver essas heranças dentro de um contexto de transformações e hibridismos. Bastide afirma que

> Permanecer em um puro inventário dos traços culturais africanos, quando a cultura dos descendentes de africanos constantemente se modifica no sentido de uma lenta desafricanização, apesar de permanecer sempre autenticamente negra, seria correr o risco de limitar a influência durável das culturas negras nas culturas nacionais da América Latina (Bastide, 1983:160).

Este capítulo analisa a prática do tambor de Machadinha no contexto de uma série de transformações que ocorrem na cidade de Quissamã. O tambor é visto como "capital simbólico" (Bourdieu, 2005) de uma comunidade que tenta se situar dentro do novo cenário daquele município.

Os influxos modernizantes por que passa o município de Quissamã, analisados pelo geógrafo João Rua (2000), apontam para a renovação pela qual passa o meio rural brasileiro. Esses influxos modernizantes têm levado alguns autores a pensar na emergência de um "novo rural brasileiro". Para Alentejano (2000) essa expressão é contraditória dando margem a diversas concepções teóricas e ideológicas. De todo modo, entre os pontos convergentes dessas teorizações acerca do novo momento do rural brasileiro, emerge a perspectiva da necessidade de valorização das práticas culturais locais, com vistas à geração de renda. Essa perspectiva é contemplada pela atual gestão municipal de Quissamã quando pensa nas várias possibilidades de

diversificação econômica, conforme apontamos anteriormente. O projeto “casa das artes” em Machadinha, por exemplo, seria um espaço onde as diversas manifestações culturais – entre elas o tambor – poderiam ser objeto de consumo cultural por parte dos que visitam a comunidade.

Mas todo esse processo não ocorre sem o surgimento de arestas e pensamos que não poderia ser diferente, uma vez que se está tratando da valorização de “patrimônios”, e constituição de “capital simbólico”, etc. Os diferentes atores que compõem o tecido social têm interesses diversificados nesse cenário, ao mesmo tempo em que não dispõem dos mesmos recursos materiais e simbólicos. Apesar da assimetria de seus recursos, as camadas subalternas encontram espaços de negociação, o que já pressupõe a detenção de um determinado poder. Essa noção está de acordo com as perspectivas de Michel Foucault, que pensa o poder não como emanação de um determinado lugar social, tal como o Estado ou determinadas instituições, mas como uma potência fragmentada, que pode ser exercido conforme se estabelecem as relações de força em uma dada sociedade. Foucault chegava a falar em poderes, no plural, para dar conta de sua multiplicidade (Foucault, 1981).

Em diversas falas dos moradores ou ex-moradores de Machadinha, como no caso do Sr. Mourinho, evidencia-se inconformismos e às vezes até uma crítica explícita à desigualdade pecuniária com que se trata, por exemplo, as danças locais do fado e do tambor de um lado, e um grupo de rock com grande exposição midiática que vem de fora da cidade, de outro. Já relatamos essa história e só retornamos a ela para exemplificar as “arestas” a que aludimos há pouco. O poder público oferece cachês tanto para os grupos locais de dança “folclórica” quanto para os grupos forasteiros. O desnível que ocorre entre uma e outra remuneração, no entanto, é questionado em função da acentuada diferença de valores, mas não só. O Sr. Mourinho refere-se

também aos discursos proferidos pelo poder público que enfatizam a importância desses fazeres, quando se referem a ele como um "mestre", ou quando mencionam a importância dos jovens locais conhecerem suas próprias tradições. O Sr. Mourinho evidencia a contradição entre as formalizações discursivas oficiais e a remuneração oferecida. Para Stuart Hall esses "ordenamentos estéticos" que hierarquizam os fazeres culturais possibilitam a abertura da cultura para o "jogo do poder" (Hall, 2003:341).

Há nitidamente nesse embate o esforço do subalterno (Sr. Mourinho) para fazer valer o seu "capital simbólico", e transformá-lo em capital pecuniário. Há, por outro lado, por parte dos setores hegemônicos, a aceitação da lógica do mercado de valorização de um determinado produto (grupos de fora), cujo processo valorativo não parece ser uma escolha e sim uma ocorrência natural[1]. A classificação e hierarquização dos fazeres culturais, que se pretendem ou que passam por "apolíticas", expressam em última análise uma opção de política cultural, ainda que não elaborada e estruturada com este fim. É importante também assinalar que os embates em torno de temas pecuniários não se limitam a esse âmbito. Concomitante às classificações e às hierarquizações produzidas sob o manto da "neutralidade axiológica", (Bourdieu 2005:120), ocorre silenciosamente um processo no qual os agentes sociais constroem suas representações e definem seus lugares nas clivagens sociais. As classificações e hierarquizações culturais são, portanto, espaços simbólicos nos quais ocorre o que Stuart Hall chamou de "jogos de poder".

O tema da remuneração nos parece um eixo sobre o qual várias visões se entrecruzam. O Sr. Manoel "Garaúna", antigo jongueiro de Quissamã, e também dançador de fado, nos disse em entrevista, que considera todo esse movimento de

[1] Pierre Bourdieu analisando o processo de hierarquização dos vários capitais simbólicos disponíveis em uma sociedade enfatiza a necessidade de se compreender a transformação dos vários capitais – políticos e econômicos, por exemplo – em capitais simbólicos. Essas hierarquizações no circuito simbólico ocorrem como desdobramentos das lutas sociais, mas de forma "transfigurada" e "dissimulada" (Bourdieu, 2005).

rearticulação do tambor muito positivo. Mas não deixa (com o assentimento de sua esposa ao lado) de lançar um olhar de censura sobre a irredutibilidade dos atuais tocadores e cantores de fado, que só participam de algum evento se houver remuneração. Em um dado momento, a esposa de Sr. Garaúna profere aquela famosa frase: “ah! Antigamente é que era bom, as pessoas tocavam porque gostavam, bastava dar comida e bebida”. No entanto, o fator remuneração é, como eles mesmos disseram, um elemento de estímulo para a participação das crianças na dança do jongo, geralmente netos dos participantes mais velhos.

Há, no grupo do tambor de Machadinha, questionamentos mais incisivos com relação aos valores. Um dos nossos colaboradores e um dos mais velhos dançadores do grupo, Sr. Gílson, nos disse em conversa reservada (não gravada), e isso não deixa de ser a nosso ver uma estratégia dissimulada de inconformismo, que considerava um pouco injusta a “tabela” elaborada pela “D. Darlene”[2], que o remunera com valores inferiores aos tamboreiros. Ele alega que, além de conhecer muitos “pontos”, também conhece os toques do tambor e sabe dançar. Em vários momentos Sr. Gílson refere-se às mudanças ocorridas na prática do tambor, sob orientação da Srª Darlene. Nessa fala o Sr. Gílson mostra estar atento à questão das competências e suas relações com a valorização pecuniária que esta pressupõe. A própria Darlene Monteiro disse-nos, numa outra entrevista, que o Sr. Gílson ainda que indiretamente, tinha feito a ela esta crítica. Ela revelou que, de fato, utilizava um critério que hoje considera inadequado, qual seja, o de pagar mais aos tamboreiros, por serem estes os que realizavam maior esforço durante as apresentações. Ela afirma que logo reconheceu o erro em relegar a um segundo plano a “memória dos mestres”.

[2] Darlene Monteiro é diretora da ONG 3H, que tem atuado no processo de “ressurgimento” do tambor de Machadinha.

Em uma de nossas visitas à comunidade de Machadinha, detectamos uma tentativa de uma das integrantes mais idosas, a D. Guilhermina (Cheiro), de não aceitar mais a liderança de Darlene. Apesar de não termos tido oportunidade de conversar com Cheiro, soubemos por outros integrantes do grupo que ela está insatisfeita com os valores, e a forma como as coisas estão sendo encaminhadas. Segundo nos foi dito, Cheiro planejava a criação de um grupo alternativo ao atual. Posteriormente, viemos a saber que Cheiro desistiu da empreitada.

Podemos perceber por toda essa movimentação que a postura dos setores populares, ou subalternos, frente aos hegemônicos não acontece de forma passiva. Eles estão sendo chamados a tomar parte em uma encenação na qual figurarão como personagens vivos de uma história cheia de arestas, mas que pode vir a ser representada como alguma coisa que já está resolvida e equacionada. Que as contradições fazem parte do passado. Que hoje são todos partes de uma comunidade cujo destino comum os iguala e nivela. Esses grupos não se opõem às iniciativas oficiais ou não de "resgate" da cultura popular local, pelo contrário eles tentam tirar proveitos materiais e simbólicos dessa nova situação em que se encontram. Michel Foucault (2005b) mostra-nos os procedimentos de controle e exclusão operados dentro da sociedade hierarquizada contemporânea. Mostra-nos também como os desníveis dos discursos os hierarquizam em narrativas "maiores" e "menores", e que o apagamento destes desníveis só pode acontecer como simulacro, ou como jogo ideológico que falseia as clivagens sociais, apresentando a sociedade como comunidade ou grupo de iguais.

O município de Quissamã vive o seu terceiro momento de desenvolvimento, que se configura a partir dos anos 1990, com a entrada dos *royalties* da Petrobrás. Momento também – como definiu o geógrafo João Rua (2000) –, do seu ingresso nos fluxos capitalistas com aporte de novos serviços e novas atividades econômicas. É o momento

também em que, para construir uma identidade que a diferencie e lhe dê especificidade, ela busca na memória local elementos que a distingam. Nesse momento, estamos a falar de um tema absolutamente complexo que não é possível esgotar. Trata-se do tema da constituição de identidades coletivas. A amplitude do tema e as limitações dessa pesquisa nos obrigam a um tratamento sintético do assunto.

