

# NO EMBALO DO JONGO E DO CALANGO: MEMÓRIA SOCIAL EM BANANAL/SP

Diego da Costa Vitorino<sup>1</sup>  
Dulce Consuelo Andreatta Whitaker<sup>2</sup>

## Introdução

A ideia inicial deste trabalho é descrever um conjunto de saberes, técnicas, costumes e manifestações culturais, ou seja, a memória social em Bananal/SP, cuja população estimada para 2015 é de quase 11 mil habitantes<sup>3</sup>.

Partindo da hipótese testada na tese: “Um Divórcio entre a Escola e a Comunidade? Bananal/SP um “laboratório” a céu aberto no Vale Histórico do Rio Paraíba do Sul” poderíamos afirmar que como em todo sistema de ensino, existiria na escola de Bananal a ideia de que o sistema educacional deva romper com os saberes populares, a fim de construir o conhecimento socialmente valorizado, que se encontram apenas nos livros e na cultura dita “erudita”? Debater essa ideia foi fundamental para a elaboração do estudo realizado. Romper com a cultura popular é o que propõem alguns pedagogos brasileiros de renome, entendendo que se deveria fornecer aos filhos das camadas de trabalhadores todos os conteúdos que estão no alcance das classes abastadas e que facilitariam a integração dessas camadas na sociedade de classes.

Diante de tal problemática há tendências teóricas, sobretudo a pedagogia revolucionária de Freire (2013), que colocou em questão o processo de alfabetização dos grupos subalternos na América Latina e em alguns países Africanos e, ainda hoje, se apresenta como uma pedagogia de esquerda capaz de solucionar as contradições apresentadas pela dialética: opressor x oprimido.

O que se observa é, que inserida em uma realidade riquíssima tanto pelo ponto de vista da natureza preservada, como da memória subalterna e dos aspectos lúdicos da cultura, a educação escolar (formal e pública) se apresenta distante, burocratizada e alheia a elementos que poderiam formar um currículo atraente e eficiente no ensino-aprendizagem das crianças.

As práticas tradicionais da comunidade são, sistematicamente, ignoradas pela escola no processo de ensino-aprendizagem dos estudantes, além de serem consideradas como mitos, folclore ou saberes inexpressivos para a escolarização (GOMES, 2001). Este trabalho corrobora para com esta análise, uma vez que as memórias sociais dos negros e dos povos da floresta foram descartadas pela escola de ensino fundamental em Bananal.

## Metodologia:

Ficamos durante três meses ou, mais precisamente, 92 dias na localidade, e tivemos como primeira tarefa acompanhar grupos de alunos em diferentes escolas da

---

<sup>1</sup> Doutor em Educação Escolar e bolsista da Fundação da UFSCar.

<sup>2</sup> Doutora em Sociologia e professora em cursos de Pós-Graduação da UNESP/FCL- Araraquara e UNIARA – Centro Universitário de Araraquara.

<sup>3</sup> Segundo dados do Censo Populacional de IBGE (2010) a população de Bananal era de 10.223 habitantes. Disponível em: <http://cidades.ibge.gov.br/xtras/perfil.php?lang=&codmun=350490&search=sao-paulo|bananal> (Acesso em 11.06.16)

cidade – todas elas gerenciadas pela administração da Secretaria Municipal de Educação de Bananal.

O total de entrevistas realizadas foi de trinta e quatro. Dessas, 12 foram com sujeitos que trabalham na escola (10 professores, 1 diretora e 1 merendeira). Todas elas foram entrevistas semidiretiva, segundo Thiollent (1980). Para este metodólogo, a entrevista semidiretiva proporciona ao entrevistado aprofundar os temas da pesquisa, além de dar ao entrevistador um papel mais ativo no processo de coleta dos dados.

No caso das entrevistas com os professores, os mesmos foram levados a abordar assuntos como: a família, formação acadêmica, trabalho e o cotidiano na cidade. Nos outros casos (nas entrevistas com os moradores da cidade sem “nenhuma” ligação com a escola), focamos na história de vida dos entrevistados, sua formação e profissão, além de temas que revelam aspectos socioculturais e lúdicos de Bananal.

A proposta metodológica desta pesquisa tem por alicerce as obras de Thiollent (1980), Whitaker (2002), Ardoino (1998) e uma sólida historiografia acerca do problema debatido.

Neste contexto, pode-se falar em um método que incorpora três olhares: o método etnográfico, o método histórico, ou seja, o contexto dos acontecimentos e o método materialista dialético, trazendo à tona as condições materiais e contradições da comunidade em questão.

Thiollent (1980) esclarece-nos sobre *os meios de captação de informação* – que deve ser constantemente criticado pelo controle metodológico do pesquisador – neste caso, subordinado à teoria sociológica –, além de uma análise crítica sobre a sociedade de classe.

Whitaker (2002) contribui para uma pesquisa preocupada com a dialética estabelecida entre a cultura e a ideologia. A obra da autora ainda desperta o pesquisador para importância do Caderno de Campo e um registro sistemático dos fenômenos sociológicos.

Ardoino (1998) aponta para a perspectiva plural dos fenômenos educacionais determinando, desse modo, a forma como construir o método nas pesquisas em educação, além de sugerir a utilização de diferentes técnicas a fim de captar múltiplas nuances do problema em questão.

O Caderno de Campo foi um documento de primeira necessidade para os pesquisadores. Nele foram relatados os costumes e o cotidiano que pudemos observar ou vivenciamos na localidade: tanto pelo aspecto coletivo, quanto pelo aspecto individual dos sujeitos. Nele registramos os acontecimentos mais variados e significativos que envolviam os sujeitos de nossa *rede de relações*.

