

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

O CALANGO NO VALE DO PARAÍBA – ESTUDOS ETNOGRÁFICOS EM DUAS BARRAS
E VASSOURAS (RJ)

DANIEL COSTA FERNANDES

RIO DE JANEIRO, 2012

O CALANGO NO VALE DO PARAÍBA – ESTUDOS ETNOGRÁFICOS EM DUAS BARRAS
E VASSOURAS (RJ)

por

DANIEL COSTA FERNANDES

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 Professora Doutora Elizabeth Travassos Lins e do Professor Doutor Daniel Bitter.

Rio de Janeiro, 2012

*Dedico esta dissertação a
Elizabeth Travassos Lins, querida mestra;*

*a todos os calangueiros, em especial
aos que se fizeram parceiros nesta “roda”;*

a minha filha Isadora.

AGRADECIMENTOS

Tive a sorte e o privilégio de ser auxiliado por dois orientadores que, além de serem altamente conceituados, foram extremamente interessados e atuantes na realização desta dissertação. Agradeço profundamente à professora Dra. Elizabeth Travassos Lins, que desde a graduação me apresentou muitos atalhos nesta travessia de conhecer as fascinantes relações entre os sons do mundo e os seres humanos. Ao professor Dr. Daniel Bitter, por participar da banca do exame de qualificação e posteriormente tornar-se meu orientador, oferecendo, com muita generosidade e incentivo, comentários, observações, sugestões e ideias que enriqueceram em muito esta dissertação. Em poucos meses de dedicação intensa, Bitter atuou não só como excelente orientador, mas como um parceiro indispensável neste projeto.

Aos professores do PPGM da UNIRIO, em especial ao Dr. Silvio Augusto Merhy, por participar do exame de qualificação com observações e comentários muito relevantes; ao Dr. Eduardo Lakschevitz, por participar da suplência na banca de defesa; ao Dr. Luiz Otávio Braga, Dra. Mirna Rubim e Dr. Sérgio Barrenechea, pelo apoio e incentivo nos percalços do caminho.

Aos professores Dr. Marcus Straubel Wolff e Dra. Mônica de Almeida Duarte, por participarem como titulares da banca de defesa.

Ao professor Dr. Samuel Araújo, por participar da suplência na banca de defesa e por me aceitar como aluno especial, em sua disciplina no Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ, apresentando textos e fomentando debates que foram importantes para a realização de nossa pesquisa.

Ao Ricardo Moreno, pelas conversas que contribuíram para meu ingresso no mestrado.

Ao Leonardo Peres, “padrinho” desta dissertação, por ser responsável pelo meu primeiro contato com o calango e estar sempre disposto a colaborar, atenciosamente, fornecendo informações e material sobre calango.

Ao André Monteiro, muitos agradecimentos: por me apresentar ao grupo Itakalango; pelas conversas e trocas enriquecedoras sobre nossas pesquisas; por me oferecer carona para as incursões de campo em Vassouras; pela prodigalidade em ceder informações; pelo apoio, ânimo e interesse em colaborar.

A todos os calangueiros que, com muita disponibilidade, tornaram esta dissertação possível: em especial aos integrantes do grupo Itakalango, de Itakamosi, distrito de Vassouras (RJ), por aceitarem participar de nossa pesquisa; principalmente a Edson Torres e sua esposa Laudelina, que me hospedaram com infinita cordialidade em sua residência, durante a pesquisa de campo; aos calangueiros de Duas Barras, Silvino da Silva, Marli Teixeira, Geraldo Abel e seus irmãos Arlei e Alceu (in memoriam).

Ao Seu Zico (Francisco Justino de Barros) e sua esposa, pela participação na pesquisa e pela generosa hospedagem em sua residência durante a incursão de campo em Cataguarino, distrito de Cataguases (MG); ao Virgínio Rios, organizador do evento, pela receptividade.

Ao Colégio Pedro II, onde tenho o privilégio de lecionar, como professor de Educação Musical; à chefe de departamento Tânia Saione, pelo apoio; aos demais colegas deste departamento, em especial à minha colega e amiga Inês de Almeida Rocha, grande incentivadora, sempre colaborando para que eu pudesse me dedicar mais à pesquisa.

À Deuzimar Coutinho e demais servidoras da biblioteca do INEPAC (Instituto Estadual do Patrimônio Artístico e Cultural) da Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, por disponibilizarem o material bibliográfico sobre calango, existente no acervo.

Ao Affonso Furtado, pelo incentivo e por oferecer a Casa de Santos Reis, em Manoel Duarte, para hospedagem em futuras pesquisas de campo; brevemente aceitarei o convite.

À Mary Vanise Batalha dos Santos, apoio inestimável para a realização desta dissertação.

À Carla Parrado, por me salvar dos apuros com a língua inglesa.

Ao Patrick Nogueira, parceiro em tomar uns goles e arriscar uns calangos, e à Gabriela Ribas, ambos pela amizade de sempre e pela feliz hospedagem em Nova Friburgo e em Duas Barras, durante a pesquisa de campo.

Aos demais queridos amigos do Núcleo de Cultura Popular Céu na Terra, companheiros de muitas jornadas e participantes dos meus primeiros encontros com o calango.

Aos meus pais, Elizabeth A. C. Fernandes e Raimundo Alberto G. Fernandes e à minha irmã, Maíra Fernandes, por todo o apoio. Agradeço ainda ao meu pai por ter sido um dos primeiros leitores, colaborado na revisão do texto.

À Isadora Fernandes, que durante dois dos seus quatro anos “emprestou” o pai para a pesquisa, dispensando boas horas de parque, de balanço e escorrega; meu carinho eterno e promessa de muitas brincadeiras de roda, com versos de calango.

*Falou menino
Eu gostei do seu falar
Tô chegando aqui agora
Para me representar*

*Falou menino
Eu gostei do seu falar
Meu chapéu de quatro quinas
Governo mandou tirar*

*Meu chapéu de quatro quinas
Governo mandou tirar
Tiro esse e boto outro
Porque meu talento dá*

*(versos de calango cantados
por Dalva de Fátima Azevedo,
Duas Barras, RJ - in Cruz, 1984)*

FERNANDES, Daniel Costa. *O Calango no Vale do Paraíba – estudos etnográficos em Duas Barras e Vassouras (RJ)*. 2012. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

O calango é uma manifestação cultural, social, poético-musical, performativa, coreográfica e festiva, difundida em algumas áreas dos Estados do Sudeste brasileiro. Dois ou mais *cantadores*, acompanhados por instrumentos como sanfona de oito baixos (ou acordeom) e pandeiro, alternam-se no canto de versos rimados, preexistentes ou improvisados, assumindo, geralmente, a forma de um *desafio*. A partir de estudos etnográficos, analisamos performances calangueiras em duas cidades fluminenses, Duas Barras e Vassouras, e em Cataguases, Minas Gerais, colocando em relevo os contextos sociais onde se realizam e o entendimento que os participantes têm dessa prática. Autores como Clifford Geertz, Gregory Bateson, Henry Paul Grice e Richard Baumann, entre outros, contribuíram para interpretações do que constitui o calango e sobre os parâmetros musicais, textuais e gestuais utilizados pelos calangueiros em suas performances. Discorreremos também sobre o estreito vínculo do calango com outras manifestações, como a folia de reis e o samba, e abordamos brevemente questões relativas a alguns registros fonográficos de calango, datados desde o início até as últimas décadas do século XX.

Palavras-chave: Calango – Desafio – Repente – Poesia popular – Sanfona

FERNANDES, Daniel Costa. *The Calango folk music in Vale do Paraíba – ethnographic studies in the cities of Duas Barras and Vassouras in the state of Rio de Janeiro*. 2012. Master's Thesis (Mestrado em Musicologia) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

Calango is a festive, choreographic, performatic, poetic, musical, social and cultural practice which is present in some areas of states in the southeast of Brazil. Two or more singers, along with instruments such as the accordion and the pandeiro (a Brazilian kind of tambourine), take turns singing rhyming verses (preexistent or improvised), which are usually performed as a kind of *challenge*. Taking into consideration ethnographic studies, we have analyzed calango performances in two cities in the state of Rio de Janeiro – Duas Barras and Vassouras, and in Cataguases, in the state of Minas Gerais, thus focussing on the social contexts of these areas and the understanding that these participants have of this practice. Writers such as Clifford Geertz, Gregory Bateson, Henry Paul Grice and Richard Baumann, among others, have contributed to the interpretation of what calango consists of, and to the understanding of the musical, textual, and gestural parameters which are used by the singers in their performances. We have also discussed the close relationship between the calango and other manifestations, such as the folia de reis and the samba music. In addition, we have briefly studied some phonographic materials which are records of the history of calango, from its beginning to the last decades of the 20th century.

Key words: Calango – Desafio – Repente – folk poetry and music – accordion

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS	IX
LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS	X
INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1 - PRÁTICAS CALANGUEIRAS NO VALE DO PARAÍBA	10
1.1 - Informações bibliográficas sobre calango	
1.2 - Recursos utilizados na pesquisa de campo e na análise das performances	
1.3 - Calango em Duas Barras	
1.4 - Calango em Vassouras	
CAPÍTULO 2 – ANÁLISES DE PERFORMANCES	86
2.1 - Roda de calango em Duas Barras	
2.2 - Baile com o grupo Itakalango	
CAPÍTULO 3 – OUTROS CALANGOS	129
3.1 - I Festival de Calango Mineiro e Feijão Ferrado de Cataguarino (MG)	
3.1.1 – Calango mineiro, calango repicado, calango corrido	
3.2 - Interseções do calango com outras manifestações culturais	
3.2.1 – Calango e folia de reis	
3.2.2 – Calango e samba na cidade do Rio de Janeiro	
3.3 - Registros fonográficos de calango	
CONSIDERAÇÕES FINAIS	205
BIBLIOGRAFIA	209

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Mapa do Vale do Paraíba - RJ.	1
Figura 2 – Localização de Vassouras e Duas Barras.	4
Figura 3 – Espécime de calango.	12
Figura 4 – Vista da entrada e do centro urbano de Duas Barras.	38
Figura 5 – Ladainha de Semana Santa na praça principal de Duas Barras.	42
Figura 6 – Zé Pretinho (José da Silva) e Nilton Ferreira.	44
Figura 7 – Carro de boi em uma fazenda em Duas Barras.	52
Figuras 8 e 9 - Grupo Itakalango: Leandro, Edinho, Fofo, Feijão e Edson.	72
Figura 10 – Primeira camisa do Itakalango.	76
Figura 11 – Edson com a camisa atual.	76
Figura 12 – Feijão e o Rio Paraíba do Sul, reino do <i>caboclo d'água</i> .	79
Figura 13 – Marli com o neto Darlan; Arlei, Geraldo e Eduardo Abel; Silvino.	86
Figura 14 – Posicionamento inicial de Marli na roda.	89
Figura 15 – Segunda roda. Além dos já citados, a esposa de Abel, ao fundo.	98
Figura 16 – Barraca de bambu com farol de querosene e altar ao fundo.	107
Figura 17 – Cartaz do Festival de Calango Mineiro.	130
Figura 18 – Seu Zico e o sanfoneiro Celinho no palco.	133
Figura 19 – Célio na sanfona.	135
Figura 20 – Sanfona construída por Seu Tão.	135
Figura 21 – Marcelo Quintiliano e Celinho na sanfona.	139
Figura 22 – Distância entre Vassouras (RJ) e Cataguases (MG).	143
Figura 23 - José do Couto na sanfona de 28 baixos.	144
Figura 24 – Zeca Diabo e Chiquinho Feijó na Casa de Cultura de Duas Barras.	150
Figura 25 – Duas Barras, Cantagalo, Cordeiro e Itaocara – RJ.	151
Figura 26 – Caixas artesanais de folia de reis, confeccionadas por Geraldo Abel.	154
Figura 27 – Capa do <i>livro</i> “Discussão de Chiquinho Feijó e Zeca Diabo”.	164
Figura 28 – Folia de Cordeiro com Joel de Laranjais e Juninho.	166
Figura 29 – Folheto de cordel “Peleja de Chiquinho Feijó e Joel de Laranjais”.	166
Figura 30 – Folheto de cordel “Peleja de Chiquinho Feijó e Gato Preto de Miracema”.	166

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo musical nº 1 – Canto da primeira roda, em Duas Barras.	90
Exemplo musical nº 2 – Canto com parte do primeiro verso.	91
Exemplo musical nº 3 – Canto da quadra completa.	91
Exemplo musical nº 4 – Canto da segunda roda.	97
Exemplo musical nº 5 – Canto da roda do Itakalango.	111
Exemplos musicais nºs 6 e 7 – Ritmos executados no tan-tan.	112
Exemplo musical nº 8 – Ritmo do afoxé.	112
Exemplo musical nº 9 – Ritmo do ganzá.	112
Exemplo musical nº 10 - Melodia da sanfona de Célio.	134
Exemplo musical nº 11 - Calango cantado por Seu Zico.	135
Exemplo musical nº 12 - Refrão de <i>calango mineiro</i> cantado por Seu Zico.	136
Exemplo musical nº 13 - Calango cantado por Marcelo Quintiliano.	137
Exemplo musical nº 14 - Calango cantado por Marcelo Quintiliano – segunda parte.	138
Exemplo musical nº 15 - Refrão de <i>calango mineiro</i> cantado pelo grupo Itakalango.	144
Exemplo musical nº 16 – Segunda parte de <i>calango mineiro</i> cantado pelo grupo Itakalango.	144
Exemplo musical nº 17 – Calango repicado ou corrido cantado por Geraldo Abel	147
Exemplo musical nº 18 – Acompanhamento da gravação de Zuzuca.	173
Exemplo musical nº 19 – Acompanhamento de “Calanguiê”.	174

INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem como objeto de estudo o calango, prática musical difundida nos Estados do Sudeste brasileiro. No Rio de Janeiro é encontrado em vários municípios, notadamente nos que compõem o Vale do Paraíba, região formada pelos arredores do rio Paraíba do Sul¹, que atravessa o Estado em praticamente toda sua extensão, conforme pode ser observado no mapa abaixo:



Figura 1 – Mapa do Vale do Paraíba - RJ (in <http://cartaprecatoria.blogspot.com> , acesso em 25/01/12).

O calango fluminense, também chamado de *lera* em algumas localidades, é um evento poético-musical, performativo, coreográfico e festivo, no qual os cantadores, geralmente em dupla ou maior número (raramente um solista), entoam versos, quase sempre setissílabos, rimados aos pares, dispostos em quadras, sextilhas ou estrofes maiores. Uns versos são oriundos da tradição; outros, criados durante a performance. Há ainda a mistura de versos decorados e inéditos, num procedimento que, assim como a utilização de versos inteiramente originais, é entendido pelos praticantes como *improviso*.

¹ “O rio Paraíba do Sul é formado pela confluência dos rios Paraitinga e Paraibuna. Considerando sua nascente mais afastada da foz, o rio Paraíba do Sul nasce na Serra da Bocaina, no Estado de São Paulo, com o nome de rio Paraitinga, recebendo o nome rio Paraíba do Sul na confluência com o Paraibuna, na Represa de Paraibuna. Perfaz um percurso total de 1.137 km, desde a nascente do rio Paraitinga até a foz em Atafona (São João da Barra), no Norte Fluminense” (in <http://www.caminhosdacorte.com.br/nascente-rio-paraiba.html>, acesso em 25/01/12).

No calango contam-se histórias (algumas extraídas de folhetos de cordel), discorre-se livremente sobre o meio físico e social, mas o assunto mais recorrente é o *desafio*, modalidade onde uma série de critérios, variáveis conforme o grupo atuante, determina o vencedor numa disputa encetada através dos versos. Neste aspecto, o calango aproxima-se de outras manifestações musicais brasileiras, como o repente, a cantoria de viola, o cururu e o coco de embolada. O desafio pode ser descrito como um conjunto de práticas que se adaptou a diversos estilos musicais, constituindo ainda um gênero musical, presente na indústria fonográfica na primeira metade do século XX.

No desafio do calango, ocasionalmente, há ganhos materiais, oriundos de prêmios ou apostas entre cantadores ou espectadores, mas são também disputados valores como prestígio, honra, fama, masculinidade e outros atributos sociais. Costuma ocorrer em bares e vendas, onde os praticantes encontram-se, informalmente, para beber e conversar. O calango, com ou sem a modalidade de disputa, é encontrado em praças, festas de casamento, batizados, encontros entre amigos e familiares e outros espaços de sociabilidade semelhantes.

Num passado não muito remoto, era muito presente também nos *bailes de barraca*, outrora frequentes em localidades rurais, onde se armavam estruturas feitas de bambu, cobertas com folhas de bananeira ou pindoba (espécie de palmeira), iluminadas por tochas de bambu com querosene, confeccionadas especialmente para o evento. Tais bailes vêm se tornando escassos, em parte devido ao progressivo êxodo rural, que se acentuou desde a crise de produção do café, na primeira metade do século XX. O público destes bailes, trabalhadores e moradores das fazendas, participavam dançando o calango, com pares enlaçados à semelhança do *forró*, ou acompanhando, com interjeições, palmas e risos, o desenvolvimento do versejar dos cantadores. Nessas ocasiões, ocorria não só o desafio, mas também o calango instrumental e outros gêneros musicais diversos, como mazurca, polca, xote, chamarrita, etc..

O acompanhamento é executado, principalmente, na sanfona de oito baixos (uso mais antigo) ou no acordeom, sendo ambos solistas na versão instrumental. Na percussão, o pandeiro é recorrente, por vezes em duo, havendo também eventuais instrumentos como caixa, triângulo, ganzá, reco-reco, entre outros.

Conheci o calango em dezembro de 1999, através de meu amigo Leonardo Rugero Peres, morador de Petrópolis (RJ), quando este me apresentou em sua casa a um exímio sanfoneiro de oito baixos, João Torquato², que nos contou como era a vida musical em sua juventude, na qual se destacava o calango. João nos levou a um asilo de idosos próximo, onde moravam dois calangueiros, que cantaram para nós. Algumas senhoras, também residentes no asilo, mencionaram os antigos bailes de calango e uma delas relatou uma dança dessa música, que imitava o ato de espalhar café no terreiro. Eu, um músico carioca interessado nas culturas populares, fiquei surpreso em conhecer uma música, tão próxima geograficamente, da qual até então jamais tivera notícia.

Depois deste episódio, frequentei por alguns anos, a partir de 2001, o Encontro de Folclore de Duas Barras (RJ). Esse evento, realizado anualmente, tem como atração principal a folia de reis. Apesar do calango não constar da programação oficial, tive a oportunidade, durante esses encontros, de vê-lo ser executado por integrantes de folias de reis, nos arredores da praça principal, onde tais grupos se apresentavam. O fato despertou minha curiosidade. Procurei na época alguma bibliografia sobre o assunto, encontrando pouca literatura, geralmente de caráter descritivo. Não havia também muitos registros fonográficos e audiovisuais. A escassez de informações sobre tal música, tão presente em diversas localidades do Estado do Rio de Janeiro, apontou a necessidade da pesquisa que apresentamos nesta dissertação. Pode-se dizer que aceitamos o apelo, ou, diríamos, o “desafio” lançado no prefácio da pesquisa sobre calango coordenada por Cáscia Frade, em 1984, referida como “uma primeira abordagem do tema, pouco pesquisado pelos especialistas da área”. O texto ressalta a importância de futuras pesquisas que busquem entender “o significado que apresenta [o calango] para as comunidades em que se insere” (Cruz et al, 1986:15).

Há muito o que se pesquisar, conhecer e escrever sobre calango. No âmbito de um curso de mestrado, considerando o tempo e recursos disponíveis, a presente pesquisa teve de se limitar a dois municípios do Rio de Janeiro: Duas Barras e Vassouras. Ambos são pertencentes ao Vale do Paraíba, distantes entre si cerca de 173 Km. A rodovia BR 393, parcialmente grifada no mapa a seguir, acompanha o rio Paraíba do Sul em parte considerável do trajeto entre aqueles municípios.

² O contato com João, falecido em 2006, incentivou o interesse de Leonardo pela sanfona de oito baixos. Ele escreveu uma dissertação sobre o instrumento (Peres, 2011) e mantém o blog *Sanfona de Oito Baixos*. (www.sanfonde8baixos.blogspot.com, acesso em jan/2012) com informações sobre o assunto.

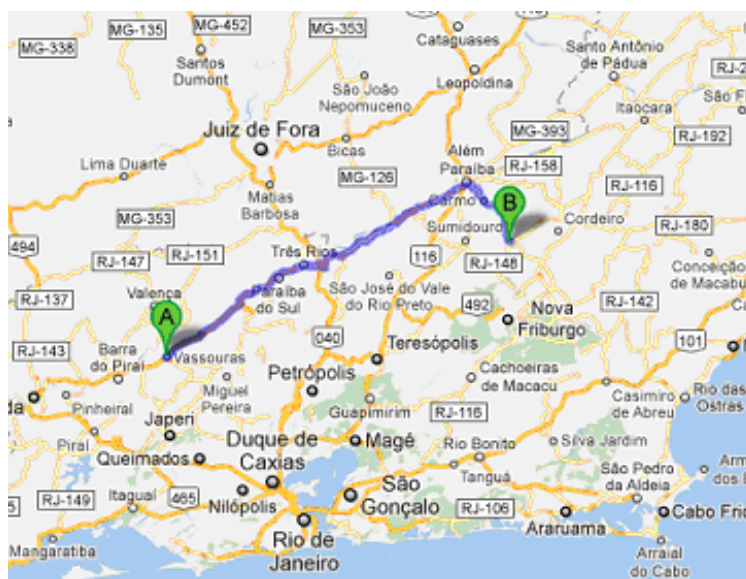


Figura 2 – Localização de Vassouras (A) e Duas Barras (B) (in www.mapsgoogle.com, acesso em jan/2012) .

Nos dois, locais foram contatados grupos de calangueiros que se dispuseram a colaborar com a nossa pesquisa. A escolha dos municípios não teve como fim realizar um estudo comparativo, mas sim apresentar duas distintas experiências de calango que evidenciam, contudo, alguns pontos convergentes.

A prática musical dos colaboradores possibilitou análises de performances e, a partir destas, um estudo dos calangos observados. Para além de aspectos puramente descritivos, buscou-se compreender o que está em jogo no “jogo” do calango, considerando a prática a partir de sua inserção numa rede de interações sociais. Este enfoque gerou uma série de questões. Quais as principais motivações pessoais e coletivas para praticar ou deixar de praticar o calango? Em que situações sociais ele ocorre ou deixa de ocorrer? Retomando perguntas de Anthony Seeger, “por que se faz música desta maneira e não de outra”, e, “por que mesmo fazer música numa dada situação, numa sociedade?” (Seeger, 1987: XIII). Como interagem os aspectos musicais, textuais e gestuais na performance? Quais os processos, procedimentos e regras, explícitos ou implícitos, no desafio do calango? Quais critérios determinam o vencedor? Quem realiza e quem aprecia esta música? Como os calangueiros promovem seu aprendizado e prática, quais técnicas porventura utilizam? Que afetos, sentimentos e emoções o calango produz nos músicos e no público?

Tais e tantas questões nos levaram à escolha de uma abordagem etnográfica para esta pesquisa, tendo como objetivo central identificar e analisar os diversos parâmetros utilizados pelos calangueiros em sua prática, considerando aspectos musicais, textuais, performáticos e

sociais. Orientamo-nos no sentido de tentar realizar uma *antropologia musical*, que busca compreender “a maneira como as performances musicais criam muitos dos aspectos da cultura e da vida social”, diferentemente da *antropologia da música*, que “encara como a música é parte da cultura e da vida social” (Seeger, op.cit.).

A realização do projeto constou de três etapas principais. A primeira consistiu em um levantamento bibliográfico, sobre calango e, também, de textos da etnomusicologia e campos correlatos, relevantes para as questões pertinentes à dissertação. A outra etapa constou de pesquisa de campo, realizada concomitantemente ao levantamento bibliográfico. As incursões foram realizadas do seguinte modo: durante os feriados da Semana Santa em Duas Barras, nos anos de 2010 e 2011; em Cataguarino, distrito de Cataguazes (MG), por ocasião do I Festival de Calango Mineiro e Feijão Ferrado, nos dias 27 e 28 de novembro de 2010; em Vassouras, nos distritos de Demétrio Ribeiro, nos dias 4 e 5 de junho de 2011 e de Barão de Juparanã nos dias 7 e 8 de agosto e 24 e 25 de setembro de 2011. No Rio de Janeiro, foi entrevistado Davi do Pandeiro, sambista da Velha Guarda da Portela, em 2 de abril de 2011.

Nas localidades citadas foram efetuadas entrevistas, conversas informais e filmagens audiovisuais da prática do calango. A terceira etapa constou de análises das performances observadas e registradas em suporte audiovisual.

Parte da bibliografia existente costuma apresentar o calango de forma generalizante e atemporal, cumprindo, entretanto, importante função informativa. Acreditamos que o estudo de situações específicas de práticas calangueiras pode, por sua vez, trazer uma relevante complementação a esta bibliografia, a qual necessita de atualização. Parte considerável do material a que tivemos acesso está datado até à década de 1980. Passados trinta anos, muitas modificações ocorreram nas comunidades onde há (ou havia) o calango. Embora esta não seja uma pesquisa abrangente, esperamos que este registro e análise de práticas contemporâneas possam favorecer estudos posteriores.

Durante a nossa pesquisa, tornou-se evidente que o calango não é uma manifestação desvinculada de outros aspectos da vida e de outras realizações culturais dos calangueiros, nem é uma manifestação musical “pura” ou isolada. Pelo contrário, o que se entende por calango é um híbrido de diversas práticas culturais. Realizamos nossos estudos, então, no sentido de identificar e analisar interseções entre manifestações diversas, percorrendo sobre os vínculos do calango com desafio, caxambu, jongo, cana-verde, folia de reis e samba. Analisamos também alguns registros fonográficos, indicados como pertencentes aos gêneros “desafio” e “calango”.

O capítulo 1 - Etnografias de práticas calangueiras no Vale do Paraíba – contém os relatos das pesquisas bibliográficas e etnográficas em Duas Barras e Vassouras. Considerando não ser o calango de conhecimento geral, no subcapítulo 1.1 o mesmo é apresentado com base em algumas observações de campo e na bibliografia específica existente (Paixão, 1976; Vives, 1977; Silva, 1978; Cruz et al, 1986; Frade, 1995; Ribeiro, 2002, entre outros). Locais e modos de ocorrência, etimologia, definições de calango, estilos (*calango de perguntas*, *calango da bicharada*, etc.), *linhas* (esquemas de rima), estrutura dos versos e acompanhamento instrumental são alguns dos assuntos tratados, num primeiro contato com o tema.

No subcapítulo 1.2 são apontados os recursos teóricos e metodológicos utilizados na pesquisa de campo e na análise das performances. Alguns autores contribuíram na estruturação dos modos de aproximação e interlocução entre o pesquisador e os colaboradores, na pesquisa de campo. Destacamos aqui a leitura de Clifford Geertz (2008), que nos foi duplamente importante, não só por nos apresentar o conceito de “descrição densa”, como possibilidade de apreensão das “teias de significado” de um fenômeno cultural, como, também, por explicitar processos inerentes à “briga de galos” em Bali, contribuindo para melhor compreendermos alguns aspectos do desafio no calango.

Para compreender o conjunto de regras, explícitas ou não, que delimitam o *desafio* durante a performance, o conceito de *moldura* ou *enquadre* de Gregory Bateson (2000) foi muito apropriado. Sua análise do fenômeno da *brincadeira* aplica-se, perfeitamente, à estrutura do desafio, onde trocas de elogios e insultos são permitidos, numa espécie de jogo, que parece, contudo, estar sempre na iminência de ter seus limites extrapolados.

Os subcapítulos 1.3 e 1.4 são dedicados, respectivamente, aos relatos da pesquisa de campo em Duas Barras e em Vassouras. Iniciam, ambos, com informações sucintas, de caráter histórico, sobre tais localidades, apoiados na obra de alguns poucos autores. Não foi nosso objetivo, no entanto, realizar uma historiografia, pois, para isto, seria necessária uma pesquisa aprofundada, a qual estaria além do foco principal de nosso objeto de estudo. Pretendemos apenas dialogar com a fala dos calangueiros que, em entrevistas, associam fortemente o calango a tempos passados. Evidencia-se, na fala dos mesmos, a memória da era do plantio do café e dos bailes de barraca nas fazendas, nos quais os colonos dançavam e cantavam a música em questão.

Considerando as lembranças expressas nos relatos orais dos colaboradores, utilizamos em nossa pesquisa o registro de aspectos das biografias individuais, de modo a favorecer a percepção dos significados atribuídos ao nosso objeto de estudo.

Silvino da Silva e Marli Teixeira, residentes em área próxima ao pequeno núcleo urbano de Duas Barras, são reconhecidos e prestigiados, localmente, como calangueiros e por serem organizadores de uma companhia de folia de reis. O casal já participou de documentários e realizou uma apresentação de calango em um centro cultural da cidade do Rio de Janeiro. Outro participante de destaque em Duas Barras foi Geraldo Abel, morador de uma fazenda em área rural, reconhecido pela população por ser coordenador de uma folia de reis, além de respeitado calangueiro, tendo já se apresentado em eventos com o sambista Martinho da Vila, inclusive fora do Estado do Rio de Janeiro. Outros calangueiros foram entrevistados em Duas Barras, sendo mencionados, oportunamente, no decorrer da dissertação.

O grupo Itakalango, de Itakamosi, distrito de Vassouras, liderado por Edson Torres da Hora, tem a peculiaridade de possuir em sua formação jovens na faixa dos vinte e trinta anos. Edson, com a idade por volta dos sessenta, detém a memória dos bailes de barraca vividos na infância, onde também se dançava o caxambu. O Itakalango procura, simultaneamente, manter em sua prática a lembrança dos antigos bailes e adequar-se às novas circunstâncias socioculturais.

Em ambos os municípios, o calango não é mais realizado com a frequência de um passado relativamente próximo. Pelos relatos, deduz-se que houve um declínio acentuado, a partir das décadas de 1960 e 1970. Os calangueiros parecem buscar, em algumas situações, novas possibilidades de realizarem sua música, tentando, com certas dificuldades, o apoio de instituições e órgãos governamentais, configurando um novo cenário para a prática, distinto dos antigos bailes.

No capítulo 2 são analisadas performances de calango em Duas Barras e Vassouras, nos quais se procura identificar e compreender técnicas e procedimentos utilizados, bem como as motivações, afetos e significados subjacentes à música, ao texto e ao gestual dos participantes. A principal fonte de dados desse capítulo são os registros audiovisuais, realizados durante a pesquisa de campo, correlacionados às entrevistas e conversas informais e à bibliografia consultada.

O capítulo 3 – Outros calangos - é dedicado à apresentação de temas transversais, com os quais nos defrontamos durante a nossa pesquisa. Considerando a escassez de informações sobre o calango, julgamos importante ampliar a dissertação, para incluir os dados apresentados nesse capítulo. Obviamente, não pudemos nos aprofundar em cada um deles. Nossa intenção é favorecer pesquisas ulteriores, apontando possíveis caminhos.

Em Cataguarino, foi observado o I Festival de Calango Mineiro e Feijão Ferrado. Naquela ocasião contamos com a colaboração do calangueiro Seu Zico (Francisco Justino de Barros). Encontramos no Festival um estilo chamado *calango mineiro*, similar a outros encontrados em Duas Barras (com o nome de *corrido* e *repicado*) e em Vassouras, com a mesma nomenclatura.

Durante a pesquisa, tornou-se visível que, para melhor compreender o calango, é necessário inseri-lo na rica complexidade do conjunto de saberes, valores e manifestações culturais expressos por seus praticantes. O sanfoneiro do calango, assim como os demais integrantes, é frequentemente o mesmo da folia de reis, da cana-verde ou do mineiro-pau. Elementos musicais e textuais transitam entre estes eventos. Contemplar os vínculos entre as manifestações nos permitiu aproximar de aspectos mais sutis, que necessitam uma percepção mais acurada dos modos de vida e visões de mundo dos praticantes.

Em Duas Barras e em Vassouras, os calangueiros que participaram de nossa pesquisa mantêm uma forte atuação em folias de reis. A declamação do *palhaço*, personagem das folias, é tida em Vassouras como uma forma de aprendizado para o versejar no calango. No subcapítulo 3.2.1 analisamos a ligação entre essas manifestações, através de um desafio entre dois conhecidos *palhaços* do norte fluminense, Zeca Diabo e Chiquinho Feijó.

A participação do calango no samba carioca ainda é um assunto pouco mencionado. No entanto, o calango está presente na obra de sambistas como Martinho da Vila, conhecido pela atuação na Escola de Samba Unidos de Vila Isabel. Esse artista é natural de Duas Barras, de onde veio sua família para o Rio de Janeiro, trazendo na bagagem a cultura local. Há exemplos de trajetórias similares no meio do samba, assunto abordado no subcapítulo 3.2.2.

A partir da década de 1930, o rádio popularizou-se no Brasil, difundindo-se não só nos grandes centros urbanos, mas também em cidades menores e localidades rurais. Alguns registros fonográficos de calango, ou a ele correlacionados, são importantes para se compreender o ambiente musical da época. No acervo do Instituto Moreira Salles, encontramos gravações do gênero *desafio*, datadas do início e até às primeiras décadas do século XX. A relação do calango com este gênero é estreita. Nas performances observadas em nossa pesquisa de campo, é praticamente indistinta. A partir da década de 1940, no entanto, surgem registros nomeados com o gênero *calango* onde o duelo inexistente. Destacam-se, entre estas, *Calango da lacraia* e *Balanço do calango*, da dupla Luiz Gonzaga e J. Portella, ambas sucessos de época. Diversas outras gravações demonstram a pluralidade do que é apresentado como calango, o que nos motivou a abordar a pesquisa de registros fonográficos no subcapítulo 3.3.

Nas considerações finais desta dissertação, revendo as variadas “linhas” de calango percorridas, destacamos os principais resultados da nossa pesquisa. Calango é *desafio*; é música de baile; é o próprio baile; é arte de versejar e de cantar histórias rimadas; é, principalmente, um complexo meio de expressão de certas visões de mundo. Situado entre um atuante passado, um presente onde procura se reafirmar em novos contextos, e um futuro incógnito, o calango segue – discretamente, saltando entre as pedras, assim como o lagarto que o nomeia - sua trajetória de dar voz, dança e ânimo à vida de indivíduos e comunidades.

Por fim, ressalto que o uso da primeira pessoa do plural, no decorrer do texto, não é mera formalidade acadêmica. Conforme consta nos agradecimentos, tive o privilégio de ser orientado pela professora Dra. Elizabeth Travassos e pelo professor Dr. Daniel Bitter, ambos generosamente interessados e participantes. O uso da primeira pessoa do singular restringe-se a situações específicas, como, por exemplo, a algumas vivências durante a pesquisa de campo. Aproveito para reiterar os agradecimentos ao Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO; aos demais colaboradores, especialmente aos calangueiros que possibilitaram esta dissertação.

CAPÍTULO I - ETNOGRAFIA DE PRÁTICAS CALANGUEIRAS NO VALE DO PARAÍBA

1.1 – Informações bibliográficas sobre calango

A literatura sobre o calango é flagrantemente escassa. A maior parte do material existente, produzido especialmente por folcloristas e historiadores, oferece uma simplificada noção sobre o tema, geralmente descritiva e superficial. Este enfoque se deve provavelmente ao pioneirismo num campo pouco pesquisado, apesar do calango ser bastante presente (ao menos até pouco tempo atrás) na vida de várias comunidades da região Sudeste. No Estado do Rio de Janeiro é localizável nos municípios do Vale do Paraíba, mas já o foi também no litoral. Segundo Almeida (s.d.), que realizou uma pesquisa nos anos de 1975 e 1976, havia calango nos municípios de Saquarema, Araruama (litoral norte do Estado), Parati e Mangaratiba (litoral sul). Em Angra dos Reis, Almeida ouviu relatos de que o calango era dançado em uma grande roda, por ter sido absorvido pela *chiba*, uma dança popular da região. O autor transcreveu versos de um desafio de calangueiros deste município, Noel de Souza e Pedro Guilherme.

Na década de 1970 foram publicados textos de Paixão (1976), Vives (1977) e Silva (1978). Os dois primeiros são registros muito breves sobre o calango fluminense. O terceiro é de porte maior: trata-se de uma “monografia folclórica” sobre o calango no Estado de São Paulo. Silva, inicialmente, pesquisava na região o *cateretê* e a *dança de São Gonçalo*. O calango, sob a forma de desafio, ocorria no intervalo destas danças.

Constata-se, nesses estudos, proximidades com as ideias propagadas pelo movimento folclorista, representado pela Comissão Nacional de Folclore (CNFL), criada em 1947, e pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB), iniciada em 1958 no âmbito do Ministério da Educação, atuante até a década de 1980. A premissa do movimento é a de que as manifestações folclóricas brasileiras se encontravam em vias de extinção e deveriam ser registradas, pesquisadas, catalogadas como forma de salvaguarda e preservação³.

Uma relevante pesquisa foi efetuada por José Ramos Cruz, Rosa Maria Zamith e Ricardo Gomes Lima, sob coordenação de Cáscia Frade, em diversos municípios fluminenses⁴, nos anos de 1983 e 1984, cujos resultados constam em algumas publicações (Cruz et al, 1984; Cruz et al, 1986; Frade, 1985). A amplitude geográfica desta pesquisa nos permite tomá-la como

³ Maiores informações sobre o movimento folclórico em VILHENA, Luis Rodolfo. *Projeto e Missão. O Movimento Folclórico Brasileiro, 1947-1964*. Rio de Janeiro: Funarte/Fundação Getúlio Vargas, 1997, 332 pp.

⁴ Bom Jesus do Itabapoana, Miracema, Santo Antônio de Pádua, Duas Barras, Paraíba do Sul, Três Rios, Valença e Vassouras. As cidades de Natividade, Laje do Muriaé, Trajano de Moraes, Porciúncula e Itaperuna foram também pesquisadas por Cáscia Frade, com resultados divulgados em outra publicação (Frade, 1995).

importante referência sobre o calango fluminense. Esta mesma amplitude, porém, resultou numa abordagem generalizante, onde as particularidades foram suprimidas em prol de uma descrição normativa e abrangente.

Nas décadas de 1990 e 2000 a produção permaneceu escassa, mas surgem novas informações e abordagens significativas. Além de dois breves textos de Frade (1995; 2008) que, de certo modo, reiteram os dados das publicações citadas no parágrafo acima, Lopes (1998) traz um novo olhar, ao incluir o calango como um dos gêneros formadores do samba, notadamente o samba de partido-alto. Preciosas também são as transcrições de entrevistas publicadas na obra, não só pelo conteúdo, mas por apresentar sambistas versados em calango, não como anônimos “informantes”, mas como respeitáveis músicos.

Ribeiro (1999) também identificou nominalmente os calangueiros que colaboraram em sua pesquisa, na cidade mineira de Juiz de Fora e nos municípios fluminenses de Conservatória, Duas Barras e Manuel Duarte, entrevistando ainda o compositor mineiro Téo Azevedo, em São Paulo. Os resultados foram apresentados em sua dissertação de mestrado em etnomusicologia, pela Université Paris X, em Nanterre, França, tendo a autora produzido um artigo (Ribeiro, 2002) a partir do mesmo material⁵.

Dentre os textos mais recentes encontrados estão o de Vasconcellos (2002), de apenas cinco páginas e o de Brasil et al (2009). Este último tem, como referência, parte da bibliografia que citamos acima, utilizando também como fonte o material de pesquisa realizada pelo Laboratório de História Oral e Imagem, do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense (LABHOI/ UFF). Este Laboratório produziu em 2005 o filme documentário *Jongos, Calangos e Folias*, sobre as manifestações culturais citadas em seu título, registradas em diversos municípios fluminenses. Outro documentário sobre o assunto é o *Calangos e Calangueiros*, de Flávio Cândido, produzido em 2007.

Contando com a valiosa contribuição da pequena bibliografia existente sobre calango, faz-se necessário realizar o caminho inverso, ou seja, a partir de descrições amplas, buscar novas interpretações dos calangos, que considerem as especificidades contextuais, de modo a compreender a prática como parte integrante e indissociável da vida daqueles que a efetuam. Para isto, realizamos em nossa pesquisa uma abordagem etnomusicológica, com metodologias e contribuições de autores que serão apresentados no subcapítulo 1.2.

⁵ Agradecemos à autora a solicitude em disponibilizar seus textos para nossa pesquisa.

Não sendo o calango de amplo conhecimento, efetuaremos em seguida uma descrição, conforme os dados obtidos na bibliografia consultada e nas observações realizadas durante a pesquisa de campo. A descrição apresentada a seguir, porém, não deve ser considerada normativa ou generalizante: assim como o animal que lhe empresta o nome, o calango poético-musical também é esquivo, mimético e possui várias “espécies”. Pretendemos neste subcapítulo apenas oferecer ao leitor uma noção primária sobre nosso objeto de estudo, necessária, no entanto, para um melhor entendimento dos capítulos subsequentes.

É importante relativizar as informações aqui disponibilizadas, pois a maior parte das fontes bibliográficas reportam a pesquisas de décadas atrás, informadas por métodos e teorias parcialmente superadas, carecendo de atualização. O que apresentamos são algumas versões datadas e restritas sobre o calango para, a partir de uma visão crítica dessa literatura, fundamentar as possíveis contribuições desta dissertação para o estudo etnográfico de nosso objeto.

Afinal, o que é *calango*? A etimologia do termo atribui sua origem a *kalanga*, vocábulo quimbundo (uma das línguas da família bantu, falada em Angola) utilizado para designar várias espécies de lagartos (também chamados de *calangros*), geralmente de grandes dimensões. Quanto ao calango poético-musical, a mesma matriz é citada por Mário de Andrade, que o define como “dança de origem africana, com ‘rodopios, requebros e desengosos’”(Andrade, 1989:82).



Figura 3 – Espécime de calango.

O Dicionário de Aurélio Buarque de Holanda oferece a acepção de “versão mineira do coco de embolada, originário de Alagoas⁶” (Holanda, 2004). Já no Houaiss (2009) é “dança popular, próxima do coco nordestino, executada por pares que dão passos, volteios e requebros que lembram o samba urbano original” e, numa outra acepção, um “tipo de canto popular,

⁶ Maiores informações sobre o possível parentesco entre calango e coco de embolada no subcapítulo 3.1.

responsorial”. São boas pistas, porém demasiadamente vagas. É precipitado dizer que o coco de embolada é originário de Alagoas, tanto mais, dizer que o calango se resume a uma versão mineira do mesmo; a associação com o coco nordestino e com uma dança que lembra o “samba urbano original” (original de onde? Existirá um samba original?) precisa de maiores informações, para que se tenha uma compreensão mais clara.

Cascudo (1972) o descreve como canto e dança popular do Estado de Minas Gerais, com ocorrência também em São Paulo. É, segundo o autor, realizada em bailes de pares enlaçados em compassos binário ou quaternário. O autor diferencia o calango cantado, realizado por um solista improvisador que entoa quadras repetidas pelo refrão, do calango com desafio, com versos improvisados ou parcialmente decorados, entoados por dois cantadores, sobre temas comuns. A sanfona de oito baixos é indicada pelo autor como o instrumento mais utilizado no acompanhamento.

É sempre difícil identificar a matriz exata de manifestações culturais no Brasil e em qualquer outro lugar. Antes fosse possível aceitar a definição proferida por calangueiros⁷, segundo os quais o calango, assim como a folia de reis, são “do princípio do mundo”. Esta sentença, que numa leitura supérflua pode soar como uma galhofa, talvez indique muito sobre a origem do calango segundo a cosmogonia de seus praticantes. Nosso propósito é considerar efetivamente a rica e complexa compreensão que os calangueiros possuem sobre a sua prática e as categorias de pensamento por meio das quais a acionam.

Preocupações em desvendar a origem de manifestações culturais populares não serão objetos de estudo desta dissertação. Quanto ao calango, em especial, talvez seja impossível precisar sua origem exata no tempo e espaço. Em primeiro lugar, devido à escassez de registros e documentos, fato corriqueiro no que se refere à cultura popular brasileira. Ademais, é bem possível que o calango que conhecemos hoje seja fruto de uma conjunção de manifestações culturais, em permanente transformação ao longo de sua trajetória, dificultando assim a identificação de uma matriz primordial. Mesmo considerando a extrema importância dos estudos históricos, ainda que uma origem possa vir a ser identificada, somos tentados a sugerir que as motivações e sentidos do calango praticado no passado não são, necessariamente, as mesmas no mundo profundamente transformado de hoje.

⁷ Há, também, para representar o praticante de calango a denominação *calanguista* (utilizada em Duas Barras e Vassouras) e, ainda, *calongueiro*. Utilizaremos nesta dissertação, de forma geral, o termo *calangueiro*, também corrente nas localidades citadas e o único encontrado nos dicionários que consultamos. Nas transcrições de entrevistas e de músicas prevalecerá o termo expresso nas fontes.

Um dos objetivos desta dissertação é, justamente, demonstrar que o calango não deve ser entendido como um evento isolado, mas como parte de um amplo contexto social e cultural. Por meio dessa expressão artística, numerosas pessoas constroem sua visão de mundo, estabelecem seus laços sociais e constituem formas de pertencimento social. Além disso, o calango é parte de um conjunto cultural que inclui cana verde, jongo e caxambu (subcapítulo 1.4); folia de reis e samba (capítulo 3); catira e cururu paulista (Lopes, 1992), mineiro-pau, entre outras manifestações. Alguns integrantes de folias de reis são também calangueiros; o sanfoneiro da folia muitas vezes é o do calango; versos de jongo aparecem no calango e também na fala dos *palhaços* (personagem das folias de reis); outros do calango são utilizados no mineiro-pau e no partido-alto. Enfim, estes exemplos são apenas retalhos de um amplo tecido, onde manifestações culturais se entrelaçam, compartilhando signos e significados. Entender como esta trama é costurada pode ser mais importante e produtora do que tentar desvendar misteriosas origens, tendo poucos dados concretos como referência.