A constituição de uma identidade para uma sociedade complexa e hierarquizada ocorre, em boa medida, dentro do campo do imaginário e do simbólico. Stuart Hall (2004) argumenta, a respeito da constituição das culturas e identidades nacionais, que se trata de narrativas que mobilizam símbolos e representações, que vão dar sentido as construções identitárias. São, nesse sentido, "comunidades imaginadas" (Anderson *apud* Hall, 2004:51). Para a efetivação desse processo o passado constitui-se como um repositório de imagens e histórias, que a memória trata de "resgatar", conectando o passado com o presente. Esta operação acaba por ocultar as hierarquizações e clivagens inerentes a esta sociedade, no mesmo momento em que produz um lugar simbólico para a constituição desta unidade.

A gestão municipal de Quissamã tem se esforçado em "valorizar" as práticas culturais locais identificadas com as camadas mais pobres da sociedade, como é o caso do tambor de Machadinha: pagando cachês para apresentações do grupo e incluindo Machadinha no calendário de festas oficiais do município, por exemplo. Essa valorização ocorre no momento em que o jongo e outras atividades culturais identificadas com os setores subalternos da sociedade brasileira passam a ser focalizados com vistas aos respectivos registros como bens imateriais da cultura brasileira. O jongo foi registrado pelo IPHAN, em novembro de 2005, no livro de "formas de expressão" que integram o patrimônio cultural brasileiro. O grupo de tambor de Machadinha, já incorporado ao circuito jongueiro nacional e participante da Rede de

Memória do Jongo[3], foi contemplado com um certificado emitido pelo Ministério da Cultura no último Encontro Nacional de Jongueiros, realizado no município de Santo Antônio de Pádua, nos dias 16, 17 e 18 de dezembro de 2005. Se este acontecimento pode vir a constituir-se em "capital cultural" para o município de Quissamã, gerando dividendos turísticos, por exemplo, pode, por outro lado, constituir uma importante ferramenta para uma luta social dos moradores de Machadinha: o reconhecimento da fazenda como "Terra de Preto". Esse assunto será mais desenvolvido no capítulo seguinte, quando discutiremos "a quem interessa o ressurgimento do tambor".

De todo modo, o que pretendemos ressaltar aqui é que está em curso em Quissamã a invocação de uma memória com vistas à constituição de uma identidade para o município. Ao mesmo tempo em que se invoca uma memória do cativeiro se tenta constituir a imagem de uma comunidade de iguais, como se as contradições do passado não tivessem desdobramentos no presente. Celebra-se a casa-grande e a senzala como se estas não tivessem deixado seus descendentes, e como se estes descendentes não ocupassem lugares sociais diferentes dentro da sociedade contemporânea. Talvez seja sintomático o fato de que alguns grupos políticos importantes do município sejam descendentes diretos dos antigos senhores de escravos dos períodos colonial e imperial. Um monumento na saída da cidade de Quissamã em direção à fazenda Machadinha, é ilustrativo. O monumento apresenta um negro sem camisa, sem calçado e com uma calça curta típica das gravuras que representam o negro escravo brasileiro. Nas mãos ele carrega uma picareta. Ou seja, o negro reduzido a sua dimensão utilitária, reificado como peça de uma engrenagem produtiva. O texto que aparece logo abaixo da imagem nos informa da intenção de reconhecer a importância do negro na formação da cidade de

[3] A Rede de jongo é uma organização criada por lideranças jongueiras e parceiros em 2000, que visa ser um espaço de troca entre as diversas comunidades onde se pratica o jongo. Atua na organização dos encontros anuais, no registro de imagens e áudio e também dando suporte às lutas sociais travadas por essas comunidades (Rede, 2005).

Quissamã, mas acaba por constituir uma peça eloqüente da tentativa de escamotear os conflitos inerentes ao período da escravidão. Esta não é mencionada e as contradições e interesses diversos ocultam-se através das palavras "contribuição" e "participação" do negro na "formação da raça, riqueza, história, religião e cultura" de Quissamã. Ora, "contribuição" e "participação" soam aqui como verdadeiros eufemismos que elidem, ou tentam elidir, as relações de força implícitas no sistema escravocrata. É possível ver nessa passagem o que Bourdieu (2005) chamou de "eufemização" ou "dissimulação" discursiva que visa à construção de uma representação – no caso, do negro. É possível também lembrar a assertiva de Le Goff, (1996) quando pensa um monumento na sua dimensão "enganadora", quer dizer, portadora de uma intencionalidade, mas que se pretende neutra, isenta de interesses ideológicos. Ele concluía afirmando que era "preciso começar por desmontar, demolir esta montagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos" (Le Goff, 1996:548).

A essa altura de nossas reflexões, não é demais lembrar os estudos do sociólogo Florestan Fernandes sobre a inserção do negro na nova sociedade capitalista no final do século XIX no Brasil. As transformações ocorridas no modo de produção que resultaram na introdução do capitalismo, compondo a partir daí uma sociedade de classes em substituição ao modo de produção escravista, não criaram as condições necessárias para o aproveitamento do negro nesse novo ciclo. Fernandes afirma que não obstante essas mudanças

> Permanece uma invariável polarização elitista, que resulta na capacidade dos estratos sociais dominantes de manter e de fortalecer seus privilégios, através de várias transformações da ordem econômica, social e política. Esse fenômeno (...) parece explicar-se pela manipulação social do poder político e do aparato estatal por aqueles estratos. Os demais estratos da sociedade foram praticamente excluídos do poder político institucionalizado (Fernandes, 1972: 263).

A partir das observações de Florestan Fernandes, é possível perceber que a assimetria na detenção de recursos materiais e simbólicos, à qual nos referimos anteriormente, deita raízes em um longo processo histórico que recua ao momento do fim da escravidão e ao concomitante ingresso do negro na nova ordem econômica e social.

Malgrado essas assimetrias de recursos é possível pensar um espaço de negociação entre as partes. O papel das negociações nas relações escravistas, por exemplo, em oposição a uma visão que pensava o escravo ora como herói revoltoso (Zumbi), ora como peça ou vítima da escravidão (Pai João), foi assinalado pelos historiadores João José Reis e Eduardo Silva (2005), como estratégia amplamente utilizada pelos negros como forma de se colocar dentro do universo social escravocrata. Essas negociações davam-se muitas vezes de forma tácita. Operando um salto cronológico pudemos ver na comunidade de Machadinha um exemplo de um processo de negociação. Um episódio percebido pela socióloga Ellen Vogas (2000) em trabalho feito sobre a comunidade de Machadinha, pode ilustrar a idéia.

A festa na comunidade de Machadinha ocorre todos os anos nas proximidades do dia 13 de junho, dia dedicado a Santo Antônio, santo para o qual a festa é oferecida. A padroeira da comunidade é oficialmente Nossa Senhora do Patrocínio, santa de devoção dos antigos senhores da casa-grande, cuja capela foi fundada em 1833. Sua festa não consegue, no entanto, ter o mesmo prestígio da festa realizada em louvor de Santo Antônio. Os moradores da comunidade não sabem explicar o motivo da predileção pela festa em honra do santo e o padre local chegava mesmo a dizer que Santo Antônio era co-padroeiro da comunidade (Vogas, 2000:31). Ora, Santo Antônio é um importante santo do catolicismo popular no Brasil, e também associado no sincretismo afro-católico à figura de Ogum, orixá muito popular. O que importa reter

desse evento é o tipo de negociação que se estabeleceu. A comunidade não rejeitou a festa de Nossa Senhora do Patrocínio, mas tacitamente a ela opôs o santo de sua predileção, Santo Antônio ou... Ogum.

Na mesma linha de raciocínio que evidencia o papel das negociações nos embates sociais como um todo, e mais particularmente em Machadinha, assinalamos que o tambor de Machadinha participa de um circuito de negociação no qual as partes envolvidas não têm exatamente os mesmos interesses, mas que em certa medida podem ter alguns interesses convergentes.

4.2 – Devir e descontinuidade. A quem interessa o “ressurgimento” do tambor?

As coisas que perduram no tempo secretam uma espécie de poder mágico cuja capacidade de nos impressionar é enorme. Elas são como testemunhos de um outro tempo, um tempo em que muitas vezes nem existíamos. Isso lhe confere uma aura mágica, ou então guardam em si uma espécie de qualidade que as faz atravessar os tempos, comunicando sua essência imutável. Esta seção intitula-se “devir e descontinuidade” para comunicar ao leitor que nossa perspectiva diverge daquela que busca essências e permanências culturais.

Iniciamos assim porque gostaríamos de ressaltar quanto as idéias de permanência e imutabilidade estão associadas aos estudos de “cultura popular” e particularmente, aos estudos associados aos afro-descendentes no Brasil. As noções de continuidade e tradição, como apontou Michel Foucault (1971), visam a dar a determinado fenômeno ou conjunto de fenômeno, um estatuto que o singulariza em sua trajetória histórica. Dessa forma, o fenômeno pode ser pensado como um “mesmo” que se desdobra e que aponta sempre para um passado original. As noções de original e autêntico, tão caro aos discursos que Foucault chamou de essencialistas, são inerentes a esse tipo de abordagem da cultura que sublinha a continuidade e a tradição.

Não é possível deixar de perceber certa elaboração mitológica nesses discursos. Eles apontam para o que o historiador das religiões Mircea Eliade (1972) chamou de “prestígio mágico das ‘origens’”. Por essa operação, encontra-se no *in illo tempore*, ou no tempo das origens, as ocorrências significativas que dão sentido à existência presente. É possível que esses discursos sejam utilizados estrategicamente, como afirma Paul Gilroy, por intelectuais “afrocêntricos” que, elaborando um conceito de tradição em oposição à modernidade – pois viam nesta as marcas da tragédia da escravidão –

constroem a idéia de uma África original e pura, não tributária do Ocidente. Essa perspectiva vê na modernidade o molde cultural que sustentou a lógica do cativeiro e deveria, portanto, ser rejeitada, mantendo os afrodescendentes "por trás dos biombos cerrados da particularidade negra" (Gilroy, 2001:352). A tradição seria, então, o lócus onde se atualizariam as formas e os estilos culturais locais como desdobramentos de suas origens africanas, que lhes confeririam autenticidade[1]. Na sua crítica a esse conceito de tradição, Gilroy parece ir ao encontro do filósofo Michel Foucault na medida em que ambos assinalam que as características de permanência e imutabilidade embutidas no conceito de tradição a "retiram dos fluxos erráticos da história" (Gilroy, 2001:358), ou só "permite[m] repensar a dispersão da história na forma do mesmo" (Foucault, 1971:31).