Assim sendo, o Caderno foi construído por todo o tempo em que permanecemos no Campo e foi utilizado como ferramenta de registro quase que diariamente. As anotações deste Caderno serviram para lembrar fatos ou discursos de pessoas da comunidade, capazes de fornecer a maior quantidade de informações sobre as relações humanas ali estabelecidas.

Pelos *itinerários* e pelas *rotas* da pesquisa de campo, construímos uma *rede de relações* com sujeitos que, através de seus relatos de vida, puderam contar a memória e narrar a história oral (esta referenciada a uma tradição e sempre transmitida pela oralidade) que tece aqui uma parte da história escrita desta comunidade. A articulação entre memória e história oral é um recurso que, fundamentado na historiografia da cidade, pode chegar à descrição do cotidiano e da cosmogonia preservada ainda hoje na localidade, mesmo através das passagens dos séculos XIX ao XXI.

Maria Aparecida Nascimento, a “Cida” de 55 anos (nascida em 1957) foi quem me contou sobre a vida no alto da Serra da Bocaina. Cida é de uma família de

bocaineiros – moradores dos Sertões da Bocaina, que podemos chamar de “moradores da floresta” –, seus pais tiveram 13 filhos. A família da Maria Aparecida Nascimento e seu irmão Sebastião Fernandes dos Santos guardam profundos saberes sobre como morar e conviver de forma sustentável com a fauna e flora das encostas que se formam devido à área serrana do Estado de São Paulo<sup>4</sup>.

Fui quatro vezes à Serra da Bocaina e sempre recebido com muita hospitalidade, como de costume na região. A escola rural da serra fica isolada a uns 500 metros da vila próxima ao Trutário (criadouro de Trutas). Por todos os lados, avistamos paredões verdes formados pela Mata Atlântica e, entre eles, alguns pés de manacás e ipês que coloreem a cor predominante na paisagem.

Minha *rede* de sujeitos em Bananal me levou até Cida devido sua relação com a Floresta e seu saber sobre as ervas medicinais. A vida no alto da Serra da Bocaina dificultava ainda mais a ida ao médico e outros serviços necessários à população dessa região do município. Por isso, ela afirma que sua mãe já sabia o que fazer em caso de diarreia (chá de folhas de goiaba com pitanga), infecção de intestino (chá de Marcelinha). Para resfriado, fazia-se uma xaropada (misturava-se: folhas de laranja, alfavaca, guaco, galinhos de pitanga, limão, levados a dois litros de água e mais meio quilo de açúcar, deixando ferver por umas 4 horas).

Para amigdalite, Cida recomenda: *Tem uma planta com o nome de trançagem. Essa planta ela é um anti-inflamatório. Você faz um chá e faz o gargarejo, não precisa tomar remédio e rapidinho você fica bom da sua garganta.* No caso das consequências da menopausa, Cida indica chá das folhas da amora.

Seus conhecimentos sobre a floresta foi criado a partir da observação e da história oral passada por seus familiares durante a vivência no ambiente. Apesar de afirmar que hoje reconhece que a caça tinha certo impacto para a natureza, fica claro em seus depoimentos que a utilização era para a subsistência e era realizada de forma consciente e sustentável por seu pai e familiares.

### **No embalo do Calango:**

Além de guardarem conhecimentos, estes moradores revelam memórias importantes sobre a vida caipira no Brasil. Quando Cida fala sobre as vestimentas utilizadas por seus familiares, ela distingue bem as roupas de festa – confeccionadas por sua mãe com as chitas compradas por seu pai – e a roupa de usar em casa, estas no caso, feitas de saco de algodão tingido, também utilizado para ensacar o carvão.

Seu depoimento revela que todos os sábados ocorriam bailes nos Sertões da Bocaina e, muitas vezes, estes estavam associados aos mutirões de trabalho na lavoura organizado pelos próprios bocaineiros, o que sugere a rede de solidariedade da comunidade. Segundo Cida, juntava-se de 10 a 15 homens a fim de adiantar o serviço na roça, seja capinando, plantando ou colhendo diferentes culturas agrícolas, e depois aconteciam os bailes.

Cabe ressaltar que Cida é de uma família de músicos (sanfoneiros e percussionistas) com bastante experiência na arte do Calango, como o irmão mencionado em nota de rodapé. Ela conta sobre os bailes, após o mutirão:

*Então chegava no sábado, ia todos aqueles homens fazer mutirão. As mulheres juntavam na casa, por exemplo, se o mutirão era na casa do meu pai, as mulheres vinham tudo pra casa do meu pai, e os homens iam*

---

<sup>4</sup> O irmão de Cida, Sebastião Fernandes dos Santos, mais conhecido como o “Tião”, mora no km 12 da estrada que sobe para a Serra da Bocaina.

*trabalhar e as mulheres iam fazer as comidas. Juntava 10, 15 homens num instante adiantava o serviço, mas não era pra um pagar um ao outro não. Era mutirão. Quando era à noite, o pessoal ia para suas casas para tomar banho e as 19, 20 horas já tava chegando todo mundo para o baile. Aí era a festa formada. Dependendo do lugar que era a festa, andava 2 horas, 2 horas e meia pra poder chegar onde tinha o baile. Aí a gente dançava, cantava muito Calango.*

O trabalho coletivo, segundo a entrevistada, era comum entre os bocaineiros. Este tipo de organização do trabalho tinha como objetivo acelerar o processo de preparação do terreno para a plantação ou para a colheita da cultura agrícola e fortaleceu a rede de solidariedade na comunidade. Ao trabalho coletivo sempre estiveram vinculados os momentos de sociabilidade e ludicidade desses moradores das áreas rurais, por isso os bailes ocorriam depois do mutirão, como descreve Cida.