Um dos pontos obscuros do calango é, por exemplo, o fato de alguns calangueiros preferirem chamá-lo de *lera*. Não se sabe o porquê da coexistência das denominações. Seriam *calango* e *lera* uma mesma manifestação que assumiu nomes diversos ao difundir-se, ou seriam o encontro de duas matrizes musicais diferentes? Podemos especular, mas não responder. Nos Dicionários citados acima, *lera* não existe. Encontramos neles *léria*, termo “de origem obscura”, significando “fala astuciosa, patranha, falácia, lábia”, dividindo com *lereia* e com *lero-lero* o significado de “conversa mole, conversa fiada”. Em outro Dicionário, *léria* também significa “conversa para enganar ou inútil” (Priberam, 2010). Estes significados, contudo, podem ser associados ao campo semântico de *lera* e de *calango*, entendidos como uma conversa poético-musical em que a astúcia, a lábia e o logro são elementos importantes.

Em Portugal, *lerar* (sinônimo de lero, afaular ou abaular e dai-la-dou) é um modo de comunicação entre pastoras que utiliza canto e texto na forma de improvisos, iniciados e finalizados com as interjeições “lero ou” e “ou lero”. Presente em Cambria, há registros de variantes em Vinhais e no norte do rio Douro (Pestana, 2010:693). Há também em Portugal a cidade “Leiria”, mas não pudemos estabelecer nenhuma relação com *lerar*. Já o termo *leira* significa o sulco que o arado abre na terra, no qual se jogam as sementes e, também, extensão ou faixa maior ou menor de terreno (Holanda, 2004; Houaiss 2009; Priberam, 2010). Este pode ser mais um indício da possível origem da utilização do termo *lera*, visto que calangueiros “afirmavam não haver distinção entre calango e lera, dizendo que ‘o calango surgiu nas leiras do trabalho rural’” (Cruz, 1986:18).

Nos depoimentos, são raros, contraditórios e vagos os elementos que distinguem *calango* de *lera*, algumas vezes referidos como sinônimos por calangueiros e pesquisadores. Seu Zico, calangueiro nascido em 1930, morador de Cataguarino (MG), conhece variados estilos e gêneros musicais antigos, mas jamais ouviu falar em *lera*. Igualmente os calangueiros do grupo Itakalango, em Vassouras (RJ), desconhecem o termo, assim como Seu Filhinho (Nilton Dias da Rosa), um nonagenário calangueiro deste mesmo município, falecido recentemente. Em Duas Barras, no entanto, os calangueiros mais antigos dizem que antigamente só se utilizava o nome *lera*.

Uns afirmam que a *lera* é diferente do *calango* por ser mais lenta e não ter o caráter de desafio, nem utilizar “perguntas” (conforme veremos adiante), sendo apenas uma conversa em versos musicados. Para outros a *lera* pode ser também uma estória cantada, ou “unicamente para versejar, ‘brincar de jogar versos’” (Frade, 2008:96). Há pequenos indícios de uma diferença significativa entre os termos, mas faz-se necessária uma pesquisa mais ampla, com mais depoimentos e incluindo outras localidades que utilizem o termo *lera*, para que se possa ter uma definição mais clara de uma possível distinção. Fica aqui registrada a desconfiança de serem *calango* e *lera* estilos musicais diferentes que, em determinados momentos e lugares, tornaram-se imbricados.

Há relatos da ocorrência de calango em todos os Estados da Região Sudeste. A maior parte das informações aqui fornecidas dizem respeito ao praticado no Estado do Rio de Janeiro, principal objeto de estudo desta dissertação, além de ser o mais recorrente na bibliografia consultada. Cabe a ressalva de que os calangos do norte do Rio de Janeiro e do sul de Minas Gerais apresentam muitas semelhanças, devido à proximidade geográfica, sabendo-se que as fronteiras culturais não se limitam às fronteiras políticas e geográficas.

O *Calango* (ou *lera*) pode ser sucintamente descrito como evento poético-musical, performativo e festivo, onde são cantados versos em rimas, com acompanhamento instrumental e, ocasionalmente, servindo para animar uma dança de pares enlaçados, à semelhança da dança do forró, guardadas as devidas especificidades⁸. Estas danças ocorriam em *bailes de calango*, outrora muito frequentes em localidades rurais, onde se armavam barracas feitas de bambu, cobertas com folhas de bananeira ou pindoba (espécie de palmeira). A iluminação era realizada por meio de tochas produzidas especialmente para a festividade, confeccionadas também de

⁸ O termo *forró*, bastante conhecido, é utilizado principalmente na música do Nordeste brasileiro para designar simultaneamente um gênero, uma dança de pares enlaçados e o baile onde esta ocorre. A dança de calango que podemos observar tem menos requebros que o forró comumente dançado.

bambu, com bucha de pano embebida em querosene. Tais bailes têm se tornado escassos, em parte devido ao progressivo êxodo rural, que se acentuou desde a crise de produção do café, na primeira metade do século XX, mingando um dos espaços privilegiados de atuação do calango. O público destes bailes eram os colonos, trabalhadores e moradores das fazendas. Outros locais e situações sociais onde a música ocorre são os botequins, as praças, festas de casamento, batizados e encontros entre amigos e familiares.

Nos bailes de calango havia também, nos intervalos entre os desafios e outros estilos que incluem o canto, o calango instrumental, executado geralmente pela sanfona de oito baixos ou pelo acordeom. O repertório era formado tanto por melodias conhecidas e compartilhadas, quanto por outras, de autoria do próprio instrumentista. Existem sanfoneiros e acordeonistas que possuem calangos instrumentais no seu repertório, dentre os quais conhecemos alguns em Duas Barras e em Vassouras. João Torquato, de Petrópolis, a quem nos referimos na introdução de nosso texto, era um exímio compositor e instrumentista do gênero. Há também, na indústria fonográfica, diversas gravações de calangos instrumentais.

Além da dança de pares enlaçados, ouvi o relato de uma senhora, em 1999, em Petrópolis, sobre uma dança de calango que imitava o ato de espalhar café no terreiro. Não encontramos na bibliografia, tampouco nas entrevistas, maiores informações sobre tal coreografia. Menciona-se certa movimentação, no calango em que há desafio, feita por um dos cantadores, constando de “rápidos rodopios num só pé e (...) requebros, aguardando a vez de responder à provocação do parceiro” (Frade, 1995:238). Vives especula que estes movimentos podem ter origem em “feitiçarias” de origem africana (1977:76). Concordando quanto à origem dos gestos, Paixão (1976) relata uma associação popular dos mesmos com o saci, personagem mitológico cuja crença era difundida no Brasil, tempos atrás. Não nos deparamos com tais movimentos em nossa pesquisa, mas o que pudemos observar na performance de alguns calangueiros é um gestual e uma postura que remetem à ideia de “ginga”, tomando emprestado um termo comum na capoeira, utilizado para representar malandragem, astúcia, provocação e defesa.

Segundo a maioria dos relatos, o acompanhamento instrumental mais utilizado antigamente (ou “de primeiro”, expressão comum nos depoimentos) era a sanfona de oito baixos e pandeiros, ao menos dois. Posteriormente, o acordeom foi dividindo espaço ou substituindo a sanfona⁹. Esta formação, no entanto, não é normativa, podendo somar-se ao conjunto

⁹ Além da quantidade de baixos, duas diferenças são marcantes entre os dois instrumentos: a sanfona possui botões ao invés do teclado do acordeom, e possui duas notas diferentes para cada botão, que soam conforme a abertura ou

instrumentos de corda como violão, viola de dez cordas¹⁰, cavaquinho e diversos outros de percussão (triângulo, afoxé, caixa, ganzá, etc.). Não encontramos registros de utilização de instrumentos de sopro.

Há muitos versos no calango que aludem a instrumentos, como “(...) Tô tocando violão/ afinei minha viola/ apertei bem no bordão/ tanto toca o cavaquinho/ quanto toca o acordeão”, ou “dentro da sanfona tem/ dentro da sanfona tá/ uma perereca seca/ danada pra *calangá*” e ainda a quadra “pandeiro de arco de pipa/ na minha mão passa *má* [mal]/ se a sanfona fosse minha/ mandava *semitoná*” (in Cruz, 1984). Esta última quadra traz duas informações interessantes: uma possível referência a um pandeiro de confecção artesanal (de arco de *pipa*, espécie de barril de madeira) e ao procedimento de tornar cromática a escala da sanfona de oito baixos (“mandar *semitoná*”), que costuma vir de fábrica com escala diatônica (este costume, difundido no Nordeste brasileiro, é analisado em detalhes por Peres, 2011). Geraldo Abel, de Duas Barras, disse em entrevista que, antigamente, os instrumentos percussivos do calango eram todos de fabricação artesanal, mencionando um pandeiro feito de arco de madeira. O próprio Geraldo possui a habilidade de construir caixas utilizadas em sua folia de reis.

A sanfona ou o acordeom pode apenas fazer o acompanhamento harmônico, ou realizar este somado a contracantos melódicos, ou, ainda, executar melodias semelhantes às do canto vocal. Existem, para este último caso, diversas melodias e acompanhamentos pré-determinados, por vezes definidas com nomes específicos. Segundo Cruz (1986:26) “com frequência as linhas melódicas dos calangueiros são criadas e batizadas pelo sanfoneiro, demonstrando assim haver autonomia entre a linha melódica e a construção poética”. Algumas dessas linhas melódicas e suas variantes podem ser de uso comum, sendo de autor desconhecido ou com autoria reconhecida ou atribuída¹¹. Durante uma performance de calango em Duas Barras (analisada no subcapítulo 2.2) vimos o sanfoneiro Arlei executar uma melodia cuja autoria, segundo ele, era de seu pai. No subcapítulo 3.1 analisamos melodias com características semelhantes, encontradas em municípios distantes entre si (Vassouras, Duas Barras e Cataguases), um indício da existência de um repertório melódico de uso comum, disseminado no calango. Em outros gêneros poético-musicais como, por exemplo, na cantoria de viola, este fato também ocorre, suscitando questões sobre a noção de autoria no uso de melodias tradicionais (Travassos, 1999).

fechamento do fole. O acordeom possui a mesma nota em cada tecla, seja qual for a direção do movimento do fole. Para maiores informações sobre os instrumentos consultar Peres (2011).

¹⁰ Parece haver no norte de Minas Gerais uma modalidade de calango onde a viola de dez cordas é o instrumento principal, e não a sanfona ou acordeom (maiores informações no subcapítulo 3.3).

¹¹ Por autoria “atribuída” exprimimos a possível autoria de um determinado indivíduo, porém não confirmada definitivamente.

Há ocasiões em que as melodias são apenas induzidas pelo sanfoneiro. Ele nem sempre toca a melodia da voz. Neste caso o canto é realizado por aproximação e adaptação da métrica dos versos à melodia da sanfona. Existe também independência entre as melodias do canto e o texto dos versos, podendo uma mesma melodia servir para textos variados, ou o mesmo texto ser cantado em várias melodias.

De um modo geral, utiliza-se no calango o modo maior, em compasso binário, com acompanhamento harmônico utilizando os I, IV e V graus. Há repetições de notas e figuras rítmicas, algumas antecipadas. A extensão melódica é pouco maior ou inferior a uma oitava, sem muitos saltos, predominando os graus conjuntos e as terças (Cruz, 1986).

Encontramos no Estado do Rio de Janeiro dois andamentos musicais de calango, um mais lento e outro mais acelerado. No mais lento, chamado simplesmente de *calango*, predominam as colcheias, nas melodias do canto. Nas melodias do mais acelerado, conhecido por *calango mineiro*, *calango repicado* ou *calango corrido*, predominam as semicolcheias.

Os versos possuem uma importância fundamental. Eles conduzem uma longa conversa rimada, embalada pela música, ocasionalmente contando histórias. Os versos podem também não ter enredo nenhum, havendo apenas a função de entretenimento, tratando de assuntos do cotidiano, do meio ambiente, da fauna e dos costumes. No desafio, seu uso mais comum é o de provocar o adversário, por vezes utilizando palavras e expressões rudes e ofensivas.

Seja qual for a modalidade, o calango está envolvido em contextos sociais e culturais específicos. Os versos contêm costumes, valores morais, estéticos, filosóficos, cosmológicos e religiosos; posicionamentos políticos, modos de falar e de expressar, de perceber e estar no mundo; aspectos das relações dos seres humanos entre si e com o ambiente onde vivem; tudo isto, através da maneira com que tratam de assuntos do cotidiano. Alguns versos possuem metáforas e se aproximam dos *pontos*¹² de jongo que, segundo Gilberto Augusto, “tem um dizer e dois entender” (in Travassos, 2007:51). Em decorrência deste fato, a análise de versos de calango no seu contexto social, constitui um aspecto relevante desta dissertação.

Utiliza-se no canto versos e estrofes decoradas e outras improvisadas, inéditas, criadas durante a performance. Não se deve, porém, vincular a noção de *improviso* no calango (talvez nem em outros campos) ao ineditismo. Textos preconcebidos são manipulados, fragmentados,

¹² *Pontos* são os versos cantados no jongo, existindo os pontos de visaria ou bizzaria, usados para “louvar entidades, pedir licença, contar e comentar fatos do cotidiano, alegrar e animar os dançarinos, dar a despedida, ao fim da roda”(Travassos, 2007:53) e os pontos de demanda, gurumenta ou gromenta, utilizados no desafio ou porfia entre jogueiros, consistindo em enigmas a serem desvendados, e que possuem poder de “encante”. Para saber mais sobre os pontos de jongo consultar também texto de Robert Slenes (in Lara; Pacheco, 2007).

reconstruídos com a mescla de versos conhecidos e criações instantâneas, e, desta forma, o que é verso “pronto” passa a ser utilizado de maneira *improvisada*. Portanto, possuir um vasto cabedal de versos memorizados é um artifício imprescindível para ser um bom improvisador. “Desse modo, no canto que alterna opositores, tanto interessa a agilidade mental na elaboração e na rapidez dos versos como a faculdade de reter na memória trovas antigas, muitas aprendidas na lição familiar” (Frade, 2008:98). Nas palavras de Ribeiro,

“A noção de improvisação (no calango) é bastante controversa. (...) Usa-se a memória, reciclando um conhecimento previamente adquirido dentro de uma forma rítmica, um modelo métrico¹³ subjacente. (...) os versos não nascem do nada, eles são fruto de uma destreza poética que tem suas razões de ser envolvendo memória e prontidão verbal” (2002:126).

Os calangueiros distinguem o calango utilizado apenas para entretenimento, do calango que serve para o desafio. Em nossa pesquisa em Duas Barras encontramos os nomes de *calango mano-a-mano* para o calango sem competição e *calango de dibico*¹⁴ (ou *dibicado*), quando se disputa para ser o vencedor em um desafio. Tais nomenclaturas foram também registradas por Ribeiro (2007) e Geraldo Babão (Lopes, 1992). Em Cataguarino, distrito de Cataguases, Seu Zico nos informou que, no calango, existe o *desafio pacífico* (num sentido próximo ao de *mano-a-mano*) e o *desafio de prejudicar* (que pode ser equiparado ao calango *dibicado*). Esta última modalidade pode adquirir contornos de violência explícita nos versos. São frequentes os relatos de brigas físicas, decorrentes de desafios de calango.

Existem alguns moldes temáticos e poéticos pré-definidos. Um deles é o *calango de perguntas*¹⁵. Observamos este tipo de calango em todos os lugares onde fizemos pesquisa de campo. Ele não ocorre isoladamente, mas sim durante um desafio, quando algum dos cantadores resolve, inesperadamente, lançar uma pergunta ou enigma. O adversário deve saber responder adequadamente, caso contrário “perde” (explicitaremos os critérios para vencer um desafio mais adiante). Os versos de perguntas costumam ser preconcebidos, assim como as respostas, avaliando-se neste caso a amplitude do conhecimento do oponente e de sua capacidade de memorizá-los. Os temas das perguntas são variados, podendo ser sobre uma extensa gama de conhecimentos gerais concretos, como exemplificam estas três perguntas e suas respectivas respostas, sobre aritmética e botânica, declamadas por Geraldo Abel, de Duas Barras:

¹³ Propomos acrescentar, além do modelo métrico, modelos melódicos. Possivelmente não só o ritmo, mas a melodia também induz e conduz a entoação dos versos.

¹⁴ Pronúncia coloquial de “debico”, derivado do verbo “debicar” (zombar ironicamente de; ironizar, motejar, segundo Houaiss, 2009), uma metáfora do ato de bicar das aves, outro significado do termo.

¹⁵ A expressão é nossa. Não foi encontrado um termo para esta modalidade de calango na bibliografia consultada, nem observado um nome específico de uso entre os calangueiros, apenas referências em frases como “no calango também tem pergunta”. A modalidade se aproxima das “cantigas ao desafio” portuguesas.

Vou te fazer uma pergunta
esse verso é pra você
qual a toda rama do boi
para os urubus *comê*
Cada um come cem gramas
quanto é que vem a *sê*?

Eu sou cantador de lera
desde o norte até o sul
cada um come cem gramas
dá pra cem de urubu

Segunda pergunta e resposta:

Eu tenho sessenta contos
[...] é vinte e um
quero que você me diga
quanto dá pra cada um

na corda e na moeda¹⁶
baixa três, levanta um
que o partido fica vinte
[...] sobra] um

Terceira pergunta e resposta:

Vou te fazer uma pergunta
quero ela respostada
qual a folha do mato
que deu na [...] sem beirada

Juro por Deus do Céu
que é minha palavra também
Essa folha sem beirada
duvide que não tem
gambá feio já foi na cebola
veja que beirada tem

Outras perguntas podem não ter respostas possíveis ou verossímeis, como a recorrente “quero que você me diga/ quantos peixes tem no mar”, cuja uma das respostas aceitáveis é “os peixes que tem no mar/ eu tiro com meu chapéu”, lançando em seguida o desafiado a pergunta “quero que você me diga/ quantos anjos tem no céu”, passando então a ser o desafiador. Neste caso, o acerto está em manter a coerência temática, ainda que fantasiosa, além de preservar a rima, premissa obrigatória no calango.

Ribeiro (2002) conheceu em Conservatória (RJ) um calangueiro hábil em perguntas e observou a proximidade desta prática com os pontos do jongo. Estudos mais aprofundados são necessários para que se possam estabelecer vínculos diretos. Há uma similitude, sem dúvida, mas

¹⁶ O verso pode se referir a um antigo costume de realizar contas aritméticas através de nós, dados em cordões.

que pode ser uma convergência e não uma decorrência de uma manifestação em outra. Abordamos possíveis aproximações entre elas, durante a dissertação.

No *calango da bicharada* (ou *dos bichos*, *linha do numerado*, *linha da coleção*) os cantadores se alternam anunciando vários animais, conforme seu número sequencial no *jogo do bicho*, espécie de loteria popular surgida no Rio de Janeiro em fins do século XIX, ainda bastante difundida, a despeito de ser proibida por lei. O acordo para cantar neste molde pode ocorrer inesperadamente, quando um dos cantadores inicia a sequência, convidando os demais a participar. Aquele que não souber a sequência dos bichos ou não conseguir adequar a *coleção* à *linha* de rima proposta (informações sobre *linha* adiante, no texto), perde. Os calangueiros costumam dizer que vão “subindo” quando vão seguindo a ordem numérica crescente e “descendo” quando a ordem é decrescente. Podem escolher apenas uma direção ou realizar ambas seguidamente. Há ainda possíveis nomenclaturas para esta modalidade. Silvino da Silva, de Duas Barras, disse que gosta de cantar o “dezenado” ou “dezenato”, mas, ao exemplificar, cantou o *calango da bicharada*. Talvez “dezenato” refira-se às “dezenas”, forma de aposta no jogo do bicho.

Nos *calangos de estórias* (nomeação nossa) um dos cantadores inicia uma estória a qual os outros devem dar seguimento. O enredo da estória pode ser de conhecimento comum local, caso em que apresenta-se os versos de livre escolha, desde que a coerência seja mantida. A estória pode também ser extraída de um folheto de cordel, devendo os versos, neste caso, serem fiéis ao texto original. O cantor que não mantiver a coerência do enredo da estória, no primeiro caso, ou, no segundo, não souber os versos adequados, perderá o desafio.

Nas três modalidades descritas acima, o calango fluminense é cantado geralmente em versos setissílabos, dispostos muitas vezes em quadras, podendo estender-se em estrofes de seis ou mais versos. A rima costuma ser nos versos pares (os outros são livres) e recebe a denominação “linha” (ou, em Cataguases, “assunto”) . Na “linha do ão”, os versos pares devem terminar em “ão”; na “linha do sirigote”, a terminação deve ser “ote”; e assim por diante.

Perguntados os calangueiros sobre quais e quantas são as linhas, as respostas se assemelham: “são muitas”, “mais de mil”, “uma porção” etc., sendo difícil precisar um número. Quanto à nomenclatura, parece não haver um padrão rígido, considerando-se apenas a(s) última(s) sílaba(s), que indicarão a rima. Por exemplo, para terminação em *ia*, existem as linhas da “porfia”, da “poesia”; para *ão* existem as do “simitão”, da “trovação”. Linhas com nomes diferentes e mesma terminação são utilizadas de forma idêntica, indicando que o que importa é a rima escolhida.

Nas terminações com palavras oxítonas, o padrão se forma com a última vogal ou encontro vocálico, sem a consoante: ão, é, á, etc. Na linha do *simitão*, pode-se usar *plantação*, por exemplo, e não apenas palavras terminadas em “tão”. De forma análoga, nas paroxítonas não importa a consoante da penúltima sílaba. No caso de terminação em vogais (*linha do á*, por exemplo) omite-se a consoante final, principalmente em verbos (“cantar” vira “cantá”, por exemplo), pois a pronúncia e particularidades da fala de certas regiões rurais do Sudeste brasileiro costuma ser a referência principal e não a palavra escrita. Este dado é importante, visto que interfere na rima das palavras (“trabaiano”, por exemplo, irá rimar com palavras que terminam em “ano” e não com aquelas de terminação “ando”, de “trabalhando”, norma oficial do vocábulo).

Cantar em várias linhas é distintivo de bom calangueiro. Algumas linhas são consideradas mais fáceis que outras, devido à facilidade de rimar, como a *linha do á*. Um calangueiro pode pedir para mudar de linha para escapar de uma dificuldade ou para provocar o parceiro em outra, onde tem mais versatilidade. O pedido para a troca deve ser feito em versos e o adversário pode ou não aceitar a mudança.

É uma música de tradição oral, praticada, principalmente até certo tempo atrás, por indivíduos iletrados, destacando-se sua notável capacidade de criar ou aprender versos e mantê-los registrados apenas na memória. O aprendizado e a transmissão são realizados principalmente de maneira informal, através de observação, memorização, repetição, criação e experimentação prática. Há casos em que mesmo as estórias de folhetos de cordel são memorizadas a partir da declamação de outrem e não diretamente do texto.

É comum os versos iniciarem com interjeições como *ô lê lê*, ou então *ô tê tê*, seguidas de *calango dê*, *calango tê*, ou *calango dá*. Também são recorrentes expressões como *falô colega*, *fala menino*, *tô falano*, *assenta agora que eu também quero falá* e várias outras. Este recurso transforma o verso em um bordão, propiciando ao cantador diminuir a quantidade do que precisa improvisar, adquirindo assim um tempo a mais para pensar no verso que irá dizer.

A repetição dos dois últimos versos do adversário ou de si próprio, quando emendadas quadras, sextilhas, ou estrofes de mais versos, é outro recurso que possibilita mais tempo para pensar, além de contribuir para a memorização. Por vezes a repetição não é literal, suprimindo-se ou substituindo-se o penúltimo verso - ou parte dele - por interjeições ou expressões prontas, resultando numa economia de voz e de respiração. Além dos dois últimos, um mesmo cantor pode repetir os próprios versos durante a performance, mas a repetição excessiva de versos é rejeitada, considerada uma inépcia do cantador.

Segundo conversas informais com Marli Teixeira e Geraldo Abel, calangueiros de Duas Barras, o calango foi bastante praticado por colonos descendentes de escravos nas fazendas (ao menos neste município, mas provavelmente em muitos outros) e talvez fosse praticado por escravos. Não foram, porém, encontrados em nossa pesquisa registros comprobatórios da prática durante o século XIX.

O fato de ser praticado por indivíduos afrodescendentes não permite, por si só, a identificação do calango, numa linha direta, com manifestações musicais de origem africana. Além disso, em Duas Barras, é notória a presença significativa de negros entre calangueiros e foliões (de folias de reis), porém reivindicações relativas a questões raciais, de negritude ou de origem africana correlacionadas ao calango não foram encontradas no discurso dos entrevistados. A métrica e mesmo o texto de alguns versos, as estruturas de rima, a utilização da sanfona de oito baixos, todos estes são elementos que possuem traços de música europeia. Essa imprecisão quanto às matrizes musicais do calango é mais um motivo para, como expomos anteriormente, não nos atermos às questões de origem e nos concentrarmos nos significados intrínsecos à esta prática musical.

Outros relatos orais e alguns versos demonstram elos de ligação entre calango, trabalho e o café, principal produto do Estado do Rio de Janeiro, durante o século XIX e início do XX. Depoimentos de entrevistados na pesquisa de campo indicam, também, a utilização do calango como canto de trabalho nas diversas etapas de cultivo e processamento do café e na condução de carros de boi, sugerindo que o calango costumava estar presente na vida das pessoas não só nos momentos festivos.

Embora exista o calango sem embate, o desafio é uma das motivações principais da performance. Em algumas situações, pode haver um objeto claramente definido pelo qual se disputa: o “dono” ou organizador do baile oferece um animal, uma quantia em dinheiro, uma garrafa de bebida ou qualquer outro prêmio para o vencedor. O público também pode fazer apostas. Embora raros, existem os festivais promovidos pelas prefeituras ou outras instituições. Em outras ocasiões, não existe um prêmio específico, demonstrando que não é só por um prêmio material que se disputa no calango. Estão em jogo valores como prestígio social, honra, fama local, afirmação de poder e de masculinidade (homens são maioria, na prática do calango) e outras motivações suplementares pelas quais se faz o desafio. Entrevistados afirmaram que calangueiros afamados atraíam mulheres e tinham um reconhecimento social privilegiado.

A prática do desafio não é exclusividade do calango. Mencionamos anteriormente as proximidades com os desafios e enigmas veiculados pelos pontos de jongo e sobre a participação

de calangueiros, também, em folias de reis. Tempos atrás, diferentes folias de reis, ao se encontrarem em um mesmo caminho, disputavam através de versos cantados pelos mestres das folias ou entre os *palhaços* (personagens mascarados dessa manifestação). A folia que perdesse nos versos tinha que entregar instrumentos e, por vezes, até mesmo a *bandeira*¹⁷ para a folia vencedora. A atividade principal das folias é a visita às casas de devotos, configurando um amplo sistema solidário de trocas de dons e contra-dons.. A rivalidade, entretanto, não está ausente desse contexto. Quando há um presépio no interior da casa visitada, exige-se do mestre que cante versos específicos para a sua louvação, como uma forma de testar seus conhecimentos.

Lyra (2006), em pesquisa sobre os presépios de Duas Barras, constatou que, em certas ocasiões, o dono da casa e do presépio lança “desafios” em formas de charadas e enigmas, que devem ser decifrados, através do canto de versos específicos, pelo mestre da folia. Pistas para a decifração do enigma são dissimuladas no presépio, como, por exemplo, um santo virado de costas, algum objeto diferente do usual, ou disposto de maneira especial. Por vezes, há um prêmio, que pode ser em dinheiro, oculto no presépio, que o mestre precisa desvendar em versos para descobrir onde está escondido e assim ganhá-lo. O dono da casa pode ainda lançar desafios ao fazer a *oferta* para a bandeira (donativo, geralmente em dinheiro). Caso não se satisfaça com os versos pronunciados pelo mestre da folia, o dono da casa pode “amarrar” a bandeira, ou seja, retê-la em sua casa até que sejam cantados os versos desejados.

Em tempos atuais, outros ingredientes além do desafio e do entretenimento fazem parte do calango, na medida em que este passa a ser visto como “folclore” ou “cultura popular tradicional”: o calangueiro passa a ser o porta-voz de uma “tradição”, sendo convocado por prefeituras e instituições diversas, em eventos turísticos, culturais e acadêmicos. O calango, a exemplo de outras formas simbólicas, começa a trafegar por outros contextos, na forma de “autêntico” representante de uma cultura local, em um mundo que está em processo de “globalização” cultural.

Todas essas formas classificatórias revelam pontos de vista e ideologias distintas, muitas vezes estranhas às concepções dos calangueiros. Deve-se, entretanto, considerar o crescente processo de incorporação dessas categorias pelos praticantes de calango, os quais passam também a afirmar, ocasionalmente, que suas práticas são “folclore”, “cultura popular”, “patrimônio imaterial”, etc..

¹⁷ A bandeira da folia é uma espécie de estandarte com imagens de santos padroeiros que representa, simbolicamente, não só o divino e o mundo espiritual mas também as relações estabelecidas entre as pessoas envolvidas com a folia de reis. Para maiores informações consultar Bitter (2010).

Apesar de estar presente também nas grandes cidades, o calango é identificado com o ambiente rural, o que o reveste de uma suposta “pureza” e “autenticidade” atribuída por alguns intelectuais, comprometidos com a preservação da cultura popular, utilizando-a como uma fonte para os discursos sobre nacionalidade, localidade e temas correlatos¹⁸.

Embora não seja uma regra, o consumo de bebida alcoólica é consideravelmente alto entre alguns calangueiros, expresso em versos como “quem quiser beber cachaça/ manda o calango buscar/ o calango é nego esperto/ vai depressa e volta já” (in Cruz, 1986:19). É comum encontrar calangueiros atuando em bares e outros locais de venda de bebida. O consumo de álcool não é uma especificidade do calango, trata-se de um costume difundido em significativa parcela da população brasileira. Em grupos de congado mineiro e de maracatu pernambucano, o consumo de cachaça adquire contornos ritualísticos. A presença da bebida no calango talvez se deva aos momentos festivos e de descontração em que ocorre, mas não só. Por promover um estado alterado de consciência, frequentemente exaltando os ânimos e diminuindo as inibições, a bebida alcoólica, segundo alguns calangueiros, quando controlada em níveis toleráveis, torna-se um ingrediente facilitador dos impulsos necessários para o improviso, para a inventividade e para a atitude de embate com os adversários.

Alguns calangueiros afirmam que, sem bebida, fica mais difícil cantar os versos. Ela possui ainda outros atributos, como eficiência para “limpar” a garganta e afinar a voz. No entanto, o vínculo indissociável que alguns calangueiros constroem entre bebida e calango faz com que, ao largarem a bebida por motivações de saúde, a prática também seja posta de lado. A conversão a determinadas vertentes religiosas cristãs e às suas respectivas doutrinas restritivas é outro fator que influencia o abandono da prática, ainda mais quando calango e bebida são associados.

Iniciamos este capítulo mencionando o fato da bibliografia existente sobre calango ser de caráter descritivo, eficaz em ilustrar o que vem a ser o calango, mas deixando uma lacuna em compreender os significados subliminares incorporados por seus praticantes. Portanto, sentimos a necessidade de investigar mais a fundo, quando Frade diz que, durante o desenrolar de versos de calango, “(...) o que menos se busca é a coerência nos motivos cantados” (2008:94). Muitas vezes assim o parece, mas até que ponto não serão as limitações de nossa compreensão o fator responsável por não encontrarmos coerência nos versos? A própria autora chama a atenção para a questão adiante, no mesmo texto:

¹⁸ Sobre o assunto vide Travassos, Elizabeth. *Os Mandarins Milagrosos: Arte e Etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura /Funarte/Jorge Zahar Editor.1997, 236 pp.

“Talvez tenhamos dificuldades em entender a independência de critérios literários com que se organiza a poética do calango, quais sejam, a despreocupação com a sequência lógica e a ausência de um sentido finalístico dos textos. (...) Brincar, dançar, demandar, inventar, divertir se enredam e ganham fascinante vitalidade pela sonoridade das canções e pela arte de trovar.” (Frade, 2008:94)

A contribuição que esperamos oferecer com esta dissertação é diminuir estas dificuldades de entender não só como se organiza a “poética” do calango, mas como essa poética se organiza na vida dos calangueiros, nos seus próprios termos. A bibliografia existente é de extrema relevância ao apresentar um mapa, a partir do qual podemos ter uma noção do que pode ser o calango, conforme a visão propalada pelos autores. Nossa proposta aqui é, a partir deste mapa, traçarmos um roteiro para conhecer mais de perto o calango, conhecendo sua topografia, paisagens, contornos e detalhes, preenchendo lacunas e dúvidas, como a apontada na transcrição do texto acima e apresentando novos questionamentos. No subcapítulo a seguir mencionamos os recursos teóricos e metodológicos que nos serviram de bússola nesta caminhada.

1.2 – Recursos utilizados na pesquisa de campo e na análise das performances

A estratégia de aproximação do nosso objeto de estudo, o calango, envolveu três atividades: pesquisa bibliográfica, pesquisa de campo e análise dos dados obtidos a partir da correlação entre as duas etapas anteriores.

A pesquisa bibliográfica sobre calango não apresentou maiores dificuldades, excetuando-se o fato da escassez de publicações a respeito. Duas “iniciações” inter-relacionadas, porém, fizeram-se neste projeto: a do pesquisador de campo e a do etnomusicólogo, sendo a etnografia um campo o qual eu tinha apenas tangenciado em minha trajetória enquanto músico e educador, apesar do interesse que tais estudos me despertavam. Este campo de estudos apresentou-se como o mais adequado, pois nosso objetivo era entender o calango não só em seus aspectos musicais, mas também de que modo a música estava inserida em seu contexto social. Foi necessário recorrer a uma bibliografia que capacitasse a pesquisa de campo e a análise dos dados obtidos. Alguns autores clássicos e outros mais contemporâneos da antropologia e da etnomusicologia foram determinantes para as abordagens escolhidas na realização destas atividades.

O método proposto por Brailoiu (1970) para pesquisa em folclore musical, publicado inicialmente em 1931, permitiu não só uma noção da história dos estudos etnográficos, mas também apresentou questões ainda hoje relevantes, seja pela nossa concordância ou pela discordância das recomendações do método.

Embora reconhecendo a validade de estudos folcloristas empenhados em recolher, registrar e catalogar melodias, ritmos e versos, não foi nossa intenção agir neste sentido. Brailoiu criticou esta abordagem por não ser rigorosamente científica, comparando-a a um colecionamento de borboletas. No entanto, a visão do autor nos pareceu exageradamente cientificista, em sua preocupação de encontrar uma “realidade” a partir do material coletado em campo, na busca de elaborar uma “cartografia musical” (1970:397). A impressão que se tem é a de uma tentativa de transposição das premissas das ciências naturais para as ciências sociais, abordagem atualmente em desuso. Outro ponto controverso do método é a busca de uma música original, “pura”, que faz com que Brailoiu valorize a análise rigorosa das infinitas variantes das melodias folclóricas e considere o informante ideal aquele que pode ser considerado um “provável repositório do repertório arcaico regional”¹⁹ (1970:396).

Algumas observações suas, no entanto, foram inovações importantes na época e continuam válidas, como, por exemplo, o reconhecimento das limitações da notação musical

¹⁹ “(...) a probable repositor of the arcaic regional repertoire”.

enquanto registro fidedigno de um evento. No estudo do calango, tornar-se-ia um trabalho absurdamente exaustivo, de pouca valia para nossa proposta, transcrever todas as infinitas variantes melódicas e rítmicas do canto, as semitonações e microtonações (que podem parecer “desafinações”²⁰ ao ouvido educado pela música erudita ocidental), além de ser praticamente impossível indicar todas as variações de timbres, acentuações, glissandos, “sotaques”, enfim, toda a riqueza musical de uma performance.

Avaliando a questão, optamos por utilizar para fins de análise, não transcrições, mas a notação de recortes melódicos, rítmicos e harmônicos (através do uso de cifra) realizados durante a performance, num procedimento análogo a um instantâneo, que capta e fixa apenas uma cena dentre as múltiplas possíveis de um movimento contínuo. Portanto, nomeamos as notações em partitura de *exemplos musicais*, o que de fato são, representando uma única forma de execução dentre múltiplas variantes. Ainda assim, tais *exemplos* possuem relevante valor elucidativo, permitindo que se tenha uma referência do que foi executado e, ao mesmo tempo, identificar aspectos recorrentes como tamanho e contorno de frases, tonalidades, fórmulas de compassos, figuras rítmicas frequentes, extensão melódica, acompanhamento harmônico, etc..

No tratamento dos exemplos musicais, concordamos com Seeger, quando ele sugere que a etnografia deve se realizar “por meio de uma abordagem descritiva à música que vai além do registro escrito de sons, apontando para o registro escrito de como os sons são concebidos, criados, apreciados, e como influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos e grupos” (1992:2). Em algumas conversas informais e entrevistas (como as fornecidas por Geraldo Abel, de Duas Barras), ao solicitarmos exemplos de calango, na ausência de instrumentos musicais, calangueiros declamaram versos ao invés de cantá-los. Este pequeno detalhe demonstra o vínculo estreito entre canto e acompanhamento instrumental, apontando para uma certa independência dos versos em relação a uma melodia específica, podendo os mesmos versos serem cantados com diversas entonações. Revela, ainda, o fato de que os versos (segundo seus praticantes) são um dos principais descritores do calango, razão pela qual não nos detivemos apenas em questões unicamente sonoras, valorizando também aspectos textuais.

Para suprir as deficiências da notação, Brailoiu (op.cit.) recomendava a utilização de gravação mecânica de áudio²¹ e ressaltava a importância da iconografia, onde a fotografia seria o melhor suporte. Passados mais de oitenta anos desde que o texto foi escrito, podemos recorrer em

²⁰ Observando a performance de um calangueiro, Ribeiro pergunta se em seu canto haveria “desafinação ou sobrevivência de outro sistema escalar” (2002:118).

²¹ Brailoiu recomendava o fonógrafo criado por Thomas Edison, que utilizava cilindros de cera.

nossa pesquisa a câmeras filmadoras de vídeo portáteis, de uso doméstico, unindo áudio e imagem simultaneamente. Entretanto, não dispensamos a realização de fotografias, nem de gravações unicamente de áudio durante as entrevistas, realizadas em um aparelho reproduutor e gravador em formato MP3.

As filmagens foram essenciais para a análise das performances, pois através delas pudemos rever um volume considerável de informações que, de outra maneira, seriam praticamente impossíveis de se reter. Assim, tivemos acesso não só aos aspectos musicais e textuais, mas também a diálogos, gestos e movimentos corporais. Limitações, porém, sempre existem: não sendo profissionais as câmeras que utilizamos, a qualidade do som, em alguns momentos, deixou a desejar. Faltou uma equalização ideal entre voz e instrumentos, tornando incompreensíveis uma quantidade considerável de versos cantados pelos calangueiros.

Utilizamos os seguintes recursos na transcrição de estrofes com partes faltantes: quando omitimos deliberadamente um verso ou parte deste, ou quando um verso (ou parte) é pressuposto, mas não executado vocalmente (em certos casos, por exemplo, onde a forma do calango prevê repetições de versos, mas o calangueiro não a realiza), utilizamos reticências entre parêntesis. Nos casos em que a omissão ocorre por não termos compreendido o texto na gravação indicamos o trecho faltante com reticências entre colchetes. Ao supormos qual seja o texto, mas sem termos certeza absoluta, escrevemos o trecho suposto entre colchetes.

A necessidade de aproximação dos cantadores ao receptor de som da câmera, para que a captação da voz fosse satisfatória, levou-nos a abrir mão, em vários momentos, de uma cena geral da performance, focando apenas um ou outro intérprete, o que nos impediu de ter uma noção panorâmica da execução de instrumentos, do gestual dos participantes, da dinâmica da roda como um todo. Outro problema foi a diferenciação do modo de percepção e da função desempenhada pelo pesquisador, pois assistir à performance como membro da plateia, sem câmera nas mãos, é bem diferente de assisti-la através das lentes, preocupado com questões técnicas de filmagem.

Além disso (e por esta razão nos demoramos tanto no assunto), as tecnologias não passam despercebidas, enquanto instrumentos mediadores do encontro entre pesquisador e colaboradores. Conforme relatado no subcapítulo 1.3, a realização de filmagens foi um desejo de Silvino da Silva desde o nosso primeiro encontro. Percebi que isto se achava intrinsecamente relacionado com o modo pelo qual ele me via, com suas ideias a respeito de um pesquisador urbano. Notei que o fato de aparentar um “cineasta” ou “documentarista” poderia intervir na construção da relação que estávamos prestes a estabelecer, influenciando o que poderia ou não ser conversado.

A qualidade da relação e modos de aproximação que se estabelecem entre pesquisador e colaborador interferem, diretamente, no que é dito e como é dito. Talvez seja esta inconstância humana (a meu ver, uma de suas riquezas) que tenha feito Brailoiu, em seu etnocentrismo e rigor cientificista, escrever que os relatos dos camponeses não possuem valor objetivo e não devem ser literalmente considerados²². Sendo contrários a esta proposição, consideramos e valorizamos as falas dos calangueiros como fontes essenciais para nossa pesquisa, porém buscando reconhecer e avaliar as condicionantes em que tais depoimentos se realizaram.

Tentar entender o calango a partir da compreensão que os próprios calangueiros tem sobre sua prática foi uma de nossas premissas, em relativa concordância com Malinowski, segundo o qual

“(…) um trabalho etnográfico só terá valor científico irrefutável se nos permitir distinguir claramente, de um lado, os resultados da observação direta e das declarações e interpretações nativas e, de outro, as inferências do autor, baseadas em seu próprio bom senso e intuição psicológica” (1978:18).

Discordamos, no entanto, da negação do valor científico de outras abordagens e da visão etnocêntrica deste autor, quando ele afirma que é dever do etnógrafo “estabelecer todas as leis e regularidades que regem a vida tribal” e que “nem mesmo na mente ou na memória do nativo se podem encontrar estas leis definitivamente formuladas” (1978:24). Somos, contudo, inclinados a reconhecer a enorme importância de Malinowski, sobretudo, no estabelecimento de métodos de observação de campo²³.

Em estudos precedentes, principalmente os de cunho folclorista, o calango é tratado sem destacar a importância de seus praticantes, mencionados apenas como “informantes”, ou simplesmente “calangueiros”. Este calango então se apresenta de forma normativa, atemporal, estática. Ao ganhar uma autoria, um nome próprio, o objeto de estudo se redimensiona: passamos a conhecer o calango *do* Silvino da Silva, que pode apresentar similaridades mas também diferenças do calango *da* Marli Teixeira, sua esposa. A maneira como cada um percebe sua prática pode variar, conforme as relações que estabelecem em seu meio social. Portanto,

se, no passado, os etnomusicólogos (...) colhiam dados de ‘informantes’ (...) individuais para falar, como numa sinédoque, sobre seus grupos, hoje, nós lidamos, principalmente, com ‘discursos’, muitas vezes contrastantes²⁴, cujos significados têm que ser compreendidos dentro das arenas onde o poder, através deles, é negociado (ou disputado) (Cambria, 2008:3).

²² “Although very important for the study of folk psychology, the statements of the peasants have generally very little objective value and can never be taken literally, unless incontestable facts confirm them” (Brailoiu, 1970:400).

²³ Consideremos o fato de o texto ter sido publicado inicialmente em 1922; a despeito de muitas proposições já revistas e superadas, o mesmo trouxe contribuições significativas para nossa metodologia.

²⁴ Discursos contrastantes podem inclusive ser do mesmo indivíduo, conforme o momento e a situação em que se apresentam.

Nesta dissertação dedicamos especial atenção a aspectos biográficos dos colaboradores, com o objetivo de apresentar experiências particulares de calango. Conforme dito anteriormente, não buscamos uma síntese, nem generalização, dos elementos constitutivos desta música. Dados biográficos auxiliaram a compreender a relação do calango com trajetórias pessoais, permitindo o aprofundamento na complexidade da atribuição de significados, resultante desta interação.

Todavia, personificar o calango, humanizando-o através da identificação nominal de seus praticantes, implica numa série de questionamentos a respeito da ética na pesquisa. A relação que se pretende estabelecer entre pesquisador e colaborador é de cooperação e confiança. Como lidar então com dados importantes, porém sensíveis? Omiti-los? Em alguns casos, assim procedemos; em outros, no entanto, preferimos explicitar nossa interpretação, como por exemplo, no subcapítulo 2.2, onde expusemos nossa interpretação sobre o papel social da mulher no calango, a partir de análise da performance observada.

Qual deveria ser, então, o modo ideal de aproximação? A leitura de Clifford (1994) foi inspiradora a respeito, sugerindo o cuidado com relações assimétricas de poder e permeadas de etnocentrismo por parte do pesquisador. Em sua crítica aos procedimentos etnográficos tradicionais, o autor propõe uma “narração etnográfica dialógica”, entendendo a “(...) pesquisa como uma negociação em andamento” (idem:47) . Afinal,

como, exatamente, um encontro intercultural loquaz e sobredeterminado, atravessado por relações de poder e propósitos pessoais, pode ser circunscrito a uma versão adequada de ‘outro mundo’ mais ou menos diferenciado, composta por um autor individual? (ibidem:21).