Cremos que o paradigma das sobrevivências utilizado por Nina Rodrigues e Arthur Ramos no início do século XX, apontado na seção anterior deste trabalho, faz coro à idéia de tradição como algo imune às vicissitudes históricas, ainda que não compartilhando da perspectiva ideológica de valorização "afrocêntrica". A tradição é algo capaz de permanecer puro mesmo diante de um quadro de mudanças extremas, como foi o transplante dos contingentes negros das terras de África para as Américas.

Na outra margem teórico-conceitual dos "afrocentristas", encontram-se as reflexões de Stuart Hall (2003), para quem a condição "diaspórica" é a situação exemplar da modernidade tardia. Ele está mais interessado em se livrar das "unidades irrefletidas", como expressou Foucault, e perceber a cultura popular ali onde ela se manifesta contaminada pelos hibridismos e atuando nas relações de força sociais. Para

[1] A antropóloga Sally Price, em tom bastante crítico, relaciona, em seu trabalho de pesquisa entre os quilombolas do Suriname, um número significativo de autores que se referem a esses grupos como autenticamente africanos na América. Um desses autores chega a dizer sobre as tradições dos quilombolas que "são mais africanas do que boa parte da África" (Price, 2000: 157). Price chama a atenção para quão preconcebida é essa visão, na medida em que não percebe as dinâmicas de interação das práticas culturais dos quilombolas.

Hall não é possível pensar uma cultura africana fora de seu devir histórico. Ele pensa o processo de hibridação cultural como pedra angular na constituição de uma "estética diaspórica", em oposição a uma "estética africana" que se desdobra em solos americanos.

A propósito dessa "estética diaspórica" mencionada por Hall, foi possível perceber, na nossa análise musical dos pontos do tambor de Machadinha, a presença de hibridismos e "contaminações". Dessa forma, não é possível pensá-lo como uma prática africana, ou de origem puramente africana. É claro, como aponta o próprio Stuart Hall, que esses hibridismos foram construídos a partir de um conjunto de práticas identificadas com as culturas negras africanas, dentro de um conjunto de experiências inscritas na história desses povos.

É comum encontrar, em meio aos diversos discursos em torno do jongo, falas que asseveram a sua origem africana ou, mais precisamente, banto. Foi assim que, em uma conversa informal, logo após uma entrevista com o Cici, do grupo de tambor de Machadinha – momento em que relaxadamente tomávamos uma cerveja – ele proferiu uma frase que nos pareceu sintomática da propaganda "africanista" que circula em torno do jongo. O grupo tinha acabado de ter o primeiro contato com outros grupos de jongo, na Fazenda São José da Serra em Valença, por ocasião dos festejos em homenagem a São José Operário, padroeiro da comunidade, no ano de 2005. Quando perguntei a Cici o que ele tinha achado desse encontro, Cici afirmou ter gostado muito, fez alguns comentários sobre as diferenças que percebeu com relação aos toques dos tambores e aos passos da dança e, por fim, proferiu a frase que chamou nossa atenção. Ele disse que nesse encontro havia descoberto que ele era "angolano" também. A palavra "também", proferida por Cici, era claramente indicativa de que o fato de ser "angolano" não o destituía da identidade brasileira. Ele continuava sendo brasileiro. Mas a partir dos

discursos que circulam nos Encontros de Jongueiros[2] a respeito da "africanidade" que o jongo representa, ele compreendeu que também era "angolano".

A declaração de Cici exemplifica a emergência do que Stuart Hall chamou de "celebração móvel", para se referir às complexas tramas identitárias que se articulam no mesmo indivíduo, dotando-o de identidades múltiplas. Hall argumenta que, rompendo com o paradigma do sujeito do Iluminismo e do sujeito sociológico, nos quais as identidades eram pensadas de forma mais unificada e centrada, o sujeito contemporâneo, da modernidade tardia, vive suas identidades de forma fragmentada e descentrada. Dentro da complexa teia social, ele aprende a negociar suas identidades, lançando mão ora de uma, ora de outra, conforme os interesses e as necessidades políticas do momento. Sobre os processos contemporâneos que levam à descentração e fragmentação das identidades culturais, Hall afirma que

> O processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático. Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma celebração móvel: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um 'eu' coerente. (Hall, 2004:12).

A "descoberta" de sua "africanidade" faz de Cici um agente dos jogos de identidades possíveis, tal qual teorizou Stuart Hall. Essa percepção de si como herdeiro

[2] O Encontro de Jongueiros é um acontecimento anual que reúne diversas comunidades jongueiras, cuja primeira edição ocorreu em 1996 por iniciativa do grupo de jongo de santo Antônio de Pádua; professor Hélio Machado de Castro e a UFF. O Encontro é itinerante e já se encontra em sua décima edição. Entre outros objetivos o Encontro visa possibilitar a troca de experiências entre as diversas comunidades jongueiras, e atuar no sentido de fortalecer as lutas sociais melhorando as condições de vida dessas comunidades (Rede, 2006).

de uma “tradição” cultural longeva, que remonta a um outro continente, é tomada como agregadora de valor à sua prática. É uma construção que pode também exemplificar o que Gayatri Spivaki, citada por Hall, denominou como “essencialismo estratégico”. Segundo essa perspectiva um determinado essencialismo seria necessário num dado momento das disputas culturais, no qual se busca a afirmação de um determinado fazer cultural. Hall (2003), no entanto, sublinha os riscos dessa estratégia, na medida em que ela cega as vistas para o elemento dialógico que compõe a “estética diaspórica”. Há, na crítica de Hall o receio de que essa visão estratégica dê margem a políticas culturais equivocadas, que tomem a “pureza” de um determinado fazer cultural como índice de autenticidade e valor.

A perspectiva de entrecruzamento de várias identidades em um mesmo sujeito ou grupo social é também adotada por Néstor Canclini (2001:126), quando pensa o fenômeno da “dissolução das monoidentidades” (sic). Nesse processo, ocorre a falência de um conjunto de discursos que visavam produzir uma identidade dos sujeitos e dos grupos sociais ligando-os a um território nacional. Os fluxos comunicacionais advindos dos avanços tecnológicos produziriam novas identidades na medida em que poriam em contato indivíduos apartados espacialmente mas que, apesar disso, teriam interesses em comum. A partir da superposição de identidades geradas por esse novo contexto, os indivíduos e os grupos sociais aos quais pertencem, colocariam em cena suas capacidades de negociação dentro dos circuitos de relações políticas nos quais se inscrevem. Sobre os usos dessas identidades no jogo social e sobre a ocorrência de negociações entre os vários grupos sociais – hegemônicos e subalternos – Canclini nos diz que

> Os componentes culturais híbridos presentes nas interações de classes impõem o reconhecimento do conflito e da importância da negociação. Esta já não aparece

> como um procedimento exterior à constituição dos atores, ao qual se recorria ocasionalmente por conveniências políticas. É uma modalidade de existência, algo intrínseco aos grupos participantes do jogo social. A negociação está instalada na subjetividade coletiva, na cultura cotidiana e política mais inconsciente. Seu caráter híbrido, que na América Latina vem da história de mestiçagens e sincretismos, se acentua nas sociedades contemporâneas pelas complexas interações entre o tradicional e o moderno, o popular e o culto, o subalterno e o hegemônico (Canclini, 2001:262).

Gostaríamos de reter da argumentação de Canclini a idéia de que a negociação é algo implícito ao processo de embate cultural. Ela não aparece apenas como ocorrência fortuita, mas como elemento intrínseco ao conflito, e este não se caracteriza apenas como relação de força, mas como espaço de interação e negociação. Mesmo no período da escravidão, no qual a violência ocupou um papel importante, houve, como nos revela a pesquisa de João José Reis e Eduardo Silva (2005), amplos espaços para a negociação. Estes historiadores chegam a afirmar que "os escravos negociaram mais do que lutaram abertamente contra o sistema" (Silva, 2005:14). O tambor de Machadinha, objeto de nossa pesquisa, se enquadra nessa perspectiva de negociação. O seu "renascimento" cumpre um papel importante na composição da memória da cidade, ao mesmo tempo em que a comunidade, ou alguns elementos dela, percebem que desses processos podem advir ganhos materiais e simbólicos para o grupo. Um pouco mais a frente trataremos da importância dos fazeres culturais tradicionais, no caso a dança do tambor, dentro de uma perspectiva de busca de reconhecimento da fazenda Machadinha como comunidade quilombola, ou "terra de preto".

Falávamos no início desse capítulo acerca da sedução do objeto que permanece. Daquilo que, em sua perpetuação, nos transmite uma espécie de autenticidade intrínseca. Esse tema foi abordado pelo historiador Jacques Le Goff (1996) em um capítulo dedicado especialmente à questão do documento e do monumento. Sobre o monumento ele diz:

> A palavra latina *monumentum* remete para a raiz indo-européia *men*, que exprime uma das funções essenciais do espírito (*mens)*, a memória (*menini)*. (...) O *monumentum* é um sinal do passado. Atendendo à suas origens filológicas, o monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação (Le Goff, 1996:535).