Outra manifestação cultural importante e comum nesta região é a formação das Cia's de Folia de Reis. Estes grupos podem ser encontrados em muitas cidades do Sudeste brasileiro, assim como ocorre em Bananal.

O que representam as Foliás de Reis, daquelas comuns à Serra da Bocaina? Segundo Brandão (1984), as foliás são equipes de trabalho produtivo, assim como as unidades familiares, os grupos de mutirões, uma equipe de especialista em artesanatos, ou ainda, equipes de outros tipos de trabalho religioso popular, que não fogem a modelos semelhantes.

Na perspectiva deste etnógrafo, o trabalho pedagógico desses especialistas Foliões, mestres e contra-mestres têm funcionado através de séculos e talvez essa questão esteja sendo desvelada quando se analisa o poder do comando, a centralização da ordem do grupo, a hierarquia em uma instituição social popular peculiar da história e sociedade paulistana.

Para Brandão (1984), todas as Cia's de Folia funcionam coletivamente, porque nascem no seio da família do mestre folião, mas também agrega diferentes tipos de sujeitos que vão se ajustando de acordo com o seu saber de desempenho.

Segundo a pesquisa do autor, o trabalho coletivo da folia deriva da conjugação de tais diferenças dos sujeitos na composição desta manifestação. E a parte importante do saber de um pai, um mestre ou um guia, está em articular em torno do seu próprio desempenho o trabalho produtivo, artístico ou religioso de uma equipe popular, cuja hierarquia de postos faz a diferença sem estabelecer a desigualdade.

A Folia de Reis é um bom exemplo de como a cultura camponesa estabelece relações sociais e simbólicas entre categorias de pessoas, grupos, no interior da família, da parentela, da vizinhança, da comunidade. Para Brandão (1984) a festa principal, a do fim do giro da Cia, se estrutura com base no trabalho coletivo e comunitário também:

*A própria festa é um grande mutirão. Inúmeras pessoas de um povoado rural, ou mesmo de vários deles, participam dos preparativos. Tanto a casa do 'festeiro' quanto as casas de 'giro' e de 'pouso' são decoradas para a passagem da Folia e a realização da Festa (BRANDÃO; 1984, 33).*

O autor observa este trabalho coletivo e comunitário, porque as famílias fazem as tarefas, preparam o local, meninas e meninos fazem muitas tarefas relacionadas aos preparativos; todos produzem em grande quantidade a comida cotidiana para o grande evento. Há aqueles devotos que fazem promessas para ajudar na realização da Festa e, por isso, ajudam com trabalho ou custeio.

E poderão perguntar: “- Onde está o processo de aprendizagem no problema?” Para ver, é preciso encarar como o faz Brandão (1984). Os foliões retribuem por meio de dádivas sociais e espirituais, porque estão envolvidos num ritual onde dar faz parte do processo. No caso das Folias – que é uma manifestação secular do catolicismo popular - o autor percebe que *todos acreditam que o ato de dar obriga a Deus a retribuir em nome dos três Reis (mediadores sobrenaturais) e através do trabalho religioso dos foliões (mediadores humanos)* (BRANDÃO, 1984, 34).

Neste contexto do processo cultural, a Folia é muito mais que trocas de bens, gestos e atos. Os promesseiros, que no caso da Serra da Bocaina era um grande fazendeiro paternalista muito conhecido e que viveu por anos no alto da Serra, servem aos foliões e visitantes uma comida farta na mesa roceira, afirma o autor. Os pequenos gestos de comer, e depois, cantar agradecendo são regras do rito. Temos aí uma complexa análise de que essas solenidades de gestos são poderosas para ensinar as regras do ritual da Festa de Reis, comum no sudeste brasileiro.

Segundo Brandão (1984), os cantos, as falas e as rezas repetem todos os anos uma pequena fração de uma história já muito conhecida, mas que repetida com a força do rito, torna-se mais do que apenas legítima, uma ideia amada. Além disso, há no encontro com as casas de giro e pouso uma troca de sinais e objetos. Momento em que o casal e familiares recebem na frente da casa os foliões.

O autor afirma que *pedir, dar receber, retribuir. Tornar tudo solenizado e cerimonial e, assim, estender aos limites das dimensões comunitárias os tipos de trocas de bens e serviços tradicionalmente comuns no mundo camponês, eis uma das funções da Folia de Reis* (BRANDÃO; 1984, 34).

Na região, deparei-me com inúmeras manifestações da cultura popular, tais como as procissões religiosas e outras de caráter satírico como o Calango<sup>5</sup> e o Jongo, que era dançado nesta praça em comemoração às festas juninas.

Qual a importância do Calango? O Calango é praticado nas pousadas de Folia de Festa do Divino. O Calango é uma forma de divertir as pessoas nas festas, porque é um verso improvisado e a composição musical combina perfeitamente com o forro arrasta pé afirma Amarildo Pereira de Lagoinha-SP (aos 6’58’’ do documentário Etnodoc “Calangos e Calangueiros”).

O Calango é ritmado pela sanfona, além do violão e do pandeiro, e pode ser comparado ao *repente* da região nordeste do Brasil. O Calangueiro tem como objetivo responder ao verso de seu desafiador, rimando-os em terminações semelhantes. Por exemplo, “a”, “ar”, “or” ou “ão”, o que torna o desafio mais complexo dependendo da habilidade e sagacidade dos Calangueiros concorrentes no desafio das rimas.