O primeiro passo na pesquisa foi reconhecer, então, quais eram meus interesses pessoais, as limitações de minha visão e ideias pré-concebidas do assunto, estando apto a reformulá-las, a partir do que os calangueiros apresentariam na relação que conseguíssemos estabelecer e não apenas recortando aquilo que se adequasse às minhas suposições. Como diz Clifford,

torna-se necessário conceber a etnografia não como a experiência e a interpretação de uma “outra” realidade circunscrita, mas sim como uma negociação construtiva envolvendo pelo menos dois, e muitas vezes mais, sujeitos conscientes e politicamente significativos. Paradigmas de experiência e interpretação estão dando lugar a paradigmas discursivos de diálogo e polifonia (ibidem:43).

Na busca de um método de pesquisa mais dialógica, onde o sujeito seria reconhecido enquanto indivíduo e não apenas na categoria de “informante”, resolvemos estabelecer relações com poucos calangueiros. Essa estratégia nos permitiu uma maior aproximação e aprofundamento para entender o calango, não simplesmente como um “gênero musical”, mas sim o que ele *é* (ou o que *estava sendo*, naquele momento) *na e para* a vida daquelas pessoas envolvidas na pesquisa.

Nossas incursões em campo foram suficientes para obter dados relevantes, mas, por falta de maiores condições de tempo e recursos financeiros, não se tornou possível a investida necessária para se estabelecer a atitude dialógica que julgávamos ser ideal. Apenas em uma única ocasião tivemos a oportunidade de reler, juntamente com Edson Torres, do grupo Itakalango, em Vassouras, parte do capítulo 1.4, no qual estão informações colhidas em entrevista com o próprio. Este procedimento mostrou ser muito relevante, enquanto método de pesquisa: corrigimos nomes, datas e novos dados foram inseridos. O diálogo permite identificar falhas, equívocos de interpretação, atualizar mudanças, reforçar a confiança e a comunicação entre as partes. Dispensamos com Edson, porém, um tempo considerável nessa tarefa. O procedimento é rico, porém árduo, necessitando de recorrentes idas a campo e disponibilidade dos colaboradores.

Os dados obtidos na entrevista não podem ser considerados verdades absolutas, não podem servir de base para nenhuma “lei universal”. Uma maçã sempre irá despencar da macieira, através dos séculos, no colo de Isaac Newton, mas pessoas inventam, fantasiam, cometem equívocos e mudam de opinião instantaneamente durante seus depoimentos. Este fato não desmerece o valor da entrevista, pelo contrário, enriquece-o, e excelentes etnografias são realizadas a partir deste recurso. A pesquisa de Nettl (1969) sobre música persa, em Teerã, é fundamentada em uma série de entrevistas, com diversos segmentos de praticantes e apreciadores de música (vendedores de discos e de instrumentos, estudantes, motoristas de táxi, empregadas domésticas, músicos de vários estilos, etc.). O autor descreve, ainda, a preocupação em conhecer como os entrevistados conceituam e classificam as músicas com as quais se relacionam, ressaltando a conversa informal como importante fonte de dados.

Também em nossa pesquisa constatamos que a conversa informal é de vital importância e a utilizamos largamente. O procedimento mais satisfatório foi, após uma conversa desse gênero, recolher-nos a sós e registrar os dados no diário de campo. Em alguns casos, este recurso é ainda mais eficaz do que o registro fonomecânico de entrevistas. A presença do gravador deixa explícito para o entrevistado que toda a conversa será registrada, podendo interferir na espontaneidade do diálogo. Nas conversas informais, muitas vezes, os papéis de pesquisador e informante se diluem e fatos são relatados não para uma pesquisa, mas por haverem pessoas se comunicando. Obviamente, deve-se dispor das informações assim fornecidas de uma maneira ética e cuidadosa. Omitimos, portanto, alguns dados, ou impessoalizamos aqueles que julgamos imprescindíveis relatar.

Cientes das limitações de tempo e recurso, escolhemos apenas duas cidades do Estado do Rio de Janeiro para a pesquisa, Duas Barras e Vassouras, onde procuramos conhecer o calango a

partir da compreensão que os próprios praticantes têm de sua prática musical, a exemplo de Nettl (op.cit.). Serviu-nos também de inspiração para escolha desta abordagem, o trabalho de Feld (1990) sobre a música dos Kaluli. Analisando os mitos e a organização social dos Kaluli, a partir das categorizações e classificações musicais nativas, Feld analisa a relação do canto com emoções e subjetividades importantes na construção da identidade e concepção de mundo daquele povo. Para perceber estas nuances é preciso que o pesquisador adote uma aproximação

(...) humanamente mais sensível, de outros sistemas visuais, musicais, poéticos e coreográficos. A vivência honesta da experiência (e não só da função) que esclarece, e o testemunho estético em comum só serão possíveis se os etnógrafos permitirem a si mesmos sentir, e se fizerem sentir como pessoas emocionalmente envolvidas, que têm uma atitude aberta e desprendida sobre aquilo que buscam compreender (1990:236).

Neste sentido, contribuiu enormemente para o estabelecimento de uma relação cooperativa entre as partes o fato de eu me apresentar não só como pesquisador, mas como músico, tanto em Duas Barras e em Vassouras (relatado com mais detalhes nos subcapítulos 1.3 e 1.4). Nos dois locais, notei que, ao tocar acordeom (instrumento do qual tenho noções básicas), uma certa polidez formal, no trato dos calangueiros para comigo, deu lugar a uma atitude mais aberta, parecendo ter havido por parte deles o reconhecimento de uma proximidade.

O vínculo gerado através da música pode ser compreendido ao pensarmos, segundo Seeger (1987), que esta linguagem costuma ter uma importância significativa na afirmação da identidade de um grupo. Sendo assim, para compreendermos em que se constitui esta identidade, torna-se necessária uma abordagem satisfatória dos aspectos musicais. A necessidade de contextualizar a música no meio social em que ela ocorre não deve diminuir a importância do estudo musicológico. Equacionar estas duas perspectivas tem sido um dos desafios da etnomusicologia. Alguns estudos tendem a valorizar o aspecto sonoro, alienando a música da vida daqueles que a fazem; outros acabam se tornando prioritariamente estudos antropológicos, nos quais a música é esquecida, tornando-se um pretexto para estudar outros assuntos, onde o fenômeno sonoro aparece como figuração. Em seu texto sobre os Suyá, Seeger propõe o que ele chama de *antropologia musical*, em que as análises partem da perspectiva da performance:

“Uma antropologia da música encara a maneira como a música é parte da cultura e da vida social. Em contraste, uma antropologia musical irá encarar a maneira como as performances musicais criam muitos dos aspectos da cultura e da vida social. Ao invés de estudar a música *na* cultura (...), uma antropologia musical estudará a vida social como performance” (1987: XIII).

Partindo desse pressuposto, nosso objetivo foi, para além de conhecer o calango em termos musicológicos, tentar entender as motivações individuais e coletivas implícitas em sua prática, de que maneira ele participa e interfere em seu meio. Procuramos aprender com os

calangueiros a complexidade que existe por trás de uma música aparentemente simples, impressão que pode ser causada ao se analisar apenas aspectos puramente sonoros. A transcrição e sua análise musical e literária, desvinculada do contexto social em que ocorre, é insuficiente para a sua compreensão.

Blacking (1971) também ressalta a importância de não tratarmos o fenômeno musical apenas em suas propriedades físicas, acústicas e teóricas, mas sim de entendê-lo como “sons humanamente organizados”. Sutis detalhes musicais, inflexões, pausas, ritmos, acentuações, podem estar associados a questões extra-musicais, por serem expressões da vida humana. Estudando a música dos Venda, o autor observa a importância do movimento corporal durante a performance: “A música Venda não está fundamentada na melodia, mas sim em uma excitação rítmica do corpo inteiro, do qual o canto é apenas uma extensão”²⁵ (1971:98). Este movimento corporal reflete a estreita relação desta música com a dança. No gestual da performance são também expressas emoções, despertadas pelas impressões sensoriais causadas pela música, pelo ambiente e pelo meio social.

As pesquisas bibliográficas e de campo nos forneceram material suficiente para realizarmos análises de performances, através de uma abordagem que não foi encontrada na bibliografia. Por isso esperamos que nossa contribuição seja significativa para expandir o conhecimento sobre o calango. Entrevistas, transcrições e textos são informações *sobre* calango; as performances *são* o calango, ou ao menos *uns* calangos. A impossibilidade de acesso contínuo às performances em seus locais de ocorrência nos levou a recorrer às filmagens que realizamos como fonte principal. Através delas pudemos observar não só o que foi cantado, mas como foi cantado, com gestos, entonações, olhares e movimentação corporal, determinantes na construção do sentido e significado que os versos adquirem em uma roda.

Uma quadra aparentemente pueril e singela, lida em um livro de pesquisa folclórica, pode adquirir significados e conotações mais profundas, quando faz parte de uma disputa de calango, a exemplo destes versos cantados por Feijão (Luiz Fernando Cândido da Silva), do grupo Itakalango, durante uma roda, logo após o início e depois que os outros calangueiros haviam se apresentado com versos inofensivos: “tava quieto no meu canto/ vieram me *cutucá*/ deito no chão viro pulga/ deixo o cacete *malhá*”. Esta quadra foi a primeira convocação na roda para o desafio no calango e, com ele, Feijão já anunciou: se tentarem derrubá-lo, ele vira “pulga” (um inseto de dimensões ínfimas, mas que dá saltos vertiginosos, pica, chupa o sangue e dá coceira) e parte

²⁵ “Venda music is not founded on melody but on a rhythmical stirring of the whole body, of which singing is but one extension” (Blacking, 1971:98).

para a briga (deixa “o cacete *malhá*”). Ler esta quadra desvinculada dos olhares, movimentos, entonações e gestos da performance, isso a faz perder muito dos significados que lhe podem ser atribuídos.

A importância da análise da performance gestual foi muito bem expressa através dos versos improvisados por Zeca Diabo (José Teixeira), palhaço (personagem tradicional) de folia de reis, durante um desafio com outro palhaço (ver subcapítulo 3.2.1²⁶), em que ele declamou: “através da poesia/ alegria eu manifesto/ vinte por cento eu falo/ oitenta por cento é gesto”. Deve-se lembrar, inclusive, que o gestual do calango não se restringe ao do desafio, mas também à dança executada nos bailes.

Na análise dos significados implícitos no discurso dos versos de calango, uma importante referência foi o livro *Lógica e Conversação*, contribuição do filósofo Henry Paul Grice (1982) ao campo da linguística. O autor analisa os mecanismos da conversação a partir do conflito entre o que é *dito* (o significado convencional das palavras) e o que é *implicitado* (aquilo que pretende ser comunicado, o que é sugerido). Quando há correspondência entre o significado convencional das palavras e o que é implicitado, ocorre uma *implicatura convencional*; caso contrário, existe uma implicatura não-convencional. O texto de Grice detém-se no estudo de uma subclasse de implicaturas não-convencionais, às quais chama de *implicaturas conversacionais*.

Tal ocorre por ser o diálogo um esforço cooperativo, no qual dois ou mais indivíduos possuem um propósito comum, que deve orientar a contribuição conversacional, ou seja, aquilo que deve ser dito e/ou implicitado. Grice denomina este fenômeno de *princípio da cooperação*, que cria regras de conversação divididas em quatro categorias e suas respectivas máximas, as quais são *quantidade, qualidade, relação e modo*.

O texto aborda os desdobramentos decorrentes do atendimento ou abandono a essas regras. Utilizamos esta abordagem dos usos da linguagem para analisar estratégias de conversação no calango, realizadas através da escolha dos versos no calor da disputa, mas também de gestos, de entonações da fala, de participação da plateia, entre outros fatores. Pressupondo que o desafio calangueado observa o *princípio da cooperação*, que o desencadear dos versos não é aleatório e segue regras delimitadoras específicas, procuramos identificar as implicaturas geradas na conversação.

Outra obra de importância para a análise das performances foi *Verbal Art as Performance*, do antropólogo Richard Bauman (1975). A arte verbal costuma ser tratada, principalmente, pelo

²⁶ Neste subcapítulo analisaremos certas aproximações entre os versos de palhaços de folias de reis e calango.

viés folclorista, a partir dos aspectos puramente textuais. Bauman questiona a autenticidade dos textos de literatura oral enquanto fidedignos descritores da performance. Tais textos seriam apenas transposições limitadas para outro modo de comunicação, que não inclui a ação performática. Esta pressupõe a manifestação de componentes estéticos e de diversos modos de comunicação, conhecidos e requeridos em uma determinada cultura, sendo o método etnográfico apropriado para seu reconhecimento e análise. Portanto,

Uma concepção de arte verbal centrada na performance requer uma aproximação através da performance por si mesma. Neste enfoque, a manipulação formal dos aspectos linguísticos é secundária à natureza da performance, *per se* concebida e definida como um modo de comunicação²⁷ (Bauman, 1975:292).

Bauman nos advertiu a não restringir nossa pesquisa a uma filologia ou análise literária. Os significados de um texto adquirem sentido e expressividade para além da grafia e fonética das palavras: estão presentes nas inflexões, interjeições, nos timbres vocais. Bauman cita ainda Gregory Bateson (2000), cujo texto sobre *brincadeira* e *fantasia* nos foi especialmente esclarecedor.

Segundo Bateson, a comunicação verbal humana ocorre em distintos níveis de abstração, em duas principais vertentes: a *metalinguística*, onde as abstrações estão nas mensagens implícitas ou explícitas que tratam da linguagem, e a *metacomunicativa*, onde o ponto central é a relação entre os falantes. Nas duas vertentes, boa parte das mensagens, numa comunicação, são implícitas, expressas por sinais. O fenômeno da *brincadeira* é possível pois os interlocutores são capazes de perceber que, os sinais, são apenas sinais e não o que eles representam, tornando possível distinguir um jogo de uma luta real.

Calangueiros insultam-se mutuamente, por vezes com os piores xingamentos, dentro de um determinado *enquadre* e, tudo termina bem, pois, em seu próprio dizer, tudo não passou de uma *brincadeira*. Inesperadamente, porém, um insulto extrapola o aceitável, ou atravessa as regras (nunca claramente definidas), então irrompe uma briga física e a roda do calango se desfaz, uma vez que as fronteiras do *enquadre* são frágeis e flexíveis. Pode-se aplicar neste caso o conceito de *moldura* ou *enquadre*, de Bateson (op.cit.). Tomando como analogia a moldura física de uma obra de arte, pode-se reconhecer e investigar as delimitações que separam a *brincadeira* da *não-brincadeira*. Nesta tarefa torna-se essencial a compreensão dos sinais metalinguísticos e de seus significados, possibilitando-nos, no caso do calango, interpretar a

²⁷ “A performance-centered conception of verbal art calls for an approach through performance itself. In such an approach, the formal manipulation of linguistic features is secondary to the nature of performance, *per se*, conceived of and defined as a mode of communication”.

performance dos versos e da realização musical como parte de um complexo social e cultural amplo. Na busca dos elementos que constituem este sistema, tomamos como referência o conceito semiótico de cultura defendido por Geertz :

“acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significado que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado” (2008:4).

Entendendo que “descrições superficiais” do calango já foram realizadas, estando disponíveis na bibliografia consultada sobre o assunto, encetamos nossos esforços na realização, o tanto quanto possível, de uma etnografia inspirada nas idéias deste autor, ao considerar o objeto desta prática situado entre uma “descrição superficial” e uma “descrição densa”, consistindo de “uma hierarquia estratificada de estruturas significantes” (idem:5). Por “descrição densa” (noção desenvolvida inicialmente por Gilbert Ryle) entendemos, conforme Geertz, a capacidade de apreender e apresentar as estruturas de significado subjacentes a um evento (as performances de calango, em nosso caso).

O resultado desta investida nos levou a uma ampliação do foco inicial da pesquisa, cujo recorte seria unicamente a etnografia das performances de calango realizadas em Duas Barras e em Vassouras. Ao longo da pesquisa, fomos percebendo que as “teias de significado” do calango são bem maiores do que consta na bibliografia e no nosso recorte inicial. O foco de nossa pesquisa se expandiu na tentativa de compreender esta música em uma rede mais ampla, pois constatamos que ela não se constitui de forma isolada de outras manifestações culturais. Portanto, resolvemos incluir estudos da correlação entre o calango de Duas Barras e o de Vassouras com aquele que encontramos em Cataguarino, distrito de Cataguases – MG (subcapítulo 3.1), com a folia de reis (subcapítulo 3.2.1) e com o samba na cidade do Rio de Janeiro (subcapítulo 3.2.2).

O último subcapítulo (3.3) consta de considerações sobre alguns registros fonográficos relacionados ao calango, importantes para compreender outros contextos em que o calango se insere, além de apontar algumas questões relevantes, que poderão servir de temas para futuras pesquisas.

1.3 – Calango em Duas Barras



Figura 4 – Vista da entrada e do centro urbano de Duas Barras.

Relatos orais tornam possível supor que o calango já fazia parte da vida cultural do Vale do Paraíba, ao menos em fins do século XIX. Considerando a mobilidade, dinâmica e inter-relação das manifestações culturais populares, é provável que o calango observado hoje seja uma conjunção de contribuições culturais diversas. O que se pode deduzir da observação em pesquisa de campo em Duas Barras é que ele foi amplamente praticado pelas populações afrodescendentes que ali residiam como colonos (e, em época recuada, como escravos) nas fazendas da região. A questão “étnico-racial”, entretanto, não parece caracterizar o calango deste município e de outras localidades; o que se percebe é apenas uma identificação deste com as classes economicamente menos favorecidas dos ambientes rurais. Na Fazenda São José, em Santa Isabel do Rio Preto, próxima a Valença (RJ), a comunidade quilombola que lá reside associa o jongo, por ela realizado, à afirmação de uma identidade negra. No entanto, o mesmo não parece ocorrer com o calango praticado por estas mesmas pessoas.

Um intenso fluxo de deslocamentos humanos marcou a região Sudeste, a partir do século XVIII. Neste período, as Minas Gerais apresentaram notável crescimento devido à produção de ouro e de diamantes. Um contingente enorme de homens livres e escravos afluía para a região. Com a progressiva decadência do ouro e diamante durante o século XIX, parte deste contingente se espalhou naquele Estado e parte foi absorvida pelas emergentes lavouras de café, no Rio de Janeiro e em São Paulo. Iniciou-se, assim, um movimento migratório bastante ativo até meados do século XX. Este fato é relevante, pois há suposições, ainda que vagas e sem comprovação

efetiva, de que o calango tenha vindo de Minas Gerais para o Rio de Janeiro. É relativamente comum encontrar, no Vale do Paraíba fluminense, calangueiros mineiros ou descendentes dessa mesma origem. Alguns versos de calango reforçam a hipótese, como este: “não fala do calango/ que o calango é meu xará/ se o calango veio de Minas/ eu vim de Minas *Gerá*/ se o calango veio de pulo/ eu vim de salto *mortá*” (in Cruz, 1984: [s.p.]).

Não só a migração e redistribuição demográfica contribuíram para a dinâmica das trocas culturais. A circulação de bens, promovidas pelas *tropas*, também cumpria esta função. As tropas eram comboios que carregavam mercadorias a serem comercializadas, em lombo de mulas ou por escravos. Considerando que as tropas descansavam em ranchos, fazendas e outras localidades por onde passavam, é de se supor que intercâmbios culturais ocorressem nesse trânsito:

funcionando como uma verdadeira correia transmissora de mercadorias, cartas, recados, e informações, tropas e tropeiros durante mais de um século ligaram pessoas nos pontos mais diversos da Colônia. A predominância desses comerciantes estendeu-se até a chegada do trem, na segunda metade do século XIX. (Priore, 2006:82)

A atuação das tropas estendeu-se, no entanto, até a primeira metade do século XX. O livro de Lídia Bernardes (1999) dedica-se à biografia do tropeiro Zé Mira (José Alves de Mira) que, entre as diversas habilidades que possuía, era cantador de calango, assim como seu amigo Ernesto Vilela, também tropeiro, na infância.

Duas Barras, localizada no norte fluminense, pertencia inicialmente ao município de Cantagalo. Durante o século XVIII, foram descobertas jazidas de ouro na região, provocando um afluxo demográfico. A figura do fundador de Cantagalo, o português Manoel Henriques (Marquês de Santo Tirso, conhecido pela alcunha de Mão de Luva) é cercada de mito. Ele seria um fugitivo de Vila Rica, onde contrabandeava ouro. Já no início do século XIX as minas de Cantagalo estavam exauridas e o ouro, em grande parte, contrabandeado.

Com a vinda da família real portuguesa para o Rio de Janeiro, fugindo do exército de Napoleão, em 1808, passou-se a adotar uma política de europeização do Brasil, numa série de medidas, dentre as quais a estratégia de “branqueamento” da população brasileira. A maior parte da população era negra ou mestiça, o que, para a elite, a qual pensava de acordo com as teorias raciais em voga²⁸, era visto como um traço de degenerescência e entrave ao desenvolvimento.

A política do branqueamento trouxe levas de imigrantes europeus, trazidas com a promessa de prosperidade e riqueza nas terras brasileiras. Acreditava-se que, com a miscigenação, a suposta superioridade da raça branca faria com que a pele clareasse e que

²⁸ Louis Agassiz, pesquisador suíço, escrevera em 1868 que a “deterioração” provocada pela miscigenação era mais evidente no Brasil do que em outros países, e ia “apagando as melhores qualidades do branco, do negro e do índio, deixando um tipo indefinido, híbrido, deficiente em energia física e mental” (in Moritz, 1995:13)

faculdades intelectuais mais desenvolvidas fossem transmitidas à população, o que, segundo a teoria, poderia ser alcançado em apenas três gerações. Em 1911, João Batista Lacerda afirmava que “o Brasil mestiço de hoje tem no branqueamento em um século sua perspectiva, saída e solução” (in Moritz, 1995:11).

Neste contexto, por iniciativa de Dom João VI, em 1817, foi criada uma colônia de imigrantes suíços no distrito de Cantagalo, ao qual a então Freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Duas Barras pertencia. A vida na colônia não foi fácil, o terreno não apresentava boa topografia e era isolado no meio da floresta. Em 1821, D. Pedro I permitiu aos colonos a busca de novas terras. Em 1824, foi acrescida à colônia um contingente de imigrantes alemães, que posteriormente ocuparam outras terras na região. Ainda assim, o censo de 1872 indica que em Duas Barras, que contava então com 3.091 habitantes, a população negra e parda ainda era maioria, mesmo cinquenta e cinco anos após a fundação da colônia de imigrantes europeus²⁹. Em Duas Barras os nomes das famílias imigrantes (Monnerat, Wermelinger, Lutterbach, entre outros) estão presentes identificando municípios, distritos, praças, ruas e entre os cidadãos que ocupam lugar de destaque econômico e político na sociedade local.

No início do século XIX a localidade de Duas Barras era a Fazenda Tapera, pertencente ao padre José dias de Oliveira. Viajantes e tropeiros atravessavam-na, utilizando-a como rancho para descanso, no caminho para o rio Paraíba do Sul. Em 1834, o padre criou a Irmandade de Nossa Senhora da Conceição, doando posteriormente a fazenda a esta Irmandade. A lavoura cafeeira que, desde o início do século, encontrava-se em plena expansão, impulsionou a ocupação e desenvolvimento da Tapera, sendo criada, em 1856, a Freguesia de Nossa Senhora de Duas Barras do Rio Negro, pertencente ao município de Cantagalo.

Inicialmente plantado às voltas da Baía de Guanabara, aos poucos o café foi se espalhando nas cidades fluminenses, chegando sua produção a aumentar nove vezes e meia, entre os anos de 1821 e 1840. Aqueles que o cultivavam prosperavam rapidamente e as fazendas se multiplicavam, algumas ostentando luxo e riqueza.

A força de trabalho dessas fazendas era constituída de negros cativos. “Entre 1821 e 1851 o número de escravos na Província Fluminense praticamente dobrou, passando de 146.060 para 293.554” (Lisboa, 1998:47). Aumentar a produção de café significava aumentar a força de trabalho, ampliando o número de trabalhadores nas senzalas, oriundos principalmente de Minas

²⁹ Durante a pesquisa de campo pude constatar, partindo de minhas próprias observações, que os descendentes dos suíços e alemães ocupam uma classe social mais favorecida economicamente, e possuem ainda fenótipos tipicamente europeus. Por outro lado, de um modo geral os negros ocupam a classe menos favorecida, tornando visível o fato de que a abolição da escravidão não favoreceu a ascensão social do negro.

Gerais, devido à decadência da produção aurífera. A Abolição da Escravatura, em 1888, concedeu-lhes a liberdade, mas não lhes ofereceu melhores condições de vida, nem igualdade social em relação aos brancos. Algumas fazendas faliram com a Abolição, mas outras conseguiram manter sua estrutura, pois, apesar da crise em relação à mão de obra, o café ainda tinha valor no mercado. Foi recorrente o fato de escravos abandonarem as fazendas ao adquirirem a liberdade e, por falta de perspectiva, retornarem aos antigos patrões, submetendo-se a salários ínfimos, o que era, de uma outra maneira, uma forma de perpetuar a escravidão. Em outros casos, os ex-escravos sequer saíram das fazendas. Parte significativa desta população permaneceu trabalhando, atuando como colonos, nas próprias fazendas onde antes eram escravos. A condição de assalariado, no entanto, pouco representou na melhoria de condição e qualidade de vida. O calango era uma das principais músicas que animava os bailes promovidos pelos trabalhadores, nestas fazendas.

Duas Barras obteve sua emancipação política em 1891, acentuando uma fase de expansão. No censo de 1920 apresentou o maior índice populacional de toda a serra fluminense, com 19.391 habitantes, representando um crescimento de 16.300 habitantes em apenas cinquenta anos, número bastante alto para a época. Porém este período de apogeu e prosperidade não durou muito. Em 1929 houve a quebra da Bolsa de Valores de Nova York, gerando a maior crise econômica da história dos Estados Unidos. Como este país era o principal comprador do café brasileiro, a queda brusca nas exportações provocou uma crise de superprodução deste produto. Rapidamente o preço da saca de café caiu de quatro para uma libra. Em 1930 Getúlio Vargas assume o poder. Para tentar equilibrar a produção, o governo queima ou lança ao mar seus estoques de café (cerca de 80 milhões de sacas) e proíbe a formação de novas lavouras. Inúmeras fazendas foram à falência. Mas, segundo testemunho do colono bibarrensense³⁰ Sebastião Cardoso, nascido na década de 1910, “...os fazendeiros graúdos não quebravam, porque eles já estavam cheios. O colono era quem entrava na fria...” (in Lisboa, 1998:84).

Duas Barras passou a apresentar um êxodo populacional constante. Segundo Lisboa (op.cit.) o censo de 1940 indicou a existência de 10.229 habitantes, demonstrando uma redução de 9.162 habitantes em apenas vinte anos. O êxodo ocorria principalmente no meio rural, mas não significou uma maior urbanização de Duas Barras. O núcleo urbano do município contava em 1940 com somente 503 pessoas, de acordo com o referido censo. Uma das famílias que

³⁰ Natural de Duas Barras.

vivenciou este processo migratório foi a do compositor Martinho da Vila, filho de calangueiros, nascido deste município.

Apesar da crise, Duas Barras é considerada atualmente, segundo fontes de sua Prefeitura, a segunda maior plantação de café do Estado do Rio de Janeiro. Boa parte dos fazendeiros, porém, substituiu o café pela pecuária, que necessita de uma quantidade bem menor de mão de obra, sendo o pasto também mais fácil de lidar do que a lavoura. O gado era utilizado principalmente para a produção de leite, sendo criada em 1967 uma cooperativa. Atualmente o leite e derivados (manteiga, queijo, requeijão) ainda merecem destaque na economia do município, porém outros produtos como plantações de eucalipto se fazem presentes.

A pecuária, no entanto, não representou um crescimento significativo em Duas Barras. O núcleo urbano não se expandiu muito, e sua arquitetura ainda preserva muito da época do café. No ambiente rural, muitas fazendas antigas ruíram ou foram abandonadas, outras encontram-se preservadas e em atividade. Em 1998, a população total era de 9.988 (menos que em 1940), incluindo o 2º distrito de Monnerat. Duas Barras, 1º distrito, contava apenas com 5.553 habitantes. No censo do IBGE de 2010, a população era de 10.930 habitantes, praticamente a mesma quantidade de 1940, indicando pouco crescimento demográfico nos últimos setenta anos.

Utilizamos como principal fonte de informação sobre o calango, neste município, os depoimentos de diversos calangueiros, realizados em duas etapas, durante os feriados da Semana Santa de 2010 (dias 23 a 25 de abril) e 2011 (dias 21 a 24 de abril)³¹. Os três principais colaboradores, em ambas as datas, foram o casal Silvino da Silva e Marli Teixeira, e Geraldo Abel.



Figura 5 – Ladainha de Semana Santa na praça principal de Duas Barras, com prédio da Prefeitura ao fundo.

³¹ Nas duas ocasiões fiquei hospedado na sede onde funciona uma brinquedoteca e biblioteca do Centro Cultural Viva, cortesia de Patrick Nogueira e Gabriela Ribas, seus coordenadores, a quem agradeço o apoio.

Ao contatar Silvino da Silva por telefone e expor claramente os motivos de minha ida a Duas Barras, dias antes da primeira visita, em 2010, o mesmo me perguntou se eu realizaria uma filmagem, oferecendo-se para arregimentar calangueiros para a mesma. O seu interesse nisso chamou a atenção. Embora fosse tentador chegar em Duas Barras e encontrar uma roda de calango, organizada especialmente com os fins de ser filmada para a pesquisa, marquei apenas uma visita. Silvino e Marli já haviam vivenciado filmagens; eu pretendia estabelecer, inicialmente, outro tipo de relação. Priorizei, em minha primeira ida a Duas Barras, conversas informais, anotando dados no diário de campo.

Silvino e Marli Teixeira são referência em Duas Barras como calangueiros; ao perguntar sobre esta música na praça, em bares, nas ruas, ambos costumavam ser indicados como aqueles que poderiam prestar informações. Talvez esse prestígio local tenha sido reforçado ainda mais pela participação do casal em dois projetos: *Na Ponta do Verso*, que constou de show no Centro Cultural Banco do Brasil - CCB no Rio de Janeiro, em 2005, cujo áudio e os referentes versos foram transcritos e publicados no livro-CD de mesmo nome (Corrêa; Pimentel, 2008); e no documentário audiovisual *Jongos, Calangos e Folias* (Jongos, 2005)³². Sua expectativa e interesse prévio em filmagens pode ter se acentuado devido a tais experiências.

Ao visitá-los em Duas Barras constatei que era necessário esclarecer mais ainda o objetivo da pesquisa e da relação que eu procurava estabelecer. Além do casal, aguardava-me um acordeonista e compositor amigo deles, de apelido Zé Pretinho (José da Silva). Após uma conversa inicial em tom formal, Zé Pretinho executou algumas de suas composições ao acordeom, as quais não tinham relação com o calango. Havia um triângulo perto e comecei a tocá-lo, acompanhando a música, ao que Zé Pretinho, enquanto cantava, fez um gesto de aprovação e surpresa. Nas conversas, entre uma música e outra, tornou-se evidente a real motivação daquela performance: Silvino havia convidado Zé Pretinho para mostrar as composições a mim, na expectativa de que eu pudesse produzir um CD com as mesmas, na interpretação do próprio autor. Para certo desapontamento de Zé Pretinho, expliquei que eu não era produtor musical. Em dado momento apresentei-me como acordeonista e executei algumas músicas no instrumento. Zé Pretinho ficou satisfeito e exclamou para o dono da casa algo parecido com “tá vendo, Silvino? Esse aí é um dos nossos!”. Aos poucos, o ambiente formal da conversa foi se modificando, mas a curiosidade em saber qual seria o benefício em troca do apoio à pesquisa se manteve.

³² Geraldo Abel o Grupo Itakalango também participaram do documentário.



Figura 6 - Zê Pretinho (José da Silva) e Nilton Ferreira (à dir.).

Procurei falar o mais claro possível, explicando de diversas formas que, provavelmente, o único resultado concreto (em termos materiais) de nossa interação seria a dissertação, procurando deixar claro em que consistia a mesma. Mesmo assim, ao me apresentar para outros calangueiros, Silvino disse, não exatamente com estas palavras, que eu estava escrevendo um livro e que, participando (através da entrevista) do livro, talvez o calangueiro pudesse ganhar uns exemplares para vender. Em determinada ocasião, ele comentou que havia vendido as cópias do filme em formato DVD que havia ganho por participar do documentário citado acima, perguntando se eu não conseguiria outras para continuar a vendagem. A busca de um retorno material era uma constante.

Silvino mostrou-me o recibo do pagamento por sua atuação no projeto *Na Ponta do Verso* (acima referido), ora elogiando o valor da quantia e o tratamento dispensado pelos organizadores, ora aproveitando para reclamar de outras situações onde não havia sido remunerado. De minha parte, respirei aliviado por não ter chegado em Duas Barras com uma câmera na mão, uma dissertação na cabeça e o bolso vazio.

De fato eu estava com a câmera filmadora e um gravador de áudio na bolsa, mas diante do ocorrido neste primeiro contato, resolvi não utilizá-los em todo o resto da viagem de 2010³³. O incidente propiciou uma série de questionamentos acerca dos meus interesses pessoais, enquanto na qualidade de pesquisador e das razões de se realizar um trabalho acadêmico, questionamentos relacionados à pergunta que permanecia (e permanece ainda) sem resposta - o que é que Silvino

³³ O que depois me arrependi: à época achei que conseguiria fazer contínuas viagens a Duas Barras, plano que por uma série de contratempos, não foi possível ser realizado.

iria realmente, em termos concretos (seu maior interesse), ganhar com isso? Eu, de minha parte, sabia exatamente o que eu poderia ganhar. Como então deveria proceder, para efetivar a “negociação construtiva” entre “sujeitos conscientes e politicamente significativos”, proposta por Clifford (1994:43), conforme mencionada ao expormos nossos recursos metodológicos?

A situação proporcionou também uma percepção do papel que o calango parecia desempenhar para Silvino, papel bem distinto do calango impessoal e folclórico encontrado na bibliografia: aqui a música se transformava em um bem cultural passível de ser revertido em prestígio e vantagens financeiras, advindas de outras esferas, para além do meio social de atuação onde o calango costuma ocorrer³⁴. Silvino elogiou a receptividade dos organizadores na ocasião do lançamento do documentário citado, em evento na Universidade Federal Fluminense, em Niterói, onde, com palavras aproximadas, disse que todos o *conheciam, o elogiavam e chamavam pelo nome*. Grifamos para ressaltar o quanto ele anseia por reconhecimento e não por estar no papel de um despersonalizado “agente folclórico” ou “informante”. No entanto, apesar de não receber nenhum retorno financeiro e não ter perspectiva alguma de retorno material, Silvino se manteve sempre disponível, fornecendo informações sobre sua própria experiência em relação ao calango e apresentando o pesquisador a diversos outros calangueiros, atuando como um perfeito anfitrião. Sua colaboração foi imprescindível e determinante para a realização da pesquisa em Duas Barras.

Silvino e Marli residem no “Recanto da Vitória”, conjunto habitacional de casas populares cedidas pela Prefeitura a famílias de baixa renda, próximo ao centro urbano do município. Silvino nasceu em 1954 na Fazenda Jacaré, em área rural. Saiu de Duas Barras apenas para uma breve temporada de trabalho no Rio de Janeiro, como ajudante de cozinheiro e faxineiro em um restaurante, e, por outro curto período, como pedreiro em Nova Friburgo. Trabalhou também como candeeiro de boi (guia de carro de boi, ficando à frente dos animais, tangendo-os com uma vara), “já roçou muito pasto no meio da turma”³⁵, foi feirante, balconista, e atualmente trabalha para a Prefeitura de Duas Barras como gari. Tem pouca escolaridade, abandonou cedo os estudos para trabalhar e auxiliar a mãe viúva. O pai, Silvestre Catarino, a quem conheceu pouco devido ao seu precoce falecimento, trabalhava como colono e também era sanfoneiro, tocando em folia de reis e animando bailes. Dos nove irmãos criados (doze nascidos), Silvino diz que foi o único “quem pegou a raiz do pai”, pois “é como diz nas Escrituras, filho de

³⁴ Meio social que também envolve disputa por prestígio e vantagens financeiras (por meio de aposta ou prêmio adquirido ao vencer uma roda de calango).

³⁵ As aspas são utilizadas para indicar a transcrição da fala do Silvino, registrada em gravação durante entrevista realizada em 23/04/2011.

peixe, peixinho é – sempre tem um que pega aquele compromisso³⁶”. Ele é *dono* da Folia de Reis Estrela do Dia, onde canta como contra-mestre há mais de trinta anos³⁷.

Marli participa há mais de vinte anos da mesma Folia. Nasceu em 18 de janeiro de 1965 no distrito de Vargem Grande, em Duas Barras. Filha de calangueiros, aprendeu a cantar desde criança. Seu pai, Mário Teixeira, cantava calango e tocava sanfona de oito baixos. A mãe, Luíza Vieira, aprendeu calango com o pai, avô de Marli. Tocava cavaquinho e pandeiro. Não é comum encontrar mulheres calangueiras, atividade com predominância masculina³⁸. Nos chamados “bailes de barraca”, às mulheres cabiam principalmente preparar as comidas e dançar com seus pares. Luíza, além de calangueira, era rezadeira, vidente e umbandista. Atendia clientes realizando diversos serviços espirituais, como adivinhar o futuro observando um copo com água e curar picada de cobra através de rezas. Transmitiu parte destes conhecimentos para Marli, que já comandou um centro de Umbanda quando morava na roça. Atualmente, devido à falta de espaço e recursos, mantém apenas um altar na sala de sua residência, onde atende a consultas.

Embora o calango conste na bibliografia como atividade não religiosa, as delimitações arbitrárias entre o mundo material e o espiritual podem ocultar uma complexidade maior do que a aparência superficial dos eventos. Cabe ressaltar que a separação entre matéria e espírito, corpo e alma, é um advento do Ocidente moderno, não se configurando como uma classificação universal. Ao cantar um calango, o calangueiro não deixa de ser quem é, um ser plural, com suas convicções, crenças, contradições, fé e religiosidade. Consideramos que a prática do calango exerce uma ação fundamental no modo como seus praticantes formam suas consciências sobre si mesmos. Marli diz que, sempre, ao cantar calango, lembra da mãe em primeiro lugar, o que pode ser apenas um pensamento afetivo, mas talvez seja também um recurso de alento espiritual, considerando os princípios místicos adotados por ela. Um outro calangueiro, ao passarmos por um determinado trecho de rio, numa área rural de Duas Barras, disse que naquele recanto havia entidades espirituais para as quais, eventualmente, eram realizados cultos no local. Estes modos de perceber o mundo podem permanecer ocultos, dissimulados em diversas circunstâncias do dia-a-dia da vida daquelas pessoas, mas não deixam de existir e de se manifestar. Em versos de calango, mesmo em meio ao desafio mais ofensivo, surgem expressões religiosas como “meu

³⁶ Organizar, comandar, atuar, financiar a folia de reis é uma tarefa árdua para Silvino e outros de seu meio, com poucos recursos financeiros para realizá-la. A idéia de compromisso, de missão, o objetivo de cumprir uma promessa, são motivações que animam os foliões a cumprir sua empreitada, ou *jornada*, para usar um termo próprio da folia.

³⁷ Há uma diferença entre *dono* e *mestre* de folia, embora seja usual as funções coincidirem. O *dono* produz, mantém e financia a folia, geralmente para pagar uma promessa feita aos Três Reis Magos ou a um santo. O *mestre* lidera a performance da folia, “puxando” os versos que serão cantados pelo coro.

³⁸ Há registro da presença em Duas Barras de duas irmãs calangueiras, Dalva e Edma, na década de 1980 (in Cruz, 1984: [s.p.]); tive notícias vagas de que uma teria falecido e outra estaria morando em Nova Friburgo.

Deus do céu”, “Deus me livre”, “Padre-Filho – Espírito Santo”, nomes de santos e também referências ao demônio, ao “capetão”.

Corre em Duas Barras a estória de que um sanfoneiro de oito baixos, falecido na década de 1980 ou 1990 e muito afamado por ser um virtuose no instrumento, adquirira sua destreza musical através de um pacto com o diabo. O pacto com o demo, objetivando um virtuosismo musical, também é um costume encontrado no universo dos violeiros de dez cordas em Minas Gerais³⁹. Um relato de procedimentos para o pacto, escutado em Duas Barras, diz que se deve comparecer em uma encruzilhada à meia-noite e chamar o “dito cujo” pelo nome (não se deve dizer o nome fora desta situação, pois isto o atrai). Primeiro aparecerá uma galinha com uma ninhada de porquinhos, depois aparecerá uma porca com uma ninhada de pintinhos, e depois o próprio, para o qual se realiza o pedido: ser hábil na sanfona, nos versos, ou algum outro desejo. O “cujo” pergunta por quanto tempo se quer que dure o pacto. Enche-se então o chapéu de sementes e este é entregue ao “que-não-se-diz”, cada semente correspondendo a um dia de pedido realizado. Caso o pactário deseje mais dias, deve-se encher o chapéu de areia, onde cada grão remeterá a um dia; porém cada dia do pacto equivalerá a outro passado no inferno, após a morte. Este relato foi contado por um jovem na faixa dos trinta anos, que o fez com certo tom de descrédito e ares de estar contando uma estória pitoresca, mas que, por outro lado parecia não estar muito confortável em contá-la, como se não devesse falar sobre o assunto. Em todo, caso, o que essas narrativas parecem revelar é que as práticas de versejar e tocar algum instrumento podem estar intrinsecamente ligadas a muitas circunstâncias da vida social, incluindo dimensões cosmológicas.

O processo de aprendizagem da Marli foi muito interessante. Conforme citado, ambos os pais cantavam calango, mas quem lhe ensinou foi sua mãe, Luíza, escondida do pai. Aprendia durante o trabalho na lavoura, que ambas realizavam juntas. Em horas de descanso, Luíza a levava para a sombra de um abacateiro no quintal e lá lhe transmitia não só os versos do calango, como, também, os ensinamentos de Umbanda. Ela diz que a mãe cantava muito bem o calango e participava de disputas que envolviam dinheiro, mas o pai não gostava que ela o fizesse. Transmitir o saber para a filha, além de vínculo de afetividade, talvez pudesse ter também uma intenção de muni-la de ferramentas para alcançar prestígio, reconhecimento social e uma fonte alternativa de renda.

³⁹ E não só virtuosismo musical, mas qualquer outro ganho. O costume do *pacto* em Minas Gerais é um dos assuntos de maior destaque em *Grande Sertão: Veredas*, romance de Guimarães Rosa. Maiores informações sobre o pacto com o diabo entre violeiros em Pereira (2008) e Vilela (2003).

Marli ressalta a disputa através dos versos como uma das principais características do calango. Ela diz que gosta de começar “de baixo”, sem provocações diretas, e, à medida que este vai ficando “alto”, parte para o calango “de dibicar” (vide subcapítulo 1.1 sobre esta expressão e as próximas). Esta distinção é encontrada nos depoimentos de outros calangueiros, como nos de Silvino e Nilton Teixeira, que utilizam a expressão *calango mano-a-mano* para indicar a ausência de ofensa nos versos. A disputa, porém, existe sempre, mesmo quando os cantadores não estão se ofendendo. O que ocorre são gradações do duelo. Começar por “baixo” é começar com *calango de perguntas e respostas*, *calango da bicharada*, *calangos de estórias*, fórmulas onde estão em jogo o conhecimento prévio do calangueiro, a capacidade de versar e improvisar, mas sem insultos pessoais. Quando o calango fica “alto”, “dibicado”, as ofensas proliferam, algumas vezes tornando-se o calango extremamente violento, com xingamentos e ameaças de briga física que, ocasionalmente, acabam por se concretizar.

O interesse pelas competições é encontrado em quase todas as sociedades, refletindo-se nas realizações culturais, nos esportes e em outras práticas sociais. Pode-se dizer que essa é uma dimensão da vida humana, uma vez que no curso de nossas interações cotidianas, muitas vezes, nos engajamos em relações de rivalidade e competição motivadas por valores como prestígio, reconhecimento e poder.

Caillé (2002) retoma as ideias de Marcel Mauss, em seu *Ensaio sobre o dom*, de 1924, no qual é apresentada, como regra fundamental das sociedades, a tríplice obrigação de dar, receber e retribuir dons e contra-dons, sejam eles benefícios ou malefícios. Segundo Caillé, a dinâmica de dons e contra-dons é regulada pela obrigação da *reciprocidade*, que faz com que, mesmo nas guerras, existam sempre regras a serem respeitadas.

O *dom* possui tanto uma dimensão de obrigação, quanto de liberdade. Enquanto liberdade, correlaciona-se à generosidade, à criatividade, à inspiração (como o “dom” do artista, por exemplo). Neste caso,

o dom vem a ser aquilo que aparece, dom do próprio aparecer. (...) Esta dimensão do júbilo inerente ao fato de aparecer lança uma passarela (...) em direção a uma outra entrada, totalmente diversa, na complexidade do dom, a da rivalidade e do *agôn*. É que não se dá somente (...) o desejo de aparecer, mas luta e competição para impor o seu próprio aparecer em face daqueles dos outros. Este é o verdadeiro primeiro motor. O desejo de glória, de ser o mais belo. O dom aqui é agonístico (Caillé, 2002:78-79).