Já no final de seu texto, Le Goff chama atenção para o fato de que a simples perpetuação de um objeto não atesta automaticamente nenhuma verdade. Ela pode atestar no máximo um desejo de comunicar certa versão da história. Houve duas ocorrências em torno do objeto "tambor" que nos chamaram atenção. A primeira diz respeito ao nosso primeiro contato com a dança do tambor, no dia 29 de abril de 2005, quando da realização de um evento no município de Quissamã no qual se comemorava o VII aniversário do Parque Nacional da Restinga de Jurubatiba. Entre as várias atividades preparadas para o evento estava a apresentação do grupo de tambor. Percebemos que, ao lado dos três tamboreiros – todos tocando tambores novos adquiridos em lojas –, havia um tambor tipo "tradicional", confeccionado no local, seguindo os antigos modos de fabricação. Ele não foi tocado em nenhum momento. A sua função ali era simbólica, a de evocar o passado – como assinalou Le Goff –, atestando a autenticidade da dança, emoldurando-a numa aura mágica que só as coisas antigas têm o poder de criar. O pesquisador confessa sua ingenuidade quando colocado frente a frente com esse objeto. A fetichização o inebriou em reflexões do tipo: em quantas noites como aquela o objeto-tambor teria sido o centro das atenções? Quantas vezes os seus sons teriam embalado os corpos em movimentos lúdicos? Ele era de fato um testemunho, hoje silencioso, de uma tradição que se perpetuava ali naquela noite. Tentei imaginar, diante de seu aspecto antigo, quantos anos ele deveria ter? Era possível que fosse mesmo um tambor secular.

Qual não foi nossa surpresa quando em visita à comunidade no dia seguinte, fomos informados de que aquele tambor tinha pouco mais de um mês de existência. Ele fora construído sob encomenda para cumprir exatamente esse papel. Um monumento que comunica uma antiguidade, ainda que ele próprio seja recente. Mas o que interessa é o esforço em materializar uma memória, em conferir àquilo que se via, a dança do tambor, um atestado de antiguidade, subsumindo-a a uma longa corrente histórica. Le Goff alerta que "um monumento é em primeiro lugar uma roupagem, uma aparência enganadora, uma montagem" (Le Goff, 1996:548). Vimos nesse episódio um processo de monumentalização de um objeto que se constrói no aproveitamento de uma determinada visão fetichizante dos objetos antigos. Essa visão é compatível com certa perspectiva "folclorizante" de culto dos objetos, cuja antiguidade os investe de tal "prestígio simbólico" que acaba por convertê-los em um bem em si. A essa visão Canclini (2003) chamou de "tradicionalismo substancialista" cujo corolário muitas vezes pode ser o ocultamento das contradições sociais que o objeto pode revelar.

A outra história relativa ao objeto tambor que gostaríamos de contar aqui diz respeito a esse "tradicionalismo substancialista" que acaba gerando uma atitude de reverência – por conta de seu "prestígio simbólico" –, principalmente nos segmentos escolarizados da sociedade. O Sr. Manoel Garaúna, já citado aqui em diversos momentos, nos contava em entrevista que há tempos atrás ele também tivera um tambor, mas que não mais o possuía. Indagamos o que foi feito desse tambor. Sem nenhuma cerimônia ou constrangimento, ele nos disse que, como o tambor não tinha mais uso, "passou fogo nele" e fez lenha. Como? Um objeto de culto, digno de reverência e transformado em lenha? Em madeira comum? Pois é! Duas lógicas se chocam aí: aquela do "tradicionalismo substancialista" e a lógica prática dos usos. Sr. Garaúna revela nesse episódio o sentido prático de sua relação com o tambor. O gesto

parece grosseiro quando visto com as lentes de uma configuração mental que privilegia os objetos. A visão de Sr. Garaúna é radicalmente outra. Para ele, um tambor em silêncio, está destituído de sua função e perde seu significado e sua razão de ser, transformando-se apenas em uma madeira cuja única serventia é alimentar o fogo, uma vez que seus sons não podem mais alimentar o corpo que dança.

Mas por que os tambores silenciaram? Por que uma geração inteira em Machadinha nem sequer conheceu a dança do tambor antes do seu atual ressurgimento? Há um lapso de tempo enorme de silêncio do tambor... E por que ele agora ressurge? Através da pesquisa empírica pudemos constatar que as pessoas que têm menos de trinta e cinco anos de idade nunca viram o tambor. E é sintomático também que no atual grupo exista uma lacuna etária. Não há pessoas com idade entre vinte e cinco e cinqüenta anos. O grupo é formado por crianças, por adolescentes e pelos "antigos" participantes da dança, cujo integrante mais novo é Cici, com 56 anos. Ninguém sabe responder por que ocorreu um momento em que não houve mais interesse pela dança. De um modo geral eles dizem: "os velhos foram morrendo e o pessoal novo não queria mais". Nossa pesquisa não se propõe a dar uma resposta definitiva a essa pergunta. São possíveis, no entanto, algumas reflexões.

É curioso que os momentos do silenciamento do tambor, no início da década de 1970, e o seu renascimento atual correspondam, aproximadamente, a dois ciclos modernizadores do município de Quissamã. A década de 1970 corresponde, como definiu o geógrafo João Rua, à saída da cidade de um longo processo de letargia econômica, com o programa do governo federal para produção de álcool em substituição à gasolina (o PROALCOOL). É o momento também da expansão da mídia televisiva no Brasil atingindo os lugares mais recônditos do país, com suas novas ofertas de entretenimento. É possível pensar que determinadas práticas, como o tambor,

possam ter sido associadas pelas novas gerações, a “coisa antiga”, ultrapassada. O atual momento modernizante opera justamente com o sentido inverso. O processo de globalização ocorre em escala planetária, apesar das assimetrias dos fluxos. E é nesse contexto que as memórias locais são acionadas para singularizar e dar especificidade às comunidades que ingressam nos circuitos globalizados. Dessa forma, como já dissemos no primeiro capítulo, o localismo e as particularidades surgem como apanágio da globalização. Ocorre o inverso do que os “teóricos da convergência”, como definiu o sociólogo J. P. Warnier (2000), preconizavam quando se referiam a um grande processo de homogeneização cultural que ocorreria como desdobramento da globalização.

Mas o renascimento do tambor não é apenas fruto da globalização que ativa os localismos. Ele ocorre também no momento em que, em atendimento a uma orientação da UNESCO, e a uma antiga proposta de Mário de Andrade, o “patrimônio imaterial” brasileiro passa a ser inventariado para posterior registro. Nessa perspectiva, o jongo foi, em novembro de 2005, reconhecido oficialmente pelo IPHAN como patrimônio cultural brasileiro (IPHAN, 2005). É possível que esse reconhecimento tenha contribuído no ressurgimento de outros grupos de jongo que se encontravam, digamos assim, em estado de silêncio, como é o caso dos grupos de Campinas e Porciúncula (Rede, 2006).

Além das implicações simbólicas que esse reconhecimento traz, na medida em que a sociedade mais ampla passa a reconhecer o jongo como uma prática cultural valiosa, ele também implica em possibilidade de ganhos materiais, como financiamentos públicos e privados, maior facilidade no momento de concorrer em seleções de projetos culturais etc. Além desses ganhos materiais, há um outro item ao qual já mencionamos anteriormente: possíveis alianças entre práticas culturais

tradicionais e lutas sociais, transformação de “capital cultural” em importante instrumento nas lutas sociais.

Vimos anteriormente, através do relato do professor Freire (2003), como um grupo de índios Ticuna se articulou em torno da construção do museu Magüta, percebendo nessa empreitada a constituição de um instrumento de luta social, no caso, a demarcação de suas terras. Eles só teriam direito às terras se fossem reconhecidos como índios, daí a importância de acionar a memória coletiva em um processo que o antropólogo José Maurício Arruti (1997), baseado em Fredrik Barth, qualificou como “etnogênese”.

A partir da Constituição Brasileira de 1988, as comunidades negras rurais passaram a vislumbrar a possibilidade de obterem a titulação das terras onde vivem, por conta de serem descendentes de negros escravos que tenham vivido naquela região. O artigo 68 dos Atos das Disposições Constitucionais Transitórias afirma textualmente que

> Aos remanescentes das comunidades dos quilombos que estejam ocupando suas terras é reconhecida a propriedade definitiva, devendo o Estado emitir-lhes os títulos respectivos (Brasil, 1988:62).

A partir desse momento, vai surgir uma série de discussões em torno dos termos contidos no texto da lei, tais como: remanescentes e quilombo. Aqui trataremos brevemente dessas discussões apenas para contextualizar a situação da comunidade da Fazenda Machadinha. Segundo o antropólogo José Maurício Arruti (1997), o termo “remanescentes” surge no cenário das lutas sociais pela propriedade da terra, ainda nas primeiras décadas do século XX, através do decreto n° 5.484 de 1928, no contexto da

demarcação de terras indígenas. O termo surge como solução para designar uma comunidade na qual não se reconhecia mais, ao menos em sua plenitude, o conjunto de traços externos que a caracterizaria como "indígena". Por outro lado, os termos "caboclos" ou "descendentes indígenas" revelariam a ausência de elementos culturais que justificassem um tratamento diferenciado de modo a garantir, por parte desse grupo, a aquisição das terras em questão. De todo modo, o termo continuava ligado a uma concepção passadista, como que tratando de algo que sobrou ou que sobreviveu, em outra palavra, uma reminiscência, definindo-se pela negativa. Referia-se, portanto, "àquilo que não existe mais" (Andrade e Treccani, 2000:03).

O termo "quilombo", tal qual expresso no texto da lei, também careceria de discussões, uma vez que os técnicos envolvidos no reconhecimento das comunidades como comunidades quilombolas precisariam de um instrumental teórico que desse conta de sua classificação como tal. Segundo a pesquisadora da Fundação Instituto de Terras do Estado de São Paulo, Alessandra Schmitt (Schmitt et al, 2002) tornou-se necessário discutir a conceituação de quilombo de modo a atualizá-la e torná-la útil ao novo momento jurídico-político nacional. Ela informa que, durante séculos, operou-se com uma conceituação de quilombo herdada do século XVIII, na qual o termo se definia da seguinte forma: "toda habitação de negros fugidos, que passem de cinco, em parte despovoada, ainda que não tenham ranchos levantados e nem se achem pilões nele" (Schmitt et al, 2002: 02). O antropólogo Alfredo Wagner (1999) também chama a atenção para a longevidade dessa conceituação e propõe como alternativa a esse conceito fossilizado o conceito de "terras de preto". Estas se definem, segundo Andrade e Treccani, como:

> As diversas situações nas quais grupos constituídos por famílias de ex-escravos ocupavam áreas comuns de terras: domínios doados, entregues ou adquiridos,

> com ou sem formalização jurídica; concessões feitas pelo Estado a tais famílias mediante à prestação de serviços guerreiros; extensões correspondentes a antigos quilombos; e, áreas de alforriados nas cercanias de antigos núcleos de mineração (Andrade e Treccani, 2000:04).