Dos bailes populares no Largo do Rosário – praça central em Bananal, outro entrevistado, Sr. Jorge, se recorda de alguns versos de Calango:

[cantando]

*No caminho do mata porco me juraram de matar  
Com a garrucha de dois canos, duas balas de metá  
Menina, casa comigo, eu sou bom trabalhador  
Com chuva não vou na roça, nem com sol também não vou*

---

<sup>5</sup> Hoje no país, contamos com o ETNODOC que possibilita a produção de áudio-visuais de grande relevância para muitos pesquisadores e curiosos. O documentário etnográfico *CALANGO E CALANGUEIROS*, da edição de 2007 do ETNODOC, revela como o ritmo foi disseminado pela região do Vale do Rio Paraíba do Sul paulista. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=iR0vJqmh\\_xw](https://www.youtube.com/watch?v=iR0vJqmh_xw) (Acesso 16 jun. 2016).

*Com chuva é muito frio, mas com sol muito calor.*

Na entrevista com o bananalense Jorge da Silva Rodrigues, de 74 anos na época da entrevista (nascido em 06 de outubro de 1939), há dados sobre os contos e lendas aprendidos de geração a geração, que são mantidos pela história oral. Aliás, agradeço toda a família de Sr. Jorge, em especial ao “Peleco”, que muito contribuiu para a formação da rede de participantes da pesquisa.

Como bem lembra Sr. Jorge, o Calango é música de desafio e, por isso, sempre há neste estilo musical a disputa pelos melhores versos entre dois Calangueiros, que são acompanhados pela sanfona, o pandeiro e o violão. Este é um estilo musical bastante preservado na região, pois são muitos os Calangueiros ali encontrados. Após se recordar do primeiro verso, Sr. Jorge na sequência canta outro:

[cantando]  
*Totonha não quer que eu bebo  
Chiquinhá não quer que eu bebo  
Totonha compra e me dá  
Chiquinhá do riachão  
Totonha do lago Ama  
Chiquinhá por querer bem  
Totonha por me amar*

Dos bailes no Largo do Rosário, o entrevistado se recorda que todos podiam participar e a festa era regada a muito quentão (com gengibre, canela e cravo), para esquentar as noites frias de junho e julho na cidade.

A primeira vez que ouvi os Calangueiros na cidade foi no dia 01.04.2012, um domingo, no qual se iniciavam os festejos religiosos da Semana Santa. Neste estilo musical temos o improviso do solista e a repetição do refrão por parte do coro (se houver).

O Calango também aparece na forma de desafio entre dois cantores como ocorrido neste dia e, por isso, intitulei o acontecimento como “O Duelo de Domingo de Ramos”, registrado em meu Caderno de Campo:

*Estava na Praça da Matriz, tomando açaí bem em frente ao chafariz. Neste mesmo instante dois senhores. Um negro com um chapéu de pano, uma fita que o adornava, uma bolsa nas costas, botinas, cinto de couro de peão, calça jeans, camisa preta, um colar de sementes e um crucifixo no pescoço. O outro, visivelmente embriagado, shorts cor jeans e camiseta bege. O primeiro antes de vir pra praça da matriz estava na Praça do Rosário andando com sua bicicleta. Uma bicicleta vermelha que tinha uma garupa onde ele carregava um saco e umas folhas que pareciam Boldo. Os dois calangueiros então começaram o desafio. O segundo inicia a disputa improvisando seu verso, o refrão ficava por parte do senhor negro que o repetia como num coro. Ali na praça, passaram uns vinte minutos presos no desafio empreendido por eles. Ali mesmo um observador mais velho que acompanhava a disputa ritmava o duelo com palmas, os mais jovens assistiam aquilo como se fosse uma brincadeira. Outros três interessados no desafio fizeram o mesmo que eu, utilizando o seus celulares para gravar o duelo, que se deu em praça pública num Domingo de Ramos. Tudo aconteceu horas antes da Procissão de Nossa Sra. da Boa Morte até a Igreja de Bom Jesus do Livramento. Ouvia-se:*

[cantando]  
*Sou mineiro, sou mineiro do sertão,*

*Tomo pinga, tomo pinga com limão  
Tudo isso pra alegrar o coração.*

*A procissão se iniciou as 17h15 e desceu a ladeira em frente à Praça de Nossa Sra. da Glória e seguiu em cortejo até a Praça da Matriz. Muito fiéis acompanhavam o cortejo, eram quase umas 300 pessoas, que traziam nas mãos seus ramos até a Igreja de Bom Jesus do Livramento. A missa terminou um pouco antes das 19h00, momento em que os fiéis seguiram para o bingo que ocorreria na Igreja Nossa Sra. da Boa Morte.*

O duelo de Domingo de Ramos revela a riqueza dos festejos religiosos e satíricos da cultura paulista. A programação da Semana Santa em Bananal demonstra como a tradição católica, ainda hoje, é mantida através da manifestação da fé da população na comunidade. O Calango, em contrapartida, é uma manifestação satírica da cultura popular da região, bastante difundida entre os moradores (homens e mulheres).

Depois de uma conversa boa no dia 20 de Maio de 2012, quase no final da entrevista (a 33ª de 35 entrevistas realizadas na cidade), eu pergunto ao Sebastião Fernandes de Santos nascido em 1953 em Bananal/SP e com 59 anos naquele momento: “-Tião, você tem mais um verso aí?”. Tião responde: “Eu tenho que lembrar, rapaz. Porque o bom é que nem eu falo pra você, quando você tá no embalo”.

A resposta à pergunta acontece minutos depois dele acabar de criar um verso de Calango numa linha de rima mais difícil como ele nos explicou ao afirmar: “Original! Calango é uma coisa original! Você cria, é uma coisa que você faz na hora e tem que ter ritmo e tem que ter linha.” Ele continua: “É improvisado e quanto mais o calangueiro é bom, melhor pra gente, porque do verso que ele cantar, você emenda outro em cima daquele. É verso que você faz na hora”.