Versos aparentemente despretensiosos de calango, trocas de cortesias, expressões humildes ou até poéticas podem camuflar, através da disputa pela primazia do belo, a rivalidade, o desejo de vencer, de ser considerado o melhor. Obedecendo a reciprocidade, normalmente, no calango, não é desferido um insulto como resposta a uma cordialidade, pois isto seria *perder*. Se

o adversário começa por “baixo”, assim deve-se responder, demonstrando controle e nobreza, motivados pelo “desejo de aparecer”.

Assim como as categorias “baixo” ou “alto”, *disputa*, *duelo*, *dibico*, são termos utilizados para diferenciar gradações, e não a ausência, do desafio. A passagem de um grau a outro é determinado por um conjunto de regras nem sempre explícitas, como já nos referimos, citando o conceito de *moldura*, ou de *enquadre*, de Bateson (2000). Segundo o autor, o *enquadre* é exclusivo, na medida em que pressupõe um sistema de premissas. Na *moldura* do calango existe um conjunto de mensagens cujo sentido e aceitação é partilhado. Sabe-se o que é *brincadeira*, o que é uma provocação, ou uma ofensa inaceitável, que extrapola os limites, embora possam existir situações ambíguas. A percepção da *moldura* que delimita a arena onde ocorre é que possibilita a própria realização do jogo, o *improviso* dentro do previsto.

Os contextos sociais onde o calango se insere, tanto em Duas Barras quanto em Vassouras, são marcadas por conflitos e desigualdades de classes sociais. Através de relatos orais pode-se perceber que as brutalidades da escravidão e, posteriormente, da exploração da força de trabalho dos colonos, ainda estão presentes na memória de alguns habitantes. Marli ouviu histórias dos pais, as quais não sabe precisar a época de ocorrência, sobre apostas que os fazendeiros faziam entre si (com prêmios em dinheiro ou em animais e bens agrícolas), escolhendo cada qual um de seus empregados (ou escravos?) calangueiros para a realização de um desafio. Segundo Marli, o calangueiro perdedor costumava levar uma surra, a mando do patrão.

Em 2010 conheci na casa de Silvino o Sr. Antônio, então com cerca de 80 anos de idade, nascido em Duas Barras numa fazenda onde labutou na juventude, dizendo que o patrão mandava surrar os empregados que não trabalhassem direito. Geraldo Abel comenta o fato de os colonos, antigamente, serem obrigados a comprar bens de consumo no armazém da fazenda, de propriedade do patrão, com preços superfaturados, o que os fazia endividar progressivamente, sendo a dívida descontada do salário na fonte: em decorrência, ocorria que os trabalhadores, muitas vezes, não recebiam salário nenhum. Esta é uma forma de escravidão ainda presente em diversos lugares do Brasil. Aconteceu um caso deste tipo de exploração em uma fazenda de Cachoeiras de Macacu, município não muito distante de Duas Barras, que obteve repercussão nos noticiários, há cerca de vinte anos atrás.

Os conflitos sociais não são apenas lembranças do passado, apenas se modificaram e as performances de calango formam uma espécie de arena, onde preconceitos e desigualdades de classe, gênero, raça ou desavenças entre calangueiros são debatidos no desafio, fato que será exposto em algumas passagens do capítulo 2.

Estamos ressaltando aqui, neste subcapítulo, o tempo passado, pois muitos relatos associam o calango ao mesmo e trazem dados relevantes de sua memória oral, afetiva e familiar. Mas há que se ter em mente que, ao mencionarmos os vínculos do calango com a vida dos colonos (e talvez dos escravos) e com os bailes de barraca, não estamos pretendendo fixá-lo no passado. Não estamos adotando aqui uma perspectiva recorrente em algumas abordagens folcloristas de que o calango está fadado a desaparecer e precisa ser “salvo”, por ser uma significativa “tradição”. Se os seus praticantes não encontrarem mais sentido para realizá-lo, ele desaparecerá, como tudo que nasce e morre neste mundo. Ou melhor, permanecerá transformado em outra manifestação.

Existem modos de vida, de pensar, de sentir, de se representar, expressos em diversas atividades culturais correlacionadas umas às outras: folias de reis, calango, jongo, caxambu, mineiro-pau e samba. O calango utiliza versos de jongo, o mineiro-pau utiliza a música e versos do calango, e assim os versos não terminam ou acabam, vão seguindo seu curso. No Morro da Mangueira, na cidade do Rio de Janeiro, onde até à década de 1970 havia calango, ocorre atualmente a *Batalha do Passinho*,⁴⁰ realizada pela juventude desta e de outras comunidades cariocas de baixa renda, sendo um exemplo contemporâneo da prática de disputa ou desafio através de manifestações culturais.

Em 2006, Patrick Nogueira e Gabriela Ribas, nesta época residentes em Duas Barras, realizaram um projeto de biblioteca itinerante em diversas escolas do município, onde realizavam apresentações artísticas. Surpreenderam-se com a quantidade de versos e quadras populares que as crianças sabiam de cor, aprendidas no ambiente familiar, oriundas das falas de *palhaços* das folias de reis, de calango, de cantigas tradicionais e de brincadeiras de roda. A surpresa dos dois resultou num projeto de coleta destes versos e de sua publicação local. Este acontecimento demonstra como os processos de transmissão se fazem presentes, ainda que não sejam tão visíveis e comprova que não são apenas os mais velhos que conhecem calango em Duas Barras. Obviamente, o calango vivenciado entre as gerações são muito diferentes. Afinal, modificam-se até em uma mesma geração: iniciamos este subcapítulo descrevendo tentativas de Silvino de buscar novos sentidos para a prática de calango, como os ganhos (materiais ou não) obtidos através de filmagens, documentários, livros e shows, preocupações que certamente não existiam no início de sua prática de calango.

⁴⁰ Dança executada ao som de música funk, surgida recentemente, onde os dançarinos disputam por um prêmio.

Outro importante colaborador de nossa pesquisa, já mencionado, é Geraldo Abel, que nasceu em 1942 na Fazenda Monte Alegre, em Duas Barras. Filho de colonos, com dez anos mudou-se para a vizinha Fazenda Boa Lembrança, onde permanece até hoje empregado. Sua esposa também é originária da Fazenda Monte Alegre. Além do calango, que presenciou nos bailes da fazenda onde morava e nas vizinhanças, brinca o Jogo do Pau⁴¹ e é mestre da Folia Boa Lembrança.

Assim como Silvino e Marli, possui baixa escolaridade formal, porém profundo saber em suas práticas de calango e folias de reis. O analfabetismo ou baixa escolaridade era recorrente no meio social onde o calango vicejava, fato que vem se modificando, ainda que timidamente, com a maior oferta de escolas. Na época dos colonos (até meados do século XX)

o estudo não tinha muito valor. Quase não existiam professores. Aprender a escrever o nome, soletrar e fazer algumas contas já era o suficiente. Mesmo assim, para este aprendizado, era necessária a compreensão e disposição dos pais em pagar um professor, que geralmente ficava nas fazendas. Além disso, era preciso conciliar o estudo com o trabalho de forma que o segundo não ficasse prejudicado. (Lisboa, 1998:77-78).

Conforme meus interlocutores relataram, o calango era transmitido oralmente, aprendido principalmente através da observação, memorização e experimentação e fazia parte da vida cotidiana, gerando um aprendizado intenso, de maneira informal. Há indícios do calango ter sido praticado não só em festas e bailes, mas também como canto de trabalho. Ao ser perguntado como aprendeu calango, Silvino aludiu ao tempo em que trabalhava como candeeiro de boi, conforme citamos anteriormente. O carro de boi é um veículo de tração efetuada por este animal. O candeeiro fica à frente dos bois tangendo-os como uma vara para eles não se desviarem, não caírem em buraco nem saírem em disparada. O carreiro fica em cima do carro de boi, guiando. Silvino diz que “sempre tem um carreiro que gosta de cantar um calango, assoviar um calango, e nesse meio tempo, a pessoa vai aprender. O amigo tá cantando, você vai continuando, dali você pega o calango”.

⁴¹ Misto de divertimento e luta marcial originária de Portugal, que consiste em um duelo de dois contendores munidos de varas de pau. O LABHOI (Laboratório de História Oral e Imagem) do Departamento de História da UFF produziu em 2007 o documentário *Versos e Cacetes. O jogo do pau na cultura afro-fluminense*.



Figura 7 - Carro de boi em uma fazenda em Duas Barras.

Interessante observar, nesta situação de trabalho, a substituição da conversa pela poesia musicada. O calango não é uma peça pronta, preestabelecida. Não se trata, nessa situação, de apenas cantar uma canção qualquer, previamente composta, para amenizar o trabalho. O desenrolar dos versos depende dos rumos que a conversa vai tomando. Este aspecto será importante no segundo capítulo, em que serão analisadas performances onde, em vários momentos, o desafio do calango parece ser uma representação simbólica de um possível embate físico, exercendo controle e mediação através de formas poéticas e musicais.

Silvino, Geraldo e outros calangueiros fazem menção aos bailes de barraca que ocorriam assiduamente nas fazendas, organizados pelos colonos, como um espaço privilegiado para a aprendizagem do calango. A diminuição drástica da população rural, entre outros fatores, determinou a extinção destes bailes em Duas Barras⁴², mas ainda estão presentes nas memórias de vários habitantes. Atualmente são frequentados pela juventude bivarrense (dentre os quais filhos e netos de calangueiros) bailes de forró⁴³, que utilizam teclado ao invés de acordeom (o município tem cerca de três grupos musicais neste estilo) e executam um repertório contemporâneo do gênero, apontando para o fato de que a prática de convivência e entretenimento em bailes permanece. Há também uma boate que toca outros gêneros dançantes e em 2010, durante a minha estada, houve um baile com música *funk*, sob o apoio da Prefeitura e de outros estabelecimentos.

⁴² A extinção dos bailes é atestada pelos próprios calangueiros. Não tivemos notícia de nenhum baile ocorrido recentemente em Duas Barras. Não excluimos a possibilidade de que ele ainda ocorra em áreas isoladas, ou que a prática se mantenha, apesar de nosso desconhecimento, talvez não mais em barracas, mas nos moldes semelhantes, em ambientes íntimos e familiares.

⁴³ Estive em um desses bailes e encontrei Antônio Macete, ex-calangueiro (o próprio afirma não cantar mais há muito tempo) citado mais adiante neste texto, e os filhos de Silvino.

Por morar numa fazenda onde ocorriam bailes de barraca, Geraldo aprendeu calango desde muito novo. Além disso, o pai e os tios cantavam calango no ambiente doméstico. Geraldo possui muitos versos de memória. Alguns são estórias musicadas, em versos rimados, retiradas de folhetos de cordel ou criadas por poetas populares da região. Ele diz que um dos distintivos de bom cantador de calango era memorizar várias destas estórias, o que possibilitava ao cantador continuar cantando por bastante tempo. Como os bailes duravam a noite inteira, “até amanhecer o dia”, é de se supor a relevância e o destaque de músicos capazes de animar o evento, sem deixar a música parar. No uso de estórias no calango, segundo Geraldo, a disputa se dava de duas formas: um cantador poderia, ao receber a vez de cantar, apresentar uma estória mais interessante do que a de seu antecessor, para o gosto da plateia, ou então, caso conhecesse a mesma estória que estava sendo cantada, poderiam os dois se revezarem na concatenação dos versos. Se um deles suprimisse ou errasse a ordem dos versos, estaria perdendo (no subcapítulo 3.2.1 analisamos uma disputa entre *palhaços* de folias de reis que utiliza este mesmo artifício).

Após o êxodo dos colonos, processo que, como foi visto, iniciou-se com a derrocada do café na década de 1930 e se intensificou com a substituição deste pela pecuária, o calango teve seu espaço de atuação bastante reduzido. Pelos relatos, calcula-se⁴⁴ que em Duas Barras, até fins da década de 1960, os bailes de barraca ainda ocorriam com certa frequência, embora não mais com a profusão de outras eras. Daí em diante, essas formas específicas de sociabilidade foram se extinguindo.

Outros fatores são dignos de nota. A urbanização e o aumento dos meios de comunicação em massa possibilitaram o acesso a outras opções e gostos musicais, redimensionando práticas musicais anteriores. Embora seja bastante controvertida e criticável a argumentação de que aqueles fatores sejam prejudiciais ou responsáveis pelo declínio da realização de práticas “tradicionais”⁴⁵, dentre elas o calango, como afirma Paixão (1976), é fato que transformações substanciais podem ser observadas confrontando os relatos e as práticas atuais. No entanto, no subcapítulo 1.4, verificamos que jovens em Vassouras se interessam por músicas de sucesso atuais, mas também por calango, ocorrência não encontrada em Duas Barras. Mencionamos o fato apenas por aparecer pontualmente, em depoimentos dos próprios calangueiros, a

⁴⁴ Tomando como referência a idade dos entrevistados, ao afirmarem que participaram de tais bailes na juventude.

⁴⁵ Havia outros gêneros de sucesso na música sertaneja, nas décadas de 40 e 50, veiculados pelo rádio, que também faziam parte dos bailes de barraca: bolero, valsa, rancheira, polca, mazurca, utilizados em composições por artistas como Luiz Gonzaga. que também gravou calangos mencionados no subcapítulo 3.3. Ao que parece, porém, a despeito dos sucessos do rádio, o calango merecia destaque nos bailes, mantendo-os “até o sol raiar”.

indissociabilidade desta música com o antigo ambiente rural, como se ela não pudesse ser atualmente praticada, muito menos em meio urbano.

Um dos expedientes que realizei em minha primeira ida a Duas Barras foi procurar os calangueiros que participaram da pesquisa realizada em 1984, sob coordenação de Cáscia Frade (vide subcapítulo 1.1; Cruz, 1984; Cruz, 1986). Encontrei Wilson Fragoso Paes⁴⁶, que afirmou ter cantado muito calango na juventude, mas que em determinado momento tornou-se fã de Roberto Carlos⁴⁷. Após aprender a cantar o repertório desse artista, passou a considerar o calango “cafona, brega”. Outro participante da referida pesquisa por mim encontrado, Antônio Macete⁴⁸, disse não se interessar mais por calango, por ser “música do passado”. Um sanfoneiro de apelido “Zezinho”⁴⁹, participante de folia de reis, conhecedor de calango e morador da localidade Caixa d’Água (área urbana de Duas Barras, onde residem muitos moradores advindos de áreas rurais) diz que não pratica mais esta música por ser “coisa de roceiro”, acrescentando que “esse tempo já passou”.

No documentário *Calangos e calangueiros* (Calangos, 2007), um homem de apelido Zé Pinta Roxa, de Resende (RJ), explica o fato de ter parado de cantar, da seguinte maneira:

Não é comum cantar dentro da cidade. O calango na roça ele parece que fica mais bonito, o pessoal gosta quando tem festa, essas coisas, meus companheiros convidam até para cantar o calango na roça. (...) Parece que mesmo o calangueiro, na cidade, ele sente vergonha, sei lá, fica acanhado para cantar o calango.

Cabe aqui lembrar os diversos estereótipos pejorativos do “caipira”, do “capiáu”, cunhados pela urbanidade, desde o Jeca Tatu de Monteiro Lobato até os personagens de programas humorísticos televisivos recentes. O morador do campo não gosta de ser visto assim. Além da urbanização e dos valores que apresenta, questões religiosas podem influir também. No início da década de 2000, pouco tempo após ter tido meu primeiro contato com o calango, peguei emprestada uma sanfona de oito baixos e ao passar pela portaria do prédio onde morava, o porteiro, Seu Francisco, a quem eu conhecia há tempos, ficou feliz ao ver a sanfona e contou que havia sido calangueiro na juventude, em Minas Gerais. Cantou para mim vários calangos, mas, em dado momento, empertigou-se, anunciando que não poderia mais cantar, pois havia se convertido a uma religião de matriz cristã, evangélica, a qual não permitia músicas profanas.

⁴⁶ Com o qual tivemos conversa informal em abril de 2010.

⁴⁷ Músico brasileiro de sucesso, participou do movimento da Jovem Guarda nos anos 60, tem o repertório voltado para a música romântica.

⁴⁸ Conversa informal em abril de 2010.

⁴⁹ idem (nota anterior).

Para Geraldo, a razão de não ocorrerem mais bailes é simples e coerente. Na fazenda onde trabalha, havia 44 famílias de colonos (considerando que as famílias tendiam a ser numerosas, pode-se estimar cerca de 150 habitantes). Agora, nessa fazenda, restam apenas 5 famílias, ao que Geraldo argumenta: “vai fazer baile para quem”? O depoimento de Silvino a respeito do processo da extinção dos bailes, é um excelente testemunho histórico da falência do café, da substituição deste pela pecuária, do êxodo dos colonos e das mudanças de parâmetros na vida do trabalhador rural, como a necessidade de estudo para inserção social:

Eu sou contra o fazendeiro desmanchar o patrimônio velho. Porque apanha uma fazenda hoje, já joga o capim na fila, joga a braquiária⁵⁰, e o colono vai embora da fazenda, vai pro Rio de Janeiro, vai pra Friburgo, e a fazenda fica lá, só com dois, três moradores. (...) Tudo foi embora pra cidade grande, porque a fazenda não tem um patrimônio pra aguentar o funcionário lá. Hoje eles querem criar boi, só querem criar boi, entendeu? É o leite. (...) E acabou aquela época. De primeiro tinha de tudo, era milho, era feijão, era arroz, entendeu? Era mandioca, era cana, qualquer lugar que você chegasse tinha lavoura de café, e na lavoura de café tinha um corte de milho, tinha um corte de cana. (...) Hoje não tem, hoje não existe isso mais, por quê? Porque foi evoluindo, a leitura foi subindo, (...) o povo foi subindo, foi fazendo outra língua de escola, foi saindo fora. Aquele que teve possibilidade de estudar, ele fez o curso, já foi embora pra fazer a vez de um pedreiro, e quem ficou pra trás, ele ficou lá embaixo, entendeu? Ficou na alça do caixão do fazendeiro.

Como o calango era realizado acusticamente, estratégias sonoras eram estabelecidas. Não há uma formação instrumental característica, sendo essencial que haja uma sanfona e percussão. Beto⁵¹, sobrinho de Geraldo, disse que o “certo”, o mais usual, era utilizar sanfona e dois pandeiros. Segundo João Rigoto Faria, morador do Recanto da Vitória (onde também moram Silvino e Marli), mestre de folia de reis e praticante de calango na juventude, “o calango é mais pandeiro, o calango são dois pandeiros. Muita gente põe sanfona, mas o certo do calango é dois pandeiros”. No caso de João, parece que sua noção de “certo” é influenciada não só pelo conhecimento do calango, mas por ter visto na televisão o que chamou de *desafio*, com dois pandeiros (o que, pela sua descrição, parecia ser um coco de embolada; possíveis aproximações entre as duas práticas constam no subcapítulo 3.1). De acordo com Nilton Ferreira⁵², nos bailes utilizavam-se dois pandeiros com sanfona e triângulo.

Em Duas Barras, até onde foi possível constatar, o pandeiro é companheiro inseparável da sanfona ou acordeom, no calango. Outros instrumentos de percussão podem ser incluídos, como o afoxé, o triângulo, ganzá, reco-reco. Nos relatos de Silvino e Marli, havia também instrumentos de cordas, mas parecem ser acessórios à sanfona ou acordeom, que são imprescindíveis. A variabilidade da formação instrumental parece ter um fator delimitador: a intensidade sonora não

⁵⁰ Capim de origem africana, usado para pasto na pecuária. Causa danos à lavoura e ao meio ambiente, por se espalhar rapidamente, impondo-se sobre outras espécies vegetais.

⁵¹ Conversa informal em abril de 2011.

⁵² Concedeu entrevista em 24/04/2011.

deve abafar as vozes, cantadas acusticamente e de forma individual. Este formato insere uma competência fundamental para a distinção de bom calangueiro: a potência vocal. Quanto mais alto o volume da voz, mais os versos serão ouvidos. Neste pressuposto, a formação sanfona (ainda mais a de oito baixos, que era a mais usual, dotada de um volume menor que o acordeom) e dois pandeiros, agregando pouca percussão a mais, é ideal para que as vozes não sejam suplantadas. Silvino assim resume: “o bom cantador é a voz. Ele tem que ter voz para acompanhar o outro”.

Nilton Ferreira, mestre de folia de reis, citado anteriormente, participou de muitos bailes de barraca na juventude. Em seu depoimento, relata uma solução interessante que os músicos criaram para a projeção acústica do calango. Enquanto os dançarinos bailavam aos pares, dentro da barraca, os músicos, agrupados, executavam o calango deslocando-se lentamente ao redor da mesma, do lado de fora, de forma circular. Assim, todos os dançarinos teriam o privilégio de ouvir melhor o som em algum momento, sem precisar ficar se deslocando pelo interior da barraca. Nilton chama o calango de lera, dizendo que era esse o costume antigo, “o nome calango veio depois”. Ele gostava tanto da lera que chegava a largar a dama durante a dança, para ir escutar os versos ou entrar na roda cantando.

Os bailes ocorriam apenas por divertimento, mas eram também espaço ritualístico de comemoração de casamentos, batizados e aniversários. Praticamente todo fim de semana havia baile em alguma fazenda, frequentado por todos da redondeza. Os de domingo eram as *domingueiras*. Por vezes ocorria pagar cachê a calangueiros afamados para que abrilhantassem o evento. Havia também as apostas para ver quem ganhava o desafio. Ou então o dono da casa oferecia prêmios, que poderiam ser em dinheiro, mas também “um litro de cachaça, um pernil de porco, um frango assado”, segundo Silvino.

Brigas eram comuns, muitas vezes potencializadas pelo efeito do álcool. Os motivos frequentes eram questões amorosas, disputas por uma dama, ou então provocações nos versos de calango. Quando saía alguma briga, a primeira providência tomada pelos participantes era apagar os faróis. Na fala de Silvino: “quando não saía briga, o baile amanhecia o dia, mas quando tinha briga o baile acabava na escuridão. A primeira coisa que a turma fazia era derrubar o farol para apagar tudo e comia no pau, saía até faca”.

Relatos de brigas e ameaças são recorrentes nos depoimentos sobre calango, o que talvez demonstre o quanto ele realmente está correlacionado à ideia de disputa, atuando como mediador e controlador de uma violência latente. Também são comuns os relatos de brigas ou de desafios de calango, nos quais, via de regra, o depoente é o vencedor. Não escutei um caso sequer onde o

relator tenha apanhado numa briga ou sido derrotado num desafio. Tais depoimentos apontam para a correlação entre violência, calango, afirmação da masculinidade (não só: nos relatos de Marli, ela também sempre é vitoriosa), da auto-estima e do prestígio pessoal. O calangueiro entrevistado é sempre um vencedor nas situações que descreve. Muitas vezes, porém, contraditoriamente, apresenta-se de forma pretensamente humilde, dizendo que não sabe cantar, ou que canta pouco, o que pode ser um recurso para não causar expectativa numa primeira impressão e surpreender depois – começar “de baixo”, para depois ir “alto”.

Embora houvesse brancos apreciadores de calango, colonos ou até mesmo os donos das fazendas, a maior parte dos participantes dos bailes em Duas Barras era composta de negros. No centro urbano, a distinção de cor tornava-se evidente. Havia também bailes no centro, mas segundo Silvino, “lá na Prefeitura o baile era de branco e tinha o baile separado, que era dos pretos. Era dividido: baile dos brancos, preto não ia, e o baile dos pretos o branco também não ia, só se tivesse um conchavo. Eu inda cheguei nessa época de ter esses bailes separados, mas só que eu não cheguei a pegar o baile na Prefeitura”, diz ele.

O calangueiro Zé Mira relata que, em Minas Gerais, onde nasceu, em 1924, havia o “baile”, no “Clube Recreativo” e o “pagode” no “Clube Operário”. Este último, onde cantava-se o calango, “era dos pretos” (Bernardes, 1999).

Ainda é perceptível, no município, uma certa segregação racial e social, apesar de já bem minimizada e disfarçada. Na praça principal, nos bares e em outros locais de sociabilidade, é relativamente fácil distinguir alguns agrupamentos de pessoas separados por cor e classe social, sendo ambos os critérios inter-relacionados.

Os conflitos não eram apenas raciais, mas também de gênero. Certa vez, ainda bem nova, Marli estava em uma roda de calango com os pais. Seu pai tocava a sanfona de oito baixos e fez um verso depreciando Marli, ao que ela respondeu à altura. O pai fechou a sanfona, ordenou que mãe e filha o acompanhassem à casa e, chegando lá, surrou Marli na frente da mãe, dizendo que não iria permitir que a filha afrontasse o pai. Num outro episódio, Marli estava com a mãe, quando passaram perto de um bar onde acontecia uma roda de calango. Como conheciam a habilidade de Luíza, chamaram-na para participar. Ela tocou pandeiro e cantou versos. Formou-se um desafio, fizeram apostas e ela ganhou, recebendo seu prêmio em dinheiro. Ao chegar em casa, entregou o dinheiro ao marido. Ao saber que ela faturara este no calango, o marido a espancou violentamente, provocando graves sequelas físicas.

No relato acima, percebemos que o desafio no calango se manifesta através dos versos, mas pondo em jogo prestígio, reconhecimento social e eventual ganho monetário, sendo um

agente importante de afirmação no meio social. Como este meio costuma relegar a mulher a um patamar inferior, o calango age também como afirmação da masculinidade.

Marli relata que a violência paterna acentuava-se com o uso excessivo de bebida alcoólica. A associação entre bebida e masculinidade no calango é explícita em versos recorrentes, como o desta quadra: “Chiquinha não quer que eu beba/ Totonha compra e me dá/ desaforo de Chiquinha/ querendo me *governá*”. Nestes versos aparecem, como índices de virilidade, o beber, o não atender à vontade da mulher e, de forma subliminar, a poligamia.

A cachaça está fortemente ligada ao universo do calango. Ela era a bebida das fazendas, produzida artesanalmente. Era comum haver, nas fazendas, lavoura de cana e alambique, criando um processo produtivo autóctone e comercializando o excedente. A cachaça trazia descontração para os participantes dos bailes e para os cantadores, desinibindo-os, e desta maneira, propiciando uma investida maior no versejar. O abuso da bebida, ainda hoje, é também frequente causador de brigas. Não só nos eventos festivos se faz uso do álcool, mas também no cotidiano doméstico, uma questão de saúde pública que merece destaque. Durante a pesquisa de campo na Semana Santa de 2011, em Duas Barras, tive duas entrevistas impossibilitadas pelo uso abusivo do álcool. Numa, o próprio entrevistado, com cerca de trinta anos, estava embriagado e sem condições de conversar. A outra teve de ser adiada, pois o filho do entrevistado, também na faixa dos trinta anos, estava internado no hospital devido a um coma alcoólico.

Wilson Frágoso, citado anteriormente, disse que o principal motivo de ter parado de cantar calango foi a bebida. Disse que não há como cantar calango sem beber, pois a bebida descontra, possibilita a criatividade nos versos e a coragem para cantá-los. Numa disputa de calango, segundo ele, os duelistas tendem a se ofender mutuamente, o que, de “cara limpa”, ou seja, sem bebida, é mais difícil de fazer. Wilson diz, porém, que estava viciado em álcool e que, se continuasse, não sobreviveria. Durante a conversa, citou nomes de calangueiros que faleceram ou ficaram bastante debilitados, devido ao álcool.

Conversando com cidadãos de Duas Barras não envolvidos com o calango, pude perceber o estigma pejorativo que marca essa prática, devido à sua associação com o abuso de bebidas alcoólicas. Calango, segundo eles, é “coisa de cachaceiro”. Apesar do preconceito, é fato que o álcool é um combustível importante para a prática do calango, sendo, por isso, um fato comum encontrar cantadores em bares ou pontos de venda de bebida. Existem até expressões utilizadas para diferenciar o calango de baile do calango dos bares, sendo o segundo referido como “calango de beira de rua” ou de “porta de bar”, onde o desafio é predominante.

O uso comedido de bebida é um ingrediente de animação saudável, em uma roda de calango, da mesma forma que é utilizado em uma infinidade de outras práticas sociais, por todos os estratos sócio-econômicos. Patrick Nogueira, citado anteriormente, relatou que algumas vezes presenciou o calango ocorrendo espontaneamente, de maneira informal, em um bar nas cercanias da praça principal do município. Este bar, no entanto, fechou e, em seu lugar, passou a funcionar uma farmácia. Desde então, o calango deixou de ser visto nos arredores. Numa outra localidade de Duas Barras, chamada Caixa D'Água, frequentadores de um bar informaram que, até há alguns anos atrás, eventualmente, ocorria calango no mesmo, não sabendo explicar os motivos pelo desaparecimento ou diminuição da prática.

Soma-se, como já mencionamos, ao estigma do calango, enquanto “coisa de cachaceiro”, o preconceito de classe social e o que existe contra o universo cultural dos ambientes rurais, associados ao atraso, ao retrocesso, enquanto a urbanidade é vista como progresso, desenvolvimento, modernidade. Desperta curiosidade o fato de não haver espaço para o calango nos Encontros de Folclore de Duas Barras que se tornou, basicamente, um encontro de folias de reis, sendo um dos mais importantes do gênero no Estado. Lembrando que, muitas vezes, os foliões são também calangueiros, parece que a ausência do calango nos Encontros é deliberada, não se deve a dificuldades de produção do evento. Pode-se arriscar a suposição de que a folia de reis, por ser uma manifestação de “catolicismo popular”, seja mais palatável ao gosto e aceitação das classes dominantes do local. Já o calango, por ser “coisa de cachaceiro”, talvez sofra desprezo por não ser visto, supostamente, como “folclore”, dotado de indumentária específica e, também, por não ser “ritualístico”, tampouco “espetacular”. Geraldo Veloso, radialista morador do município, relatou⁵³ que, até há cerca de vinte anos atrás, o Encontro de Folclore incluía o calango e também o mineiro-pau, além de se armarem muitas barracas com comidas e produtos típicos.

À época desta pesquisa, não havia no sítio virtual da Prefeitura de Duas Barras (<http://www.duasbarras.rj.gov.br>) qualquer menção ao calango. Na seção da Secretaria de Cultura e Turismo neste sítio, no entanto, é anunciado o

apoio às festas locais, com especial atenção às festas tradicionais, tais como o Encontro do Folclore (com distribuição de uniformes às folias do município e alimentação para todas as folias participantes) voltado para o resgate às tradições folclóricas da cidade, além da realização de eventos na zona rural (in <http://www.duasbarras.rj.gov.br> . Acesso em 20/08/2011).

Em conversas com foliões, ressaltam críticas de que o apoio oferecido é insuficiente. Houve casos, em gestões passadas, em que o uniforme oferecido não só não atendia às exigências

⁵³ Em conversa informal em janeiro de 2012.

dos foliões, como também continha em destaque o nome da Prefeitura e, por isso, não foram utilizados, tendo os foliões que arcar com despesas dos uniformes para confeccioná-los conforme suas necessidades. Há também um descontentamento com a desproporção entre os altos cachês e investimentos pagos pela Prefeitura para trazer artistas de fora do município, enquanto que, para os foliões, são oferecidos apenas sanduíches e refrigerantes, ou modestas quantias, em apresentações. Interessante, também, observar como há foliões interessados em participar de outros circuitos culturais, distintos dos tradicionais, como os festivais folclóricos ou qualquer outro evento que envolva *apresentação*, com características diferentes da *função* de costume.

O próximo subcapítulo traz informações sobre nossa pesquisa de campo em Vassouras, com o Grupo Itakalango. Um episódio curioso une Vassouras a Duas Barras. Silvino, Marli e Nilton Teixeira participaram não só da filmagem, mas também do lançamento do documentário *Jongos, Calangos e Folias* (Jongos, 2005), em evento em Niterói, onde houve uma roda de calango em conjunto com integrantes do grupo Itakalango. Ouvir as duas e distintas descrições do evento, em Duas Barras e em Vassouras, comprovou que calango é, mais que tudo, um *desafio*, onde o calangueiro que o narra, jamais sairá perdedor.

1.4 – Calango em Vassouras

Vassouras (RJ) conta com uma obra de destaque sobre sua história, acerca do período compreendido entre 1850 e 1900, correspondente à era de riqueza produzida pelo cultivo do café. O livro de Stanley Stein (1990), fruto de sua pesquisa realizada durante os anos de 1948 e 1949, apesar de ter o foco em Vassouras, também é representativo do que foi aquele produto agrícola para boa parte do Vale do Paraíba fluminense. Diversos municípios vivenciaram processos semelhantes: prosperidade rápida, utilização de mão de obra escrava, devastação de florestas nativas, construção de ferrovias e, tão rapidamente como se estabeleceu o apogeu, a decadência, o empobrecimento do solo, o êxodo rural e a substituição do café pelo gado. Além de vasculhar todo o tipo de documento material sobre o período, Stein visitou fazendas e realizou diversas entrevistas com ex-escravos, capatazes, tropeiros e outras pessoas que guardavam a memória daquele período, reconstituindo também diversos aspectos do cotidiano vivenciado pela sociedade de então.

A importância do café na história do Vale do Paraíba foi também mencionada no subcapítulo anterior sobre Duas Barras; há pontos em comum na história deste município e na de Vassouras, sendo que, neste último, o processo de riqueza foi mais acentuado. Em Vassouras estavam os grandes barões do café do Vale do Paraíba.

Segundo Machado (2000), especula-se que o nome da cidade se deva a um arbusto chamado popularmente de “vassoura”⁵⁴, utilizado para a fabricação do objeto de mesmo nome, que era comum na região. Esta, inicialmente, foi povoada por migrantes em busca de ouro, em fins do século XVII. Até o início do século XIX, porém, contava com tão poucos moradores e uma tão insignificante economia, que a região era considerada “terra inculta”. Em 1820, é transformada em Vila a povoação vizinha de Paty do Alferes. No entanto, Vassouras, que pertencia a esta, teve progresso bem maior, o suficiente para que, em 1833, o título fosse transferido para ela. Dois motivos importantes para este progresso foram a localização, que a tornava um melhor entreposto, e o café, que teve em Vassouras notável desenvolvimento, fazendo com que, em 1857, esta recebesse a denominação de cidade e, posteriormente, a alcunha de “princesinha do café”.

O café trouxe o esplendor das fazendas e dos títulos de nobreza. Em Machado (op.cit.) consta a titulação de cerca de trinta barões, além da nomeação de condes, viscondes e marqueses.

⁵⁴ Outros nomes são tupeçaba, vassourinha-de-varrer, guaxima.

Evidentemente, pode se deduzir um contingente grande de mão de obra escrava nas fazendas. O açoriano Francisco Rodrigues Alves, nascido por volta de 1730, viveu mais de cem anos e foi avô de vários barões de Vassouras, onde havia se estabelecido ao vir para o Brasil. Para a cidade vieram também famílias ricas de Minas Gerais, migradas devido à decadência do ouro: os Teixeira Leite e os Leite Ribeiro, originários de São João Del Rei, e os Correa e Castro, vindo de Mariana. Na década de 1930, em plena decadência do café, Vassouras recebe uma inusitada e incomensurável herança de Eufrásia Teixeira Leite, nascida em 1850, neta do Barão (Francisco José Teixeira) e da Baroneza (Francisca Bernardina do Sacramento Leite Ribeiro) de Itambé que, ao se unirem, deram início à dinastia Teixeira Leite. Em seu testamento, Eufrásia ordenou a realização de diversas benfeitorias na cidade, dentre as quais dois institutos educacionais e um hospital.

Como dissemos, o livro de Stein possui o mérito de não se restringir à história dos barões. Para a nossa pesquisa foi especialmente importante o capítulo VIII, “Religião e festividades na fazenda” (1990:235-249). Apesar de não haver nenhuma menção ao calango em toda a obra, este capítulo menciona o jongo e o caxambu; logo adiante mencionaremos um relato feito para nossa pesquisa, no qual se registra que caxambu e calango eram praticados pelas mesmas pessoas, em bailes de barraca.

Durante a estadia em Vassouras, além de realizar entrevistas, Stein efetuou gravações musicais⁵⁵ daquilo que, na época, considerou “cantos de trabalho e jongs”. Dessas gravações constam, efetivamente, o jongo, mas também folia de reis, samba, músicas sertanejas (em voga na década de 1940) e, o que se torna especial para nosso estudo, duas faixas sugeridas como sendo de calango pelo pesquisador Gustavo Pacheco⁵⁶.

Se forem realmente calangos, é grande a possibilidade de serem os registros fonográficos mais antigos desta música no município. Além destes, os únicos registros dessa música, em Vassouras, a que tivemos acesso, foram os da pesquisa coordenada por Cáscia Frade, citada no subcapítulo 1.1 (Cruz et al, 1984), disponíveis na biblioteca do INEPAC.

Em uma das gravações de Stein, dois cantadores conversam antes de cantar, dizendo estar em um baile, com uma “sanfoninha véia” (há um som de sanfona ou acordeom na gravação), e um convida o outro para cantar “um desafio”. Em andamento alegre, entoam quatro quadras de

⁵⁵ Em um gravador de fio de arame utilizado até fins da década de 1940, que caiu depois em desuso.

⁵⁶ Após ler o prefácio do livro de Stein, onde ele relatava ter realizado tais gravações, Pacheco sugeriu ao autor a publicação das mesmas. A iniciativa resultou no áudio-livro “Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein” (Lara; Pacheco, 2007).

caráter semelhante às comumente encontradas no calango. O tom de voz da fala e do arranjo soa estilizado, dando a impressão de não haver um baile real, e, pela equalização das vozes e da sanfona, não parece ser uma gravação feita em pesquisa de campo. Soa como regravação de algum disco gravado em estúdio, com a captação sonora feita a partir de algum outro aparelho reproduzidor de áudio. Além do mais, como veremos no subcapítulo 3.3, *desafio* foi um dos gêneros divulgados pela indústria fonográfica do início do século XX até, possivelmente, o final da década de 1940. É possível que a fala do cantador seja uma alusão a este gênero e não ao calango.

A outra gravação já aparenta ter sido realizada em campo, com o fato curioso de, além da sanfona e das vozes, haver o som de bastões se chocando. Os versos assemelham-se aos de calango, porém, embora sejam cantados por dois cantadores, não assumem o caráter de desafio e não seguem uma mesma *linha* de rima. Considerando estas características, é possível que esta faixa seja uma gravação ou de cana-verde ou de mineiro-pau, manifestações cujas músicas são muito próximas do calango, compartilhando com este versos, linhas melódicas de canto, acompanhamentos de sanfona e percussão. O calango, porém, não possui o jogo de bastões. Há registros de cana-verde em Vassouras nesta época, reiterando o pressuposto de que a gravação possa ser desta última manifestação, não da anterior. Segundo André Monteiro,

A Caninha Verde de Vassouras originalmente caracterizava-se como um Bloco de Carnaval no qual predominava a participação masculina, formado por quatro diferentes funções de brincantes, que são os batedores ou dançadores, os improvisadores ou cantores, os músicos e a pessoa que comanda o bloco. Os batedores são compostos entre dez a vinte e dois pares de brincantes – como contou Seu José Luiz – que portam um porrete, ou como se diz em Vassouras, um cacete de um metro e meio em média. A melodia é tocada por um sanfoneiro, um “pandeirista” e mais um tocador de surdo. Os improvisadores são aqueles que fazem versos cantados, geralmente sem desafio entre eles e que podem estar inseridos no grupo enquanto cantam como batedores, como músicos ou à parte, acompanhando junto dos músicos. O marcante ou a pessoa que comanda a Caninha Verde, em geral, fica separado do grupo, portando um apito para estabelecer as marcações da coreografia em conjunto, o deslocamento, as paradas e o encerramento. Em caso de necessidade, poderia substituir algum batedor (2012: 60).

Bastões (ou porretes, cacetes), essenciais no mineiro-pau, não são de uso normativo na caninha-verde ou cana-verde, havendo registros de grupos que prescindem dos mesmos (vide Cana-Verde, 1975), o que talvez seja mais uma comprovação da imbricação das manifestações culturais populares e da fluidez de fronteiras entre essas práticas. Leandro, integrante do Itakalango, afirma que não aprendeu com ninguém a executar o acompanhamento do calango que realiza no acordeom. Utilizou a melodia como referência e criou o acompanhamento baseado em sua experiência e criatividade. Certa vez foi convocado para acompanhar, com o acordeom, um

grupo de cana-verde. Nesta ocasião utilizou os mesmos recursos que utiliza no calango, obtendo resultado satisfatório, afirmando que o acompanhamento do calango serve igualmente para a cana-verde (cujos versos costumam ser, também, setissílabos).

Sobre o assunto Monteiro afirma que

A diversidade de práticas festivas em um mesmo baile provavelmente favorecia o intercâmbio e misturas entre estruturas melódicas, as formas de cantar e dançar. Isso justificaria as semelhanças entre os aspectos musicais entre o Calango e a Caninha Verde. Segundo a Dona Lurdes, “nesses bailes de roça, na mesma hora que você está dançando uma coisa, vem outro toca outra coisa e sai dançando outra coisa, sem acabar aquela primeira continuando naquela outra⁵⁷.” De forma sintética, genérica e relacionada ao Vale do Paraíba, algumas das práticas festivas destinavam-se a danças de casais, embaladas pela cantoria de desafios ou do Calango. Outras práticas caracterizavam-se pela dança em grupo, como a Caninha Verde e a Quadrilha. Havia também aquela que combinava a dança do grupo com a de casal, como o Jonga ou Caxambu. Ao que parece, dependendo das circunstâncias, cada uma dessas práticas poderia estar em um mesmo baile, ou estar singularizadas, constituindo uma festa em si mesma, como o Caxambu ou o Calango, por exemplo (2012:54).

O grupo Itakalango, de Itakamosi⁵⁸, distrito de Vassouras, atua há mais de dez anos promovendo práticas de calango em apresentações formais, em eventos geralmente organizados e patrocinados por instituições, e informais, promovidas pelos próprios integrantes, em âmbito comunitário, entre amigos, conhecidos e familiares. A pesquisa de campo em Vassouras foi focalizada na atuação deste grupo e constou de três viagens, nas quais foram observadas performances de calango, realizadas entrevistas e conversas informais, nos distritos de Demétrio Ribeiro (nos dias 4 e 5 de junho de 2011) e de Barão de Juparanã (nos dias 7 e 8 de agosto e 24 e 25 de setembro de 2011). O grupo participou dos dois documentários audiovisuais citados anteriormente (Jongos, 2005; Calangos, 2007).

O idealizador, produtor e líder do Itakalango é Edson Torres da Hora, policial aposentado, nascido em 1941 em Vassouras, descendente de família baiana⁵⁹. Cresceu em Demétrio Ribeiro, onde conheceu, ainda na infância, os bailes de barraca promovidos por uma família do local, empregada em um sítio. A arquitetura da barraca era idêntica à descrita em Duas Barras, com estrutura de bambu cobertura de folha de bananeira. A iluminação constava de faróis, também de bambu, com bucha e querosene. Ficavam presos nas laterais, enviesados, ligeiramente para cima, com o fogo para dentro da barraca. Quando o fogo esmorecia, virava-se o bambu com a parte da bucha para baixo, para que o querosene molhasse a bucha.

⁵⁷ Entrevista concedida por Maria de Lurdes de Souza Tavares a André Jacques Martins Monteiro em 11/03/2009.

⁵⁸ Itakamosi é palavra em tupi que significa “bacia de pedra”, formação geológica que havia na região, tendo sido soterrada por obra do governo, tempos atrás.

⁵⁹ Entrevista concedida em 05/06/2011.

A música que animava o baile era o calango, tocado na sanfona de oito baixos, com acompanhamento percussivo constituído de uma caixa artesanal de pequeno porte, feita de madeira e couro de cabrito nos dois lados (afinado com o calor do fogo), amarrados entre si por corda. Geraldo Abel, de Duas Barras, confecciona caixas neste estilo. Edson relata que, a princípio, utilizava-se somente esse tipo de instrumento, tendo posteriormente sido acrescentado, nas performances, o uso de pandeiro.

Edson afirma que a bebida sempre acompanhou o calango, para animar, inspirar e encorajar os cantadores. Antigamente só era consumida cachaça, caipirinha ou ocasionalmente batidas. Na comunidade de Demétrio Ribeiro não havia geladeira, de valor muito alto para o poder aquisitivo da época, sendo, portanto, a cerveja considerada “coisa de rico”.

O baile durava a noite inteira e costumava ocorrer todos os sábados, durante os meses de temperatura mais fria, de abril a setembro. A dança do baile era de pares enlaçados e em junho, mês no qual se homenageia São João, São Pedro e Santo Antônio, além do calango formava-se a quadrilha⁶⁰. Usualmente, começava-se o baile com calango e, por volta de meia noite, tocava-se o caxambu⁶¹. Este último era vetado às crianças, motivo pelo qual Edson não o pode presenciar efetivamente, quase sempre ouvindo apenas de longe. O calango era permitido a todas as idades e, com este, ele teve mais contato. No caxambu, formavam-se cerca de três rodas concêntricas (o que indica considerável quantidade de participantes), ocorrendo no centro da mesma os cantos, danças e toques dos tambores. O caxambu esteve ativo na região, aproximadamente, segundo Edson, até meados da década de 1960. Quando parava o caxambu, voltava o calango, indo este até o amanhecer. Os únicos momentos de pausa de música no baile eram para molhar o terreiro, para que a poeira do chão de terra batida não subisse. Quando chovia na véspera, retirava-se a lama com enxada e alisava-se o terreiro.