Na tentativa de superação das conceituações conservadoras que a própria lei ainda trazia, apesar do reconhecimento de que o artigo 68 da ADCT (Atos das Disposições Constitucionais Transitórias) era um marco na promoção de acesso das comunidades rurais negras à terra, houve um aprofundamento teórico das definições de "remanescentes de quilombo". Dessa forma, em 1994, o Grupo de Trabalho com comunidades negras rurais da Associação Brasileira de Antropologia elaborou a seguinte conceituação de "remanescentes de quilombo"

> Grupos étnicos conceitualmente definidos pela antropologia como um tipo organizacional que confere pertencimento através de normas e meios empregados para indicar filiação ou exclusão (...) o termo não se refere a resíduos ou resquícios arqueológicos de ocupação temporal ou de comprovação biológica. Também não se trata de grupos isolados ou de uma população estritamente homogênea. Da mesma forma nem sempre foram constituídos a partir de movimentos insurrecionais ou rebelados, mas, sobretudo, consistem em grupos que desenvolveram práticas de resistência na manutenção e reprodução de seus modos de vida característicos num determinado lugar (Andrade e Treccani, 2000:05).

Arruti parece estar de acordo com essa visão na medida em que também ele, tentando superar essa visão conservadora e, amparado nas perspectivas teóricas de Fredrik Barth sobre etnicidade, propõe uma articulação dos termos "remanescente" e "étnico". Tentando inverter a lógica passadista da conceituação legal, Arruti investe no conceito de etnogênese explicando a importância de perceber o grupo étnico como

> Uma entidade que emerge da diferenciação estrutural de grupos em interação, um modo de construir oposições e classificar pessoas, em que o social e simbolicamente relevantes são as "fronteiras" desses grupos (...) Ainda que os conteúdos culturais possam variar no tempo, no espaço e na própria origem dos indivíduos que venham a compor o grupo étnico, a análise deve recair sobre os mecanismos de criação e/ou manutenção de uma forma organizacional que prescreve padrões unificados de interação e que regula quem faz e quem não faz parte do grupo, além das relações entre aqueles que fazem parte e entre estes e aqueles que não fazem. (Arruti, 1997:26).

O esforço teórico de Arruti parece ser o de superar uma visão que vincula a autenticidade do grupo rural negro, a formas culturais herdadas e mantidas intactas e preservadas. Em sua opinião, essa solução apontaria para o passado. O que ele propõe é a valorização das estratégias dos grupos para se constituírem enquanto grupos distintos. É nesse sentido que ele vê a ocorrência de uma etnogênese, quer dizer, a elaboração de um conjunto de signos selecionados do passado, cujo uso está voltado para a solução dos enfrentamentos cotidianos. Ou seja, a construção de uma memória ou mesmo de uma tradição com vistas à obtenção de determinado ganho que, no caso aqui estudado, é a posse da terra. O que parece estar em jogo é o uso do passado no presente para ganhos futuros. É o que chamamos, em um capítulo anterior, de "os usos sociais da memória".

No momento em que os grupos rurais negros vislumbram no horizonte a possibilidade de conquistas de direitos e que gradativamente eles vão tomando consciência desses direitos, inicia-se um processo de recuperação da memória e agenciamentos de elementos que lhes dêem especificidade. Por este viés explicativo é fácil entender o papel do tambor nesse cenário de disputas fundiárias que começa a ocorrer em Machadinha.

A comunidade apresenta ainda um estado muito incipiente de entendimento desses direitos, mas a partir de determinadas falas já é possível captar a compreensão da importância da prática do tambor nessa luta. Em nossa última viagem à comunidade,

estivemos com Cheiro que, ainda que pronunciando errado a palavra, nos disse que sabia que ali eles eram todos “quilebela”. E que em uma das reuniões com membros do SEPPIR[3] já tinham dito a ela que era importante continuar com o movimento do tambor. Nesse momento o grupo já estava há quase dois meses sem se apresentar, mas com a veemência que a caracteriza, ela disse que o tambor iria para frente de qualquer jeito. Com ou sem as pessoas que atualmente ajudam a organizar o grupo, “porque isso é uma coisa nossa e a gente tem que manter”.

Ainda que não exclusivamente, o movimento de ressurgimento do tambor de Machadinha interessa, pelo lado dos moradores da comunidade, como item do passado do grupo que está sendo mobilizado em um legítimo processo de etnogênese, como qualificou Arruti. Esse processo de invenção de uma tradição, inerente ao processo de etnogênese, não pode ser confundido com uma estratégia falsa e enganadora. Ele é invenção na medida em que toda comunidade é uma “comunidade imaginada” que, para se constituir, lança mão de determinados itens que circunstancialmente lhe interessam, selecionando-os da corrente contínua do passado.

A descontinuidade da prática do tambor, o hiato temporal que ele sofreu faz com que ele ressurja dentro de uma outra lógica e atendendo a outras expectativas. E não poderia ser diferente. Essa ocorrência faz parte da dispersão que os objetos sofrem em seu devir histórico. Foi possível perceber a transformação do tambor de valor de uso para valor de troca. Práticas semelhantes ao tambor, como os batuques, samba rural paulista, coco, etc., eram práticas lúdico-recreativas ligadas aos contextos das festas que as comunidades davam a si mesmas. Elas não eram espetáculos. Elas eram “usadas” nos momentos de recreação da comunidade. Certo dia em que ficamos presos em Machadinha por conta de uma chuva que impedia nossa saída foi possível ver a

[3] Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial. Órgão federal que entre outras atividades atua no sentido de estabelecer iniciativas contra as desigualdades raciais no País (SEPPIR, 2006).

comunidade se organizando para um evento festivo no qual não havia nenhuma presença externa, a não ser a nossa. Era um evento comum de fim de semana, de intensa vivência comunitária, no qual todos se mobilizavam: as mulheres preparavam a comida os homens arrumavam o salão e faziam o churrasco. Era realmente um momento de relaxamento e descontração. A música que embalava a dança nesse momento era o "forró", projetado mecanicamente através de cd's de grupos tais como: "Mastruz com leite" "Calcinha preta" e outros. Nesses momentos, não se dança mais o tambor. Isso não implica que as pessoas vinculadas ao tambor não tenham prazer em dançá-lo e que a ele está reservado apenas um papel de representação. O jovem Renato, de 15 anos, e que atualmente participa como tamboreiro do grupo exemplifica bem isso. Ele afirma apreciar muito o funk, mas que também gosta tanto do tambor, que mesmo que não fosse remunerado tocaria do mesmo jeito. Há, segundo Darlene Monteiro, até mesmo uma mobilização das crianças de Machadinha para a constituição de um grupo de tambor mirim. Isso sem dúvida atesta o envolvimento, inclusive dos mais jovens, na prática do tambor, mas o que queremos salientar é o seu novo lugar nos "usos" da comunidade. O seu peso maior parece estar na sua nova condição de espetáculo, cumprindo os vários papéis que apontamos acima.

A encenação do tambor como espetáculo traz consigo diversas transformações. Apontaremos as que detectamos: 1) os pontos não são mais improvisados; 2) há atualmente um figurino específico para a sua prática; 3) ao invés de um dançarino no meio da roda, agora são dois; 4) os praticantes são remunerados para dançar; 5) os tamboreiros tocavam sentados em seus tambores, agora tocam sentados em cadeiras com os instrumentos à sua frente; 6) os passos da dança sofreram algumas

modificações[4], possivelmente a partir das sugestões do grupo Brasil Mestiço[5]; 7) a duração dos pontos podia chegar até uma hora. Atualmente, eles duram aproximadamente de dois a quatro minutos[6]; 8) participação de crianças no grupo atual.

Ao tempo da pesquisa dos anos 1980 se ouviam pontos que tematizavam a decadência do tambor, tais como:

Tambor de Machadinha
Já foi muito bão
Depois da poeira
Não presta mais não

Eu fui em Machadinha
Não achei tambor
Tambor não tem
Em fui em Mandiqüera
Não achei tambor
Tambor não tem
Tornei a voltar
Não achei tambor
Tambor não tem

Hoje, dentro da perspectiva de ressurgimento da prática, o grupo orgulhosamente canta no início da apresentação, em um diálogo entre Cheiro e Sr. Garaúna, o ponto

[4] Darlene nos explicou que os mais velhos continuam dançando separados como sempre fizeram, mas alguns dos participantes jovens ficavam com vergonha, e que a entrada de uma dupla ajuda nos sentido de encorajá-los.

[5] A Associação Brasil Mestiço é uma ONG parceira da Rede de Memória do Jongo que atua na área de pesquisa da cultura popular.

[6] Sobre a duração dos pontos há uma observação interessante de Otcávio Ianni sobre o samba de terreiro de Itu. Ele afirma que no samba mais antigo entre 1930 e 1940 dançava-se o mesmo ponto por uma hora ou mais, segundo seus informantes, mas que na tentativa realizada em 1955 de revitalizar o samba, este já contando com uma audiência passiva, o ponto não passava de alguns minutos. Em sua opinião a duração tão prolongada de apenas um dístico ou quadra é um índice de grande envolvimento de todos os participantes na atividade, ao passo que na nova configuração há a ocorrência de pessoas cujo envolvimento não é tão grande (Ianni, 1987).