Segundo o Calangueiro Tião a disputa vai “Até um mia, até um não agüentar, até um repetir o verso. Ele canta o verso que ele cantou no começo, ele torna a repetir de novo, aí pode sair fora. Você não pode repetir”. Segundo ele o Calango é uma música de desafio, de disputa, onde o calangueiro tem que ter habilidade para montar versos na improvisação, cantar seguindo a linha das rimas: “a; e; eio; ão;”. Cantando, Tião torna-se um autor no gênero musical do Calango. No embalo desse ritmo musical Tião faz no improvisado o primeiro verso:

*[cantando]*  
*Na linha do barangão/eu canto a bicharada/ boto tudo em coleção/  
O gambá embriagado/lá em cima do fogão/ comendo ovo cozido/  
guarda a casca na mão/O macaco entusiasmado/ foi logo para leilão/  
gritava, pulava e ria/ com suas prenda na mão/tatu sentou no banco/  
foi tocar só pro leão/Lagarto tirou a dama/o coelho não acho bom/  
porque era lagartixa/mulher do camaleão/Conversando no escuro/  
com falta de educação/ e o rato toca pandeiro/Sapo toca violão/  
Cachinguera era bonita/gosta de cantar canção/A coruja deu risada/  
sentada no moerão/O gato deu um miado/desse jeito não tá bom/  
deu um tapa na coruja/coruja caiu no chão.*

Durante a entrevista Tião faz questão de afirmar que o verso feito no Calango é inventado no improvisado e, portanto, não está escrito. Peço para que Tião me conte sobre os bailes ou as festas na roça: “Era nos dias de sábado que tinha as festa. Também tinham as domingueiras”. O sanfoneiro vai tocando em volta da sala da casa, onde ocorre a festa, ou por entre as pessoas num barracão. Em meio às pessoas da

comunidade o sanfoneiro toca e os demais instrumentistas e calangueiros vão acompanhando. E em volta do cortejo musical o povo dança. Neste momento de sociabilidade a música e a dança tornam-se momentos instrumentos lúdicos, por exemplo, como no caso da Dança da Arara. Nesta brincadeira um chapéu é a referência para quem está no comando da escolha do parceiro de dança. Primeiramente as Damas com o chapéu vão entre a multidão escolhendo, entre os casais formados, os seus parceiros a fim de formar novas duplas. Em seguida são os cavalheiros que tomam para si os chapéus e começam a escolher suas parceiras. No final, quando termina a música, aquele que está com o chapéu na cabeça e sem parceiro de dança é vaiado e chamado de “o arara”. E, novamente no improvisado, Tião lança mais um verso de Calango:

[cantando]

*Vem aqui porque cheguei/ não mandaram me chamar/ tô aqui de oferecido  
por gostar de amolar/ de meia noite pro dia/ serração virou fubá/  
se ela virasse açúcar/ nós tudo tomava chá/ Eu quero casar com a loura/  
que conselho ocê me dá?/ A lourinha bonitinha/ tem dinheiro de sobrá.  
Eu nasci de 7 meses/ sou criado sem mamar/ vaca vêia não dá leite/  
Vaca nova é quem dá*

Tião conta que ia junto de seu pai para cantar e dançar a noite inteira, muitas vezes depois do trabalho braçal de um dia inteiro nos multirões para construção de casas, que as famílias no alto da Serra da Boicana organizavam para acelerar a obra. Tião lembra-se que no baile ou nas festas nas casas da comunidade havia o momento para o café, que ocorria a meia noite, quando os festeiros serviam um café, uma torrada, broas. E depois todos voltavam a dançar até o sol nascer e embalados pelo Calango. Ele afirma: “Forró de roça não tinha disco, não tinha nada, era na sanfoninha”. Era a sanfona 8 baixo...na voz de Tião: “O pandeiro que era feito de couro do porco do mato ou, então, couro de cabrito”. O reco-reco, a cuíca que também eram produzidos artesanalmente pelos músicos e os vilões e cavaquinhos que eram comprados.

Sobre o processo de como Tião foi aprendendo o Calango, ele diz:

*Foi com ele que eu aprendi a cantar o calango. Ele, meus irmãos mais velhos e com o Francisco Fernandes, que morreu. Ele gostava muito de cantar também e a gente via os outros cantando, a gente criancinha já cantava, já começava a cantar. Então, a gente ia vendo o jeito de cantar, ia pegando o jeito, a rima, o verso do calango. A gente pegava aquilo que eu disse, não pode cantar fora da linha.*

E ele continua a conversa dizendo que se o calangueiro não cantar na linha, ele está fora. Por isso ele tem que ter a destreza de improvisar seus versos na hora do duelo. “É uma disputa. O verso do calango você tem que fazer na hora., É improvisado e quanto mais o calangueiro é bom, melhor pra gente, porque do verso que ele cantar você emenda outro em cima daquele, então é verso que se faz na hora”. O duelo se prolonga até um dos calangueiros repetir verso, ou seja, quando alguém canta o mesmo verso que cantou num outro momento da disputa. Tião afirma que “você não pode repetir, por isso que a gente treinava muito”. E, num outro momento da entrevista, Tião canta no improvisado mais um verso de Calango:

[cantando]

*Na linha da Dona Dê/coisa que eu acho bonito/é a moça que sabe lê/  
O rapaz escreve carta/ela sabe respondê/ Eu não tenho mais cavalo/  
criar cavalo pra quê?/Eu não quero mais cavalo/nem cravo e rosa ei de querer.*

## No embalo do Jongo:

A roda de Jongo é composta por homens e mulheres que formam um círculo. Tradicionalmente a composição da roda se dá próxima a uma fogueira, esta fundamental para a afinação do couro dos tambores: o maior chamado de bumbu/caxambu/tambor (dependendo da região no Vale do Paraíba) e o menor, o candongueiro. Em uma das entrevistas realizadas em Bananal, fica explícita a figura do mestre jongueiro: aquele que coordena a roda e a afinação dos instrumentos. Os pontos são entoados pelo jongueiro que vai ao centro da roda (qualquer um pode lançar seu ponto) e o coro responde repetindo o último verso. Mulheres e homens, além de cantar, dançam no meio da roda, rodopiando seus corpos que são levados pelo som dos tambores.