O depoimento de Edson é valioso, ao apontar uma convivência entre as duas manifestações, o que pode ter sido uma ocorrência isolada na região, mas com grande probabilidade de recorrência em outros lugares, visto que caxambu e calango eram realizados por pessoas do mesmo estrato social, em todo o Vale do Paraíba. Na Fazenda São José, em Santa Isabel do Rio Preto, as mesmas pessoas realizam o jongo e o calango. As duas manifestações compartilham versos, fato que pode ser observado tanto nas performances de Vassouras quanto em Duas Barras. No subcapítulo 3.2.1, ao mencionarmos o compartilhamento de versos entre

⁶⁰ Dança coletiva de origem francesa que se modificou e popularizou no Brasil.

⁶¹ Manifestação afro-brasileira próxima ao jongo. Edson fala que a música do jongo é parecida, mas a dança é diferente da do caxambu.

calango e a fala de palhaços de folias de reis, discorremos sobre o verso “umbaúba é pau reverso⁶²”, que Marli, de Duas Barras, explicou ter um duplo sentido, na medida em que a umbaúba (ou embaúba), árvore oca por dentro, serve para, em comparação, dizer que o calangueiro adversário não é bom, é de pouca valor, inábil no versejar. Verso semelhante foi registrado como jongo por Stein: “Com tanto pau no mato/ *Embaúba é coronel*” (1990:248). Segundo o autor, este verso significa, numa metáfora, que o fazendeiro (coronel) não tinha valor, ao contrário dos escravos (representados pela expressão “tanto pau no mato”). Há mais dois exemplos da presença de versos de jongo e caxambu no calango, registrados na performance do grupo Itakalango (subcapítulo 2.2).

As manifestações podem também compartilhar não só elementos estéticos, mas também significados, cujo conteúdo vai se modificando ou ampliando. Saindo o “coronel” de cena, “embaúba” pode servir para insultar outros adversários, seja um calangueiro ou um palhaço de folia de reis. A descrição do baile vivenciado por Edson, na infância e juventude, possui aspectos relacionados aos dados históricos de Vassouras, presentes no capítulo VIII do livro de Stein, acima mencionado.

Edson afirma que o baile de barraca em Demétrio Ribeiro era majoritariamente composto por pessoas afrodescendentes, talvez originárias de escravos das fazendas locais. A reunião se iniciava com a reza de uma ladainha em latim ou do terço⁶³. Durante o século XIX, o catolicismo era a religião oficial, imposta aos escravos. Stein (op.cit.) cita o testamento do Barão de Tinguá, onde ele determinou que se realizassem duas missas pela alma dos pais, uma pela alma dos irmãos e irmãs e dez pela alma dos seus escravos. Certamente o Barão não prezava mais os escravos que os pais e as irmãs: além obviamente da quantidade maior de almas escravas do que familiares, quiçá o fato indicasse um ato de consciência dos maus tratos impingidos aos escravos, servindo as dez missas como remissão da culpa, para que ele alçasse o reino dos céus.

Padres vinham ocasionalmente às fazendas para efetuar cerimônias, dentre elas a do batismo de escravos. Os negros participavam de ofícios religiosos nas capelas, atrás dos senhores brancos e de suas esposas, e cantavam durante o ofício. Atuavam em Irmandades como a da Nossa Senhora do Rosário. No entanto, Couty escreveu no século XIX que “ninguém assumiu seriamente a função de converter os negros ao catolicismo. (...) A maioria nasce, vive e morre sem ter tido nenhum contato com os representantes da Divindade” (in Stein, 1990:237-238). Este

⁶² Em Houaiss (2009) uma das acepções de “reverso” é “madeira cujas fibras não são retas”.

⁶³ Colar utilizado para preces católicas: “a terça parte do rosário, composta de cinco dezenas de contas, para a reza da ave-maria, intercaladas por cinco contas, correspondentes ao padre-nosso” (in Houaiss, 2009).

dado é importante para que se possa compreender como se formou o que se denomina de “catolicismo popular” e suas crenças relacionadas. Alba Zaluar (1983) observa o fato de que a própria noção de “catolicismo popular” provém de uma elite que, ao mesmo tempo em que procura diferenciar-se de outros extratos sociais, compartilha com ela uma série de valores. O pensamento “mágico” não era apenas existente entre os escravos, oriundos de culturas africanas consideradas primitivas; muitas vezes disfarçava-se na religião “oficial” exercida pelos senhores.

Convertidos por obrigatoriedade ao catolicismo, muitos escravos, na verdade, reinterpretavam à sua maneira os símbolos religiosos que lhes eram impostos. No tão falado “sincretismo religioso brasileiro”⁶⁴, o escravo se apropriava dos símbolos cristãos, atribuindo-lhes novos significados.

Segundo Stein, nas fazendas “toleravam-se manifestações religiosas africanas, mudadas apenas superficialmente pelo contato com a fé católica, desde que não houvesse sinais de insurreição⁶⁵” (1990:240). Portanto, rezar uma ladainha antes de iniciar um jongo, um caxambu ou um calango deveria funcionar também como uma mostra aos senhores de que aquela manifestação era ordeira, efetivada por católicos. Os caxambus eram realizados nos sábados e nos dias santos, que os escravos chamavam “dias de pagode” (idem:243).

O termo *pagode* merece destaque. Oneyda Alvarenga, citada por Sandroni (2001:101) utiliza-o como sinônimo de samba, significando “baile popular”; uma das acepções do Dicionário Houaiss (2009) também equipara pagode ao samba, mas não no sentido de festa, e sim “especialmente a variedade de partido-alto nascida no Rio de Janeiro na década de 1970”. No subcapítulo 3.2.2 veremos que calango, caxambu e partido-alto conviviam no Morro do Salgueiro, na cidade do Rio de Janeiro, durante o século XX. Atualmente, pagode significa também uma vertente do samba, com caráter de música romântica, demonstrando que os significados atribuídos aos termos recebem intensas modificações através do tempo e dos locais onde são empregados. “Pagode” era, também, o nome dado aos bailes de barraca em Vassouras, segundo Seu Filhinho e ao “baile dos pretos” em Minas Gerais, ao qual se refere Zé Mira (Bernardes, 1999), outro calangueiro citado anteriormente.

⁶⁴ Estamos cientes de que a categoria “sincretismo” é problemática, uma vez que ela pressupõe o não-sincretismo ou uma ideia controversa de pureza.

⁶⁵ Na mesma página Stein descreve um culto de doutrina própria, envolvendo transe místico, efetivada pelos escravos em uma fazenda, onde o padre, um negro idoso, durante o rito fazia o sinal da cruz em várias direções e no qual gestos, gritos, cantos e palavras de origem africana eram misturados ao canto de “Santa Maria, *ora pro nobis*”, da liturgia católica.

O caxambu de Vassouras descrito por Stein traz ainda um dado que o aproxima das coroações de reis negros realizadas no *congado*⁶⁶:

“para supervisionar a sessão havia o ‘rei’ do caxambu, às vezes acompanhado de sua rainha. O rei e a rainha usavam nos pulsos e tornozelos *nguizu*, que produzia um acompanhamento às batidas do tambor quando eles dançavam. (...) Aproximando-se dos tambores de maneira respeitosa, (o rei) ajoelhava-se com a cabeça inclinada e os cumprimentava. De pé, cantava as duas linhas enigmáticas do jongo (...)” (1990:245).

As “duas linhas enigmáticas do jongo” são chamadas também de *pontos*: versos que contém um significado oculto, análogo a um nó de ponto de costura, que deve ser desatado por outro jongueiro. Jongo também tem *demanda*, uma forma de desafio que pode incluir, também, modos mais ou menos sutis de disputas entre indivíduos, que incluem forças mágico-religiosas e espirituais. Stein comenta a presença do feiticeiro, mestre em adivinhações entre os escravos, conhecido como quimbandeiro, cangirista⁶⁷, curandeiro ou benzedor⁶⁸. Robert Slenes (in Lara: Pacheco, 2007) apresenta a figura do *jongueiro cumba* como “mágico, mestre do feitiço”⁶⁹.

Os pontos cifrados tinham forte função expressiva, possibilitando a comunicação entre jongueiros, através de metáforas (onde pessoas e eventos eram relacionados a plantas, objetos, animais) as quais o senhor da casa-grande e seus capatazes não deveriam ser capazes de interpretar. Também continham a função de desafio entre jongueiros, que adquiria contornos místicos ou metafísicos. É possível que essa distinção entre mundo material e imaterial não fosse compartimentada, no universo dos jongueiros, ambos os mundos se interpenetrando, sendo a disputa pelo poder através das palavras, também, uma disputa pelo poder vital, este, por sua vez, correlacionado a energias advindas do mundo espiritual. Nesse sentido, vale lembrar, conforme já mencionamos, que a distinção entre corpo e alma, espírito e matéria não é universal e, mesmo no Ocidente, sua presença é, de certo modo, recente.

Edson cita o uso do calango como canto de trabalho: “toda vez que você via cinco ou seis capinando uma roça, você ouvia eles cantarem, sempre cantando calango”. Comenta também que leu, sem saber citar a referência, sobre o antigo costume de fazendeiros emprestarem entre si escravos para a colheita do café. Nestes encontros havia rivalidade entre os escravos das diferentes fazendas, que era exposta através do canto do calango durante o trabalho, em forma de

⁶⁶ Há dois livros esclarecedores a respeito do congado, ambos da Editora UFMG, de Belo Horizonte: *Reis negros no Brasil escravista: história da festa de coroação do rei congo*, de Marina de Mello e Souza (2002) e *Os sons do Rosário: o congado mineiro dos Arturos e Jatobá*, de Glaura Lucas (2002).

⁶⁷ *Cangerê* era o nome que se usava para encontros rituais noturnos e secretos entre os escravos.

⁶⁸ Funções semelhantes às desempenhadas por Marli, em Duas Barras, aprendidas com sua mãe.

⁶⁹ Slenes utiliza definição de Maria de Lourdes Borges Ribeiro. *O Jongo*. Rio de Janeiro: Funarte; Instituto Nacional do Folclore, 1984.

desafio. Comentando sobre o poder de feitiço dos *cumba*, Slenes extraiu do livro de Stein o seguinte depoimento de um informante: “um escravo mais velho e mais vagaroso [na capina] nunca deveria ser ultrapassado [na fileira dos cafezais]”, pois “o escravo idoso poderia atirar para a frente na fileira do homem mais jovem, e esse seria mordido por uma cobra quando [chegasse ao] cinto” (in Lara; Pacheco, 2007:133). Este exemplo de relação entre ações cotidianas e o mundo espiritual, ilustra a possibilidade de ser o desafio, no contexto de uma roda ou de um canto de trabalho, mais do que um mero divertimento para passar o tempo. Os versos do jongo incorporados pelo calango talvez não guardem mais o mesmo sentido da disputa mágico-religiosa. Argumentamos, entretanto, que todas essas práticas sociais são eventos privilegiados para que as pessoas dramatizem suas posições e status sociais, envolvendo sentimentos e valores de honra, reputação e prestígio. O calango constitui um espaço provisório para que pessoas relativamente indiferenciadas se engajem em uma disputa de poder, de forma a se estabelecerem hierarquias, mesmo sendo uma “brincadeira” onde todos se cumprimentam, no final, à semelhança de um jogo esportivo.

O “forte” do calango sempre foi o desafio, segundo Edson, que identifica duas categorias: o *calango martelo*⁷⁰, que consiste em uma disputa acirrada, com ofensas, e o *desafio*, mais “leve”. Além dessas duas há o *improviso*, que consiste em versos improvisados, mas sem disputa. A música destas três categorias é semelhante, estando a diferença substancial na temática dos versos. Edson distingue o calango de Vassouras do *calango mineiro*, sendo o primeiro mais “arrastado” e o segundo mais “acelerado” (ver subcapítulo 3.1.1). O termo *lera* não é do seu conhecimento. Jamais o ouviu associado ao calango.

Segundo Edson, “para você entrar na roda de calango, tinha que “saber entrar” e “saber sair”, senão dava briga. Este depoimento reforça a imagem do calango enquanto arena para uma espécie de jogo, com regras específicas compartilhadas, mas nem sempre explícitas, definidas por vezes no próprio decorrer da ação.

As brigas, ainda conforme o interlocutor, podiam chegar ao ponto dos participantes utilizarem armas, como faca, garrucha ou porrete. Alguns calangueiros já saíam de casa com um bastão de madeira e o escondiam no mato, perto do baile. Caso houvesse briga, corriam para a hoploteca improvisada e muniam-se para a defesa ou ataque. O motivo das brigas costumavam ser as ofensas proferidas no calango. Edson diz que, nos tempos atuais, o calango está mais amenizado, podendo provocar desavenças, mas raramente levando calangueiros às vias de fato.

⁷⁰ Coincidentemente o nome *martelo* é utilizado em algumas formas de cantoria ou repente nordestino.

Este relato nos faz colocar a seguinte questão: terá a violência no calango se deslocado para os jogos esportivos ou qualquer outra atividade competitiva? Ou terá apenas ocorrido um arrefecimento desta violência? E de onde se origina esta violência?

Existem diversas gradações e finalidades da violência no calango. À parte da briga física, que é realmente um embate entre adversários, existe o desafio, onde as diferenças podem ser negociadas pelo viés da *brincadeira*, conforme Bateson (2000). Neste caso, a violência encontra um veículo de expressão que pode, inclusive, amenizá-la e transformar desavenças em alianças. No subcapítulo 2.2 analisamos uma performance de calango em Vassouras onde um estranho solicita participar da roda do Itakalango, “perde”, porém “sai” da roda elogiando os adversários, procurando conciliação.

Segundo Edson, o desafio do calango ocorre em uma roda de cantadores, onde quem “perde” deve sair, podendo ou não ser substituído por outro. A vez de cada um cantar pode ser aleatória, mas geralmente segue uma ordem, ou circular, ou saltando os cantadores laterais. Pode ser cantado formando a disputa em duplas e não de forma individual. O vencedor de calango é aquele que permanece na roda (no caso de duplas, os cantadores da última a permanecer duelam entre si), sem ser derrotado por ninguém.

As brigas eram costumeiramente iniciadas pelos que perdiam e não aceitavam, pois os critérios para definir a *perda* ou *ganho* do calango nem sempre é explícita. O julgamento do perdedor é definido através dos versos na roda, influenciado também pela participação da plateia circundante. Os critérios são semelhantes aos citados no subcapítulo 1.1: não repetir versos, não gaguejar, só parar quando a sanfona parar, manter a *linha* escolhida (Edson descreve as linhas do calango em nomenclatura semelhante à de Duas Barras), manter a coerência temática entre cantadores, não perder a “vez” de cantar; mas há também os critérios subjetivos, pois, mesmo que um cantador obedeça a todas estas prescrições, pode *perder* por não estar animando a platéia com seus versos, ou por estar “apanhando”, não conseguindo reagir, à altura, à violência que lhe é dirigida pelos versos do oponente.

Até certo tempo atrás, o vencedor de desafios de calango adquiria muita fama na região: “o *artista* daquele tempo era o calangueiro, (...) igual hoje é o cantor sertanejo”, diz o entrevistado. Destacamos como Edson conceitua o calango, num campo artístico em igualdade à música da indústria cultural e não como folclore. Num relato de Leandro (Alberto Leandro Moura Meireles), percebe-se que algum prestígio local ainda ocorre, pois sua participação no Itakalango faz com que pessoas na rua o saúdem, ainda que não saibam seu nome, com cumprimentos de “ô calangueiro, ô sanfoneiro”. Segundo ele, porém, a folia de reis faz mais

sucesso do que o calango, no público feminino. Geralmente moças gostam de acompanhar a folia, ou pedem que a mesma não vá embora da casa que está sendo visitada.

Mulheres calangueiras eram poucas em Vassouras, mas existiam, e participavam da disputa sem privilégios pela feminilidade. Leandro relata ter conhecido mulheres calangueiras nas localidades de Aliança e de Sambará e Feijão afirma haver uma em Demétrio Ribeiro. Do Itakalango já participou uma integrante, chamada Ivanilde.

Um encontro espontâneo, em 2001, propiciou a formação do Grupo Itakalango. A Associação de Moradores de Itakamosi organiza, há mais de dez anos, uma festa junina anual. Numa destas festas, o jovem acordeonista Leandro cantava informalmente na praça, quando apareceu um conhecido e ambos começaram a cantar calango. Edson estava por perto e também entrou na roda, aproximando-se deles, em seguida, o Fofó (Jorge Maurício Vieira da Silva). No ano seguinte, na mesma festa, Edson motivou a repetição da roda de calango, com Fofó e Leandro, tendo a mesma obtido aceitação perante o público. Então Edson propôs que formassem um grupo. A primeira formação contou ainda com o sanfoneiro Honório José Baía (falecido em 2011) e com os integrantes Julião e sua mulher, Ivanilde, citada no parágrafo acima. Este casal se afastou do grupo, montando um outro no distrito de Barão de Juparanã, onde reside. Edson não quis repor todas as ausências. Prefere que o grupo fique pequeno, mas com pessoas envolvidas com o trabalho, e, por isso, incluiu apenas Feijão (Luiz Fernando Cândido da Silva) e o pandeirista Edinho. Não faltar sem justificativa, não se atrasar, honrar os compromissos, são essas as condições essenciais para permanência no grupo.

Uma das primeiras apresentações do conjunto foi em um evento da Secretaria de Cultura e Turismo de Vassouras. Como eles não tinham ainda definido um nome para o grupo, a Secretária de Cultura da época sugeriu o nome de Itakalango, em alusão a Itakamosi, tendo sido adotado este nome desde então. O apoio da Secretaria de Cultura se restringiu à confecção de camisas com o nome do grupo, mas também com os da Secretaria de Cultura e da Prefeitura de Vassouras. Esse modelo de camisas foi abandonado pelo grupo logo depois, sendo confeccionadas outras, com recursos próprios. Além das camisas, não houve praticamente nenhum apoio significativo para o grupo advindo daquela Secretaria.

Não são muitas as apresentações com cachê. O grupo se apresenta anualmente em um evento da Secretaria de Cultura de Barra do Piraí. Participou também de algumas edições do Cortejo de Tradições, uma das programações do Festival Vale do Café. A negociação do cachê nem sempre é fácil, pois parece haver uma tendência geral, tanto de instituições públicas quanto privadas, de não valorizar manifestações populares, o que é traduzido em termos financeiros de

forma bem visível. A peculiaridade do Itakalango, porém, é ser o cachê uma motivação importante, mas não o único fator de coesão do grupo. O prazer de cantar calango é, segundo Edson, o que mantém o grupo unido: “o grupo gosta por gostar”, diz ele. Edson diz que não pretende profissionalizar o grupo, pois isto traria uma exigência, não desejada por ele, de atender às expectativas de um certo formato de espetáculo. Nenhum dos integrantes depende financeiramente do grupo; excetuando Edson, que está aposentado, todos têm outros trabalhos, o que, muitas vezes, impede-os de se apresentarem, sendo este também um dos impasses à profissionalização.

A formação instrumental do grupo consta de acordeom, tocado por Leandro, tan-tan - tocado por Edson, em substituição à antiga caixa - pandeiro e afoxé. Edson diz que o tan-tan é eficaz por não ser grande como a zabumba, que considera inapropriada para o calango, devido à preocupação acústica de equalizar as intensidades sonoras, de modo a não abafar a voz.



Figuras 8 e 9 - Grupo Itakalango: (da esq. para a dir.) Leandro, Edinho, Fofo, Feijão e Edson.

Edson, conforme relatado, exerce o papel de liderança. Ter mais idade, o que favoreceu a Edson a vivência de um calango que os outros integrantes, mais jovens, não tiveram, certamente reforça esta liderança. O Itakalango possui a característica peculiar de ser uma organização de calangueiros, estruturada em um grupo de formato artístico, ainda que não profissional, como Edson mesmo define. Esta configuração, porém, não induz a uma grande estilização da performance, como ocorre em certos grupos ditos folclóricos ou parafolclóricos. Talvez algumas adaptações ocorram em apresentações promovidas por instituições alheias ao grupo, as quais não pudemos observar. Constatamos, no entanto, que o Itakalango procura manter, em apresentações festivas e públicas, mas organizadas pelo próprio grupo e de caráter mais íntimo, a memória e os costumes dos antigos calangos, praticados em bailes de barraca. Não foi possível avaliar até que

ponto esta é uma motivação original de todos do grupo ou principalmente de Edson, que teve uma vivência mais intensa de tais festividades. Atuando assim, o Itakalango está situado num espaço de transição. Por um lado, vincula-se à recordação dos bailes, em que se praticava calango em foro íntimo e local, como parte de um evento social de uma pequena comunidade, onde a música se inseria numa espécie de *rito* coletivo. Por outro, em um novo momento, no qual busca hoje inserir-se nos moldes de um grupo de *espetáculo*, utilizando nome e uniformes específicos, realizando apresentações em eventos diferentes do contexto original do calango, organizados por Prefeituras e instituições, que geralmente enquadram esta música na categoria de folclore e cultura tradicional. Desta maneira o grupo é, simultaneamente, através do calango, testemunha e agente das transformações sociais e econômicas que vem ocorrendo em Vassouras, desde meados do século XIX até os tempos atuais.

A memória afetiva de Edson para com o calango é um dos motivos para que o mesmo mantenha a tarefa de organizar o grupo, que exige também esforços materiais. Durante a pesquisa de campo foi constatado que, nos eventos em que ele organiza ou participa da organização, atua como financiador do transporte dos integrantes, de parte dos alimentos consumidos na festa e de outras despesas necessárias. Nestas ocasiões, os integrantes não ganham cachê (recebidos apenas em eventos onde há um contratante externo), mas geralmente não têm despesa alguma. A esposa de Edson, Laudelina, apreciadora do Itakalango, diz ficar admirada com o envolvimento do marido, intenso a ponto dele despendar, “do próprio bolso”, os recursos necessários para manter o grupo.

A opção por um caráter amador e a preocupação em manter um ambiente de foro mais íntimo e caráter informal, como estratégia de coesão do grupo, não ocorre apenas durante as performances. Até há alguns anos atrás, o grupo se reunia para uma roda informal de calango, que funcionava também como um ensaio espontâneo, aos domingos, no coreto da praça de Itakamosi, para cantar calango. Presenciei dois encontros informais do grupo, que constavam de churrascos na casa de Edson, com a presença de integrantes do Itakalango, além de outros conhecidos e familiares e nos quais exerci, também, o papel de músico. Pude perceber que eventos como este também concorrem para reforçar os vínculos de amizade, que se aproximam do âmbito familiar.

No subcapítulo anterior mencionei que minha apresentação aos colaboradores não só como pesquisador, mas também como músico, facilitou uma aproximação maior, tornando-nos mais próximos através do comum interesse pela prática musical. Fui recebido e hospedado por Edson e seus familiares em sua residência, com muita gentileza e generosidade e, já no primeiro

baile que assisti, promovido pelo grupo, atuei também durante intervalos da performance de calango, apresentando algumas músicas que sei executar no acordeom. Na terceira ida a Itakamosi, Edson reiterou o convite para eu retornar quando quisesse, mesmo que não houvesse roda de calango, pois eu já era considerado “da família”, fato que ressalta o quanto este modo de aproximação entre pessoas lhe é significativo.

Leandro também, durante entrevista, referiu-se a mim como fazendo parte da “família” do Itakalango, dizendo, em tom de brincadeira, que só faltava eu vestir uma camisa do grupo e entrar na roda de calango para cantar. Aproveito o chiste para relatar que nem camisa falta mais: Edson me presenteou com um exemplar da primeira que o grupo utilizou, fornecida pela Secretaria de Cultura.

Perguntei a Leandro o que representava para ele o Itakalango, ao que ele respondeu que este é como se fosse “uma família”, porque “se dá muito bem, não discute nada, a gente nunca discute, sempre o que o Edson fala a gente faz. Se ele falar ‘vamos tocar lá em não sei aonde’, lugar que não tem condução nenhuma, [a gente fala] vam’bora”. Logo em seguida a esta fala, que reitera a liderança de Edson, Leandro disse ainda que, sendo convocado, vai até sem receber cachê, nas ocasiões em que o mesmo inexistente, embora este seja naturalmente bem vindo, quando ocorre. Ao comparar apresentações pagas (como as que participou no Festival do Vale do Café) com encontros informais, de caráter mais intimista, diz preferir estas últimas: “a gente se diverte com isso, vai sem interesse de nada. É muito bom fazer pras pessoas *simples*, que não tão ali por nada, não tão pra aparecer, tão só pra se divertir porque não tem *maldade* nenhuma no coração, tão ali porque gostam daquilo”. Grifamos “maldade” na tentativa de entender esta fala: será que se refere, por oposição, a uma visão romântica das “pessoas simples”, ou a uma percepção dos interesses envolvidos e da forma que são representados em outros eventos, onde, geralmente, assume-se um formato de espetáculo, com cachês baixos, sendo eles enquadrados como grupo folclórico, regional, tradicional, pitoresco?

Não temos a resposta exata para a questão acima, mas, ao que parece, instituições e eventos que “utilizam” grupos como o Itakalango geralmente desconhecem e não consideram sua dinâmica interna, seus interesses e necessidades específicas. Querem apenas um produto “pronto”, que possa se adequar aos seus próprios fins, geralmente procurando gastar o mínimo possível com isso, transparecendo uma visão equivocada de que os grupos populares, por serem muitas vezes oriundos de uma classe economicamente menos favorecida, contentam-se com qualquer quantia ou apenas com a projeção social e visibilidade que o evento promete oferecer.

Os laços sociais e afetivos são fundamentais para a coesão do Itakalango e de folias de reis. Para Edinho (com quem tive apenas uma breve conversa informal), uma grande motivação para sair na folia de reis são as amizades que ali se criam e se consolidam. Durante uma *jornada* ou *giro* de folia, que se estende por muitas horas e em vários dias, a convivência é intensa entre os integrantes, formando-se uma espécie de confraria ou irmandade. Entre uma casa e outra, conversam animadamente sobre outros assuntos, divertem-se, passeiam por vários lugares, o que torna essa folia, além de um compromisso religioso, uma grande forma de entretenimento. Além disso, quando a folia faz as suas visitas rituais, novos vínculos sociais são criados. Edinho toca pandeiro no Itakalango, no qual foi introduzido através de Fofô e Leandro, sendo também integrante da folia de ambos. Além destas atividades, toca em um grupo de pagode, com repertório contemporâneo.

Leandro considera a data de fundação do grupo a partir da criação do nome Itakalango, que foi, conforme relatamos, sugerido pela Secretária de Cultura da Prefeitura de Vassouras. Edson, porém, remete o início ao ano 2001, quando se encontraram. Embora talvez para Edson, desde o começo, estivesse clara a intenção de formar um grupo, a criação do nome e a presença da camisa, enquanto objeto simbólico, foi um momento marcante da trajetória do Itakalango.

A camisa atual traz o emblema do grupo à frente e o nome do integrante que a usa às costas, à semelhança do uniforme dos times de futebol. Unindo os dois nomes, o individual e o coletivo, torna-se um objeto de identidade poderoso e muito significativo. A referência ao futebol torna-se explícita nos versos que Edson costuma cantar para apresentar o grupo, ao iniciar as rodas de calango: “esse é o Itakalango/ que acabou foi de chegá/ é um time vencedor/ que só joga pra *ganhá*”. Todo *time* tem sua camisa e o Itakalango, que, em outro verso, Edson chama de “seleção do Estado”, também tem a sua.

A cor escolhida para a camisa foi a preta, coincidentemente muito utilizada em apresentações por grupos de diversos gêneros musicais, por ser uma cor neutra e solene. A primeira camisa citada anteriormente, confeccionada pela Secretaria de Cultura e Turismo, era branca, tendo na frente o nome do grupo e de sua localização geográfica e ao centro a ilustração de um sanfoneiro, com chapéu de palha, e um violeiro, numa estética estilizada de grupo regional ou folclórico. Atrás constava escrito “Prefeitura Municipal de Vassouras” e logo abaixo “Secretaria de Cultura e Turismo”. Na camisa confeccionada pelo próprio Itakalango, manteve-se o *design* do nome do grupo e da localização geográfica, utilizado na camisa anterior, sendo suprimida a ilustração. Além desta mudança, a substituição do rótulo da Prefeitura pelo nome individual dos participantes tem um significado marcante na construção da identidade que o

grupo apresenta em termos visuais. Analisando as imagens das duas camisas, fica nítido que a primeira transmite a impressão de um grupo popular ou folclórico, vinculado ao apoio governamental, enquanto a outra apresenta o grupo com mais neutralidade, pois poderia servir perfeitamente como uniforme de um grupo coral, por exemplo, ou a qualquer outra formação musical, conferindo um caráter mais artístico que folclórico à aparência.



Figura 10 – Primeira camisa do Itakalango.



Figura 11 – Edson com a camisa atual.

Outro acessório indispensável, utilizado pelos integrantes e que, por outro lado, reforça justamente o caráter regional ou folclórico, é o chapéu, quase sempre de palha. No subcapítulo 2.1 mencionamos um evento que ilustra a importância do chapéu na indumentária, entre os calangueiros de Duas Barras. Mais que um fator de identificação com o regional e com o ambiente rural, talvez seja um ícone de preservação de um costume ainda em vigor (visto que senhores e alguns jovens ainda mantêm o hábito de usar chapéu no cotidiano), antes uma convenção social “obrigatória”, mas que, hoje em dia, parece estar caindo em desuso.

Leandro, que usa o chapéu e “veste a camisa” do Itakalango como acordeonista e cantador, nasceu em 1983 em Vassouras, filho de mãe mineira⁷¹. Tinha, portanto, 18 anos quando começou a cantar calango com Fofó e Edson. Sua avó organizava bailes de barraca, onde havia o som mecânico da vitrola de discos de vinil e também música ao vivo, com o calango, realizado com percussão e sanfona de oito baixos, que “tocava a mesma música a noite toda”⁷². Desde criança Leandro se interessa por música e solicitava, nestes bailes, que os músicos lhe emprestassem o instrumento, para tentar imitá-los. Aprendeu a tocar “com a vida”, de maneira informal, através de observação, experimentação e conversas com outros músicos. Tem interesse

⁷¹ Entrevista concedida em 07/08/2011.

⁷² O calango pode durar muito tempo utilizando a mesma linha melódica no canto e o mesmo acompanhamento percussivo e harmônico, com poucas variações.

em adquirir conhecimentos formais de música e de notação musical. De maneira autodidata, aprendeu a tocar acordeom, violão, viola caipira, cavaquinho, banjo, e tem noções de sanfona de oito baixos.

O ambiente familiar de Leandro é bastante musical. Desde criança ele tem contato, através do pai e do tio, com as folias de reis. O pai saía de palhaço e o tio de mestre de folia. Leandro já acompanhou o pai como palhaço. Atualmente comanda sua própria folia como mestre, onde Edinho e Fofó, outros integrantes do grupo, também participam, o primeiro como folião e o segundo como palhaço. Aprendeu a rimar versos na folia, tanto na *chula* dos palhaços quanto na *toada* dos foliões e diz que este aprendizado facilitou sua prática no calango, pois a maneira de construir os versos é a mesma.

Para Leandro, o calango é sinônimo de “alegria”, de “brincadeira”. Um fato curioso é ele apontar que, no calango que fazem no grupo, não existe *desafio*: “em nosso caso a gente não faz *disputa*, faz mais uma homenagem, uma *brincadeira* entre si”. Entretanto, conforme observamos, eles se ofendem mutuamente e a outros participantes da roda. Há, então, um conjunto de procedimentos e regras sutis, que faz com que os participantes entendam que os insultos são *brincadeiras*, portanto, não devem ser considerados seriamente, o que lhes dá liberdade para se xingarem mutuamente. Chamamos a atenção para o fato de que *disputa* e *brincadeira* são categorias que assumem significados particulares, para aqueles que as acionam no contexto específico do calango.

Podemos pensar que, para além deste limite da brincadeira, existe o da *disputa* efetiva, quando a *brincadeira* envolve um real confronto, sendo necessário o estabelecimento de novos limites. Sendo ultrapassadas estas fronteiras (quando um calangueiro deprecia, com ódio, a mãe do adversário, por exemplo), a *disputa* se transforma em um embate físico, ao que Leandro nos remete, ao dizer que “antigamente dava muita briga no calango”. Segundo Bateson, “brincadeira é um fenômeno em que as ações de ‘brincadeira’ se relacionam a, ou denotam, outras ações de ‘não-brincadeira’ (2000:38). Conforme o autor, a *ameaça* aproxima-se da *brincadeira*, e ambos os fenômenos encontram-se combinados em jogos de azar e outros que envolvem risco. Podemos incluir o calango nestes jogos, considerando que o risco da *não-disputa* tornar-se *disputa* é sempre iminente, ainda que de forma apenas simbólica ou imaginada.

Leandro relata que há versos específicos da tradição para “abrir” (começar) e “fechar” (terminar) a roda⁷³. Estes e outros versos decorados são utilizados, segundo ele, “para manter a

⁷³ Os termos “abrir” e “fechar”, nas acepções citadas, também fazem parte do vocabulário de determinados cultos religiosos, alguns dos quais possuem cerimônias que utilizam a formação de participantes em roda.

raiz”. Os versos improvisados, no entanto, são preferidos. A expressão “para manter a raiz”, por um lado, aponta um vínculo com uma tradição e a intenção de preservá-la, e, por outro, parece demonstrar o reconhecimento de que o calango pode incluir a apresentação da novidade, do ineditismo. Alguns versos antigos podem já não expressar mais o universo vivido por estes jovens. Eles podem ser mantidos, então, ou por adquirirem novos significados, ou pelo respeito à “raiz”, mas precisam ter uma razão de ser. Os versos *improvisados* podem, por sua vez, expressar diretamente a vivência da nova geração de calangueiros.

Jovens da idade de Leandro, segundo ele, não conhecem calango e consideram esta música, juntamente com sanfona e acordeom, “coisas de velho”. Ele não se intimida com este pensamento, pois gosta muito de calango, acordeom e folia de reis, o que não o impede de apreciar e executar as músicas da atualidade. Por outro lado, o interesse de Leandro é contagiante, o que o facilitou, inclusive, a conseguir licença no trabalho para realizar suas atividades na folia. Ele trabalha como colorimetrista de tintas automotivas, diz que o patrão o considera bom empregado e que apesar de conhecer folia de reis apenas superficialmente, ciente do envolvimento de Leandro, libera-o no período. Muitos foliões deixam de cumprir a *jornada* devido à incompatibilidade com o trabalho. Quanto ao calango, também ocorre de, às vezes, Fofó não poder se apresentar com o grupo por trabalhar, no regime de escala, em fins de semana alternados. Leandro diz que, em comemorações de fim de ano, no trabalho, o patrão pede que ele cante calango, fazendo versos jocosos sobre cada funcionário, menos sobre o chefe, pois senão “dá demissão”. Ele relata que o patrão e colegas, inclusive, já memorizaram alguns versos de calango e de palhaço de folia, entrando também na brincadeira. Mencionamos antes sobre calango como canto *de* trabalho: este é um caso curioso de canto *no* trabalho.

Feijão (Luiz Fernando Cândido da Silva), nasceu em 1987, em Barra do Piraí, mas foi criado em Itakamosi e, atualmente, reside em Ipiranga, localidade vizinha ao distrito⁷⁴. Sua casa fica à margem do rio Paraíba do Sul. Contou-nos a lenda de que há neste rio uma entidade, chamada *caboclo d’água*, que faz a canoa dos pescadores virarem sem quê nem porquê, afogando seus corpos, que jamais são encontrados. O *caboclo d’água*, ocasionalmente, sai do rio e assume a forma humana, à semelhança da lenda amazônica do boto.

⁷⁴ Entrevista concedida em 25/09/2011.



Figura 12 – Feijão e o Rio Paraíba do Sul, reino do *caboclo d'água*.

Aprendeu calango cantando em casa com o pai de criação, que o ensinava quando tinha por volta de 10 anos de idade. A mãe de criação também cantava e apreciava. O casal dançava forró com maestria, ganhando concursos da dança. Feijão diz que a dança de forró é idêntica à do calango. Bem jovem, trabalhou em fazendas com haras e, durante cavalgadas a passeio, cantava calango com os colegas. Aprendeu também cantando na rua, em festas, em bares, mas prefere cantar no Itakalango, pois na rua costuma ocorrer muita briga. Certa vez, numa festa de fazenda, participou de um desafio, angariando o apoio da platéia que exultava com seus versos, enquanto desprezava os do adversário. Este furioso oponente não aceitava estar perdendo e passou a empurrar Feijão contra a parede, enquanto cantava. Feijão teve que parar o calango e sair da festa, para evitar um confronto físico. O relato contradiz o de Edson, ao afirmar que atualmente o calango está menos violento. Tudo indica que prestígio e honra continuam a ser disputados no calango.

Em outra ocasião, um rapaz embriagado apostou o próprio relógio e o celular em um desafio com Feijão, que ganhou o calango, mas recusou o prêmio, devido ao estado de embriaguez do rapaz: disse que era para deixar “isso aí como uma *brincadeira*”. Novamente temos o termo *brincadeira* como criação de um espaço onde o *desafio* contém regulamentos e contenções. Bateson apresenta o conceito de *moldura* (em analogia à moldura de um quadro ou ao conceito de conjunto matemático) ou *enquadre* para indicar este espaço delimitado por regras e convenções. *Enquadre psicológico*

“(...) é (ou delimita) uma classe ou conjunto de mensagens (ou de ações significativas). As atividades lúdicas de dois indivíduos em uma dada ocasião seriam então definidas como o conjunto de todas as mensagens trocadas por eles em um período delimitado de tempo e modificadas pelo sistema de premissas paradoxais (...)” (2000:42).

Encontramos também o termo *brincadeira* em Clifford Geertz, onde o autor analisa as relações implícitas nas rinhadas de galo em Bali, que segundo os balineses

são como brincar com fogo, porém sem o risco de se queimar. Você incita as hostilidades e rivalidades da aldeia e dos grupos de parentesco, mas sob uma forma de “brincadeira”, chegando perigosa e maravilhosamente próximo à expressão de uma agressão aberta e direta, interpessoal e intergrupar, (...) mas só próximo, porque, afinal de contas, trata-se apenas de uma “briga de galos” (2008:204).

Para evitar confusões, Feijão evita cantar em situações onde o calangueiro “bota uma cachacinha na mente e pensa que é o poderoso”. Atualmente, diz que se não fosse o Itakalango, ficaria somente na folia de reis, pois está cada vez mais difícil encontrar quem cante calango, principalmente sem brigar. Ele cita regras da performance como, por exemplo, não usar palavrão: o calangueiro deve “cantar no ritmo, mas sem ofender os que tão *dentro* e os que tão *fora*, pois ofendendo dentro ofende fora. Na plateia tem mulheres, tem criança, [pessoas que] não querem escutar besteira”. Aqui, constatamos que as noções de *dentro* e *fora* do que, anteriormente, chamamos de *arena*, e que também constituem a moldura, conforme Bateson, são bem evidentes e assimiladas pelo praticante de calango.

Após ter ouvido falar que Edson estava montando um grupo de calango, Feijão foi assistir a uma performance na praça de Itakamosi, onde se apresentou e foi prontamente aceito. Segundo ele, “quando eu entrei [no Itakalango] não tinha regra nenhuma, cantava em qualquer linha, pulava de uma linha pra outra, porque cantador de beira de rua é assim mesmo. Aí depois o Fofó me falou que calango tem linha, calango tem regra, isso e aquilo, aí eu aprendi”. Conforme destacamos no subcapítulo anterior, expressões como “cantador de beira de rua” (ou “de porta de venda”, etc.) são utilizadas como distinção do calango de baile, ou, no caso do Feijão, do grupo Itakalango. O calango de “beira de rua” quase sempre envolve desafio e a utilização de bebida para inspirar e exaltar os ânimos, por vezes se excedendo em brigas físicas. No calango de baile ou do Itakalango há regulamentações que inibem excessos da disputa (a liderança do dono da casa ou do organizador do baile; a liderança de Edson, no Itakalango; o perfil de grupo artístico; etc.).

Feijão afirma saber mais versos de palhaço de folia de reis do que de calango. O irmão saía como palhaço e desde criança ele admirava a folia, mas a mãe não permitia que ele a acompanhasse. Quando tinha doze anos, o irmão levou-o para uma *jornada* em Barra do Piraí, da qual ele já voltou fardado como palhaço, exercendo o personagem desde então. Durante a entrevista, ele disse que “do verso da folia se tira o calango”, dando exemplo ao declamar versos de palhaço e depois cantando os mesmos com melodia de calango. Os versos de palhaço, porém,

são mais longos, por vezes contando histórias inteiras. Na roda de calango, Feijão utiliza apenas partes destes, “pra não tirar a vez do outro cantar”. Na folia em que participa não costuma ter calango. Somente “vez ou outra, quando fecha a folia, aparece um bobo pra brincar”, segundo ele.

O processo criativo de Feijão demonstra mecanismos interessantes, relativos à técnica e procedimentos do que chamamos de *improviso*. Sobre o aprendizado dos versos de palhaço, ele relata: “fui fazendo em casa, fui pegando, pegava um verso [conhecido], aí o que acontecia, pra eu não falar o verso dos outros eu improvisava outro pedaço nele, improvisava, emendava outro”. Este é o processo a que nos referimos no subcapítulo 1.1. *Improviso* não é ineditismo absoluto dos versos; é a capacidade de manipulá-los, suprimindo partes e acrescentando outras, inventadas ou recortadas de outras mais, apresentado os versos em nova configuração. *Improvisar* é também a habilidade de dizer o verso apropriado no momento certo, seja ele “pronto” ou inventado na hora. Portanto, esta capacidade pressupõe um conhecimento e condicionamento prévio, e por isso Feijão fica pensando versos em casa, *ensaiando e treinando*. Ele diz que durante o período das *jornadas*, a folia “não sai da cabeça”, pensa nela (e nos versos, principalmente) mesmo quando não está se apresentando, nas situações cotidianas. Mas sobre os versos, no instante da performance, ele relata que

Eu não penso não [nos versos], eu tenho um dom, que, vamos supor, eu tô aqui sem farda, sem estar na folia, tô arriscado a esquecer tudo. Mas quando eu chego, que eu boto a farda, quando eu chego na folia eu lembro tudo, eu improviso na hora. Fora da folia eu improviso também, mas na folia eu improviso mais. Não sei o que acontece comigo.

A última frase parece demonstrar que já existe nele, adquirida através da prática e do treinamento, uma destreza em realizar os versos que o permite concentrar-se em um nível mais profundo e subjetivo da expressividade, onde a razão e aspectos técnicos dão lugar à emoção interpretativa. Mesmo um músico de nível elementar já experimentou a sensação de, após um árduo treinamento de adequação fisiológica à mecânica do instrumento, *tocar* efetivamente, sem precisar racionalizar todos os movimentos, dando espaço à emoção e à interpretação. Consideramos aqui que, assumir a função ritual de palhaço - fardar-se e passar por uma série de preparativos rituais - instaura uma transformação profunda na pessoa. O palhaço vê-se enquadrado pelo ritual e pela eficácia da performance, o que se desdobra na sua competência em versejar. Talvez Feijão esteja se referindo a este estágio ou estado, que também viabiliza o que se costuma chamar “inspiração”, propiciada pelo “dom” do artista que, para músicos de diversos povos adquire conotações místicas. Veremos adiante que Fofó também relata o “não pensar”, nos versos que canta ou declama.

Quanto ao calango, Feijão diz que alguns versos têm funções específicas, uns para abrir e fechar a roda, outros para acelerar o andamento musical, outros para “desapertar” quando o calangueiro está encurralado, como por exemplo os *calangos de perguntas*. Este depoimento serve para indicar que os versos adquirem muitos significados e utilidades, os quais não são facilmente perceptíveis para não-praticantes. O que, para um observador externo, pode não fazer sentido, talvez seja absolutamente coerente em significado para os calangueiros.

Fofó (Jorge Maurício) nasceu em 18 de abril de 1979 em Três Rios, mas sua família é de Andrade Pinto, distrito de Vassouras, onde cresceu⁷⁵. Tinha vinte e dois anos quando começou a cantar com Edson e Leandro. Relata que, antes, havia muitas pessoas que gostavam de calango, mas que estão envelhecendo e vindo a falecer, provocando a diminuição do mesmo, considerando ainda o fato de que, de um modo geral, os jovens não se interessam em praticá-lo.

O pai faleceu precocemente, pouco tempo após o seu nascimento. Tocava sanfona e gostava de folia, assim como o tio, que até hoje também participa. Sai em folia desde os oito anos de idade como palhaço. Sobre sua participação no Itakalango e na folia de reis, diz que, se não houver ninguém que dê continuidade a estas manifestações, elas vão acabar, o que, para ele, seria uma grande perda. Fato que o investe do sentimento de responsabilidade ao exercer suas funções: “eu gosto de cultura e levo o troço pra frente”, diz ele.

Fofó conheceu os bailes de barraca na infância, em Andrade Pinto, e frequentou rodas de calango em diversos ambientes, como bares e festas de cavalgada em Valença. Assim como Feijão, depois que entrou para o Itakalango evita cantar fora do grupo, devido às brigas decorrentes dos desafios “de beira de rua”. Ainda em concordância com o colega, diz que uma das principais regras é não ofender além do “aceitável” (dando como exemplo o ato de “xingar a mãe”). No mais, “vale tudo no calango”. Segundo ele as brigas geralmente acontecem por não ter uma autoridade, algum juiz que convença o perdedor a aceitar a derrota.

Não registra os versos que cria e diz que “se não gravar (em gravador mecânico) amanhã ou depois não falo mais não. (...) Não é que eu esqueço; vem outra rima e aquela fica pra trás”. Ao invés de registrar, cria os versos mentalmente, mesmo quando não está numa roda de calango, em diversas situações do cotidiano. Fica pensando nos versos “sozinho e com Deus”, inclusive durante o trabalho (é metalúrgico), o que torna seu treinamento constante. Fofó, assim como Feijão, nem pensa em como construir a rima, nos processos que utiliza para executar os versos: “se pensar, não faz”, diz ele. No calango o *improviso* é imprescindível, pois, por mais que se

⁷⁵ Entrevista concedida em 07/08/2011.

utilizem versos prontos “de casa”, chega uma hora em que estes versos acabam e, se o calangueiro não souber criar novos, irá perder o desafio.