Tambor morre
Oi não morre não
É por Nossa Senhora
Da conceição.

Aqui pedimos licença para um pequeno devaneio interpretativo. Nossa Senhora da Conceição, a quem a letra do ponto faz menção, é uma das tantas variantes da mãe de Jesus, cuja especialidade é a de auxiliar os partos difíceis. Aquela que ajuda a concepção de um novo ser que vem à luz. Que nasce ou que renasce.

Talvez seja possível pensar que o eco dos tambores chegou às alturas, sensibilizou a Mãe Altíssima e dessa forma o tambor renasce. Renasce na memória de Cheiro, na irreverência do Sr. Garaúna, na saca de D. Preta, nas mãos de Cici, no canto de Sr. Gílson, na ternura do Sr. Tide, na consciência do jovem Leandro, e na esperança de futuro nos olhos do menino tamboreiro Renato.

Considerações finais:

Quando fizemos nossas primeiras viagens à fazenda Machadinha, ainda como investimento exploratório, tivemos a impressão de que faríamos um trabalho sobre memória, pois o tambor já não era uma prática regular na comunidade. A intenção, portanto, era registrar os pontos que estivessem na memória dos moradores mais antigos. Qual não foi nossa surpresa quando, alguns meses depois de nosso primeiro contato, em uma segunda viagem a Machadinha, tivemos a notícia de que estava ocorrendo um processo de ressurgimento do tambor, a partir da iniciativa da ONG 3H, em parceria com antigos jongueiros da comunidade. Esse ressurgimento situava-se dentro de um amplo arco de "renascimentos culturais". A retomada das atividades do tambor ocorreria dentro de uma nova configuração, pois atenderia a novas expectativas.

O tambor estava sendo reconfigurado como um espetáculo e, dessa forma, deixaria de ser uma prática lúdico-recreativa como foi no passado. A sua retomada atenderia a necessidades diversas: geração de renda para os moradores da comunidade de Machadinha; constituição de uma memória identitária para a cidade de Quissamã, em seu novo momento de modernização, e de "capital cultural" para a comunidade, na sua afirmação e reconhecimento como comunidade quilombola. O reconhecimento da comunidade como quilombo traz implicações bem concretas tais como à obtenção da posse legal das terras, conforme preconiza a Constituição Brasileira, no artigo 68 do ADCT, incluído no texto constitucional de 1988, ou mais recentemente o Decreto-lei 4.887[1], de 20 de novembro de 2003.

[1] Este decreto regulamenta os procedimentos administrativos necessários, para que se implemente a identificação, reconhecimento, delimitação e demarcação das terras, com vistas à titulação das mesmas, que venham a ser reconhecidas pelo Estado como terras de remanescentes das comunidades de quilombo.

Renascimento cultural e usos sociais da memória foram dois eixos importantes para a consecução deste trabalho. A nossa identificação com certas correntes teóricas da Etnomusicologia nos obrigou a tentar entender a prática do tambor dentro do seu universo social mais amplo. O etnomusicólogo Alan Merriam (1964) já apontava, na década de 1960, a importância de se estudarem os fenômenos musicais das diversas sociedades e comunidades, como partes integrantes da cultura, mais do que as análises estruturais dos sons.

Posteriormente, autores vinculados aos estudos etnomusicológicos, como José Jorge de Carvalho (2005b), ou, de forma mais ampla, vinculados ao estudo da "cultura popular", como Stuart Hall (2003) e Néstor Caclini (2003), também sugeriram que os fazeres "tradicionais" fossem estudados não mais de forma descritiva, como outrora fizeram alguns folcloristas, mas que fossem compreendidos dentro das relações sociais que os suportavam. Dessa forma, nos esforçamos para superar as visões descritivas, tentando compreender a prática do tambor de Machadinha dentro do circuito de disputas e negociações simbólicas nos quais entendemos que ele está inserido.

Afastamos-nos da idéia de "tradição" como pureza, continuidade, permanência ou sobrevivência. Nossa preocupação foi o oposto dessa visão, que chamamos de "essencialista". Nossa visão, coerente com a idéia de negociação simbólica, evidenciou os aspectos de hibridação, descontinuidade e devir. Vimos como os discursos "afrocêntricos", como definiu Gilroy (2001), tentam reivindicar continuidades e permanências no afã de qualificar seu objeto, uma suposta tradição pura, como peça de resistência às ocorrências negativas da escravidão. Nossa visão, pelo contrário, reconhece no tambor uma "estética diaspórica" (Hall, 2006) na qual, paradoxalmente, as continuidades ocorrem em meio a diversas rupturas e novos aportes, compondo uma nova forma híbrida.

Essa visão teórica, defendida por Paul Gilroy, Stuart Hall e outros, não nega a presença de elementos culturais que remontam à África, mas produz um deslocamento de ênfase, chamando a atenção para o que representaram e representam as negociações e hibridações dentro dos cenários nos quais estavam e estão inseridas as culturas negras. A análise musical dos pontos de tambor de Machadinha evidenciou, assim como Mário de Andrade constatou em sua análise do samba rural paulista, a ocorrência desses hibridismos. É preciso salientar ainda que, nesse processo de negociação que os hibridismos representam, os contingentes negros souberam imprimir suas marcas, salvaguardando elementos preciosos para as suas práticas, como o caso da rítmica "sincopada" tão importante para as suas danças, como evidenciou Muniz Sodré (1998).

O silenciamento dos tambores no início da década de 1970 e o seu atual recrudescimento faz sentido dentro da lógica da hierarquização e classificação, à qual estão sujeitos os fazeres culturais dentro de uma sociedade também sujeita às hierarquizações e classificações. As taxonomias operadas pelos grupos hegemônicos aparecem valorizando determinados fazeres culturais e desprestigiando simbolicamente outros (Bourdieu, 2005). É sintomático disto o fato de vários grupos de jongo "renascerem" na esteira da valorização dessa prática como patrimônio cultural brasileiro. Eles também renascem, como apontou José Maurício Arruti (1997), em função da necessidade de comunidades negras rurais e comunidades indígenas de "inventarem" uma tradição, quer dizer, pinçar em suas memórias coletivas elementos do passado que os distingam e lhes dêem especificidade. Esse processo foi definido por Arruti, baseando-se em Fredrik Barth, como "renascimento étnico" ou "etnogênese".

As dificuldades para a consecução deste trabalho foram muitas e de ordens variadas. A distância de 239 quilômetros que tínhamos que percorrer do Rio de Janeiro até Quissamã foi um fator de adversidade, sem contar que uma vez em Quissamã

tínhamos que percorrer mais 12 quilômetros de bicicleta sob um sol, às vezes, escaldante. Mas, para além das distâncias espaciais, havia uma outra ordem de distância. Uma distância no plano dos lugares sociais e simbólicos ocupados pelos sujeitos envolvidos na pesquisa: entre o pesquisador e a comunidade havia uma distância nos "esquemas de pensamento" (Bourdieu, 2004:204), que ensejou a elaboração da seção dedicada a este tema: "o que se pergunta e o que se responde".

O tambor renasce, mas não é mais o tambor de outrora, e nem poderia ser. Agora cumpre um novo papel. Junto com ele emerge uma série de questões pertinentes à contemporaneidade, pois os fazeres culturais, em sua concretude – ainda que simbólica –, não estão fora da história. Ao contrário, imbricam-se com esta e compõem a sua própria carne. Achegam-se as crianças e, em suas vozes ainda inseguras de pequenos cantores assim como em seus corpos de pequenos bailarinos, materializa-se a continuidade descontínua de uma tradição que em seu devir, se reinventa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ABREU, Ana Rosa et. al. *Alfabetização: livro do aluno.* Brasília: FUNDESCOLA / SEFMEC, 2000. Disponível em: http://www.fnde.gov.br/home/fundescola/matdid_escolaativa_lvaluno_v1.pdf.

ABREU, Antonio Izaías da Costa. *Municípios e topônimos fluminenses – história e memória.* Niterói: Imprensa oficial do Estado do Rio de Janeiro, 1994.

ALENTEJANO, Paulo Roberto R. *O que há de novo no rural brasileiro?* In: Terra Livre – Revista da Associação de Geógrafos Brasileiros N° 15. São Paulo, 2000.

ALMEIDA, Renato. De um jongo em Taubaté In: *Tablado folclórico.* São Paulo: Ricordi, 1961.

ALVARENGA, Oneyda. *Música popular brasileira.* São Paulo: Duas Cidades, 1982.

ALVES-MAZZOTTI, Alda Judith e GEWANDSZNADJER, Fernando. *O método nas ciências naturais e sociais. Pesquisa quantitativa e qualitativa.* São Paulo: Pioneira, 1998.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira.* São Paulo: Livraria Martins editora, 1962.

_____. *As melodias do boi e outras peças.* São Paulo; Brasília: Livraria duas Cidades/ Instituto Nacional do Livro, 1987.

_____. *Aspectos da música brasileira.* Belo Horizonte: Vila Rica Editoras Reunidas Ltda., 1991.

_____. *Dicionário musical brasileiro.* Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: EDUSP, 1989.

ANDRADE Lúcia e TRECCANI Girolamo. Terras de quilombo In: LARANJEIRA, Raimundo (org.) *Direito agrário brasileiro – hoje.* São Paulo: Editora LTr, 2000.

ANTONIL, André João. *Cultura e opulência do Brasil.* Belo Horizonte; São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1982.

ARAÚJO, Alceu Maynard. *O jongo de São Luiz do Paraitinga.* São Paulo: MEC – Campanha em Defesa do Folclore Brasileiro, 1948.

ARAÚJO, Silvana e outros. *In Seminário folclore e cultura popular*. Rio de Janeiro: IBAC, 1992.

ARISTÓTELES. Poética In: *Os pensadores*. São Paulo: Nova cultural, 1987.

ARRUTI, José Maurício Andion. A emergência dos “remanescentes”: notas para o diálogo entre indígenas e quilombolas In: *Revista Mana.* Vol. 03, n° 02, Rio de Janeiro, 1997.