O Jongo foi um ritmo bastante popular entre os negros africanos e brasileiros no tempo da escravidão e se tornou um ritmo comum nos festejos tradicionais tanto entre eles, quanto entre o restante da população. A abolição da escravatura foi comemorada com o Jongo que permaneceu vivo em Bananal até 1970.

O estilo é uma importante expressão imaterial da nossa cultura e tem sido estudado por alguns pesquisadores, tais como o clássico estudo da folclorista Borges Ribeiro, Stanley Stein (1961), Lara & Pacheco (2007), entre outros.

O historiador americano Stein (1961) foi o primeiro pesquisador a gravar pontos de Jongo na cidade de Vassouras em 1949 – Vale do Paraíba fluminense no clássico da historiografia sobre a economia brasileira no século XIX: *Grandeza e Decadência do Café no Vale do Paraíba*. Suas gravações estão hoje publicadas na obra *Memória do Jongo* de Lara & Pacheco (2007).

Para Gilroy (2001) a antifonia no canto (o chamado e a resposta) – característica do Jongo e descrita por Dona Tereza no trecho acima –, é a principal marca da tradição musical negra da diáspora. Para o autor, as performances musicais negras são experienciadas pela identidade de maneira intensa e às vezes reproduzida por meio de estilos negligenciados de prática significativa como a mímica, gestos, expressão corporal e vestuários (GILROY; 2001, 166-167).

Segundo os jongueiros locais o som dos tambores é capaz de despertar níveis de consciência distintos naqueles que dançam. São inúmeros os relatos que deixam implícito a força mágica do som dos tambores, pois eles são considerados os elementos de conexão entre o plano material e o espiritual na cosmogonia negra (SLENES, 2007)<sup>6</sup>.

Observa-se que eram inúmeras as famílias que organizavam suas rodas de Jongo. Este relato demonstra que a manifestação era algo recorrente, assim como outras manifestações da nossa cultura que se tornaram comuns no século XX, tais como a roda de Samba e o Samba de Lenço. No trecho abaixo a informante canta um ponto:

Mais o Jongo era bonito. Quando era ali para a meia-noite e a gente já estava com sono a gente escutava aquelas vozes daquelas mulheres cantando alto. Mais aquilo era muito bom. Os homens cantavam e elas respondiam, por exemplo:

Os homens diziam: “Cai sereno, cai”  
Elas respondiam: “No cabelo de Maria” (risos)

---

<sup>6</sup> Em meu Caderno de Campo registrei um relato, comum entre os jongueiros em todo o Vale do Paraíba (como o que ocorreu a folclorista Borges Ribeiro), de que depois de encerrada a apresentação de Jongo, no lugar dos tambores abriram-se buracos no chão tal era a animação da roda de Jongo. Em outros relatos a poeira do chão se levantava quase que magicamente.

E ficava aquilo. Então, quando os homens estavam dançando era de dois casais só. Quando outra dama queria dançar, ela entrava e a outra dama saía. E os homens era a mesma coisa. Pulava lá e o outro saía, pra deixar o outro dançando. É engraçado né?

O Lundu, o Fandango e o Jongo foram no século XIX retratados por vários pintores que passaram pelo Brasil. Dona Tereza foi pintando em nossa conversa quase que a tela de Johann Moritz Rugendas, 1835 – Batuque – ao descrever como se formavam as rodas de Jongo:



O mais interessante desta obra do pintor alemão que viajou o Brasil entre 1822-1825 pintando povos e costumes é justamente o cenário em que a roda de Jongo acontece: no terreiro. O cenário sugere, portanto, que este espaço era de extrema importância para os corpos escravizados. Seria o terreiro de café o local privilegiado para a manifestação da identidade e do desejo de liberdade desses indivíduos?

As Memórias sobre o Jongo em Bananal são basicamente de três períodos diferentes: a) memórias do Jongo nas fazendas coloniais no pós-abolição; b) memórias do Jongo do início do século XX – sob a nova ordem de trabalho; c) as memórias do Jongo na Praça do Rosário entre 1940 a 1970.

Os dados qualitativos foram importantes para a metodologia de pesquisa, porque amparados pela história da região, foi possível reconstituir a Memória do Jongo em Bananal e, conseqüentemente, demonstrar que, de manifestação cultural proibida no século XX, o Jongo se torna reflexo da cultura popular no momento em que deixa de ocorrer apenas nos terreiros das fazendas e passa a ser apresentado na Praça do Rosário.

O Jongo foi uma manifestação que nasceu na Senzala como um subterfúgio para a vida no sistema escravocrata e foi ganhando novos espaços (cenários) e adeptos.

Ao passo que a elite cafeeira tentava mudar seu status de elite agrária para elite intelectual através da incorporação de costumes não nacionais através da importação da cultura “erudita”/europeia, ou melhor, da cultura do colonizador, o Jongo se tornava referência de musicalidade na Senzala. É o contraponto dos salões nobres de meados do século XIX.

O terreiro (o quintal da propriedade agroexportadora de café), espaço público que compartilhavam escravos e senhores foi sempre o intermédio entre o salão nobre e a Senzala. No salão como se pode afirmar pela obra de Castro & Schnoor (1995) tocava-se ópera e dançava-se valsa. No terreiro tocava-se e dançava-se o Jongo no período do Brasil Imperial (1808 – 1889).