Assim como sugerimos ocorrer com Feijão, percebemos que Fofó possui um domínio dos versos que o permite realizar um *improviso*, em que o foco da atenção não se dirige inteiramente para questões técnicas de métrica, rima, e sim para outras questões interpretativas. Durante a entrevista, em sua fala, pudemos perceber diversas estratégias neste sentido. Os depoimentos não são exatamente aquilo que ocorre *durante* a performance, por ser uma fala *sobre* a mesma, mas torna-se perceptível que o pensamento de Fofó realmente não está, como ele mesmo diz, nos versos (“se pensar, não faz”) e sim, utilizando todo o arcabouço técnico prévio, nas questões inerentes ao desafio e suas emoções subjacentes, que é o que mais o motiva a cantar calango:

Eu gosto de bater. Eu sei agradar, sei abraçar todo mundo, mas calango é um desafio. (...) O calangueiro de verdade não perde pro outro.(...) Se tiver força de vontade e criatividade, é a noite inteira, é o dia inteiro, e assim vai, até a voz do outro acabar. (...) Em cima do desafio, se o cara tá me agradando, tá me abraçando, eu só penso na minha mente, puxa, eu não tenho como maltratar ele se ele tá me abraçando, mas se ele me bateu eu já sei que –ôpa- tenho que maltratar ele também em cima da rima dele. O interessante é isso, a pessoa traz ensaiado de casa, mas tem uma hora que aqueles versos vão acabar, e aí como é que vai fazer? E aí se não souber [improvisar], fica difícil, (...) acabou, fim da trilha.

Existe então uma fronteira, um limite fluido e sutil, entre não desafiar e desafiar. Observamos que o rumo dos versos, seu caráter mais cordial ou hostil, segue de perto o fluxo das interações pessoais, em concordância com o imperativo da reciprocidade. Em seu “Ensaio sobre a dádiva”, de 1924, Marcel Mauss havia descoberto, conforme citamos, uma regra social básica que domina um grande número de sociedades; regra esta fundada no encadeamento de três gestos supostamente obrigatórios: dar, receber e retribuir. Como bem notou o autor, por meio do dom e do contra-dom, trocam-se não apenas bens materiais, presentes, benefícios, gentilezas, palavras, mas também, malefícios, ofensas morais e físicas. Há os dons positivos, da vida, ou os negativos, da morte. Em qualquer um dos casos, o que preside os dons são as regras que tornam as trocas altamente ritualizadas e codificadas⁷⁶. Observamos aqui, também, como os adversários, paradoxalmente, tentam estabelecer assimetrias entre suas trocas de versos, dentro de um imperativo de solidariedade (“está tudo em casa”). De acordo com depoimentos, parece que é necessário ser sempre mais generoso ou mais hostil do que o adversário e, como sugerimos anteriormente, isso está ligado tanto aos valores de honra e reputação, como também, à maneira como se constituem as alianças e os vínculos sociais. As regras entre desafio e não desafio não

⁷⁶ Vide BITTER, Daniel. **As trocas de dons. Uma chave para a compreensão da vida social**. Disponível em <http://nazagaenasartes.wordpress.com/category/arte/>, acesso em 01/02/2012.

são claras nem predefinidas, podendo a passagem se dar através de versos, mas também de gestos, de olhares, da maneira como se canta. Entrar na roda sem pedir licença, ou não agradecer a licença concedida para cantar, tais atitudes podem constituir a senha para um desafio. Neste jogo, Fofó assume uma postura semelhante à de um caçador, espreitando sua caça:

No decorrer do tempo que ele [o adversário] tá cantando, [espero até o momento em que] agora tá bom pra mim, [penso:] aonde ele entrou aí vou ter que forçar muito mais a minha mente. Vou deixar ele cantar uns três ou quatro versos para ver aonde ele quer ir, vou trilhar o caminho dele. Tô indo atrás dele, devagarzinho, fingindo que tô me arrastando, quando eu vejo, falo ih, ele entrou onde eu queria- tum! [imitando som de um tiro].

Além da atitude, típica de caçadores, Fofó utiliza também uma estratégia de guerra ou de esportes (utilizada no futebol) conhecida: manter-se na defesa para causar no adversário a impressão de que ele é mais forte e que está ganhando, e, quando ele estiver auto-confiante, atacar, dar o “bote”, como ele diz. A participação da platéia é decisiva para o desenlace. Novamente lembrando o futebol, a “torcida” tem uma grande influência na predisposição psicológica dos combatentes. O calangueiro precisa estar confiante para versar bem:

E eu gosto é disso, vou apanhando o tempo todo, me acuando, e isso aí é pra chamar platéia, [que pensa] - pô, o cara que tem fama de campeão hoje tá perdendo aí. Aí junta todo mundo, e o cara que tá batendo fica mais vulnerável pra mim, [fica] fácil. Todo mundo olhando ele [que pensa] – pô, vou derrotar o campeão- e é aí que ele pega força, usa a energia dele todinha, e eu esperando. Quando vê, assim, o cara tá cansado, já vai cair, aí eu entro com a força – tum! [outro som de tiro].

Nesta perspectiva, uma das vantagens de estar em grupo é que os parceiros se defendem e atacam mutuamente. Ofendem-se uns aos outros, mas “tá tudo em casa”, como diz Fofó. Quando a ofensa é de um adversário externo ao grupo, todos cooperam, enfrentando-o. Geertz (2008) encontrou um corporativismo na briga de galos balinesa, onde as rivalidades de *status* chegam a estabelecer uma hierarquia de camadas que envolve o nível individual, os grupos de parentesco, e a filiação destes grupos à sua aldeia. Dois galos do mesmo grupo jamais lutam entre si, e nunca se aposta num galo adversário de um do próprio grupo de parentesco. Nas disputas externas, deve-se apostar nos galos da própria aldeia. Estes critérios são seguidos, mesmo acreditando-se que o galo em que se deve apostar não é o favorito e, provavelmente, perderá a rinha: vão-se os anéis, ficam os dedos das relações sociais.

No calango, além da cooperação, também são recursos estratégicos contra o adversário a argúcia, a malandragem e o logro. Segundo Fofó, “o cara, quando é esperto, sabe maquiagem, sabe que tá perdendo, mas finge que tá ganhando” e tem sempre “uma carta na manga”. Ele também confirma a existência de apostas em dinheiro no calango, mas combinações não materiais podem ser negociadas, como por exemplo, no caso de perder, jamais poder entrar numa futura roda onde está o vencedor.

O grupo Itakalango, portanto, possui a peculiaridade de procurar manter uma memória, representada em parte pela vivência e liderança de Edson, com sua preocupação em preservar práticas comunitárias de âmbito “familiar” e, também, pela herança cultural da família de cada um de seus jovens integrantes. Sendo o calango atualmente pouco praticado em Vassouras, atualmente, o aprendizado desta música por estes jovens é enriquecido com as experiências de suas participações em folias de reis. Ainda que movido pela preocupação em “manter a raiz”, o grupo busca dialogar com instituições, na tentativa de encontrar espaços que promovam novos sentidos e possibilidades para sua prática, uma vez que o espaço de sociabilidade do calango (os bailes de barraca) encontram-se desmobilizados.

CAPÍTULO 2 – ANÁLISES DE PERFORMANCES

2.1 – Roda de calango em Duas Barras.



Figura 13 - Da esq. para a dir.: Marli com o neto Darlan; os irmãos Arlei, Geraldo e Alceu; Silvino.

Em Duas Barras, não encontramos nenhuma roda de calango que ocorresse espontaneamente. No entanto, diversos habitantes, com os quais pude conversar na praça principal, nos bares e nas ruas, afirmam conhecer esta música ou até saber cantá-la, ainda que o seja com pouca destreza. De um modo geral, porém, as pessoas referem-se ao calango como se fosse música do passado, já extinta. Em alguns casos, inclusive, pude notar um certo desdém ao falar da prática. Meu interesse no assunto despertou a curiosidade local, provocando perguntas como “... e você veio do Rio de Janeiro pra cá, só pra isso?”.

No dia 23 de abril de 2011, com o intuito de observar a prática do calango, propus aos calangueiros Silvino da Silva e sua esposa Marli Teixeira a realização de uma roda, com a participação de Geraldo Abel. Tendo aqueles aceitado, convidei este último, que ofereceu sua residência para o evento. Eu tinha a consciência de que, provavelmente, assistiria a um calango bem distinto de outro que ocorresse por conta dos próprios calangueiros. Silvino, em conversas anteriores, já havia proposto que eu filmasse uma roda de calango, dispondo-se a escolher os calangueiros participantes, convidando somente os que cantassem “limpo”, ou seja, segundo ele,

sem excesso de bebida alcoólica e sem agredir os adversários com palavras e expressões demasiadamente rudes. Portanto, eu imaginava estar prestes a filmar um calango para “gringo” ver. A situação já apresentava um *enquadre* predefinido, pensando este termo, conforme Bateson (2000), como o conjunto de mensagens metalinguísticas (referente às questões próprias da linguagem) ou metacomunicativas (no que diz respeito à relação entre os participantes) que os calangueiros poderiam trocar, entre si, durante a performance. O reconhecimento deste *enquadre* específico, de uma performance produzida para a filmagem de um pesquisador, de qualquer modo, não invalida o valor dessa performance. Bauman (1975), citando as práticas Cuna, refere-se à utilização de cantos de cura em festivais, quando assumem função bem distinta, de entretenimento. Para o autor, no entanto, esta performance, embora em contexto diferente, não é menos institucionalizada que o seu uso ritual.

Apesar disto, percebi que a proposta gerou uma certa expectativa em ambas as partes. Embora a intenção, aparentemente, fosse apenas promover um encontro, a possibilidade da disputa e a imprevisibilidade do que poderia ocorrer pairava no ar. Tanto que, no dia seguinte, ao buscar Silvino e a esposa, esta havia desistido de ir, alegando ter que cuidar do neto. Insisti para que ela fosse e levasse o neto. Depois de um bom tempo, onde fiquei aguardando, fora da casa, o desenrolar do que supus ser uma conversa entre ela e Silvino, a respeito da ida, Marli apareceu dizendo que iria. Estava com um chapéu preto, estilo *country*. Afirmou que gostava de usá-lo para cantar calango. Silvino portava um boné, também preto, o qual disse ser o seu preferido para cantar. Vestia calça e camisa social. Era nítido que ambos haviam se preparado especialmente para a ocasião, o que se refletia na relação pessoal com a indumentária, embora nesta não transparecesse nada que fosse específico do calango, além do fato de ambos se sentirem adequadamente trajados para a situação. A presença dos chapéus fez lembrar versos de uma canção de Zuzuca: “já comprei o meu boné, pois é/ pra poder calanguear” (vide subcapítulo 3.2.2). Os demais calangueiros que participaram da roda também fizeram uso do chapéu. Antigamente este item do vestuário (que mereceu também comentários no subcapítulo 1.4, sobre o grupo Itakalango) era indispensável. O mesmo figura em vários versos de calango, como nos transcritos a seguir, escutados por Patrick Nogueira em performances de Duas Barras:

Joguei meu chapéu pra cima⁷⁷
para ver onde caía
caiu no colo da moça
era tudo o que eu queria

Joguei meu chapéu pra cima
para ver onde caía
caiu no colo da velha
cruz-credo, Ave Maria

Estando Silvino e Marli prontos, buscamos em seguida, em casas distintas, Arlei e seu irmão Alceu, para compor a roda, o primeiro na sanfona de oito baixos e o segundo no pandeiro.

PRIMEIRA RODA DE CALANGO

Fomos bem recebidos por Geraldo e sua esposa. Após uma conversa inicial, Arlei começou a tocar a sanfona. Silvino perguntou então de que forma eu iria organizar a roda. Apesar de todo o evento ter se constituído de maneira formal, eu pretendia interferir o mínimo possível, para que os participantes tivessem o máximo de espontaneidade. Solicitei que ficassem à vontade e cantassem como quisessem, avisando que eu iria apenas filmar e não orientar nada. Então os homens formaram uma roda. Curiosamente, porém, Marli manteve-se inicialmente em pé, afastada da roda, ouvindo a música de braços cruzados e cabeça baixa. Depois, sentou-se a um canto do quintal, sem participar ativamente. Não houve qualquer convite de Silvino ou dos outros calangueiros para que ela integrasse o grupo.

Quais seriam as possíveis causas da atitude de Marli? A expectativa da disputa com Geraldo, reconhecido por ela como bom calangueiro? A condição social da mulher, relegada a um patamar subordinado ao homem? Talvez as duas causas juntas. A competência de Marli não seria impedimento para entrar na roda, pelo contrário. Prudentemente, no entanto, ela se posicionou como espectadora durante a primeira roda, participando somente da segunda. A diferenciação dos papéis sociais por gênero transpareceu, em certo momento, quando Marli abandonou a roda, da qual participava à distância, para ir à cozinha conversar com a esposa de Geraldo, que vez ou outra saía à soleira da casa para espiar a roda, afastada.

⁷⁷ Nos primeiros versos das estrofes acima pode-se observar recursos de pronúncia, utilizados na adaptação à métrica setissilábica, através da alternância do uso da preposição *para* e sua forma abreviada *pra*.



Figura 14 – Posicionamento inicial de Marli na roda.

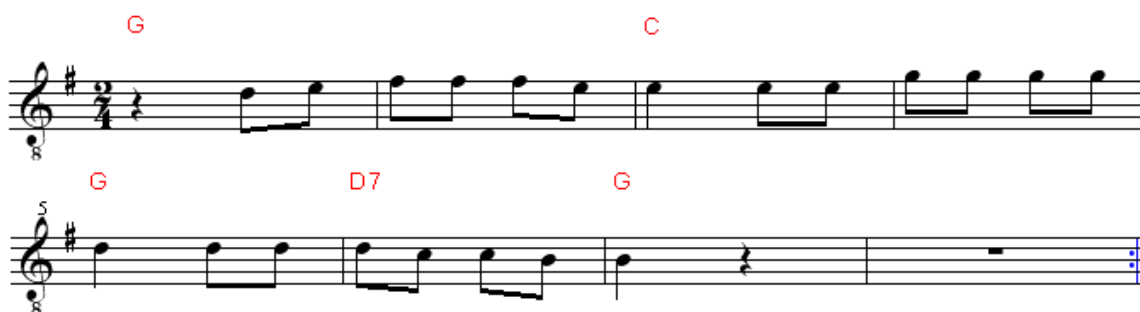
A roda transcorreu em clima cordial, aparentemente sem nenhuma disputa acirrada ou explícita, insultos ou provocações. O pesquisador manteve-se o mais neutro que pode, não incitando o embate, um dado importante ao considerarmos que a plateia, com sua torcida, parece ser um componente importante na construção do desafio. Geraldo, por sua vez, estava em sua casa, acompanhado de seus irmãos, o que pode ter contribuído ainda mais para um ambiente amigável. Ou, talvez, a ausência de algo mais contundente tenha sido também devido à filmagem, para a qual, ao menos no entender de Silvino, deveria ser mostrado um calango “limpo”. Os calangueiros podem ainda ter suposto que o pesquisador, representante de uma Universidade, reprovava um calango “sujo”(em oposição ao termo utilizado por Silvino). Lembramos aqui, mais uma vez, o fato curioso do calango ser presente em Duas Barras, mas excluído da programação do Encontro de Folclore do município, talvez consequência de uma falta de reconhecimento, valorização, ou até pela existência de preconceito, por parte de algumas autoridades locais.

Apesar de não haver nenhuma disputa explícita, há sempre que se desconfiar de que uma roda de calango seja apenas um inocente desenrolar de versos. O desafio, nesta em questão, apresentou-se de maneira sutil e dissimulada, através da mostra do conhecimento de cada um e de versos com sentidos subliminares, não no embate direto.

Geraldo tocou afoxé e cantou juntamente com Silvino, que também tocou pandeiro, assim como o Alceu. Os cantadores balançavam o corpo, apoiando-se ora numa perna, ora noutra, numa coreografia espontânea e naturalmente sincronizada. A tautocronia corporal pode ter sido um sinal de busca por estabelecer uma parceria ou empatia, mais do que um confronto.

Possivelmente um sinal de *reciprocidade*, conforme Caillé (2002). Em grande parte desta roda, os calangueiros não se olharam frente a frente, não se encararam, e, ao final, cumprimentaram-se estendendo as mãos. Assim como na performance do Itakalango (subcapítulo 2.2), a primeira roda pareceu ser a mais formal e cordial, indicando talvez uma práxis onde, duplamente, o calangueiro reconhece o ambiente, apresenta e instaura seu espaço na roda, frente aos adversários. Sempre começando o calango por “baixo”. Há, inclusive, versos que instauram este proceder como regra, para se abrir a *roda* de calango: “obrigação de quem chega/ cumprimentar quem está”, em conformidade com as observações que Mauss (2003) realizou, originalmente sobre as trocas sociais e simbólicas e seu caráter coletivo e obrigatório.

Durante toda a roda, que durou 12 minutos, utilizou-se a *linha do á*, considerada a mais fácil de rimar, boa para “aquecer”, iniciar o calango. A melodia do canto e o acompanhamento da sanfona permaneceu o mesmo, ressaltando pequenas variações melódicas de altura e ritmo, causadas para adaptar o verso à melodia, as quais não serão transcritas aqui. Da mesma forma, neste e no próximo subcapítulo, não serão apresentados os versos na íntegra, pois isto tornaria o texto muito exaustivo. Foram selecionados alguns que pontuam, com clareza, determinadas estratégias utilizadas pelos calangueiros. O canto constou, sinteticamente, da seguinte melodia:



Exemplo musical nº1 – Canto da primeira roda, em Duas Barras.

Na partitura acima estão três frases musicais anacrústicas, correspondentes a três versos setissílabos. O início da melodia corresponde ao segundo verso do que seria uma quadra. As pausas equivalem, exatamente, ao tempo do que seria uma frase musical e um verso. Esta estrutura pode ser visualizada como uma quadra, onde os dois últimos versos seriam repetidos pelo adversário (ou pelo próprio cantador, eventualmente) como de praxe, ocorrendo, porém, que o primeiro dos versos da quadra é suprimido, conforme os versos transcritos abaixo, cantados por Silvino:

[...]
simbora nesse *lugá*
 ô meu amigo Abel
 presta atenção no *falá*

(...)
 presta atenção no *falá*
 meu verso, a minha rima
 deixo pra você *pegá*

A comprovação de que o padrão é o formato de quadra, com repetição dos dois últimos versos, está na resposta de Geraldo à intimação de Silvino, quando cantou a segunda quadra completa:

(...)
 deixa pro Abel *pegá*
 água que farta pra mim
cê num bebe, te faz *má*

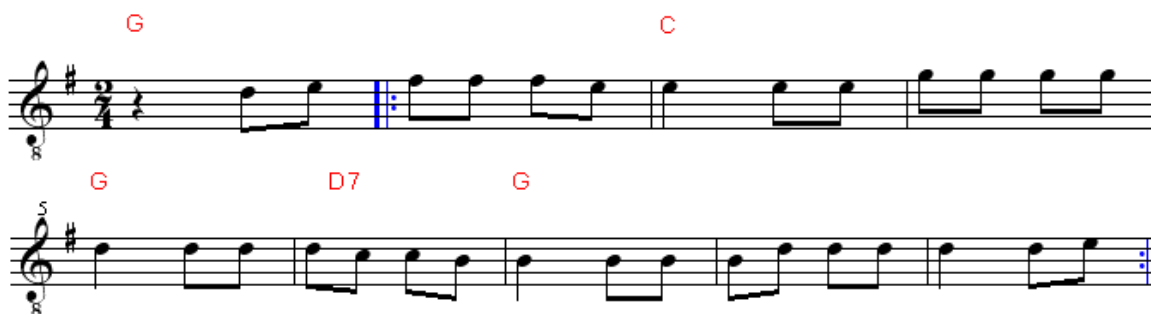
Farta pra mim
cê num bebe, te faz *má*
 [...] com cinco touro
 [...] te peço] não vá

Ao longo da performance houve momentos, como o do canto da segunda estrofe acima transcrita, em que apenas parte do primeiro verso foi entoado na repetição. Neste caso, geralmente foram repetidas as quatro últimas sílabas. Escrevendo-as na pauta, nota-se que as pausas no sexto e sétimo compasso são, exatamente, as sílabas que faltam ao verso da quadra:



Exemplo musical nº 2 – Canto com parte do primeiro verso.

Em outras ocasiões o primeiro verso foi repetido por inteiro:



Exemplo musical nº 3 – Canto da quadra completa.

Na bibliografia, encontramos menção ao uso de quatro e não sete sílabas no primeiro verso (Ribeiro, 2002: 115). Observando as transcrições melódicas acima, supomos que a estrutura básica, neste calango, é a quadra de sete sílabas (exemplo musical nº 3), sendo as outras duas

anteriores aqui apresentadas (a de quatro sílabas no primeiro verso, exemplo musical nº 2, e a outra onde o mesmo foi suprimido, exemplo 1) variantes, suprimindo trechos ou o verso inteiro. Provavelmente, estes formatos estilísticos, de supressão de todo ou parte do verso, tenham se consolidado em decorrência de, entre outros fatores, uma motivação fisiológica, conforme mencionamos anteriormente: a respiração. Esta hipótese pode ser confirmada pelo fato de que, no decorrer do canto, a supressão do primeiro verso é, ocasionalmente, substituída por verso de quatro ou sete sílabas. A sanfona, que não sente falta de ar nos pulmões, nem fica com garganta cansada, repete invariavelmente frases melódicas, sem pausas. Este raciocínio talvez justifique a escolha da quadra, com primeiro verso suprimido, para iniciar a roda. É, certamente, uma forma econômica, menos cansativa, de se cantar, ideal para, gradativamente, aquecer o corpo.

Quanto aos versos de Geraldo transcritos acima (foram os primeiros que cantou), percebe-se, já de início, um convite para o desafio. Em “água que farta pra mim/ *cê* num bebe, te faz *má*” o vocábulo “farta” tanto pode significar corruptela de “falta”, quanto o oposto, “farta”, no sentido de “abundante”. Considerando o termo nesta última acepção, podemos ler os versos como uma provocação de que a “água” (conhecimento, capacidade, cabedal de versos, aptidão de calanguear?) abundante para Geraldo faz mal a Silvino, este não pode beber a água de Abel. Talvez, num sentido figurado, signifique o fato de que Silvino não deva competir, pois se sairá mal. Geraldo canta olhando para Silvino com altivez, o qual por sua vez responde:

Eu vou lhe contar um caso
volta que o caminho é cá
dentro da sanfona tem
dentro da sanfona tá

(...)
dentro da sanfona tá
nosso amigo de fé
[não vai de] me *encará*

Silvino, desde a primeira estrofe, parece evitar o confronto, evocando a amizade (“ô meu amigo Abel”, “nosso amigo de fé”). Afinal, amigos não se “encaram” e, de fato, corporalmente, Silvino segue no mesmo balanço de Geraldo, sem olhá-lo de frente. Ganhar proximidade é uma estratégia sagaz e ardilosa. Suaviza-se com ela o ataque do adversário, o qual deve obedecer à *reciprocidade*, deve corresponder às gentilezas e afabilidades do outro.

Geraldo, então, responde:

(...)
É verdade, o que é que há
minha mãe sempre pedia
filho, deixa de *cantá*

(...)
filho, deixa de *cantá*
a lera puxa no peito
e vem pra te fazer *má*

No capítulo 1.1 vimos que *lera* é, por vezes, utilizada como sinônimo de calango, não sendo clara a distinção entre ambas as músicas. A expressão “puxa no peito” pode se referir às emoções provocadas pela prática do calango, cuja disputa pode levar à raiva e igualmente à briga

física. A evocação da mãe protetora mantém, em relação ao “amigo de fé” evocado por Silvino, o familiar, a proximidade, a intimidade. Já que Silvino alega que o “amigo de fé” não vai encarar, então o melhor é Geraldo seguir o conselho da mãe, deixando de cantar.

Podemos, no entanto, identificar o que Grice (1982) definiu como uma *implicatura conversacional* que se traduz em *ironia*. Grice situa a ironia como um abandono da primeira máxima da *qualidade* (um dos reguladores do *princípio da cooperação*; vide subcapítulo 1.2): “não diga o que você acredita ser falso” (1982:87). Geraldo não vai, de fato, seguir o conselho da mãe, não vai parar de cantar, nem teme o “mal” que a lera possa fazer. Ao mesmo tempo em que evoca o íntimo, o familiar, ironiza essa postura e se coloca fora deste âmbito.

Em outro momento, Silvino enfatiza sua indisposição para a disputa: “todo mundo tá me vendo/ eu só vim aqui brincá”. A conversa segue então sem provocações mútuas explícitas, como se constata nos versos após aquele de Silvino:

Geraldo:

(...)
eu só vim aqui *brincá*
pedi licença a meu pai
se eu podia me *casá*
(...)
se eu podia me *casá*
o meu pai me respondeu
que bem me importa de cá?

Silvino responde:

(...)
que bem me importa de lá?
se casar fosse riqueza
eu já era *milioná*
(...)
ai eu já era *milioná*
você canta e eu respondo
no gogó da sabiá

Silvino mantém a coerência temática (um dos elementos do *princípio da cooperação*, de Grice), considerada pelos calangueiros como uma das prerrogativas para não perder no desafio. Os versos seguem contando a estória de um rapaz, que monta a cavalo e vai à casa do pai de uma moça, para pedi-la em casamento. Escutamos enredo semelhante, num calango cantado por Seu Zico, em Cataguarino. Ao introduzir a estória, Geraldo canta quadras seguidas em maior quantidade e, entre uma e outra, dirige-se a Silvino, falando, sem cantar, algo parecido com: “vem comigo”, ou “deixa comigo”. Não foi possível compreender exatamente o dito, mas foi algo no sentido de chamar a atenção de Silvino para o enredo, solicitando que ele o acompanhasse, dando continuidade à estória. Ao final de uma passagem em que o rapaz, na casa da moça, manda chamar o pai, Geraldo disse a Silvino, sem cantar: “pode falar”. Silvino continuou, então, o enredo.

Houve, naquele momento, dois modos distintos de fala: o canto de calango, constituinte do jogo, e as interferências de Geraldo (comentários e instruções *sobre* o jogo). Este segundo modo não deve ser desprezado como parte acessória, pois possui também influência na condução do desafio. Estas falas metalinguísticas são exteriores ao canto da performance, no entanto são

regulamentações de suma importância na delimitação do enquadre do desafio. Há outros exemplos deste recurso, utilizado por Geraldo, citados mais adiante no texto. Procedimento semelhante é utilizado pela plateia, cujos comentários, expressões e interjeições são determinantes na vitalidade da disputa.

Referimo-nos ao *calango de estórias* no subcapítulo 1.1. Conforme explicamos, o calangueiro que não der o seguimento adequado, que desconhecer a estória ou não souber improvisar passagens de forma coerente, ou aquele outro que não souber responder os versos específicos, nas estórias decoradas, estará em desvantagem. Silvino deu continuidade às passagens da narrativa de Geraldo, mas em determinado momento solicitou que a roda terminasse:

Eu vou te contar um caso
volta que o caminho é cá
sanfoneiro para essa música
que eu quero me *descansá*

Arlei, sem parar de tocar sanfona, sorri e olha para Geraldo, que também está sorrindo. Silvino continua:

(...)
eu quero me *descansá*
para aí formar a roda
que a menina quer *pegá*

Por “menina”, Silvino refere-se a Marli, que não está cantando, convocando-a para uma nova roda. Após cantar esta quadra, enquanto Geraldo canta, Silvino dá um giro no próprio lugar, sorrindo. Este rodopio não só traz um tom de brincadeira à cena, como também é, corporalmente, um “dar as costas” para a roda. Talvez haja alguma relação entre este movimento e os descritos por Paixão (1976) e Vives (1977), citados anteriormente. Geraldo responde:

Conta pra mim
eu gostei do seu *falá*
fiz um erro nesse mundo
você irá me *perdoá*

oi nesse mundo
você irá me *perdoá*
roubei a filha de um cego
pelo fundo do *quintá*

O verso “eu gostei do seu *falá*” soa como ironia. Silvino acabara de desistir da disputa, pedindo para a roda parar, uma falta grave no calango. O calangueiro Fofó, do Itakalango, vangloria-se justamente de sua capacidade de cantar horas seguidas, com vários calangueiros, “sem parar”. Numa roda, vence aquele que sustenta os versos até o final, até todos os adversários desistirem, ou serem excluídos por descumprirem os requisitos de versejar (manter a *linha* de rima, não gaguejar, etc.). Geraldo evoca uma situação de erro, pedindo perdão, porém o faz

novamente com ironia. O erro em questão (roubar a filha de um cego), embora condenável socialmente, neste contexto, denota esperteza, malandragem, astúcia e virilidade. Ao dizer que cometeu um erro (ou antes uma bravata), talvez o que Geraldo evidencie seja o “erro” de Silvino em querer parar a roda.

Silvino insiste na desistência e mais adiante canta: “eu tava lá dentro de casa/ tú mandou lá me *chamá*”, ao que Geraldo retruca, ainda na temática da virilidade: “eu gostei do seu *falá*/ eu tava no porto novo/ na hora do trem pegá/ no porto novo/ na hora do trem pegá/ embarcou duas morenas/ *começamo a conversá*”. Silvino estava parado em casa enquanto Geraldo estava no trem prestes a partir, conversando com duas morenas. Silvino se dirigiu em versos a mim, que estava filmando, solicitando que eu gravasse uma parte nova, pois ele iria parar de cantar. Marotamente suspendeu os ombros, sorrindo. Geraldo não quis parar o jogo e cantou:

conta pra mim
deixa o calango *rodá*
se jogar pra mim eu pego
eu só jogo se você *pegá*

Silvino argumentou: “(...) eu não tô cantando lera/ sozinho pra vadiá”, e mais adiante:

eu vou lhe contar um caso
eu só vim pra *acompanhá*
[...]
nada houve, nada há

[...]
nada houve, nada há
se eu ver de manhã cedo
de tarde mando *matá*

Silvino reitera que estava em casa, que a iniciativa de se expor não foi dele, só veio para “acompanhar” (a filmagem ou a Marli). No entanto, a pretensa humildade se reverteu e a lera começou a deixar de ser “limpa”. Silvino lançou no jogo contundência e valentia, expressas nos dois últimos versos. A resposta de Geraldo, ao invés de explicitamente violenta, foi poeticamente refinada:

Se eu ver de manhã cedo
de tarde mando *tirá*
arretira papa-ceia
deixa a lua *clareá*

arretira papa-ceia
deixa a lua ir *clareá*
o café não dá dinheiro
vamos ver se a cana dá

Papa-ceia é um nome popular para a estrela d'alva, a primeira que surge no entardecer (na verdade, não é uma estrela e sim o planeta Vênus). Geraldo substitui o verbo “matar”, cantado por Silvino, por “tirar”, associando o adversário à papa-ceia, cujo brilho fica ofuscado na presença da lua, maior e mais brilhante, utilizando a imagem do astro como metáfora de sua própria imagem de calangueiro. Arremata dizendo que o café não dá dinheiro (o adversário não está rendendo?), então “vamos ver se a cana dá”. A *cana* pode simbolizar o próprio Geraldo ou

outro cantador, visto que, logo depois da resposta de Silvino, ele intimou Arlei a cantar, com gestos e fala, fora do canto e da rima.

Grice (1982) situa a metáfora, enquanto *implicatura conversacional*, juntamente com a ironia, na categoria de abandono da primeira máxima da *qualidade*, descrita anteriormente. Neste caso, as metáforas de “lua” e “papa-ceia” são *implicaturas* por ser implicitamente óbvio que, em seu discurso, Geraldo não está preocupado com astronomia ou economia agrícola e sim com o adversário. Sua resposta é coerente, enquanto réplica à ameaça de Silvino. Bateson, por sua vez, inclui a *ameaça* como atitude próxima à brincadeira, justificando a atitude de Silvino como pertinente ao jogo. O autor situa a “metáfora literalmente significada” numa “região obscura onde arte, magia e religião se encontram e se sobrepõem”, uma volta à “(...) inocência absoluta da comunicação por meio de puros indícios de humor” (2000:39). Tal comentário faz também recordar as *demandas* dos *pontos* de jongo e as ameaças de se *amarrar* e *desamarrar* uma bandeira de folia de reis, através de versos⁷⁸. Silvino, em resposta, manteve o tom anterior:

Se eu ver de manhã cedo
de tarde mando *matá*
trago preso e amarrado
solto pras ondas do *má*

Geraldo exclamou sorrindo: ô menino! Novamente uma fala, não versificada, fora da regra do jogo (a rima), mas *sobre* o mesmo, funcionando aqui talvez como árbitro dos excessos, um regulador do *enquadre*. Silvino parece ter percebido este limite, pois cantou:

Falou menino
solto pras ondas do *má*
ô Miguel para essa [máquina]
vamos gravar *devagá*

Silvino confundiu meu nome (Daniel e não Miguel) e cantou olhando para mim. Geraldo solicitou que Arlei cantasse e este assim o fez, mas quando passou a vez a Silvino, este não cantou. Deu um forte tapa no pandeiro, sorrindo, pondo fim à primeira roda.

⁷⁸ A bandeira, objeto de maior valor ritual e simbólico para foliões de reis e devotos é, muitas vezes, retida no interior da casa e impedida de seguir sua “jornada”, conforme mencionamos no subcapítulo 1.1. Tal gesto se inscreve num quadro de trocas de dons negativos, de rivalidade, quando se coloca em cheque o conhecimento ritual e a reputação do mestre da folia. Ver a este respeito Bitter (2010).

SEGUNDA RODA

A segunda roda teve um início curioso. Geraldo assumiu o pandeiro, juntamente com Alceu. De algum modo sutil, dito com silêncios e olhares, ficou implícito que Silvino começaria a cantar. Arlei iniciou um *toque*⁷⁹ na sanfona, mas Silvino não iniciou o canto, cruzando as mãos às costas. Geraldo e Alceu, ambos no pandeiro, olhavam para Silvino, esperando, e seu silêncio os fez sorrir. Silvino apontou para a sanfona sem falar nada, ao que Geraldo respondeu, imediatamente: “é boa, é boa” (referindo-se à *linha* da sanfona). Arlei parou de tocar e disse: “se não quiser esse [toque] tem outro aqui”, iniciando em seguida outro acompanhamento, encarando Silvino, que disse: “eu achei aquela primeira...”, dando a entender que preferia o toque da roda anterior.

Como Silvino permaneceu sem cantar, Arlei deu uma leve risada e olhou para Geraldo que, instantes depois, tocando pandeiro e encarando Silvino, cantou: “oi deixa vir, deixa *rolá*/ o café não dá dinheiro/ vamos ver se a cana dá”. Tais versos, já cantados na primeira roda, podem ser testemunhos históricos da decadência do café e a busca por um produto que o substituísse. Colocados ali, porém, naquela situação, como não desconfiar de que Geraldo estaria novamente provocando Silvino, numa analogia em que o “café”, que não dá dinheiro, é o calangueiro que não canta, sendo a “cana” o que sabe cantar? Geraldo seguiu com mais versos. Ao fim de uma estrofe, Alceu incitou Silvino, dizendo: “agora, vai!”. Foi Geraldo, no entanto, que continuou o versejar, dizendo, ao término, para Silvino: “vai!”. A melodia cantada por Geraldo, porém, era diferente da executada na primeira roda, podendo ser sintetizada na transcrição abaixo:

8 oi dei - xa vir dei - xa ro - la - a o ca - fé não dá di - nhei - ro va - mos

6 ver sea ca - na dá - a não dá di nhei - ro va - mos ver sea ca - na

8 jo - gou - ma pra - ga Deus me li - vre de pe -

11 dá mi - nha mãe jo - gou - ma pra - ga Deus me li - vre de pe - gá

gá na - mo - rá mo - ça bo - ni - ta dei - xa pros ou - tros ca - sá

Exemplo musical nº 4 – Canto da segunda roda.

⁷⁹ *Toque* é um dos nomes utilizados para indicar acompanhamentos específicos da sanfona ao canto do calango, contendo melodia e harmonia. Também se usa chamar *linhas da sanfona*.

Chamamos a atenção para, novamente, o uso da ironia, típico do calango, nos versos transcritos na partitura: “minha mãe jogou uma praga/ Deus me livre de pegá/ namorar moça bonita/ deixar pros outros casá”. A comicidade da quadra está na oposição entre o dito, aparentemente uma concordância e respeito às normas sociais, e o implícito, que é a vontade dissimulada de receber a “praga” de galanteador, amoral, porém viril; novamente, a realização de uma *implicatura conversacional*, segundo Grice (1982).

Silvino não repetiu a melodia cantada por Geraldo, provavelmente por desconhecimento da mesma, cantando a melodia da primeira roda com as mãos cruzadas nas costas e levemente curvado, num gesto que parecia ser de atenção ao som da sanfona. O resultado foi um desajuste rítmico e harmônico. Aos poucos, no entanto, Silvino foi modificando e adaptando a melodia ao toque da sanfona, o que provocou um comentário ou de Geraldo ou do Alceu (não foi possível distinguir): “agora está dando certo”. Arlei deu uma franca risada. Silvino, estando já mais seguro na melodia, cantou:

(...)
gosto de *calangueá*
vocês não ficam com medo
da menina do *lugá* [referindo-se à Marli]
(...) oi da menina do *lugá*
pelo toque da sanfona
eu sei que o talento dá



Figura 15 – Segunda roda. Além dos já citados, Darlan e a esposa de Geraldo, ao fundo.

“Pelo toque da sanfona/ eu sei que o talento dá” - foi esta a resposta de Silvino para a zombaria dos outros calangueiros. Geraldo gostou, e, olhando para os irmãos, disse: “aí, aí, viu? Tá cantando!”. Mais adiante, Silvino voltou ao tema: “tô no toque da sanfona/ tô no remanso do mar”, obtendo elogios falados por Geraldo. Na figura nº 15, podemos observar a esposa de Geraldo, assistindo ao longe à roda, e a presença de Darlan, neto de Marli (de braços cruzados) e Silvino (com mãos às costas).

Darlan, com quatro anos de idade, participou ativamente da roda. Queria o tempo todo tocar pandeiro e, a qualquer intervalo, solicitava que lhe dessem o instrumento. Vi, em momentos diferentes, Silvino e Alceu atenderem seu pedido. Durante as rodas, o garoto dançava, corria, parava e assistia compenetrado à performance. Sua participação e a disponibilidade dos adultos, em emprestar os instrumentos, foram indícios de possíveis processos de aprendizagem do calango, realizados através da observação, imitação e experimentação informal. Por não ser o tema principal desta dissertação, não avançaremos nas questões relativas a tais processos, mas a atuação de Darlan nos destacou a relevância do assunto.

Em outra roda, a qual não relatamos aqui, um parente de Geraldo, aparentando ter menos de trinta anos, chegou à casa e veio para a roda. Sem interromper a performance, pegou o pandeiro da mão de Geraldo e o passou a tocar. Não participou por muito tempo, mas parecia estar alegre com a execução do instrumento na roda.

Um comentário recorrente em Duas Barras, inclusive entre os calangueiros, é o de que os jovens, de um modo geral, não se interessam pelo calango. Ribeiro (2002), que realizou uma pesquisa no local, em 1999, aponta que os poucos jovens que participam tem seu interesse despertado devido à vivência no meio familiar. A autora atribui o desinteresse à urbanização:

“A noção de progresso e de ascensão social ligada à cultura escrita e à urbanização absorvida, desde que um indivíduo incorpora os padrões de uma vida economicamente mais rentável, incorpora também os preconceitos de tal perspectiva” (Ribeiro, 2002:116).

A urbanização, o contato com o universo cultural que ela traz e a assimilação de preconceitos culturais em oposição ao rural e tradicional podem até ser fatores que interfiram no gosto musical dos jovens, mas outras interferências devem ser investigadas. O tema é, sem dúvida, controverso. A urbanização não significa, necessariamente, ascensão social para os calangueiros. Silvino e Marli residem em uma casa popular de pequeno espaço, em um conjunto habitacional, construído e cedido pela Prefeitura de Duas Barras a famílias de baixa renda. Embora tenham preferido vir da área rural para essa moradia, a melhoria de vida não é integral. Silvino comentou, em conversa informal, sobre a melhor qualidade de alimentação na roça, com

gêneros alimentícios extraídos da agricultura familiar, criação de animais e frutos do pomar. Marli disse ter tido na roça, além de sua residência, uma casa para a prática de Umbanda, religião em que ela ocupa o cargo de mãe de santo, onde realizava rituais, atendimentos e consultas espirituais. Atualmente, apenas um pequeno altar ocupa boa parte de sua sala. A urbanização traz ganhos, mas também perdas em qualidade de vida.

São necessários mais dados para que se possa reconhecer, afirmar e compreender o desinteresse dos jovens pelo calango. Muitos destes, inclusive um dos filhos de Silvino e Marli, participam das folias de reis, o que pode indicar que não existe preconceito por parte dos jovens em relação a músicas de tradição local, chamadas de “folclore” pelo “saber oficial”. As pesquisas de campo a que tivemos acesso (inclusive a nossa) limitaram-se a breves incursões nesta questão. Será que realmente não existem ocasiões familiares, festivas, informais, em que esses jovens participam de rodas de calango? Será que breves contatos em campo são suficientes para conhecer toda a vida e as práticas sociais dos calangueiros e seus familiares? O interesse de Darlan demonstra que o calango é capaz de atrair uma criança de quatro anos; a breve participação do jovem parente de Geraldo demonstra que existe um vínculo seu com essa prática, cuja dimensão e intensidade não nos foi possível avaliar de modo mais profundo. Lembramos ainda que o grupo Itakalango é composto por jovens na faixa dos vinte e trinta anos e que, há muitos anos, já cantam calango.

Em versos, Silvino convidou Marli para participar da roda e ela, que até então permanecera sentada num canto do quintal, ou na cozinha, domínio tradicionalmente feminino, foi se aproximando. A postura corporal de ambos indicava resguardo e não confronto, como pode se observar na figura nº 15: Marli com braços cruzados e Silvino com mãos para trás e tronco levemente curvado (postura que adotou durante boa parte da roda). Numa conversa informal, em outra ocasião, Marli disse que a postura adequada do calangueiro é a de braços cruzados ou mão fechadas, unidas à frente ou atrás, sem apontar o dedo na cara do adversário ou fazer outras ameaças gestuais.

Comentamos sobre o posicionamento de Marli durante a primeira roda, inicialmente um pouco afastada, em pé, posteriormente sentando em um canto do quintal, mais distante ainda. Mencionamos o fato de não ter havido qualquer convite para que ela participasse. Nesta segunda roda, Geraldo começou cantando, como vimos, mas Silvino logo chamou Marli para vir cantar e “brigar”, conforme disse em um verso. Marli se aproximou da roda e cantou:

Falou menino
falou bem, não falou *má*
o que que é? Eu tava sentada
Você já mandou *chamá*
Eu vou até raia o dia
eu sei que o talento dá

Ao que parece, Marli estava realmente aguardando um convite de Silvino para cantar. Aproximou-se porque o marido chamou-a, embora ela soubesse que “o talento dá” para cantar na roda. Neste momento a maioria dos versos eram decorados, preexistentes, confirmando a possibilidade de *improviso* não se referir, exclusivamente, a versos inéditos, elaborados no momento da performance. A improvisação está na maneira como estes versos são manipulados, recompostos e dispostos, segundo as solicitações do diálogo, este sim imprevisto. Não se trata de uma simples declamação aleatória de versos, mas de um discurso bem articulado, onde é necessário apresentar o texto adequado no momento certo. A próxima estrofe de Marli, após a resposta de Silvino, foi:

Falou menino
falou bem não falou *má*
você quer saber meu nome
não precisa *perguntá*

saber meu nome
não precisa *perguntá*
o meu nome é louça fina
cuidadinho pra não *quebrá*

A comparação de si com “louça fina” aponta para uma ambiguidade. Por um lado a louça é delicada, é preciso cuidado para não quebrar, o que pode ser interpretado como um pedido para não “pegar pesado” no calango. Por outro lado a “louça fina” indica um material refinado, mais sofisticado, onde a delicadeza não é fraqueza e sim uma característica que agrega valor. A superioridade, em termos de qualidade, torna-se mais clara em outra resposta de Marli à provocação de Silvino: “a volta que eu dou no mundo/ eu quero ver você *dá*”. A resposta de Silvino ficou incompreensível na gravação, gerando comentários igualmente inaudíveis de Geraldo, mas dando a entender que uma provocação mais contundente havia sido feita por ele, o que gerou a resposta de Marli:

Falou menino
volta que o caminho é cá
Se você canta e dibica
eu canto sem *dibicá*⁸⁰

O verso “falou bem, não falou *má*” que, até então, Marli vinha repetindo como um bordão, foi substituído por “volta que o caminho é cá”; o verso traz a imagem de que o adversário está se “afastando” do caminho, ou ultrapassando os limites e Marli quer conduzir, apontar o

⁸⁰ Sobre o significado de “dibicar” ver subcapítulos 1.1 e 1.3.

rumo adequado no versejar. Ela, que até então vinha cantando com os braços cruzados, abre os mesmos e cutuca Silvino com o dedo indicador, continuando a estrofe:

Canta e dibica
eu canto sem *dibicá*
que eu sou filho da cobra viva
neto da cobra *corá*⁸¹

O fato de Marli utilizar as palavras “filho” e “neto”, no masculino, enquanto quem canta, na verdade, é uma mulher, reforça a percepção de que estes são versos “prontos”, decorados. Além disso, pode ser um indicativo da preponderância masculina na prática do calango, onde existem poucos versos preconcebidos que utilizem o gênero feminino. É possível que Marli, ao escolher estes versos decorados para a resposta, tenha pensado neles como um todo, não atentando para a correção do gênero. Isto nos faz pensar tais versos como padrões assimilados, análogos às escalas, arpejos e outros recursos que um instrumentista utiliza, em seu improviso musical. A melodia repetitiva do calango e o uso dos versos, enquanto padrões, favorecem o “não pensar”, citado pelos calangueiros Feijão e Fofó nos subcapítulo 1.3. Com a destreza na manipulação dos padrões, não se perde tempo e energia na conjectura da construção dos versos; a atenção volta-se, então, para os valores mais sutis que estão sendo desafiados entre os contendores.