BASTIDE, Roger. *Brasil terra de contrastes.* São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1959.

_____. As contribuições culturais dos africanos na América Latina: tentativa de síntese In: QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. (org.) *Roger Bastide – Coleção grandes cientistas sociais N° 37.* São Paulo: Editora Ática, 1983.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar – a aventura da modernidade.* São Paulo: Companhia das letras, 1986.

BENTO, Cláudio Moreira. *A descendência de Caxias em Macaé.* Disponível em: www.resenet.com.br/artecultura1.htm. Acesso em 14 de janeiro de 2006.

BIALOGORSKI, Mirta e FISCHMAN Fernando. *Patrimonio intangible y folclore: viejas y nuevas conceptualizaciones.* In: Revista de Investigaciones Folclóricas N° 16. Buenos Aires, 2001.

BITTENCOURT, José. *Jongo o avô do samba.* Disponível em: www.ivt-rj.net/caderno/anteriores/4/artigo/jongo3.htm. Acesso em 11 de novembro de 2005.

BOORSTIN, Daniel J. *Os descobridores: de como o homem procurou conhecer-se a si mesmo e ao mundo.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

BORGES, Jorge Luís. *Ficções.* Porto Alegre/Rio de Janeiro: Editora Globo, 1982.

BOSI, Alfredo. Cultura como tradição In: BORNHEIM, Gerd et al. *Tradição e contradição.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Funarte, 1987.

BOSI, Ecléa. *Cultura de massa e cultura popular: leituras de operárias.* Petrópolis: Vozes, 1972.

BOURDIEU, Pierre. Sistemas de ensino e sistemas de pensamento. In: _____. *A economia das trocas simbólicas.* Rio de Janeiro: Editora Perspectiva, 2004.

_____. *O poder simbólico.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil.* Rio de janeiro: Ediouro, 1988.

BURKE, Peter. *Cultura popular na idade moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CANCLINI, Néstor Garcia. *A produção simbólica: teoria e metodologia em sociologia da arte.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

_____. *As culturas populares no capitalismo.* São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. Ni folklorico ni massivo. Que es lo popular?. In: *Dia-logos de la Comunicación,* Nº.17, Junho, Lima, 1987.

_____. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização.* Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2001.

_____. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade.* São Paulo: EDUSP, 2003.

CARNEIRO, Édison. *Samba de umbigada.* Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1961.

_____, Édison. *Folguedos tradicionais.* Rio de Janeiro: Editora Conquista, 1974.

CARVALHO, José Jorge. *O lugar da cultura tradicional na sociedade moderna* In: Seminário folclore e cultura popular – série encontro e estudos n°01. Rio de Janeiro: IBAC, 1992.

_____. *Poder e silenciamento na representação etnográfica.* Disponível em: www.unb.br/ics/dan/serie335empdf.pdf. acesso em 21 de agosto de 2005a

_____. *La Etnomusicologia em tiempos de canibalismo musical. Uma relexión a partir de las tradiciones musicales afroamericanas,.* Disponível em: www.unb.br/ics/dan/serie335empdf.pdf. acesso em 21 de agosto de 2005b.

_____. *O olhar etnográfico e a voz subalterna.* Disponível em: www.unb.br/ics/dan/serie261empdf.pdf. acesso em 21 de agosto de 2005c.

CASCUDO, Luís da Camara. *Mostra de cultura popular.* SESC, s/ cidade, s/ data.

_____. *Literatura oral no Brasil.* Belo Horizonte; São Paulo: Editora Itatiaia/ Editora da Universidade de São Paulo, 1984.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. O jongo e a macumba. In: MARCHIORI et al. *Quissamã.* Rio de Janeiro: SPHAN, Fundação Nacional Pró-Memória, 6ª Diretoria Regional, 1987.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história.* Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1982.

_____. *A invenção do cotidiano – artes de fazer.* Petrópolis: Editora Ática, 1996

CERTEAU, Michel e Julia, Dominique. A beleza do morto: o conceito de "cultura popular" In: Revel, Jacques, *A invenção da sociedade.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

CHARTIER, Roger. *Cultura* popular: revisitando um conceito historiográfico In: *Estudos históricos*, Vol. 08, n°16. Rio de Janeiro, 1995.

CONRAD, Robert E. *Os últimos anos da escravidão no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

DETIENNE, Marcel. *Os mestres da verdade na Grécia arcaica.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

DIAS, Paulo. O jongo de ontem e de hoje. In: *Anais do II simpósio latino-americano de musicologia - 21 a 25 de junho de 1998* - Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1999.

_____. A outra festa negra In: István Jancsó e Íris Kantor (org) *Festa: cultura e sociabilidade na América portuguesa.* Vol. II. São Paulo: EDUSP, 2001.

EAGLETON, Terry. *Depois da teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões.* São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *Yoga: imortalidade e liberdade.* São Paulo: Palas Athena, 2001.

_____. *Mito e realidade.* São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

FARIA, Antonio Carlos de. Herdeiros de escravos mantêm tradições até hoje. *Folha de São Paulo.* São Paulo, 09 de julho de 2000. Caderno Brasil. p. 10.

FARIA, Antonio Guerreiro de. *Apostila sobre sistemas escalares para curso de Harmonia da UNIRIO.* 1998.

FAZENDA, José Vieira. *O roteiro de Maldonado* In: Revista do Instituto Histórico, tomo 71, parte 1, vol. 117. Rio de Janeiro, 1908.

FEATHERSTONE, Mike. Localismo, globalismo e identidade culutral In: *Sociedade e Estado*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

_____. Mike. *O desmanche da cultura: globalização, pós-modernismo e identidade.* São Paulo: Nobel / SESC, 1997.

FERNANDES, Florestan. *O negro no mundo dos negros.* São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972.

_____. *O folclore em questão.* São Paulo: Editora Hucitec, 1978.

FREIRE, José Ribamar Bessa. A descoberta do museu pelos índios In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs), *Memória e patrimônio.* Rio de Janeiro: DP&A; Faperj; UNIRIO, 2003.

FURTADO, Celso. *O mito do desenvolvimento econômico.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

FONSECA, Maria Cecília Londres. Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs), *Memória e patrimônio.* Rio de Janeiro: DP&A; Faperj; UNIRIO, 2003.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber.* Petrópolis: Editora Vozes, 1971.

_____. *Microfísica do poder.* Rio de Janeiro: Graal, 1981.

_____. *El sujeto y el poder.* Disponível em www.philosophia.cl Escuela de Filosofía universidad ARCIS. Acesso em 05 de novembro de 2005a.

_____. *A ordem do discurso.* Disponível em <http://www.ebookcult.com.br/acervo/livro>. Acesso em 20 junho de 2005b.

GANDRA, Edir. *Jongo da Serrinha: do terreiro aos palcos*. Rio de janeiro: GGE-Giorgio Gráfica e Editora Ltda, 1995.

GILROY, Paul. *O atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo; Rio de Janeiro: Editora 34 / Universidade Cândido Mendes – Centro de estudos afro-asiáticos, 2001.

GIROUX, Henry. *Teoria crítica e resistência em educação.* Petrópolis: Vozes, 1983.

GONÇALVES, Carlos Walter Porto. *Paixão da terra: ensaios críticos de ecologia e geografia.* Rio de Janeiro: Pesquisadores Associados em Ciências Sociais – SOCII, 1984.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil.* Rio de Janeiro: Editora da UFRJ / MinC – IPHAN, 2002.

GUENÈE, Bernard. O ocidente nos séculos XIV e XV (os estados). São Paulo: Pioneira, 1981.

GUIBERNAU, Monserrat. *Nacionalismos, o estado nacional e o nacionalismo no século XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade.* Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

_____. *Da diáspora – identidades e mediações culturais.* Belo Horizonte; Brasília: Editora da UFMG / UNESCO, 2003.

HARNECKER, Martha. *Conceitos elementais do materialismo histórico*. São Paulo: Global, 1978.

HOBSBAWM, Eric. e RANGER Terence. Introdução: invenção das tradições In _____ e _____. *A invenção das tradições.* São Paulo: Paz e Terra, 1997.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário eletrônico da língua portuguesa.* Rio de Janeiro: Editora Objetiva Ltda, 2001.

HUBERMAN, Leo. *História da riqueza do homem.* Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

IANNI, Octavio. O samba de terreiro In: _____. *Raças e classes sociais no Brasil.* Rio de Janeiro: Brasiliense, 1987.

IBGE. *Censo 2000.* Disponível em: www.ibge.br/home/estatística/economia/pibmunicipal/2003/comentario.pdf. acesso em: 06 de Janeiro de 2006.

IPANEMA, Marcelo Moreira de. *Parecer de Marcelo Moreira Ipanema, relativo ao processo de tombamento da Fazenda Machadinha.* INEPAC, 1979.

IPHAN. *Patrimônio – revista eletrônica do IPHAN.* Disponível em: www.revista.iphan.gov.br/materia.php?id=136. acesso em 05 de março de 2005.

JAMENSON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio.* São Paulo: Editora Ática, 2004.

KAGAME, Aléxis. A percepção empírica do tempo e concepção da história no pensamento bantu In: Kagame et al. *As culturas e o tempo.* Petrópolis: Editora Vozes, 1975.

LAKATOS, Eva & MARCONI, Marina de A. *Fundamentos de metodologia científica.* São Paulo: Atlas, 1991.

LAMAS, Dulce Martins. *A música de tradição oral (folclórica) no Brasil.* Rio de Janeiro: D. M. Lamas, 1992.

LAMEGO, Alberto Ribeiro. *O homem e o brejo.* Rio de Janeiro: Editora Lidador, 1974.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

LOPES, Nei. *Dicionário banto do Brasil.* Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, [s/d}.

LOVISOLO, Hugo. *A memória e a formação dos homens* In: Estudos históricos. Vol. 02, N° 03. Rio de Janeiro, 1989.