Durante todo o século XIX o Jongo foi muito popular entre os negros, tornando-se um festejo tradicional no pós-abolição, aderindo para a sua roda outros adeptos. Em todos os 13 de maio ocorriam rodas de jongo no Vale do Paraíba Paulista (SLENES, 2007).

O ritmo nasceu na Senzala e se tornou código cultural antes do Samba. As rodas de Jongo eram realizadas em festas de casamento, nas festas juninas para comemorar os dias dos santos católicos.

Zezinho, nascido em Bananal, e hoje com 62 anos menciona em sua entrevista a particularidade do Jongo que é a tradição oral:

Ele é uma coisa quase igual a um código que eu aprendi muito com minha tia e os antigos. Então os negros queriam falar uma coisa para que os patrões não ficassem sabendo, cantavam o Jongo e cada palavra significava uma coisa.

Neste trecho Zezinho confirma as hipóteses de Gilroy (2001) quando este autor afirma que a música na diáspora adquire traços de uma cultura de resistência ou de contracultura. Segundo o autor, subjugados à dinâmica escravista, *a música se torna vital no momento em que a indeterminação/polifonia linguística e semântica surge em meio à prolongada batalha entre senhores e escravos* (GILROY; 2001, 160).

Ao lembrar-se de um ponto Zezinho revela a dinâmica da sociedade bananalense após a escravidão:

[cantando]  
Na Fazenda Bom Retiro,  
todo mundo que mandá,  
galinha faz pagamento,  
cachorro troca fubá,  
vaca berra no chiqueiro,  
porco ronca no curral.

O jongueiro explica que através deste ponto os jongueiros sabiam que na fazenda em questão o pagamento estava atrasado e, conseqüentemente, a administração da mesma não ia bem. Percebe-se que no ponto vaca e porco estão propositalmente em lugares trocados, há um problema na ordem estrutural do chiqueiro e do curral.

Zezinho deixa evidente que os pontos são matreiros e carregados de *significados argutos e humor astucioso (...) [de gente que aprendeu] a arte do subterfúgio e da ironia como um meio termo entre a submissão e a revolta* (SLENES; 2007, 112), como também havia percebido Stein (1961).

O Jongo revela, portanto, as entrelinhas das relações de poder. A fotografia a seguir foi tirada em 11 de abril de 2012 no local de trabalho (uma venda no Rancho do Baiano – km 8,5 da Estrada que vai para a Serra da Bocaina) de José Cândido de Santa Rosa, o Zezinho do Sancho:



*Zezinho nos fala sobre o Jongo citando exemplos: era muito visto naquele tempo se, por exemplo, tinha uma mulher grávida e ela estava sem marido ou era mãe solteira. Então tinha um monte de ponto que jogava para o povo ficar sabendo:*

*[Cantando]  
A moenda tá sem milho,  
Caixote cheio de fubá.*

O entrevistado afirma que: *isso tudo a gente compreende na roda de Jongo. São os códigos do Jongo. O Jongo é isso, mexe, fala o que está passando numa fazenda, fala do outro.* Foi através desse modo de operar que o Jongo sobreviveu às mazelas da escravidão e o desejo dos senhores de apagar dos corpos escravos suas memórias e identidade.

O mestre jogueiro era aquele responsável por organizar a roda do Jongo, afinar os instrumentos, puxar os pontos. Ao mestre também está relacionada à figura do cumba, um tipo de feiticeiro comum na África Central Ocidental e importante na cosmogonia negra criada no Brasil. Porém, antes de todo o trabalho do mestre jogueiro, era necessário acender a fogueira para assim afinar os tambores e começar a roda.

José Maria Nogueira, o Zizinho, de 65 anos – também nascido em Bananal – relembra do Jongo realizado nas quermesses entre as décadas de 1940 a 1970. Ao rememorar a figura de seu pai – Sr. Santinho Rosa –, nos conta sobre o papel do mestre jogueiro:

*Ele que afinava. Quando ele via que estava bom, ele botava a mão e parava [o tambor]. Parava e dava umas voltas na roda. A fogueira do lado e ele chamava o ponto. E as dançarinas – não seria esse o termo –, as damas é melhor. Dançarino fica muito moderno. As damas ficavam em volta. Seus vestidos floridos. Lenço na cabeça, saias cumpridas que era da época.*

É comum alguns pontos serem interpretados de diferentes maneiras pelos jogueiros. Além disso, encontramos variações de um mesmo ponto em diferentes cidades do Vale do Paraíba paulista, como é o caso do ponto a seguir cantado por Zizinho:

*[cantando]  
No meio de tanto pau,  
Embaúba é coronel,*

[Damas:] *Embaúba é coronel.*

Este ponto também coletado na cidade de Bananal é bastante conhecido e o encontramos tanto nas gravações de Stanley Stein em Vassouras – RJ, com algumas variações, como em outras localidades do Vale do Paraíba paulista e fluminense – por exemplo, na pesquisa de Borges Ribeiro no município de Cunha - SP –, afirmam Lara & Pacheco (2007)<sup>7</sup>.