A resposta de Silvino foi em versos bastante utilizados no calango, observados também em Vassouras: “quem não pode com a mandinga/ não carrega patuá”, ao que Marli retrucou: “o meu peito é de borracha/ quanto mais puxa, mais dá”. Versos que lembram aquele de Geraldo, “a lera puxa no peito”, reforçando a ideia de que “puxar no peito” é uma expressão que se refere às emoções sentidas durante um desafio, decorrentes de ataques dos adversários. Em seguida, surpreendentemente, o jogo se inverteu. Marli chamou para *dibicar* e Silvino disse: “*eu canto sem machucá*”. Esta dinâmica de avanços e recuos demonstra o quanto é complexa a noção do *desejo de aparecer*, segundo Caillé (2002), em busca de júbilo e glória. Marli iniciou a roda gabando-se de cantar sem *dibicar*, de ser “louça fina”, pretendendo aparentar uma superioridade em nobreza, como se não quisesse ou não precisasse se envolver no desafio. No entanto, a dinâmica se subverte. Ela lança uma *pergunta* para Silvino:

Falou menino
agora eu vou *contá*
quero que você me diga
doze nomes sem *errá*

⁸¹ Há também o verso de calango “sou filho da cobra *verde*/ neto da cobra *corá*”. A cobra coral *verdadeira* é uma espécie altamente venenosa (existe a chamada *falsa*, sem peçonha).

Durante uma conversa Marli já havia me mostrado esta *pergunta*, apresentando nomes de pessoas como resposta, e uma outra similar, na qual, ao invés de “doze nomes”, pergunta-se o nome de “doze frutas”. Foi a esta que Silvino respondeu:

Eu vou lhe contar um caso
doze nomes sem *errá*
três abóboras, três [...] *três*
três[...], três ananás
na fazenda do [...] *eu*
eu aprendi a *somá*

A resposta adequada e o tom irônico de Silvino provocaram risos em Geraldo e no Alceu. Marli não perdeu a compostura:

Falou menino
volta que o caminho é cá
vim apresentar meu calango
eu não vim pra te *ensiná*

Silvino “cresceu” na disputa, sentindo-se confiante, dizendo “tenho verso na cabeça/ como letra no *jorná*”. A esta altura, a performance corporal de Marli já estava bem mais ativa, ora com as mãos cruzadas à frente, enquanto escutava, ora gesticulando bastante, quando se punha a cantar. Aproveitou os versos de Silvino e foi além:

Tenho verso na cabeça
como letra no *jorná*
escrevo com o dedo grande [imitou com a mão direita o ato de escrever]
soletro com o *calcanhá* [apontou para o calcanhar]

Virando-se para Geraldo e Alceu, continuou:

Vou contar a verdade
você podem *acreditá*
Eu cheguei na casa dele
pra mim ele [...] *Deus*
Deus me livre, Deus me guarde
ele vai me fazer *má*

Os versos provocaram risos em Geraldo. Silvino respondeu com versos ferinos, semelhantes aos que dirigiu a Geraldo no final da primeira roda “(...) te corto a carne toda/ jogo pras águas do má [mar]”. Marli não deixou por menos, e, apontando para Silvino e olhando para Geraldo e Alceu, cantou os seguintes versos:

Deus me livre, Deus me guarde
desse cabra me fazer *má*
nunca vi cabra tão grande
deixar pra mulher *mandá*

Estes versos confirmam que o calango, enquanto jogo, institui uma arena onde diversos antagonismos, ocultos na sociabilidade, podem ser evidenciados, sem que isso provoque um distúrbio significativo nas relações. A participação de Marli na roda, como vimos, estava até há pouco submetida e condicionada ao convite (ou permissão?) de Silvino. No entanto, no calango, é a “mulher” quem manda no “cabra”. A expressão “Deus me livre, Deus me guarde” invoca a proteção divina, supostamente necessária a uma aparente fragilidade, mas, neste caso, soa mais como uma ironia. Marli não cantou-a sentindo medo e sim com um ar de deboche.

Silvino respondeu com versos inaudíveis na gravação, dentre os quais, porém, distinguiu-se: “ô meu amigo Abel/ o senhor pode falá”, finalizando com “(...) o meu talento dá”. Pode-se supor que tenha sido uma fala no sentido de reafirmar o próprio talento e de convidar Geraldo para entrar na roda em seu lugar, provocando estes outros versos de Marli:

Falou menino
Agora tu vai *ficá*
que eu sou filho de quebra-quebra
não tenho medo de *apanhá*

Marli reivindicou a continuidade da disputa com Silvino, posicionando-se firmemente, sem medo de apanhar, pois sabe bater. Novamente, alguns versos de Silvino ficaram parcialmente inaudíveis, onde apareceu o nome de Geraldo, terminando com “eu vou-me embora pra Minas/ o que dão pra mim levá?”. A resposta de Marli foi imediata:

Tu vai embora pra Minas
o que dá pra tu *levá*
tu leva saudade minha
no caminho tu vai *chorá*

A dicção e movimentação de Silvino tornaram ainda mais inaudíveis a resposta. Aparentemente Silvino estava querendo parar, ao que Marli cantou:

Falou menino
volta que o caminho é cá
mas levanta boi deitado
o patrão mandou *chamá*

Silvino começou a cantar, mas Arlei parou a sanfona, terminando a roda. Silvino protesta: “Você, Arlei, não é mole não! Na hora que eu ia dar a minha resposta você parou”. Esta fala de Silvino adquire muita importância, ao recordarmos que o vencedor de uma roda de calango é o que dá o último verso, o que canta até os outros desistirem ou perderem. Com esta fala, Silvino eximiu-se do lugar de perdedor: o calango não parou por ele ter desistido e sim pela vontade do

sanfoneiro. O assunto rendeu. Marli disse, a respeito de Silvino, que “ele tinha pedido pra parar”. Arlei concordou: “ele tava correndo já”. Geraldo discordou: “não, ele ia longe”. Arlei insistiu: “não, não ia não”.

O menino Darlan, atento a tudo o que se dizia na roda, murmurou algo. Marli virou-se para ele e disse: “não tava ninguém brigando não, é *calango*”. Esta fala corrobora a ideia do calango enquanto arena ou moldura de negociação, onde se permite dizer o que não pode ser dito socialmente, fora da performance. Nele, é permitido xingar, ameaçar a integridade física do oponente, é facultado à mulher inverter os papéis de dominação. Quando acaba a roda, tudo foi apenas *calango*. Recordamos aqui a citação de Geertz (2008) que efetuamos no subcapítulo 1.4, na qual os balineses dizem que a briga de galos é “como brincar com fogo, porém sem o risco de se queimar”, pois chega-se próximo a um confronto real, mas tudo, ao final, não passa de uma “brincadeira”, uma “briga de galos”.

Curiosamente, Geraldo não se dirigiu a Marli, conversando apenas com Silvino, incentivando-o, dizendo: “você ia longe. Você pegou manso (...) e ela pegou mais manso ainda”. Silvino e Geraldo ficaram conversando, comentando sobre o caso de um concurso de calango, enquanto Marli apenas observava, em silêncio. Em dado momento, ela se aproximou dos dois, tocou na mão de Silvino, aparentemente pegando algum objeto ou talvez olhando a hora no relógio dele. Permaneceu quieta. Logo mais, porém, interrompeu a conversa, inesperadamente, dizendo a Geraldo: “pronto, senhor Abel, o senhor já me conhece”. Então se afastou, voltando em direção ao canto do quintal onde estivera sentada anteriormente.

A última fala de Marli parece demonstrar que havia uma grande expectativa em cantar com ou diante de Geraldo, conhecido como bom calangueiro. Essa expectativa, realmente, talvez tenha provocado nela a hesitação em participar da roda, como vimos no início da primeira roda. Ao que tudo indica, também, a participação de Marli no calango estava condicionada ao consentimento do marido. Estes dois fatores devem ter contribuído para a postura assumida por ela. Geraldo, ao incentivar Silvino, após o desafio com Marli e, por não dirigir a esta sua fala, deu a impressão de compactuar com e reforçar a ideia de que calango é uma atividade prioritariamente masculina. Dizer para Geraldo que, agora sim, ele já a conhecia, não propiciou a Marli um acesso ao diálogo; suas conversas, fora da roda, foram principalmente na cozinha, junto com a esposa de Geraldo. A Marli calangueira, porém, já havia cantado o que tinha para dizer: esta, Geraldo agora conhecia.

Fora da roda, as conversas foram amigáveis e a tarde transcorreu gentil entre os participantes. Na roda de calango, porém, emoções sutis adquiriram visibilidade. O desafio por

prestígio, a demonstração de força e poder através da argúcia e agilidade na disposição dos versos, as renegociações de valores e papéis sociais, todos estes são assuntos que permeiam a performance. Desfeita a arena, retorna-se ao universo das convenções sociais, mas algo ali se deu, algo ali foi dito, algo ali foi negociado, dentro de uma *moldura*, de um espaço restrito, criado e necessário para, simultaneamente, coexistirem uma discussão e uma manutenção de certa ordem social.

2.2 – Baile de calango em Vassouras

No dia 4 de junho de 2011, realizou-se um baile de calango em Demétrio Ribeiro, distrito de Vassouras, por ocasião dos festejos juninos, em homenagem a santos católicos. O idealizador e principal organizador foi Edson Torres da Hora, líder do grupo Itakalango. Apesar de ocorrido em um pequeno clube, buscou-se reproduzir a ambientação dos antigos *bailes de barraca*, para isso tendo sido erguida uma, com bambu coberto de lona e folhas de bananeira. Mesmo havendo no clube uma rede de iluminação elétrica, o mesmo ficou, por opção dos organizadores, praticamente às escuras, iluminado apenas pelos tradicionais faróis de bambu com querosene. O chão de terra batida teve de ser substituído, no entanto, pelo de cimento. Além de cerveja e pinga, um café misturado com garapa de cana, típico da região, pode ser degustado, bem como comidas trazidas pelos participantes. O baile era aberto ao público em geral, mas frequentado principalmente por amigos, conhecidos, moradores de Demétrio Ribeiro e adjacências, totalizando uma estimativa entre vinte e trinta participantes. A festa teve ainda a honra da presença de Nilton Dias da Rosa, conhecido pelo nome de Seu Filhinho, nonagenário calangueiro e organizador de cana-verde em Vassouras, falecido recentemente.



Figura 16 – Barraca de bambu com farol de querosene e altar ao fundo.

O baile iniciou por volta das 21:00 horas, com uma reza que constou de ladainhas, oficializadas pelo integrante de uma família, conhecida de Edson, que mantém esta tradição religiosa. O texto da liturgia foi extraído de um caderno manuscrito, de uso perpetuado pela família há cerca de cem anos, contendo cantos em português e também em latim. Um pequeno

altar, adaptado em uma mesa, foi acomodado em um dos cantos da barraca. No oratório havia uma imagem de santa e uma vela que, além de ter atributos espirituais, servia para iluminar a leitura do livro. O cerimonialista, antes de iniciar a reza, ofertou-a aos diversos santos homenageados em maio e junho e também à Abolição da Escravatura, comemorada em 13 de maio. A música assemelhava-se ao cantochão. Em alguns momentos, Seu Filhinho cantou em terças paralelas à entonação dos demais presentes, talvez uma prática neste tipo de canto.

Segundo Edson, os bailes de calango sempre iniciavam com uma reza, constituída de ladainhas ou do terço. Ele conhece, de longa data, as ladainhas que foram cantadas e, como pude observar, elas eram familiares também a outros participantes. O costume parece ter sido comum na região. Monteiro (2012) cita a presença de ladainha na abertura de bailes promovidos por Luiz Rosa, organizador de cana-verde em Vassouras, em meados do século XX.

O uso do latim na liturgia católica foi abolido no Concílio Vaticano II, realizado em 1962, sob o comando do Papa João XXIII. Portanto, provavelmente, o canto dessas ladainhas remete a uma prática religiosa antiga, anterior à década de 60. Antes da reza propriamente dita, porém, o baile foi inaugurado com o pronunciamento de Laudelina, esposa de Edson, no qual ela ressaltou a importância da tradição familiar no canto da ladainha:

“(...) para que nós tenhamos cada dia mais fé em Deus, (...) mantendo a tradição que nos foi passada por nossos pais de celebrar essa ladainha e, é com toda a devoção, que a gente está aqui fazendo essa ladainha hoje, pedindo a Deus que nos abençoe e agradecendo também a oportunidade que Deus nos deu de estarmos aqui reunidos. A gente agradece muito às pessoas que vieram celebrar com a gente esse momento.”

Importante também observar, nesta fala, as funções da ladainha em um baile de calango: reafirmação da fé religiosa e seus preceitos e pedidos de bênção, solicitando, através do sentimento de gratidão, um suporte espiritual à celebração coletiva. Lembrando os relatos de briga em antigos bailes de calango, pode-se imaginar a importância que tinha este momento de consagração, pedindo bons augúrios para o evento. Os bailes que Edson presenciou tinham, além de calango, o caxambu, que apesar de não ser essencialmente religioso, está relacionado a práticas de religiões afro-brasileiras, nas quais há, por vezes, influência do catolicismo. As fronteiras entre religiões, entre o sagrado e o profano, são por vezes tênues, nas práticas e celebrações populares.

PRIMEIRA RODA DE CALANGO

Terminada a ladainha, após um breve intervalo, o Itakalango iniciou a parte festiva do baile, executando acusticamente músicas de forró e sertanejas, algumas sendo sucessos atuais, veiculadas pelos meios de comunicação. A percussão efetuou, principalmente, os ritmos de xote e baião. Alguns casais principiaram a dançar enlaçados. A instrumentação consistia em acordeom, executado por Leandro, tan-tan, tocado por Edson, e afoxé, tocado por Fofó. Os músicos ficaram sentados próximos a uma das laterais da barraca. Em pé, à frente do grupo, um assistente da plateia acompanhou os músicos com um ganzá, em certos momentos fora do ritmo. Não foi observada nenhuma repreensão dos músicos à participação deste, o que talvez possa indicar que, apesar de ser um grupo, naquele momento o Itakalango não se julgava em uma apresentação formal e sim em um divertimento coletivo, com possibilidade de participações alheias.

Em determinado momento, devido a uma solicitação de Edson, o forró foi substituído pelo calango, numa roda que durou cerca de vinte minutos. As *linhas* utilizadas nesta roda, conforme enunciadas pelos cantadores durante os versos, foram, na sequência, a do “Zé Marrento” ou “Zé Tremendo”, a do “Amendoim”, a do “Gratinado” e outra não nomeada, com terminação em “é”. A mudança de uma *linha* para outra se dava repentinamente, por escolha de um dos cantadores. No momento em que um resolvia mudar, os demais obrigatoriamente seguiam a nova que fora escolhida. Os músicos permaneceram sentados.

Em uma roda de calango, os primeiros versos costumam ser os de apresentação dos cantadores, por si mesmos, anunciando-se e ao calango, instituindo simultaneamente o evento e seu lugar nele. É o que faz Feijão:

Barbaridade
na linha do Zé Marrento
tava dentro já tô fora
tava fora já tô dentro

Tava dentro já tô fora
tava fora já tô dentro
comecei cantar calango
pra mostrar que eu tenho talento

Os versos estabelecem a roda e as delimitações *dentro* e *fora*. Estas, que novamente remetem à *moldura* de Bateson (2000), são perceptíveis para os calangueiros, conforme se constata. A roda – moldura física, constituída pela plateia - cria a ágora da disputa, com suas regras de participação, nem sempre claras e explícitas, mas que, se não forem seguidas, levam o cantador à exclusão: constituem, estas regras, a moldura subjetiva dos sinais metalinguísticos e metacomunicativos. A falta de explicitação dos critérios de inclusão ou exclusão é um dos motivos frequentes pelo qual brigas ocorrem. Em entrevista, Fofó diz que o ideal seria haver um juiz nas rodas, para convencer o perdedor de sua derrota, a fim de se evitarem discussões e

atritos. Edson, por sua vez, diz que é preciso “saber entrar” e “saber sair” da roda. O conjunto de regras que condicionam este *entrar* e *sair* é fluido, sendo construído, comunicado e aprendido coletivamente, de maneira informal, através da participação direta. Outras manifestações, como a roda de samba, possuem caráter semelhante:

(...) há formas de se ser aceito no universo da roda. (...) Como em qualquer prática social semelhante, a roda também tem uma espécie de “regulamento interno”: não se pode ousar manejar um instrumento sem competência, falar mais alto do que o som que vem da roda (...), interromper quem está puxando o samba, (...) puxar um samba e esquecer a letra pela metade (Moura, 2004:27-28).

Em verso, Feijão anuncia o calango (“comecei cantar calango”). Como já mencionamos, pouco antes, no baile, gêneros diversos transitavam no repertório do grupo: do xote ao baião, do sertanejo ao forró. O calango, no entanto, instaura uma *função*, uma dimensão de rito diferente do ambiente criado pelas outras músicas. Percebe-se o fato também pelo comportamento da plateia, que antes se encontrava dispersa, e, depois, passou a formar a roda, atenta ao grupo. O objetivo do rito é explicitado no verso seguinte, “pra mostrar que eu tenho talento”. Talento: ou *dom*, “(...) dimensão da liberdade enquanto ela é limítrofe à espontaneidade e à criação, (...) dom do artista enquanto ele foi precisamente agraciado com um dom, um dom recebido das musas, e ele o põe em circulação beneficiando os outros” (Caillé, 2002:78). Recordemos aqui, também, a fala de Feijão sobre sua capacidade de improvisar versos, fardado de palhaço de folia de reis, onde afirma, com suas palavras, ter um *dom*: “não sei o que acontece comigo” – eis aí o “dom das musas”, advindo do intangível, do incompreensível.

Neste momento inicial, como dissemos, o cantador se apresenta, vangloriando-se de seu *dom*. A jactância no calango, que por vezes se reveste de pretensa humildade, é quase uma praxe, uma atitude inerente ao desafio. A roda é o espaço onde o calangueiro vai mostrar suas habilidades e, assim, buscar aprovação e destaque social. O calango é o veículo que leva o talento a se transformar em prestígio.

A utilização de antônimos, de elementos ou situações contrastantes num mesmo verso, e da respectiva inversão nos versos seguintes, como em “tava dentro já tô fora/ tava fora já tô dentro”, é um expediente estilístico recorrente. A inversão pode ser utilizada também sem contraste, como na quadra de calango “dois corações que se amam/ venham ver como é bonito/ palmito nasce da palma/ palma nasce do palmito”⁸². Este recurso, que imprime senso rítmico e sonoridade ao canto, também é observável no coco de embolada.

⁸² In Cruz et al (1984:[s.p.]).

A melodia cantada por Feijão, nestes primeiros versos, apresenta elementos reincidentes nas três rodas de calango ocorridas nesse baile. A tonalidade foi quase sempre a de mi maior. O canto elevou-se para a tonalidade de fá sustenido maior somente em um momento, quando o acordeonista parou de tocar, faltando aos cantadores a referência harmônica, indicando que este instrumento influi diretamente na manutenção da tonalidade das vozes.

A harmonia consistiu basicamente no encadeamento das funções tônica-dominante-tônica (I – V – I), mudando os acordes a cada quatro tempos. A figura rítmica predominante na melodia da voz foi a colcheia. Por vezes a semínima foi encontrada no final de uma frase.

A extensão da tessitura vocal compreendeu um intervalo de nona. As notas da melodia passearam entre o terceiro e o segundo grau, este último da oitava acima. Na linha melódica prevaleceu o sentido descendente: a oitava sendo a primeira nota executada, indo na direção grave através de terças ou graus conjuntos, até o terceiro grau ou, com menos frequência, ao grau da tônica. Não houve grandes saltos melódicos e sim uma profusão de notas repetidas. A terminação dos versos, em correspondência às frases melódicas, apoiaram-se, na maior parte do tempo, na nota de terceiro grau, o sol sustenido. A “deixa” para o outro cantar quase sempre foi apoiada nessa nota. Muitas vezes, quando o cantador quis continuar a versar, ao invés de executar o terceiro grau, cantou a oitava, iniciando nova linha melódica descendente.

A partitura abaixo apresenta a melodia inicial cantada por Feijão, na qual se pode constatar parte das observações apresentadas acima. Não há uma melodia fixa: dentro dos parâmetros apresentados, ocorre um número extenso de pequenas variações melódicas, devido à performance do cantor, à prosódia e à adequação à métrica.

E B7 E

Bar-ba-ri-da-de na li-nha do Zé Mar-ren-to ta-va den-tro já tô

B7 E B7

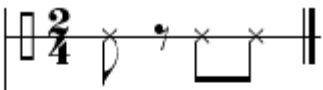
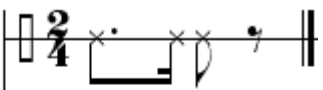
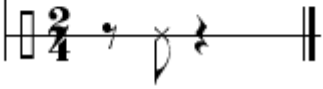
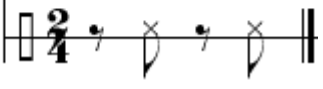
fo-ra ta-va fo-ra já tô den-tro Ta-va den-tro já tô fo-ra ta-va fo-ra já tô

E B7 E

den-tro co-me-cei can-tar ca-lan-go pra mos-trar queeu tenho ta-len-to

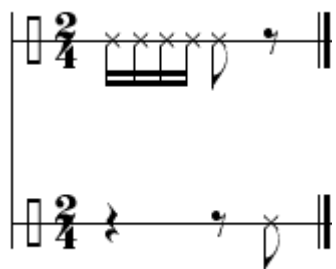
Exemplo musical nº 5 – Canto da roda do Itakalango.

Optou-se por grafar esta melodia em compasso quaternário, por parecer o mais apropriado em termos de fraseologia, acentuação vocal e acompanhamento harmônico. O acompanhamento percussivo, no entanto, está em compasso binário. No tan-tan, foram identificados, durante as performances, dois padrões rítmicos, grafados abaixo. Em ambos, a mão direita tocou a pele (couro) e a mão esquerda o bojo do instrumento. No couro há dois tipos de som, um com o couro solto e outro com ele abafado, que não foram grafados. No padrão 1, a primeira colcheia é com o couro abafado, as outras soltas; no padrão 2 a última colcheia da voz do couro é abafada, as outras figuras soltas. Ambas remetem, respectivamente, a variantes do xote e do baião.

	PADRÃO 1	PADRÃO 2
Couro		
Corpo		

Exemplos musicais n°s 6 e 7 – Ritmos executados no tan-tan.

O afoxé foi tocado em semicolcheias, com a mão fixa ao instrumento, movimentando-o. O contratempo escrito na pauta inferior indica um ataque ou batida da mão no afoxé.



Exemplo musical n° 8 – Ritmo do afoxé.

O ganzá também foi tocado em semicolcheias, com acento na primeira de cada tempo.



Exemplo musical n° 9 – Ritmo do ganzá.

Leandro, no acordeom, arpejava nos baixos os acordes em posição fundamental, executando no teclado as tríades respectivas, com apenas notas de passagem entre um acorde e outro. No manejo do fole, realizou diversas variantes, acompanhando a dinâmica da roda, aumentando o volume ou imprimindo ritmos variados, quando a ocasião assim sugeria. Por vezes, fazia o “resfolego” (movimento rápido do fole, provocando semicolcheias no acompanhamento). Em alguns momentos, para enfatizar o calor do desafio, quando este “esquentava”, fazia “breques”, puxando o fole com força e parando repentinamente, provocando *staccatos* nos acordes. Ocasionalmente, quando percebia que o cantador ia terminar e passar a vez, fazia uma melodia descendente do quinto ao primeiro grau, imprimindo uma correspondência musical à conclusão da estrofe.

Fofó deu seguimento aos versos de Feijão, encetando uma discussão sobre nomenclatura de *linha*. Feijão tinha mencionado a *linha* do Zé Marrento, ao que Fofó respondeu “eu não sei se isso deu/ na linha do Zé Marrento/ mas na linha que eu cantei/ na linha do Zé Tremendo”, seguindo adiante. Utilizou interjeições, como “ai, ai, ai”, no início de alguns versos, recurso corriqueiro que, entre outros efeitos, contribui para diminuir a quantidade de palavras necessárias ao improviso. Como, aliás, procedeu Feijão, ao cantar por várias vezes o bordão “barbaridade”, reduzindo o número de sílabas do verso, de sete para quatro. Este procedimento, já descrito anteriormente, costuma aparecer no primeiro verso de estrofes, sejam quadras, sextilhas, ou outras mais longas, criando expressões fixas, tais como “falou colega”, “falou menino”, etc..

Outra forma de ganhar tempo e reduzir a quantidade de versos a serem improvisados é a repetição dos dois últimos versos. Na roda em questão, a forma utilizada era esta, com Fofó e Feijão repetindo, seguidamente, os dois últimos versos um do outro, para depois inserirem versos novos. Em algumas ocasiões, os versos são repetidos duas ou três vezes, para dar tempo de compor o improviso. Isto, no entanto, não é bem visto, sendo indicativo de que o calangueiro está falhando e, conseqüentemente, perdendo. Nas estrofes, versos foram repetidos pelo próprio cantador, enquanto este não terminou de cantar, ou pelo adversário, quando o cantador “passou a vez”. As repetições serviam não só para ganhar tempo para pensar no improviso, mas também para manter a coerência discursiva. Ao repetir os versos do adversário, o calangueiro se via obrigado a inserir versos que estivessem relacionados ao que ele próprio acabara de dizer.

Fofó, em determinados momentos, parava de tocar o afoxé e apontava o dedo indicador para Feijão. O gestual era um importante complemento do texto, denotando a intenção dos versos. Ambos, mas principalmente Feijão, inclinavam vez ou outra o corpo para frente, no início

dos versos que cantavam, numa atitude simbólica de confronto físico com o opositor, refreado pela mediação do verso cantado: ao cantar o verso, recuavam o corpo, era a voz que desferia o golpe. Feijão mantinha as mãos nos bolsos do casaco, atitude que Marli, de Duas Barras, coincidentemente utiliza quando veste um casaco semelhante, tendo descrito, em conversa informal, como uma postura apropriada para não provocar briga.

Porém o desafio foi consolidado desde o início. Já na primeira resposta de Fofó ao Feijão a provocação se apresentou: “(...) hoje eu te remendo e emendo/ pra você poder saber/ que é o Fofó que tá querendo”, ao que o Feijão respondeu “(...) pode vir de qualquer jeito/ que o meu gogó tá tremendo/ Deus cruz-credo, Ave Maria/ se eu perder nesse remendo”. O embate seguiu neste tom, com ambos se vangloriando e depreciando o outro, mas mantendo uma coerência lógica, seguindo o *princípio da cooperação* de Grice: “(...) esforços cooperativos, e[m que] cada participante reconhece neles, em alguma medida, um propósito comum ou um conjunto de propósitos, ou, no mínimo, uma direção mutuamente aceita”, postulando o seguinte pressuposto: “faça sua contribuição conversacional tal como é requerida, no momento em que ocorre, pelo propósito ou direção do intercâmbio conversacional em que você está engajado” (1982:86).

Um depoimento de Fofó torna perceptível a utilização e importância do *princípio da cooperação* no calango. Ele diz que “o que influi muito no verso é o acabamento, o fim do verso. Igual pintura de uma casa, não adianta fazer, botar telhado e piso, se não acabar direito”. Por “acabamento” ele entende não só a obediência à rima, mas também a coerência com o assunto que está sendo tratado. No mesmo depoimento afirma que não adianta o calangueiro “fazer bonito” do começo ao fim e no final “matar o verso”. Esta última expressão significa duas situações: a primeira, mais óbvia, quando o calangueiro erra na rima, desobedecendo à *linha*. Na segunda situação, para obedecer à rima, ele sacrifica a coerência do discurso, usando qualquer palavra apenas para mantê-la. O calangueiro então, no depoimento de Fofó, “[‘mata o verso’] com a rima, que às vezes não cai direito com o que ele falou. Eu venho aqui falando do povo de Vassouras, pra acabar bonito eu posso até falar do povo do Estado do Rio de Janeiro, mas eu não posso falar da Lapa”. Exemplifica ainda que o calangueiro não pode exaltar Vassouras e, no final, terminar a estrofe com “Nilópolis que é lugar bom de viver”. Neste caso, “fica difícil, não funciona”, torna-se inapropriado. E conclui: “não adianta (apenas) a rima, tem que saber o que tá falando, porque tudo na verdade tem uma estória, não é, cara? Isso é que é bonito”.

Convivem, no discurso cantado de Fofó e Feijão, versos improvisados e outros “prontos”, aprendidos na tradição do calango. Os versos improvisados inserem novos elementos, enquanto versos preexistentes se referem, com mais frequência, ao ambiente rural.

Em certa altura, Fofó disse a Feijão: “(...) seu brilho tá apagado/ é você que nunca vem/ num calango bem formado/ se não fosse eu te buscar/ hoje tu tinha folgado/ toma vergonha na cara/ escuta aqui do homem honrado”. Neste momento olhou para Edson que, em conversa informal, declarou não ser fácil encontrar Feijão para trazê-lo a uma roda de calango. Fofó, às vezes, busca Feijão em sua residência, para que este compareça. Ao que Feijão responde:

Vergonha na cara	se eu soubesse ele ligou
eu já sou um homem honrado	eu já tinha escutado
[...]	eu cheguei lá dentro de casa
sou um caboclo invocado	celular tá carregado
eu olhei no celular	mas eu não olhei mensagem
o recado tava dado	eu olhei pra outro lado
celular tá carregando	se ele me ligar de novo
eu tava do outro lado	o convite tá firmado
se eu soubesse ele [Edson] ligou	
eu já tinha escutado	

No calango, atualizam-se questões advindas das relações interpessoais, de uma forma lúdica, mediada pela música e pelo tom de *brincadeira*. O possível desconforto de Edson, ao não conseguir falar com Feijão, a possível impaciência de Fofó em ter que ir buscá-lo a pedido de Edson, a argumentação de Feijão em sua própria defesa, todas estas tensões aparecem na roda e são apaziguadas e negociadas, em defesa da “honra” de cada um, renegando a “vergonha” social.

Além disso, conforme mencionado, o improviso traz para o calango elementos da realidade cotidiana vivida pelos calangueiros. Se, em antigos versos de calango, figuravam animais como boi, preá, paca, cotia, nos versos atuais, utensílios como o celular se fazem presentes. Pelo estudo dos versos de calango é possível apreender aspectos significativos da vida e do ambiente em que os calangueiros estão inseridos. A mescla de versos prontos com outros improvisados mantém e renova simultaneamente o calango. Analogias à roda de samba são também aqui pertinentes:

Como em qualquer ritual, a roda preserva e atualiza o que está em sua origem. Nela, o que é tradição dialoga com o presente no curso da história. Tudo ocorre a partir das condições materiais possíveis, mas é imprescindível que os fundamentos sejam respeitados. Quer dizer, os participantes não esperam condições ideais para agir, mas jamais agem contrariando os cânones consagrados pela comunidade – até porque o mundo do ritual é “totalmente relativo ao que ocorre no cotidiano”, conforme o antropólogo Roberto DaMatta, em *Carnavais, malandros e heróis*, cuja primeira edição é de 1979 (Moura, 2004:23).

Outrora a cotia, agora o celular enfeitam a paisagem do desafio, mas este permanece como o eixo principal do calango. O mesmo pode ser referido a respeito da caixa artesanal de madeira e couro de cabrito, substituída pelo tan-tan industrial, devido às novas “condições materiais possíveis”.

Destacamos também, nos versos de Feijão, recursos já expostos anteriormente, como a repetição dos dois últimos versos do adversário (porém modificados) e a supressão de parte do primeiro verso. Outro detalhe é a supressão do pronome “que” em “se eu soubesse [que] ele ligou”, para que o verso mantivesse obediência à métrica setissilábica. O verso “eu cheguei lá dentro de casa”, por exemplo, seria octossílabo, mas foi pronunciado “eu cheguei lá den’de casa”, tornando-o setissílabo. O fato de o texto do calango se originar da fala coloquial, não da linguagem escrita, confere-lhe grande mobilidade e adaptação.

Ressaltamos também a importância da linha melódica na construção do texto. O pensamento do calangueiro não parte da obediência à métrica textual escrita e sim a uma linha melódica, predeterminada, repetida exaustivamente, com pequenas variações. Em suma: o calangueiro, provavelmente, pensa na melodia junto com os versos, num todo indissociável. A melodia é o esteio onde os versos são construídos.

A roda seguiu com provocações mútuas entre Feijão e Fofó. Num dado momento, respondendo às ameaças constantes, Feijão respondeu: “isso é mentira sua/ no calango improvisado/ eu vou te fazer bonito/ que eu não sou elogiado/ em todo lugar que eu chego/ eu dou conta do recado”. Fofó parou de tocar o afoxé e estendeu a mão ao oponente cantando: “oi pega aqui na minha mão/ tu não fica assanhado [Feijão cumprimenta Fofó]/ esse verso de calango/ o povão fica animado/ presta atenção no meu verso/ o Lelê [Leandro] já tá cansado/ tá chorando no meu ouvido/ pro calango ser parado”, continuando com outras ameaças a Feijão.

Interessante observar como, na roda, os comandos e a condução do jogo são realizados através dos versos. O aperto de mão para cumprimentar uma boa resposta de Feijão, na verdade, reforça o poder de Fofó, detentor neste momento de julgar a qualidade dos versos em prol da aceitação e animação do público. Ele é o mestre de cerimônias da roda: não é à toa que é a ele que Leandro se dirige, para comunicar que quer parar de tocar, fato que ele comunica à roda, mesmo sem querer essa pausa, pois, logo em seguida, retoma o desafio ao Feijão.

A plateia é parte essencial de uma roda de calango: ao começar esta em questão, o público a acompanhou atentamente, manifestando-se nas passagens que mais lhes agradavam. Em entrevista, Fofó destaca a importância do público para a consecução de uma boa performance:

“a gente foi cantar em Arrozal (...), se depender de mim não vou mais não. (...) Teve capoeira, folia de reis, caxambu, (...), deixou o calango por último. E outra, até o cara que tava apresentando virou as costas. (...) Nem o cara tava prestando atenção, vou cantar calango pro vento? Não resolve não, já faço isso treinando sozinho (...). Você anima quando você acha que tem alguém (...). Não precisa dinheiro não. Mas tem que...o gostoso é você tá sendo reconhecido, ver que a pessoa tá ali prestando atenção, isso é bom. Te anima, aí sua inspiração é outra, a cabeça abre e vai embora”

Bauman cita Burke, ao analisar o quanto a utilização de padrões formais, de conhecimento compartilhado, envolvem o público em “uma atitude de expectativa colaborativa”(1975:295). O conhecimento que o público tem do calango e de seus critérios de disputa lhe permite acompanhar os acontecimentos da roda, participando com risos ou reprovações, palmas, interjeições e movimentos corporais que evidenciam respostas aos eventos. Tudo isso é percebido pelo artista, que busca atender à expectativa do público (“esse verso de calango/ o povão fica animado”). Não basta ganhar sozinho, é preciso estar junto com a plateia e obter o seu reconhecimento, um dos principais indicadores de vitória ou derrota. A assistência julga e elege o vencedor. Existe um alinhamento, uma sintonia entre cantadores e público que faz com que todos se sintam participantes da roda. Ao eleger um dos cantadores, apostando nele sua intenção ou eventualmente algum valor monetário, a plateia projeta-se para dentro da roda, ganhado ou perdendo, como se fosse o próprio calangueiro. A adequada utilização e compreensão dos padrões formais, igualmente reconhecidos por cantadores e espectadores,

“(...) fixa a atenção do público mais fortemente no artista, (...) numa relação de dependência que mantém o público preso à sua performance. Uma não insignificante parcela da capacidade do artista de transformar a estrutura social (...) reside no poder que o artista traz do controle sobre seu público, produzido por ele através desse apelo formal da performance”⁸³ (Bauman, 1975:295).

Ao dar ciência a todos do pedido de Leandro, para que a roda termine, Fofó presta contas à audiência, reafirmando seu lugar de mestre de cerimônias. Leandro não parou de tocar, segundo sua própria vontade, aguardando a permissão ou oportunidade para tal. Fofó faz o público participar e se tornar cúmplice do fato que a roda está prestes a acabar, porém continua mais, para que o “povão” fique animado, e, por sua vez, inspire mais o cantador. Além disso, ainda não deflagrou-se quem é o vencedor da roda.

O calango continua, com as seguidas e recíprocas ameaças e provocações. Fofó zomba inclusive de atributos físicos de Feijão, ameaça chicotear-lhe o lombo, entre outros impropérios. Feijão defende-se apresentando seus atributos: “sou calanguista/ e dou conta do recado/ canto desde criança/ nunca fiquei engasgado” (gaguejar, engasgar os versos são, como já mencionamos, situações que levam à derrota). A maior parte desses versos são improvisados e seguem um bom curso dialógico, onde ocasionalmente são inseridos versos conhecidos na tradição do calango, como “quem não pode com a mandinga/ não mexe com cadeado” (na linha do “á” possui a

⁸³ Tradução livre minha. No original: “(...) fixes the attention of the audience more strongly on the performer, binds the audience to the performer in a relationship of dependence that keeps them caught up in his display. A not insignificant part of the capacity of performance to transform social structure (...) resides in the power that the performer derives from the control over his audience afforded him by the formal appeal of his performance” (Bauman, 1975:295).

variante, também pronunciada por Feijão em outras ocasiões e encontrada também em Duas Barras, “quem não pode com a mandinga/ não carrega patuá”). O verso traz referência a cultos afro-brasileiros⁸⁴. Mais adiante, na linha do “é”, surge uma discussão sobre masculinidade em que Feijão canta “eu nunca perdi pra homem/ imagine pra *mulhé*/ fui criado na Umbanda/ e nasci dentro do Candomblé).

A resposta de Feijão acerca da masculinidade deve-se ao fato de Fofó, um pouco antes, ter se referido, de modo a provocar Feijão, ao episódio curioso envolvendo coincidentemente Marli, Silvino e Nilton, de Duas Barras, e Feijão e Edson, de Vassouras, por ocasião do lançamento do documentário *Jongos, Calangos e Folias* (Jongos, 2005). Todos os calangueiros citados participaram do documentário, mas não se conheciam. Os de Duas Barras faziam uma roda de calango, na qual Feijão entrou cantando, ficando o embate polarizado entre este e Marli. O fato não me era conhecido, ao iniciar a pesquisa. Foi interessante ouvir as duas versões do mesmo evento. Em Vassouras, o fato virou um “causo” contado com humor. Na roda, serviu para Fofó provocar Feijão, dizendo que, no dia em que este não o acompanhou, ele (Feijão) quase apanhou de mulher, motejando um embate no qual cada um menosprezou e pôs em dúvida a masculinidade do outro.

O tempo todo, nesta roda, os músicos permaneceram sentados. O término se deu logo após uma zombaria de Fofó sobre os atributos físicos do adversário, que provocou riso geral, inclusive do próprio. Leandro aproveitou o ensejo e fez uma cadência de finalização na sanfona, deixando evidente que ia parar de tocar. Fofó e Feijão se cumprimentaram, apertando as mãos.

SEGUNDA RODA DE CALANGO

A segunda roda, iniciada após um breve intervalo, teve duração de aproximadamente quinze minutos. Desta vez, os versos de abertura ficaram por conta de Edson, que assim introduziu o calango:

⁸⁴ *Patuá* é um amuleto utilizado no Candomblé. *Mandinga* significa feitiço, mas é também o nome de um grupo étnico originário da África Ocidental, adepto do Islamismo, que no Brasil utilizava um cordão, com um pedaço de couro onde havia inscrições do Alcorão. A este objeto, negros de outras etnias chamavam “patuá”.

Falou menino
dá de lá que eu dou de cá
esse é o Itakalango
que acabou foi de *chegá*

Itakalango
que acabou foi de *chegá*
é um time vencedor
que só joga pra *ganhá*

De vencedor
que só joga pra *ganhá*
é a seleção do Estado
que acabei de *convocá*

E do Estado
que acabei de *convocá*
eu aqui sou professor
eu só venho pra *ensiná*

Sou professor
eu só venho pra *ensiná*
vou soltar os meus canários
pra vocês ouvir *cantá*

Com esse texto, Edson exaltou o grupo e reafirmou-se como líder. Todos estavam sentados e a roda incluía o participante da plateia que tocara ganzá anteriormente. Feijão portava, desta vez, o afoxé. Seguiu-se uma *volta* (nomenclatura que Fofo utiliza para indicar uma roda em que todos cantam, consecutivamente, obedecendo a um sentido determinado no círculo), com apresentação de todos. Leandro, que não tinha cantado ainda, solicita: “vocês vão cantar calango/ deixa o sanfoneiro cantar (...)”, indo adiante. Em seus últimos versos, vira a cabeça e olha para Fofo, dando a deixa de que vai terminar, passando a vez. Antes de começar a roda, Edson tinha pedido para Leandro cantar. Fofo tinha afirmado: “Lelê (apelido de Leandro) vai cantar também”. Novamente, nos versos de Leandro, ficam evidenciados os limites da roda, o dentro e o fora: “vocês vão cantar calango” – uma fala de quem está fora da roda – “deixa o sanfoneiro cantar” – pedido de licença para a inclusão.

Fofo conclamou a plateia, naquele momento dispersa, fazendo gestos com os braços, como se quisesse envolvê-la: “por favor pode ir chegando/ por favor pode *chegá*/ nós *tamos* sem microfone/ fica ruim de aqui *cantá*”. Em seguida empolgou-se, levantou e cantou: “sem microfone/ fica ruim de aqui *cantá*/ quem quiser ouvir o calango/ chega para *aproveitá*”. Neste último verso, abriu os braços, tornando a fechá-los em seguida, abraçando o ar. Sentou-se. Leandro mudou de lugar na roda. Fofo, em outras vezes, levantou-se na hora de cantar.

Este cerimonial de apresentação reforça a importância da participação do público, para que a roda seja formada e o calango aconteça satisfatoriamente. É preciso preparar o terreno, apresentar-se, organizar os lugares de cada um, tanto simbólica, quanto fisicamente, a julgar pelas mudanças de posições no espaço. Edson não voltou a cantar, mas sua liderança já estava firmada. Foi ele quem “soltou” os *seus* “canários” para o público (representado por “vocês”, no verso de Edson – o lado externo, a moldura) “ouvir cantar”. A preparação também é fundamental para que a atenção do público possa ser conduzida ao desafio. Não há microfones, o texto precisa ser escutado e acompanhado. O uso das vozes faz-se com forte intensidade, sendo esta uma das competências necessárias ao bom calangueiro. Fofo, em entrevista, disse ser a voz um de seus trunfos:

“Eu costume dar duas, três voltas no calango. (...) Quando o sanfoneiro toca muito alto, o calangueiro começa a ficar rouco. Quanto mais eu fico rouco, melhor eu fico pra cantar, minha voz fica rouca, aí entra outra tonalidade de voz, [daí Edson diz, segundo Fofo] ‘agora que tá ficando bom, a voz dele tá falhando’”.

Em pouco tempo, todos ficaram de pé, menos Edson, que continuou tocando o tan-tan. Os versos trataram da jactância de cada um, anunciando a disputa que viria, cada um prometendo ser o vencedor, tentando cooptar o público para si, polarizando a torcida.

Em determinado instante, Fofo reclamou do andamento e da intensidade musical do acordeom, pedindo diminuição de ambos e cutucou Leandro no ombro, olhando-o de frente:

Sanfoneiro me desculpa
eu não quero te *ensiná*
caranguejo não tem bunda⁸⁵
mas retorna *devagá*
você pode tocar alto [apontou para o alto]
que é pro povo *escutá*
tá acelerado demais
não dá pra você *cantá*

Terminou com um gesto de abaixar a mão, pedindo para diminuir os parâmetros musicais citados. A assistência riu dos versos. Leandro respondeu cantando, sem muita intensidade na voz. Fofo, debochando, põe a mão em concha na orelha e estende em seguida a mão espalmada, reclamando, em gestos, do baixo volume. Feijão, aproveitando o clima de riso geral, canta: “quá quá minha risada/ meu gogó como é que tá (...)”, seguindo com versos sobre os parceiros da roda. O jogo era extremamente dinâmico. Nestas situações, o calangueiro encontra-se com a atenção imersa no que está sendo dito e simultaneamente atento ao que ocorre à sua volta. Tudo pode ser motivo para o *improviso*. Os versos que se referem a situações concretas da roda parecem ser os de maior sucesso junto à plateia.