LUCAS, Glaura. *Os sons do rosário: um estudo etnomusicológico do Congado mineiro – Arturos e Jatobá.* 1999. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

LUSTOSA, Isabel. Conversa com Roger Chartier. Disponível em <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2479,3.shl>. Acesso em 25 de junho de 2005.

MACHADINHA. *Egbé – Territórios Negros.* Rio de Janeiro, Setembro/outubro 2001. N° 05. p. 04.

MALDONADO, Miguel Ayres e José de Castilho Pinto. *Descrição dos capitães Maldonado e Pinto* In: Revista do Instituto Histórico, tomo 56, parte 1, vol. 87. Rio de Janeiro, 1893.

MAESTRI, Mário. *A invenção da tradição: o movimento tradicionalista gaúcho.* In La Insígnia. Disponível em www.lainsignia.org/2002/septiembre/dial_011.htm. acesso em 29 de março de 2004.

MARCHIORI, Maria Emília Prado. A transformação técnica da economia açucareira no Norte fluminense e a importância de Quissamã nesse contexto, 1875/1910 In: MARCHIORI et al. *Quissamã.* Rio de Janeiro: SPHAN, Fundação Nacional Pró-Memória, 6ª Diretoria Regional, 1987.

MARIANI, Alayde Wanderley. Quissamã, história e sociedade In: MARCHIORI et al. *Quissamã.* Rio de Janeiro: SPHAN, Fundação Nacional Pró-Memória, 6ª Diretoria Regional, 1987.

MARQUESE, Rafael Bivar e PAROON, Tâmis Peixoto. Azeredo Coutinho, Visconde de Araruama e a memória sobre o comércio dos escravos de 1838 In: *Revista de história - USP* N° 152. São Paulo, 2005.

MARTIN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações.* Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

MERRIAM, Alan P. *The anthropology of music.* Illinois: Northwestern University Press, 1964.

MONTAIGNE, Michel de. Dos mentirosos In: *Os pensadores.* São Paulo: Nova Cultural, 1987.

MOREIRA, Adriano. *Teoria das relações internacionais.* Porto: Almedina, 1999.

MUKUNA, Kazadi wa. *Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira: perspectivas etnomusicológicas.* São Paulo: Terceira margem, 2000.

MYERS, Helen (org.). *Ethnomusicology: historical and regional studies.* London: The Macmillan press Ltd, 1993.

OLIVA, Aurora. *Introducíion a la etnomusicologia.* Disponível em: www.plazamayor.net/antroplogia/archtm/etnomusicologia/ . acesso em 27 de janeiro 2005.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *Os intelectuais, a nação e o povo* In: Seminário folclore e cultura popular – série encontro e estudos n°01. Rio de Janeiro: IBAC, 1992.

ORTEGA Y GASSET, José. *A rebelião das massas.* Disponível em: www.culturabrasil.pro.br/rebeliaodasmassas.htm. acesso em 13 de novembro de 2005.

ORTIZ, Renato. *Cultura popular: românticos e folcloristas.* São Paulo: Olho d'água, 1992.

_____. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1998.

_____. *Cultura Brasileira e identidade nacional.* São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

PALMA, André Martins da. *Representação sobre os meios de promover a povoação e desenvolvimento dos campos dos Goytacazes em 1657* In: Revista do Instituto Histórico, tomo 47, parte 1. Rio de Janeiro, 1884.

PEIXOTO, Maria Clara. *Inventário de identificação de bens imóveis.* INEPAC – Instituto Estadual do Patrimônio Cultural. 2003.

POLLAK, Michael. *Memória e identidade social* In Estudos Históricos Vol. 08, n° 10. Rio de Janeiro, 1992.

PRADO Júnior, Caio. *História econômica do Brasil.* Rio de Janeiro: Brasiliense, 1961.

PRICE, Sally. *Arte primitiva em centros civilizados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

QUISSAMÃ: Estudo Socioeconômico 2004. Tribunal de Contas do Estado do Rio de Janeiro – Secretaria-geral de Planejamento, Rio de Janeiro, 2004.

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

_____. *As culturas negras no novo mundo.* São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979.

REDE DE MEMÓRIA JONGO E CAXAMBU. Disponível em http://www.redejongocaxambu.com.br/index.php?pagina=arede acesso em 11 de março de 2006.

REZENDE, Francisco de Paula Ferreira de. *Minhas recordações.* Belo Horizonte, São Paulo: Itatiaia, EDUSP, 1988.

RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. *O Jongo.* Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil.* São Paulo; Brasília: Editora Nacional / Editora Universidade de Brasília, 1982.

RUA, João. Implicações territoriais do processo de modernização no município de Quissamã In: RUA, João (coordenador), *Quissamã: em busca de novos caminhos.* Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro – Departamento de Geografia, 2000.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917 – 1933.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor; Editora UFRJ, 2001.

SANT'ANNA, Márcia. A face imaterial do patrimônio cultural: os novos instrumentos de reconhecimento e valorização In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs), *Memória e patrimônio.* Rio de Janeiro: DP&A; Faperj; UNIRIO, 2003.

SATRIANI, Luigi M. Lombardi. *Antropologia cultural e análise da cultura subalterna.* São Paulo: Editora Hucitec, 1986.

SCHWARTZ, Roberto. As Idéias Fora do Lugar. In: Schwartz, Roberto, *Ao Vencedor as Batatas.* São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1981.

SEPPIR. Disponível em www.presidencia.gov.br/seppir/ acesso em 21 de março de 2006.

SERRINHA, Grupo Cultural Jongo da. *Jongo da Serrinha.* CD-livro. Rio de Janeiro: Grupo Cultural Jongo da Serrinha, 2002.

SILVA, Eduardo. Entre Zumbi e Pai João, o escravo que negocia In: SILVA, Eduardo e REIS, João José, *Negociação e conflito: a resistência negra no Brasil escravista.* São Paulo: Companhia da letras, 2005.

SIMONARD, Pedro. *A construção da tradição no jongo da Serrinha: uma etnografia visual do seu processo de espetacularização.* 2005. Tese (doutoramento em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

SLENES, Robert W. *"Malungu, ngoma vem!" África encoberta e descoberta no Brasil.* Luanda: Museu Nacional da Escravatura/ Instituto Nacional do Patrimônio Cultural, 1995.

_____. *Na senzala uma flor: esperanças e recordações na formação da família escrava – Brasil Sudeste, século XIX.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo.* Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

STEIN, Stanley. *Vassouras – um município brasileiro do café 1850 – 1900.* Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1990.

STRINATI, Dominic. *Cultura popular: uma introdução.* São Paulo: Hedra, 1999.

TEOBALDO, Délcio. *Cantos de fé, de trabalho e de orgia – O jongo rural de Angra dos Reis.* Rio de Janeiro: e-papers, 2003.

THIOLLENT, Michel. *Crítica metodológica, investigação social e enquête operária.* São Paulo: Polis, 1985.

TINHORÃO, José Ramos. *Os sons dos negros no Brasil.* São Paulo: Art Editora, 1988.

TORRANO, Jaa. Ouvir, ver, viver a canção. In: HESÍODO, *Teogonia.* São Paulo: Iluminuras, 1992.

TRAVASSOS, Elizabeth. O fado In: MARCHIORI et al. *Quissamã.* Rio de Janeiro: SPHAN, Fundação Nacional Pró-Memória, 6ª Diretoria Regional, 1987.

_____. Música folclórica e movimentos sociais. *Debates* – Cadernos de Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Unirio, Rio de Janeiro, n° 06, novembro, 89- 113, 2002.

TSCHUDI, J. J. von. *Viagem às províncias do Rio de Janeiro e São Paulo.* São Paulo: Livraria Martins Editora, 1954?

VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro 1947 – 1964.* Rio de Janeiro: Funarte/Fundação Getúlio Vargas, 1997.

VOGAS, Ellen. *Notas introdutórias para o estudo de um bairro rural de negros.* 2000. Monografia (Graduação em Ciências Sociais) – Universidade Federal Fluminense.

WAGNER, Alfredo. Os Quilombos e as novas etnias In: *Documentos do Instituto Sócioambiental n° 05.* Brasília, janeiro de 1999.

WARNIER, Jean-Pierre. *A mundialização da cultura.* Bauru: Edusc, 2000.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas.* São Paulo: Companhia das Letras / Círculo do Livro, 1989.

Livros Grátis

(http://www.livrosgratis.com.br)

Milhares de Livros para Download:

Baixar livros de Administração
Baixar livros de Agronomia
Baixar livros de Arquitetura
Baixar livros de Artes
Baixar livros de Astronomia
Baixar livros de Biologia Geral
Baixar livros de Ciência da Computação
Baixar livros de Ciência da Informação
Baixar livros de Ciência Política
Baixar livros de Ciências da Saúde
Baixar livros de Comunicação
Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE
Baixar livros de Defesa civil
Baixar livros de Direito
Baixar livros de Direitos humanos
Baixar livros de Economia
Baixar livros de Economia Doméstica
Baixar livros de Educação
Baixar livros de Educação - Trânsito
Baixar livros de Educação Física
Baixar livros de Engenharia Aeroespacial
Baixar livros de Farmácia
Baixar livros de Filosofia
Baixar livros de Física
Baixar livros de Geociências
Baixar livros de Geografia
Baixar livros de História
Baixar livros de Línguas

Baixar livros de Literatura
Baixar livros de Literatura de Cordel
Baixar livros de Literatura Infantil
Baixar livros de Matemática
Baixar livros de Medicina
Baixar livros de Medicina Veterinária
Baixar livros de Meio Ambiente
Baixar livros de Meteorologia
Baixar Monografias e TCC
Baixar livros Multidisciplinar
Baixar livros de Música
Baixar livros de Psicologia
Baixar livros de Química
Baixar livros de Saúde Coletiva
Baixar livros de Serviço Social
Baixar livros de Sociologia
Baixar livros de Teologia
Baixar livros de Trabalho
Baixar livros de Turismo