Maria Sebastiana dos Santos, a dona Tiana, nasceu em Bananal em 20 de outubro de 1947 e estava com 65 anos no momento da entrevista realizada em 03 de Abril de 2012. “O meu Tio fazia muitas festinhas em casa...Tinha uma boa colheita, então eles inventavam de fazer as festas... Então eram feitas as barracas, era tudo de bambu. Juntava bastante gente pra corta bambu, pegar folha de bananeira, porque não existia esse negócio de lona. E faziam os bailes”. E continua falando sobre os bailes:

*O baile mesmo era naquela sanfoninha de oito baixo mesmo. Só calango, aqueles calango maluco. Só que o meu Tio já tinha o Jongo...ai então ele marcava o jongo. Então a mesma coisa era o jongo, a gente não dançava com rapazinho novo e você tinha que pedi licença pra entrar no Jongo, se você não pedisse licença pra aquele Senhor que estivesse dançando, meu Tio já tirava a gente abaixo de cacete do baile. Então tinha que dança o Jongo só com aqueles coroa.*

Dona Tiana explica que dependendo do ponto de Jongo o tio autorizava a sua entrada na roda para dançar. A autorização dependia do ponto que estava sendo cantado naquele momento na roda. Ela diz: “Se ele cantasse um ponto que não servia, meu tio não deixava gente ir. Tinha que ser um ponto que jogava pra gente. Aí meu tio dizia “- Pode ir!”. Se cantasse um ponto que tinha mais coisa, ele tirava a gente da sala do Jongo”. Segundo dona Tiana, na casa de seu tio ela tinha que acompanhar aquelas regras. No Jongo ela afirma que era “sempre de longe para não ter agarramento”... “um do lado de cá e outro do lado de lá”.

Dona Tiana afirma ter sido criada no Jongo, a partir das regras dos mais velhos, por onde se passava os ensinamentos. Sobre as rodas de Jongo na Praça do Rosário, Dona Tiana lembra-se de alguns que frequentavam:

*Fazia fogueira e era ali aonde é que é o Berim, que nossa dança de jongo acontecia. Era eu, o falecido Santinho Rosa, Zizi, a Dona Romana, a Dona Joaquina. E vinha o falecido Bastião Comida, que tinha o tambor. Que tocava o candongueiro e o chefão do grandão. É uma dança muito gostosa. Eu gosto!Antigamente era só quermesse aqui em Bananal no mês de junho. Tinha festinha e tinha o jongo, tinha o seu Chico, o seu Juca Sabadine fazia muita festa, o pai da Rute. Então a gente dançou muito jongo na casa do seu Juca. Aí era eu, o falecido Bastião Comida que ia tocar, ia a Dona Joaquina, a Dona Romana, os pessoal da Bela Vista, o doutor que morreu.*

Tiana afirma que não tinha horário para terminar. E toda a comunidade via a roda de Jongo. Eram brancos e negros que formavam as rodas. Ela revela que em Barra Mansa via muitas mulheres que tiravam pontos nos Jongos. Em Bananal Dona Tiana se recorda que as mulheres:

---

<sup>7</sup> A Embaúba é uma árvore bastante comum na região de Mata Atlântica. Por ser uma espécie pouco exigente quanto ao solo é possível encontrá-la mesmo em áreas de pouca preservação ambiental.

*Dançava o jongo, todo mundo dançava. Quem tirava muito ponto era a dona Joaquina, a dona Romana porque elas eram pessoas de mais idade. E pra poder a gente entra ela tinha que tá dançando o jongo, eu não poderia chega e ir entrando não, você tinha que pedir licença a mesma coisa. Tinha respeito. Você não entra e vai dançando não. Você vai e pedi licença e bate no ombro. O rapaz que tiver dançando ou o senhor que estiver dançando, se ele vier te cumprimentar, você tem direito de entrar no Jongo. Você não pode entra enquanto ele não vier tornar a bater em você. Jongo tem respeito, não é assim você pega uma dama ali, larga ela e pega a outra, não. Porque aí sai briga. É com muito respeito, inclusive com a pessoa que estava batendo o tambor.*

Ela afirma que as regras tinham que ser respeitadas. Ninguém poderia chegar para ajudar a bater o tambor sem pedir licença. Dona Tiana revela que eram os homens que batiam os tambores e que não havia local pra o ensino da prática. Segundo ela os iniciantes percussionistas aprendiam vendo os mais velhos e com a própria prática com os instrumentos, como ocorria com os cantadores do Calango.

### **Bibliografia:**

- ARDOINO, J. *Abordagem multirreferencial (plural) das situações educativas e formativas*. In: BARBOSA, J. G. (coord.) – *Multirreferencialidade nas Ciências e na Educação*. São Carlos, EdUFSCAR, 1998, p. 24-41.
- BRANDÃO, C. R. *Casa de Escola: cultura camponesa e educação rural*. Campinas: Papirus, 1984.
- CASTRO, H. M. M. & SCHNOOR, E. (org) *Resgate: uma janela para o oitocentos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- FREIRE, P. *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.
- GILROY, P. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.
- GOMES, N. L. *Educação Cidadã, Etnia e Raça: o trato pedagógico da Diversidade*. In: CAVALLEIRO, E. (org). *Racismo e Anti-racismo na Educação: repensando nossa escola*. São Paulo: Selo Negro, 2001.
- LARA, S.H. & PACHECO, G. (org.) *Memória do Jongo: As gravações históricas de Stanley Stein, Vassouras, 1949*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2007.
- SLENES, R. *Eu venho de muito longe, eu venho cavando: jongueiros cumba na senzala centro-africana*. In: LARA, S.H. & PACHECO, G. (org.) *Memória do Jongo: As gravações históricas de Stanley Stein, Vassouras, 1949*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2007.
- STEIN, S. J. *Grandeza e Decadência do Café no Vale do Paraíba*. São Paulo: Brasiliense, 1961.
- THIOLLENT, M. J.M. *Crítica Metodológica, Investigação Social e Enquete Operária*. São Paulo: Polis, 1980.
- WHITAKER, D. C. A. *Sociologia Rural: questões metodológicas emergentes*. Presidente Venceslau, São Paulo: Letras à Margem, 2002.