Os cantadores provocavam-se mutuamente. Inesperadamente, o músico da plateia que tocava o ganzá, que tinha se mantido calado até então, arriscou uns versos, mas sua dicção e volume de voz não foram audíveis. Estava aparentemente embriagado, mas insistiu nos versos, incompreensíveis, até o ponto de se “engasgar”, “saindo” do ritmo e parando de cantar. A plateia riu da inépcia do cantador. Leandro atacou, sem perder tempo:

⁸⁵ Em resposta a Leandro, que antes havia dito o verso “perereca não tem bunda”.

você é muito feio
parece um [gambá]
tem uma cara de capeta
acabei de me *lembrá*
vou mandar pra metalúrgica
pra poder lhe *consertá*
pra botar um molde novo [parou de tocar sanfona e sugeriu um molde, gesticulando com a mão]
e bonito você *ficá* [espalmou a mão na frente do rosto do tocador de ganzá]

O público riu ainda mais. Feijão aproveitou a “deixa”, expondo as regras, as delimitações da *moldura* do calango, o “saber entrar” na roda:

quá quá quá minha risada meu gogó como é que tá quá quá quá minha risada meu gogó como é que tá isso é guerra de galinho	vamos ver onde vai dá isso é guerra de galinho vamos ver onde vai dá [ao tocador de ganzá] se você entrou na roda tu tem que saber <i>cantá</i>
--	---

A metáfora utilizada por Feijão nos faz lembrar imediatamente do texto de Geertz (2008): calango mal cantado é “guerra de galinho”; bem cantado, então, deve ser rinha de “galos de briga”. Em Bali, homens mutilam-se simbolicamente através de galos, estes sim fisicamente estropiados. Em Vassouras, são os versos que possuem esporão e pobre de quem entrar na roda sem força ou preparo para o duelo.

Fofó utilizou estratégia diferenciada para ganhar o prestígio da platéia. Talvez o ataque ao tocador já começasse a perder o impacto. Ademais, o rapaz dera mostras de não estar em condições de se defender: era uma presa fácil demais. Aproveitando o ataque ofensivo que Leandro havia desferido contra o homem, logo de início, começando por “alto”, Fofó apelou para a nobreza, a gentileza, o bom caráter, a moral, o senso religioso, seguindo outro rumo, reprovando o sanfoneiro:

Ai ai ai meu Deus me livre deixa o moreno <i>cantá</i> [referindo-se ao cantador que errou] Ai ai ai meu Deus me livre deixa o moreno <i>cantá</i> [em tom professoral, unindo polegar e indicador na mão direita] foi Deus quem criou o mundo isso eu não posso <i>negá</i> foi Deus quem criou o mundo isso eu não posso <i>negá</i> entre o bonito e o feio a nós dois também já tá [apontando para Leandro]	entre o bonito e o feio nós aqui já tamo lá [fingindo raiva para Leandro] tú falou um troço errado acabei foi de <i>zangá</i> a beleza do seu peito [aponta o peito de Leandro] eu não sei aonde tá dentro do meu coração não precisa <i>procurá</i> [põe a mão no peito e canta com orgulho] beleza já vem de dentro isso eu posso aqui <i>falá</i>
---	--

A substituição do *bélico* pelo *belo* (“beleza já vem de dentro”) é uma artimanha poderosa. Fofó pegou “pesado”: quem iria discordar da beleza do coração, da humildade? Situou Leandro e a si mesmo “entre o bonito e o feio”: o lugar do equilíbrio pleno, instaurado por ninguém menos

que o próprio Deus, criador do mundo, detentor do máximo poder de julgar. A evocação do belo não é isenta de rivalidade, segundo Caillé (2002). A atitude de Fofó é a “dimensão do júbilo inerente ao fato de aparecer”, o “desejo de glória” ao qual o autor se refere, conforme citamos anteriormente. O público desta vez não riu: soaram aplausos. Um dos assistentes manteve a palma, transformando-a em acompanhamento rítmico. A roda “esquentou”.

Fofó tem a seu favor a argumentação da exigência de *reciprocidade* no discurso, segundo Caillé (op.cit.). Seu depoimento, em entrevista, alegando que não há como “maltratar” um adversário que o está “abraçando”, mas que, se ele “bater”, é preciso maltratá-lo, ilustra o caso. Seguindo este pensamento, o cantador que tentou entrar na roda errou, mas não havia atacado ninguém. Portanto, não merecia a violência desmedida que lhe desferiu Leandro; o sanfoneiro deveria ter retribuído com equivalência, com menos contundência.

Leandro respondeu a Fofó, no entanto, ignorando o *belo*, perdendo a compostura e o sentido da *reciprocidade*: “(..) vou fazer você trístico/ vou fazer você *chorá*/ vou meter muita porrada [deixa de tocar e aponta o dedo para Fofó]/ até o dia *clareá*”. A plateia voltou a rir entusiasticamente, a ameaça de briga física parecia excitá-la. Fofó, porém, rapidamente retribuiu o verso: “eu gostei do seu convite/ acabei de *aceitá*”. Seguiu prometendo uma boa briga, concluindo nos versos “eu quero brigar com dois [apontando para Leandro e Feijão]/ que com um só não vai dá”. Feijão assumiu a “deixa”, voltando a atacar o tocador de ganzá, que a esta altura tinha ficado esquecido:

quá quá quá minha risada
meu gogó como é que tá
quá quá quá minha risada
meu gogó como é que tá

quando eu tiver cantando
tú para pra me *escutá*
quando eu tiver cantando
tú para pra me *escutá*
você é bezerro novo
vai berrar no teu *currá*

Os versos seguiram com ofensas cada vez mais incisivas. Em um momento, Fofó chama Feijão de “vampiro preto”, angariando muitos risos da plateia. Feijão ameaça o outro de partir para a briga física, alegando ser bom lutador de capoeira. Leandro intercede, dizendo que Fofó virou mulher, o qual por sua vez retruca, dizendo que não gosta de “viado” e apontando para Leandro.

Recordemos aqui a entrevista de Leandro, na qual ele afirma que, no calango que fazem no grupo, não há *desafio*, tudo é apenas uma *brincadeira*. Considerando as ideias de Bateson (2000), certamente há uma série de sinais metacomunicativos entre os calangueiros, por meio dos quais deixam nítido que a moldura da *brincadeira* está sendo respeitada, ainda que suas fronteiras sempre guardem uma profunda ambiguidade. Uma pitada a mais de carga emotiva na entonação

de voz, ao ofender o outro, pode rapidamente desfazer a *brincadeira*. Daí a importância do preceito de “saber entrar” na roda. Após a apresentação inicial, preparatória, iniciou-se uma disputa pautada em um certo respeito comum, que aos poucos foi sendo alterado, até se chegarem às ofensas descritas. O calango começou “por baixo”, com Edson soltando seus “canários” (ou “galos de briga”?). A gradação das ofensas foi uma direção comum, paulatina e mutuamente aceita. Alguém “de fora”, para participar do jogo, terá de galgar esta gradação, demonstrando através de sinais que compreende e participa da *brincadeira*, não de um confronto real.

Em determinado momento, não se sabe por qual motivo, talvez por vontade de dar um intervalo, ou pelo rumo que a brincadeira estava tomando, Edson começou a solicitar que o calango parasse. Fofo insistiu em cantar, tendo início uma negociação, em plena execução do calango. Leandro dá sinais de que deseja parar, ao que Fofo verseja: “(...) O Lelê já tá parando/ tá querendo até *pará* (...)”, mas continua o desafio. Na resposta, Leandro termina sua vez avisando que faltarão apenas “(...) dois minutos pra *pará*”, porém Fofo responde “(...) se quiser cantar comigo/ tu não para de *tocá* (...)”. Feijão assume a vez, enquanto Fofo negocia com Edson, falando sem versar, pedindo mais uns minutos. Edson para de tocar, levanta-se, o calango silencia. Edson fala para Fofo “levar”, ou seja, continuar, mas este responde “não pode, então senta, Seu Edson”. A presença de Edson e sua execução no tan-tan são imprescindíveis, reiterando a sua liderança, ainda que ele não cante durante o desafio. É ele quem conclama o início da roda e determina seu fim. Fofo pergunta se é intervalo, Edson diz que sim, mas insiste para Fofo “levar”. A sanfona recomeça, para que se faça o desfecho.

Nos próximos versos de Fofo fica esclarecida a insistência em continuar. Pouco antes, um jovem, que assistia recuado, aproximou-se e solicitou a Leandro, com um gesto, apontando para si, a permissão para cantar. Fofo esperava que ele cantasse, mas como Edson decidira que a roda tinha que terminar, arrematou o calango com os seguintes versos:

Nossa Senhora, São Bento,
 Nossa Senhora do Á
 por favor cês tão cantando
 começando a me *animá*
 meu verso corre na veia
 eu nasci foi pra *rimá*
 meu verso corre na veia
 eu nasci foi pra *rimá*
 quem quiser cantar calango [dirige-se ao
 jovem desafiante]
 manda ir lá me *procurá*
 todo dia [...]
 o endereço eu já vou dá
 mas ele chegou na festa [apontando o rapaz]
 e hoje vou me *apresentá*

meu nome é Jorge Maurício [cumprimenta o
 rapaz estendendo a mão]
 como vai, como é que tá
 por favor você espera
 daqui a pouco nós *cantá*
 o problema aqui é com os dois [põe as mãos
 nos ombros de Feijão e Leandro]
 e a conta eu já vou *dá*
 por favor você me escuta
 [...] de *cantá*
 vou rasgar sua sanfona [para Leandro]
 e porrada eu vou te *dá* [para Feijão]
 vou mandar vocês embora
 e nunca mais me *encará*

Feijão ainda interveio, dando resposta à ameaça de “porrada”, mas quando acabou, Edson deu um sinal com um gesto e Leandro fechou a sanfona. Foi terminada a segunda roda. A terceira prometia o desafio com o calangueiro “de fora”.

TERCEIRA RODA DE CALANGO

Após um breve intervalo sem música, formou-se a terceira e última roda do baile, com duração de cerca de quarenta minutos. A presença do forasteiro animou os integrantes do Itakalango, principalmente Fofo, que comandava a roda. Todos estavam sentados. Feijão tocava o afoxé. Um outro músico, externo ao grupo, tocava o tan-tan.

O primeiro a cantar foi o jovem, o qual doravante será chamado *desafiante*. A disposição seguiu, em sentido horário, ele, Fofo, Leandro e Feijão. Principiaram-se os versos, na *linha do á*. O desafiante iniciou a roda “sabendo entrar”, cantando versos elogiando o grupo, dizendo gostar de calango e anunciando ser conhecido em Demétrio Ribeiro, local onde ocorreu o baile. Curiosamente, Fofo pulou a própria vez, dando ordem, através de fala (não de canto rimado) e de gesto, para que Leandro cantasse. O ato parecia ser parte do seu repertório de procedimentos, enquanto “mestre calangueiro”, papel a que se atribuiu em entrevista e que, segundo ele, fora concedido por Edson. Leandro anunciou-se na roda, seguido de Feijão, que cumprimentou a todos enunciando seu nome de batismo (Luís Fernando), não o apelido. Formalidade talvez justificada pela presença do desafiante. Fofo (que na roda anterior também se apresentara ao desafiante pelo nome, não pelo apelido) pediu, novamente em fala e gesto, para que a ordem de cantar fosse respeitada, então o desafiante voltou a cantar. Os versos de todos foram, neste momento, amistosos, o que, como vimos, parece ser a norma para um início de roda. Depois que todos cantaram, Fofo enfim versejou, dizendo que gostara da fala respeitosa do desafiante. Estendeu a mão e o cumprimentou, cantando: “na roda de calangueiro/ ‘licença’ tem que falá/ hoje eu sou o dono daqui [apontou para o chão]/ e a licença eu vou te dar [pôs a mão no ombro do desafiante]”.

Provavelmente, Fofo pulou a própria vez para, na qualidade de dono da roda, ouvir a todos e ver como se portavam, especialmente o desafiante. Na qualidade de mestre, de “dono” da roda, a última palavra é dele, ele é quem autoriza o “entrar” na roda. Seu canto fechou este ciclo de apresentações: a “licença” foi dada. O calango seguiu sem ofensas graves ou contundentes. Fofo lançou uma *pergunta*. *Calangos de perguntas* são utilizados, conforme vimos

anteriormente, como uma das formas de testar o conhecimento do adversário, o qual deve saber a resposta adequada para não *perder*:

Pergunta quem é o Fofó
que o Fofó já vai falá
ai ai ai meu Deus me livre
da volta que eu vou te dá [para o desafiante]
a pergunta eu ensino
a resposta eu não vou dá

a pergunta eu ensino
a resposta eu não vou dá
se chover sessenta dias
quantas gotas de água dá?
o canto do trinca-ferro
não pode com o sabiá

Destacamos a metáfora onde está implícito que “trinca-ferro” é o adversário e “sabiá” o próprio Fofó. No uso de versos preexistentes as metáforas são constantes, surgindo, ocasionalmente, em meio a improvisos, muitas vezes ao final, como forma de dar um refinamento poético ao texto, “falando bonito” ao dar a “deixa”.

Obedecendo a sequência da roda, Fofó referiu-se em gesto ao desafiante, mas jogou a pergunta para Leandro, que se esquivou de respondê-la, talvez por desconhecer a resposta⁸⁶. Jogou por sua vez uma pergunta, apontando o dedo para Fofó: na “macumba”, qual seria o significado de “maxinbambá”? Fofó exclamou em fala, não em verso: “essa não”, chateado talvez por sua pergunta não ter sido respondida. Em seguida, deu instruções para Leandro, em gesto e fala, de que a pergunta tinha que ser feita a Feijão, pois a vez da roda deveria ser respeitada. Feijão respondeu:

Ele fez uma pergunta
eu não sei o que eu vou *falá*
eu já tó é gaguejando
que eu não soube *explicá*
ele veio perguntando
o que é maxinbambá
é um cacho de banana
que eu botei prá *madurá*

Fofó não se convenceu da resposta. Cantou pedindo que Feijão solicitasse ao Leandro dizer se a resposta era verdadeira ou mentirosa. Agindo assim, ele observava a obediência à categoria *qualidade*, do *princípio da cooperação*, que possui duas máximas: “não diga o que você acredita ser falso” e “não diga senão aquilo para que você possa fornecer evidência adequada” (Grice, 1982:87). As respostas para o *calango de perguntas* podem não ser verossímeis em termos objetivos, mas devem ser as que se considerem adequadas.

O desafiante tomou a vez, ganhando confiança, pedindo que lhe desferissem perguntas e ameaçando: “se jogar pra mim eu pego, (...)/ [frango] desce do poleiro/ que eu já vou te *dependá*”.

⁸⁶ Certamente é impossível saber literalmente quantas gotas existem em sessenta dias de chuva, mas devem existir versos prontos que sejam respostas adequadas a esta pergunta específica, embora talvez igualmente inverossímeis. A *pergunta* no calango não obedece, muitas vezes, a uma lógica realista.

Fofó versejou dizendo que ele estava “maluco”, que era melhor ele “beber pinga” e se preparar. As atenções voltaram-se para o desafiante que, com seus versos, agitou o braseiro até então amornado. Feijão, na sua vez, virou-se pra ele e disse: “o calango tem pergunta/ pra quem sabe *explicá*/ tu não *guenta* com a mandinga, não carrega patuá”.

O desafiante respondeu a Feijão, mas apesar dos versos terem contido provocações e jactância, sua postura física e o tom de voz não eram agressivos o suficiente para responder à altura. A voz era mais baixa que a dos outros, o corpo fazia apenas um pequeno balanço quando estava cantando, sem gesticulação de braços. Fofó, ao contrário, utilizava os braços durante todo o tempo, apontando, pondo a mão no ombro do adversário, dando golpes no ar.

Em determinado momento, Fofó referiu-se à fala do desafiante dizendo que “(...) isso é conversa de bobo/ de quem não sabe *carreá* (...)”. “Carrear” é conduzir carro de bois, termo utilizado aqui numa metáfora de que o desafiante não sabia conduzir a conversa do calango. Versos envolvendo o verbo “carrear” são comuns no jongo, com sentido semelhante (como este: “carrero que tomba carro/ não pode mais *carreá*”). Robert Slenes (in Lara; Pacheco, 2007) cita a definição de Borges de que “carreador”, aqui na acepção de caminhos nas plantações de milho, café, etc., é a “linha do jongo”, a sequência de pontos; o “candieiro”, aquele que vai à frente do carro de boi ou da boiada, guiando-os (ofício desempenhado por Silvino, de Duas Barras) é um nome para “jongueiro guia”, responsável por “puxar” o jongo, cantando seus pontos. “Carreador” é também aquele que fica em cima do carro de boi, guiando também, de outro ângulo. Para Fofó, o desafiante estava infringindo a categoria da *quantidade*, na seguinte máxima: “faça com que sua contribuição seja tão informativa quanto requerido” (Grice, 1982:87). Não estava seguindo o *princípio da cooperação*.

Leandro criticou os versos “repetidos” [conhecidos, prontos] do desafiante, dizendo em versos que daquela maneira não era bom de se cantar calango, ameaçando parar a sanfona, o que despertou de imediato protestos de Fofó. A roda continuou. Feijão, no entanto, também cantava versos prontos, demonstrando que o que é criticado em um é relevado a outro na roda. Afinal, por ser do grupo, Feijão já tem seu lugar assegurado na arena, enquanto o desafiante, um estrangeiro, está lutando para garantir o seu. Citando novamente Geertz (2008), não se aposta contra um galo do mesmo grupo.

Na vez do desafiante, este utilizou mais versos prontos: “se você não me conhece/ eu já vou me *apresentá*/ eu nasci de sete mês/ fui criado sem *mamá* (...)”, contrariando ainda a máxima da *quantidade* descrita no parágrafo anterior, pois os versos não tinham relação com os de Feijão. Enquanto ele cantava, Fofó coçava o queixo, apontava o polegar para o desafiante num gesto

irônico de deboche e menosprezo. Edson, que assistia atentamente à roda, achando graça no gesto, exclamou: “Ô Fofó!”. Fofó apontou o dedo para ele e gritou, sem versar: “você que trouxe!”. Edson se defendeu: “Eu não”. Fofó espalmou a mão, num gesto de pedir espera, dizendo: “deixa que você vai ver”. Quando o desafiante terminou, deu o “bote”, mudando de *linha*, que até então seguira a *linha do á* (alguns trechos ficaram incompreensíveis na gravação):

Os amigos que tá aqui
 ai meu Deus muito obrigado
 Os amigos que tá aqui
 ai meu Deus muito obrigado
 que já trouxe um calangueiro
 que trouxe verso rimado
 pra poder cantar comigo
 tem que vir com o improvisado
 [...] pra falar a palavra certa
 e não vir com verso errado
 se quiser cantar comigo
 vá lá em casa que eu tô [...]
 [puxa um amigo do desafiante, que estava
 ao lado dele, em pé, assistindo, pelo casaco]

pode trazer outro cara [aponta para o
 desafiante]
 hoje saiu derrotado
 pra poder cantar com o Fofó
 tem é que já vir folgado
 [...] com cara feia
 engoliu pelo encravado
 minhas esporas já tá [...] – [dá palmada nos
 cotovelos]
 meu peito já tá empolado
 não vou atrás de ninguém
 não gosto de encontro marcado
 pra disputa acontecer
 é por obra do acaso

Leandro aproveitou o ataque de Fofó e cantou: “fala colega/ na linha do gratinado/ eu peguei meu ‘trinta e oito’ [expressão que denota revólver deste calibre]/ ‘trinta e oito’ carregado/ vou dar tiro na sua cara [apontando para o desafiante]/ porque já está destravado”. Leandro o fez, no entanto, com sinais metacomunicativos, sugerindo tratar-se de uma *brincadeira*. Pela entonação, percebia-se que não havia uma raiva genuína, muito menos ameaça real. Feijão disse: “(...) o cantante/ pra ficar aqui do meu lado/ pra avisar que ele perdeu/ e hoje saiu derrotado”.

O desafiante não se defendeu nem atacou, pelo contrário, cantou pedindo desculpas por ter apresentado versos preexistentes. Quando, após mais uma volta, chegou sua vez novamente, pôs fim ao desafio, assumindo a derrota:

Vou fazer festa lá em casa
 vocês são é convidado
 Vou fazer festa lá em casa
 vocês são é convidado
 vou começar num dia
 começar do outro lado

vou começar num dia
 começar do outro lado
 eu cheguei aqui agora
 e eu não fui convidado
 pego na mão de vocês
 que hoje fui derrotado

Cantou o último verso, onde se assumia derrotado, sorrindo. A súbita e pretensa humildade soava como uma estratégia para sair de “cabeça erguida”, o que pareceu ter funcionado. Assim como demonstrara “saber entrar”, agora provava que “sabia sair”. Evocou a amizade, a proximidade, buscando estabelecer vínculo; de derrotado passou a ser anfitrião de uma futura

festa, demarcando sua posição e seu *desejo de* aparecer. Artimanha eficaz, pois Fofó pôs a mão esquerda no ombro do desafiante e o cumprimentou com a mão direita, cantando:

Falou menino,
você deve tá errado
fui eu quem te convidei
pois você foi convidado
por favor cê não me [...]
você deve tá errado
aqui só tem seu amigo
mas já saiu derrotado
por favor cê tem amigo
e já saiu abraçado
você tomou foi uma porrada
e saiu meio derrotado

por favor não desanima
escuta o que eu tenho falado [vira-se para o amigo do
desafiante, o qual puxara o casaco]
você veio aqui de noite
e você bem apostado
tudo bem, perdeu a aposta
apostou no cabra errado
tudo bem, perdeu a aposta
apostou no cabra errado
[Fofó levanta, vira-se de frente para o amigo do
desafiante e lhe aponta o dedo]
se apostasse no Fofó
te juro, tinha ganhado

A humildade não livrou o desafiante da derrota, mas concedeu-lhe salvo-conduto para “sair da roda” de forma amigável. Não foi possível averiguar se houve realmente a aposta à qual Fofó se referiu, se envolveu quantia em dinheiro, mas esta é uma prática que ocorre no calango, mencionada nos depoimentos de calangueiros, tanto em Vassouras, quanto em Duas Barras.

Esta terceira roda tornou evidente alguns parâmetros que servem de referência para a vitória no calango. Para além do verso, influi o gestual, a intenção corporal e vocal, a potência de voz, a convicção com que o cantor canta e se impõe na roda. Mas isto não basta. Seus versos têm que manter relação com o que os outros estão dizendo, dando fluência e coerência ao discurso. Por fim, deve ser capaz de improvisar, para atacar ou para se defender satisfatoriamente.

CAPÍTULO 3 – OUTROS CALANGOS

Existem várias modalidades de calango, com ritmos, andamentos, instrumentações e melodias diferentes. A busca de uma definição ou a identificação das unidades mínimas de signos e significados, que poderiam ser comuns às diversas modalidades, despertou o interesse de alguns pesquisadores. “(...) O que é que faz de um calango, um calango” foi um dos objetivos da pesquisa de Ribeiro (2002), recorrendo a autora a parâmetros musicais, na intenção de estabelecer aspectos comuns entre calangos diversificados.

Embora abordemos brevemente o assunto, não focalizamos nossa pesquisa neste sentido. No entanto, considerando a escassez de informações bibliográficas sobre calango, torna-se relevante incluir, nesta dissertação, aspectos com os quais nos deparamos durante a pesquisa. Descrevemos, portanto, neste terceiro capítulo, informações obtidas e reflexões suscitadas a partir de nossa ida ao I Festival de Calango Mineiro em Cataguarino (MG), em 2010; a interseção do calango com folias de reis e com o samba; considerações sobre alguns registros fonográficos relacionados ao calango.

O objetivo é, ao contrário de tentar definir as fronteiras do calango, apontar para a diversidade de formas e interações existentes, de modo a contribuir para uma compreensão mais abrangente desta modalidade musical, além de indicar caminhos para futuras pesquisas.

3.1 – I Festival de Calango Mineiro e Feijão Ferrado de Cataguarino (MG)



Figura 17 – Cartaz do Festival de Calango Mineiro.

“Calango veio de Minas/ veio de Minas *Gerá!* se o calango veio de pulo/ eu vim de salto *mortá* “, cantou um calangueiro de Bom Jesus do Itabapoana, RJ (in Cruz et al, 1986:18). Antes pudessem tais versos pôr um ponto final nas questões relativas à origem do calango. Aqui passamos ao largo deste assunto, por acreditarmos que uma hipotética descoberta de sua origem não explicaria, ainda assim, por que razões essa modalidade poético-musical é praticada numa diversidade de contextos. É fato, porém, que existe uma presença significativa do calango em Minas Gerais e do chamado *calango mineiro* no Vale do Paraíba fluminense, talvez trazido por migrantes daquele Estado. As demarcações geográficas, como já foi dito, nem sempre correspondem às fronteiras culturais, configuração esta acentuada pelos fluxos migratórios e pelas redes midiáticas, que caracterizam o mundo “globalizado”.⁸⁷

Apesar de existir, no senso comum, certa identificação do calango com Minas Gerais, pouco se sabe como este se manifesta nas diversas localidades daquele Estado, que também pertenceu ao ciclo de produção do café brasileiro, no século XIX. Além de possuir, atualmente, uma cultura rica, expressa em grupos de folias de reis, congado, mineiro-pau, entre outras manifestações, dantes havia também, em comum com o Rio de Janeiro, a presença do jongo:

“Descrevendo festividades em região de cultivo de café próxima a Cataguazes, Minas Gerais, em 1890, Júlio Suckow escreveu: ‘...nos terreiros, quase sempre perto das antigas senzalas, os negros

⁸⁷ Segundo Hall (2002), a “globalização” não é um fenômeno recente. Estados-nação, desde sua gênese, sempre dependeram uns dos outros. A partir da década de 1970, novas tecnologias aumentaram o ritmo de uma integração “global”, apontando três possíveis impactos deste processo nas identidades culturais: desintegração, devido à homogeneização; incremento de particularismos de identidades locais; criação de novas identidades.

dançavam o jongo, batendo os caxambus violentamente com as palmas das mãos, compondo desafios e bebericando cachaça'. 'Uma impressão desoladora' (Stein, 1990:246; o grifo é nosso).

Em Cataguarino, distrito de Cataguazes, no dia 27 de novembro de 2010, pudemos assistir não a um jongo, mas sim ao “I Festival de Calango Mineiro e Feijão Ferrado de Cataguarino”. Esse festival, que se estendeu até o dia seguinte, 28 de novembro, ocorreu por iniciativa de Virgínio Rios, escultor de “arte naif” e folclorista (conforme o mesmo se apresentou), morador do Distrito da Glória, próximo a Cataguarino. Financiado pela Prefeitura de Cataguazes, através do Programa Municipal de Incentivo à Cultura - Lei Ascânio Lopes, constituiu-se numa mostra da cultura local, incluindo, além do calango, a degustação do feijão ferrado, prato típico da região.

Houve prêmios em dinheiro, cujo valor variou entre R\$100,00 e R\$500,00, nas categorias: melhor cantador de calango; melhor sanfoneiro de oito baixos; melhor par de dançarinos; melhor dupla de desafio; Rainha do Calango⁸⁸. Esta última categoria é uma inovação do Festival e não uma característica habitual de práticas calangueiras. Constatou-se um desfile de moças, à semelhança de um desfile de modas, porém com as concorrentes trajando próprias vestes, de uso costumeiro em ocasiões sociais. A passarela foi improvisada no chão, em frente ao palco, permanecendo a assistência em roda, entre a lateral direita do palco e a esquerda, onde estava a banca do júri, convocado para escolher os vencedores em cada categoria.

Na categoria de melhor par de dançarinos apresentaram-se, seguidamente, pares que dançavam enlaçados, à semelhança da dança praticada em bailes de forró. Era nítida, porém a distinção entre os pares de concorrentes mais jovens, cuja dança se aproximava ao forró de salão, e dos mais antigos, com uma dança mais marcada nos pés, com as pernas mais esticadas e quadris com menos requebros. O show de uma banda de música regional, com percussão, acordeom, viola caipira e canto, encerrou o Festival na noite do dia 27.

Festivais não são uma modalidade de apresentação usual no calango. Do que tentamos apurar, não obtivemos notícias de eventos semelhantes. Quando ocorre uma apresentação “formal”⁸⁹ de calango, esta geralmente está inserida em um contexto maior, associada a outras manifestações culturais. A preocupação em envolver também dança, culinária, show de banda regional e desfile de moças, tudo isso indica um interesse em incluir o calango num ambiente

⁸⁸ Nos dias 24 e 25 de setembro de 2011 foi realizada a segunda edição do Festival. As categorias incluíram, além das existentes na primeira edição, as de: melhor tocador de viola; o mais belo vaso de chorona; o mais rápido a beber cerveja no prato com colher; todas com premiação em dinheiro.

⁸⁹ Considero aqui apresentação formal aquela que não é promovida por e para calangueiros e/ou seus pares e que não corresponde a performances mais costumeiras de calango.

cultural mais amplo, embora tenha sido ele o aspecto central do evento. Não foi possível averiguar a razão da escolha do calango para tema do Festival, mas pode-se supor que ele seja - ou tenha sido - proeminente na região. De todo modo, um evento como esse introduz o calango em outra esfera social e cultural. Podemos imaginar que, se até então, ele vinha sendo praticado na região de modo espontâneo, por motivação dos próprios calangueiros participantes e dos apreciadores da performance, realiza-se com o Festival uma transformação da prática em bem cultural, estabelecendo novos lugares e perfis de público.

No sítio virtual da Prefeitura Municipal de Cataguases (<http://www.cataguases.mg.gov.br>, acesso em 26/12/2011), na página da Secretaria de Cultura e Turismo, consta o referido Festival numa lista dos projetos culturais contemplados pela Lei Municipal Ascânio Lopes, em 2010. A união das Secretarias de Cultura e de Turismo em um mesmo departamento, comum em cidades de pequeno e médio porte, expõe uma concepção de cultura onde as práticas populares podem ter um função importante para o turismo, através da construção e divulgação de uma identidade local. O Festival contribui, assim, para que o calango se transforme em um bem cultural, não só para calangueiros e seus pares, mas para a cidade e seus visitantes.

Minha conversa com Virgínio Rios foi breve, mas me causou a impressão do Festival ser motivado pela preocupação dele com o desaparecimento do calango na região, sendo tal promoção idealizada como forma de dar mais visibilidade e incentivo àquela prática. Este formato de evento, ainda que divulgue o calango e os calangueiros, diferencia-se bastante das rodas costumeiras. A iniciar pela estrutura de palco, onde o calangueiro, evidenciado enquanto artista e não apenas um participante a mais de uma festa, encontra-se literalmente destacado do público, a cerca de dois metros do chão (altura presumida do palco). Vimos, nas descrições anteriores de bailes de calango que, em tais ambientes, a separação entre público e músicos é tênue. Outra modificação importante é o tempo estipulado para a apresentação de cada modalidade: cinco minutos para a escolha de melhor sanfoneiro, cinco minutos para a escolha de melhor cantador de calango. Não nos foi possível comparecer no dia 28 para assistir à melhor dupla de desafio, outra categoria do Festival, mas é possível que houvesse também um tempo estipulado para essa apresentação. Em um baile de calango, ao contrário, um dos atrativos é que a música seja executada “até raiar o dia”, conforme expressão usual. Essas mudanças, no entanto, não devem ser compreendidas como um suposto processo de descaracterização do calango. Pelo contrário, essas alterações e novos contextos, em algumas situações, são fundamentais para a própria permanência desta prática.

A constituição de um júri é, em si, uma diferença marcante em relação aos critérios de escolha do vencedor em um baile, onde a vitória da disputa é regulada pelo público participante e pelos próprios calangueiros.

A plateia do Festival era composta por moradores de Cataguarino e adjacências, com estimativa (minha) de cerca de cem pessoas, no dia 27 de novembro, com a presença de adultos, crianças e jovens, aparentemente familiares e conhecidos entre si. O palco foi montado em uma rua, em frente a uma escola onde era servido o prato típico local, “feijão ferrado”. O evento era público, sem cobrança de ingressos.

Não havia muitos concorrentes, talvez devido à diminuição de calangueiros naquela região. Os candidatos a melhor sanfoneiro de oito baixos foram Célio (anunciado como Celinho) e Seu Vadico. Os concorrentes a melhor cantador de calango foram Francisco Justino de Barros, conhecido como Seu Zico (então com 80 anos de idade) e Marcelo Quintiliano, um jovem aparentando menos de trinta anos. Ambos foram acompanhados unicamente por Celinho, na sanfona de oito baixos. Seu Zico anunciou ao microfone, para o público, que iria cantar *calango mineiro*. No uso desta expressão, já se pode supor o reconhecimento, pelo calangueiro, de outras modalidades de calango, sendo o aspecto geográfico um distintivo para o tipo de performance apresentada. Como veremos adiante, calangueiros de Vassouras utilizaram esta mesma nomenclatura para representar uma modalidade musical específica, durante um baile.



Figura 18 - Seu Zico e o sanfoneiro Celinho no palco.

Seu Zico iniciou a apresentação saudando o público: “boa noite a todos, eu vou ser mais um aqui, não pensando em prêmio não, pensando em ajudar a comunidade”. Pode-se perceber, nesta fala, o tom cordial e humilde, característico de uma abertura de roda de calango, também

observado em Vassouras, o que, no entanto, é parte do “desejo de aparecer”, segundo Caillé (2002). Em uma roda, em determinado momento, os participantes podem se insultar mutuamente, mas, no início, espera-se cordialidade, uma vez que o curso dessas interações se desenrola em meio a códigos e regras socialmente compartilhados. Em seguida, Seu Zico olhou para o sanfoneiro e solicitou: “calango mineiro”, parecendo estar referindo-se a um tipo de acompanhamento específico na sanfona. Em voz baixa (porém próxima ao microfone, o que tornou audível) Seu Zico deu uma segunda instrução ao sanfoneiro: “o primeiro verso, depois deixa eu cantar”. Célio iniciou em seguida o acompanhamento, utilizando os baixos e executando melodia idêntica à que foi cantada, em seguida, pelo calangueiro, conforme transcrita a seguir:



Exemplo musical nº 10 - Melodia da sanfona de Célio.

A instrução de Seu Zico ao Célio demonstra que ele esperava ouvir do instrumento a melodia que iria cantar, com fraseado instrumental seguindo a estruturação estrófica usualmente tocada. Mesmo sem letra, a sanfona fez o “primeiro verso”, executando duas quadras.

Ao longo da apresentação, que durou os cinco minutos regulamentares, Célio executou pequenas variações no acompanhamento. A curiosa utilização da tonalidade em Mi bemol deve-se provavelmente ao fato da sanfona de Célio não ser industrial, mas sim construída artesanalmente pelo luthier de sanfona Sebastião Félix das Chagas, conhecido por Seu Tão, nascido em 1914 em Laranjal (MG)⁹⁰. Esta tonalidade inexistente nas sanfonas de oito baixos industrializadas, que costumam ser afinadas apenas nas tonalidades de dó maior (com o relativo lá menor) e sol maior.

⁹⁰ O filme documentário “Som da Rua – Seu Tão”, sobre o luthier e seu trabalho está disponível no site <http://www.portacurtas.com.br/filme.asp?Cod=3642#>, acesso em 19/12/2011.



Figura 19 – Célio na sanfona



Figura 20 – sanfona construída por Seu Tão⁹¹

Seu Zico iniciou o canto com a mesma melodia transcrita acima, executada na sanfona, porém com uma pequena diferença. Ao invés de começar a melodia na nota sol, começou na nota dó do compasso subsequente:



Exemplo musical n.º 11 - Calango cantado por Seu Zico.

A *linha* cantada foi a da *gemedeira*: “(...) *disputá* na gemedeira/ dou bananeira por cacho/ dou cacho por bananeira”. Ele suprimiu o primeiro verso e, em outros momentos, cantou-o apenas com quatro sílabas, recurso semelhante ao utilizado em *Duas Barras*.

A estrutura deste calango é bem recorrente: uma quadra com rima nos versos pares, sendo o primeiro com quatro sílabas e os demais sete. No entanto, é em andamento mais acelerado. As sílabas de cada verso são realizadas em semicolcheias, excetuando-se a última, em colcheia. A respiração ocorre ao final da quadra, o que talvez tenha gerado, conforme sugerimos anteriormente, o costume da supressão ou diminuição de sílabas do primeiro verso.

Se os primeiros versos das quadras fossem setissílabos, simplesmente não daria tempo para respirar. A repetição de parte do penúltimo verso da quadra anterior demonstra que a

⁹¹ As figuras de nº 19 e 20 foram cedidas pelo fotógrafo Luciano de Andrade Silva, a quem agradecemos a gentileza. Encontram-se expostas no blog <http://www.seboaluados.blogspot.com>, acesso em dez/2011.

intenção seria repeti-lo inteiro, mantendo a quadra setissilábica, caso a respiração permitisse:

Falou compadre
na vinda de lá pra cá
eu vi uma moça chorando
debaixo do pé de *angá*

moça chorando
debaixo do pé de *angá*
perguntei o que ela tinha
era vonta' de *casá*

o que ela tinha
era vonta' de *casá*⁹²
-morena, por quê não casa?
-o meu pai não quer *deixá*

-por quê não casa?
-o meu pai não quer *deixá*
-você pode arrumar trouxa
que amanhã vou te *buscá*

Subitamente, Seu Zico mudou da *linha da gemedeira*⁹³ para a *linha do á*, encostando logo em seguida a mão na sanfona. Este gesto, imediatamente compreendido pelo sanfoneiro, serviu para avisar que iria cantar o refrão. O gesto se repetiu em todas as vezes em que Seu Zico cantou o refrão, que constou da letra e melodia transcritas abaixo:

Cho-ra san-fo-na da-na-da cho-ra tu-do queeu man-dar a san-

fo-na me co-nhe-cea-té no jei-to de fa-lar

Exemplo musical nº 12 - Refrão de *calango mineiro* cantado por Seu Zico.

O andamento, a métrica dos versos e a presença do refrão indicam um parentesco com a *embolada*. Travassos define esta como “um termo técnico oriundo da tradição oral que designa um gênero poético-musical. A embolada é cantada por dois coquistas ou emboladores, que se

⁹² Destacamos o recurso, comum no calango, de adaptar pronúncia de palavras para que caibam na métrica, como pode ser observado na palavra *vontade*. A estória dos versos é semelhante à cantada por Geraldo Abel, em *Duas Barras*, mencionada no capítulo 2.

⁹³ A nomenclatura *gemedeira* também é utilizada para uma das modalidades de cantoria de viola ou repente nordestino, porém com estruturação melódica e estrófica diversa.

alternam nas estrofes e entoam juntos o refrão (...)” (2001:89). No mesmo texto a autora cita uma definição feita por Oneyda Alvarenga:

“(...) melodia mais ou menos declamatória, em valores rápidos e intervalos curtos (...). Como corte poético as Emboladas usam os versos de sete ou de cinco sílabas. No primeiro tipo, o mais empregado, as estrofes são constituídas por quadras ou oitavas, de que respectivamente o primeiro, e o primeiro e o quinto versos têm quatro sílabas (...). Como processo, frequenta várias danças, sendo comum nos Cocos. Nestes, além dos especialmente chamados Cocos-de-embolada, costumam alternar-se uma parte mais lírica e de movimento mais amplo – o refrão confiado ao coro, e uma parte em ritmo declamatório precipitado e linha melódica de intervalos curtos – a estrofe solista”(in 2001:90)

Esta descrição é similar à do calango aqui analisado. As poucas diferenças ficam por conta das estrofes que, por vezes, no canto de Seu Zico, ultrapassam as oitavas, e pela dança do coco, composta de pares soltos e não enlaçados como no calango. A descrição do refrão mais lírico e de movimento mais amplo (podemos aqui interpretar este movimento pela representação em colcheias) em contraste com o ritmo declamatório precipitado (aqui em semicolcheias) coincide perfeitamente. A proximidade entre os gêneros musicais consta também de um verbete de dicionário, conforme citamos no subcapítulo 1.1.

O outro concorrente na categoria “melhor cantador de calango”, Marcelo Quintiliano, apresentou um calango com características bem distintas, sem refrão e com predominância de colcheias no ritmo da melodia, sem nenhuma proximidade com o coco de embolada. Tanto a melodia quanto a temática inicial dos versos, associados ao timbre vocal, com a utilização de glissandos, fizeram o calango de Quintiliano aparentar-se a uma música de estilo *sertanejo* contemporâneo:

Tem gen - te que sa - be sa - be meu pei - to tá só so - fren - do meu pei -

to cho - ra tua má - goa meu co - ra - ção tá so - fren - do eu vim dei - xar meus a -

mi - gos eu sei que eu que - ro co - mi - go mas meu pei - to tá do - en - do

Exemplo musical nº 13 - Calango cantado por Marcelo Quintiliano.

A melodia transcrita acima não tornou a se repetir, assumindo uma função apenas introdutória. Após o canto, seguiram-se oito compassos de melodia instrumental na sanfona (executada também por Célio), voltando então o canto com outra melodia, utilizada com variantes até o final da apresentação:

B $\flat$ F7 E $\flat$

8 Fa - la, san - fo - na que cho - ra, meu pei - to tá pa - de - cen - do quan - to mais eu can - toa

F7 B $\flat$ F7

8 mi - go [bo - ta flor] queeu tô mor - ren - do queeu tô mor - ren - do meu pei - to tá so - lu -

E $\flat$ F7 B $\flat$

8 çan - do mo - re - na dos o - lhos cla - ros meu co - ra - ção tá cho - ran - do

Exemplo musical nº 14 - Calango cantado por Marcelo Quintiliano – segunda parte.

Além dos já mencionados glissandos e do timbre vocal próximo ao utilizado por cantores de *música sertaneja* contemporânea, a cadência tônica-dominante-subdominante (I-V-IV) confere um caráter modal ao acompanhamento, inédito, até então, em nossa pesquisa. O modalismo característico do blues e do rock (I-V-IV-I) não se concretiza, pois logo após o quarto grau segue-se dominante e tônica, ficando a cadência completa I-V-IV-V-I, mas cria-se um ambiente modal diferente das cadências usuais do calango, geralmente I-V-I e I-IV-V-I. Além disso, a temática do texto trata de questões amorosas de uma forma diferenciada ao que, costumeiramente, encontra-se nos versos.

Após o exemplo musical transcrito, há novamente um intervalo de oito compassos, no qual a sanfona executa uma parte instrumental. Depois disso, é retomada a melodia acima, repetida até o fim, sem novos intervalos instrumentais.

Na continuidade, o lamento amoroso dá lugar à jactância, à vanglória, em que o cantor exalta o fato de ser natural de Cataguarino, incitando o desafio e se dizendo campeão no Estado de Minas Gerais, passando então os versos a adquirirem um caráter mais comumente encontrado no calango.



Figura 21 – Marcelo Quintiliano e Celinho na sanfona.

Não pudemos averiguar, mas talvez essas diferenças harmônicas, melódicas e temáticas sejam inovações do próprio Marcelo Quintiliano que é, como dissemos, um jovem. Talvez ele esteja introduzindo no calango contribuições de outros gêneros, os quais escuta e executa. Como vimos reafirmando ao longo desta dissertação, não é possível considerar o calango uma manifestação “pura”, historicamente apartada da influência de outras modalidades musicais. Uma entrevista com Seu Zico nos fez perceber que o calango está sempre inserido em um contexto cultural mais amplo, com o qual se relaciona.

Tive a oportunidade de usufruir da hospitalidade de Seu Zico e sua esposa, pernoitando em sua casa após o Festival. No dia seguinte, 28 de novembro de 2010, Seu Zico concedeu uma entrevista. Nascido em 1930 em Alto do Rio Doce, localidade perto de Barbacena, veio para Cataguases com a família em 1939. Na mocidade, morava em uma fazenda onde trabalhava. Frequentou diversos bailes na localidade, onde aprendeu o calango.

Este era apenas um gênero, entre outros, executados durante os bailes: marcha, samba, valsa, mazurca e chimarrita. Cada um desses gêneros correspondia a uma dança específica. Seu Zico cantou um trecho correspondente a cada um, descrevendo brevemente a chimarrita como uma dança em que se trocam os pares, alternando as mãos direita e esquerda. Os versos das danças alternavam-se entre líricos e cômicos, mas sem provocação ou disputa. O calango correspondia a um outro momento do baile, pois tais danças não tinham o caráter de *desafio*. Seu Zico distingue dois tipos de *desafio*: o *desafio pacífico* e o *desafio de prejudicar*. Como exemplo de *desafio pacífico*, cantou os seguintes versos:

Mamãe traz o meu livro
que o cantor quer me *salvá*
eu agora te pergunto
quantos peixes tem no *má*
quantos peixes eu não sei
porque nunca fui no fundo
agora você me fala
quantos homens tem no mundo

os homens que tem no mundo
quase todos usa chapéu
agora você me fala
quantos anjos tem no céu
anjos que tem no céu não sei
porque nunca eu fui lá
agora você me conta
quem ensinou Deus a *rezá*

Seu Zico cantou sozinho, mas presume-se que o texto se refira ao diálogo de dois cantadores. Estes são, conforme nomeamos, *calangos de perguntas*. Ao discorrer sobre o termo “desafio”, Mário de Andrade cita um cancionário Português de 1914 onde encontram-se os versos “pois diz-me lá, por cantigas/ quantos peixes há no mar” (1989:189). Há, naquele país, uma modalidade musical chamada “cantigas ao desafio”. A presente pergunta a respeito dos peixes, aqui apresentada por Seu Zico, também foi cantada por Silvino e Marli, em Duas Barras, e consta de uma peça para coro de Osvaldo Lacerda, conforme mencionaremos adiante.

Já no *desafio de prejudicar* as ofensas proliferam, conforme o suposto diálogo entre dois cantadores, apresentado por Seu Zico:

Cadê o companheiro
que me chamou pra *cantá*
com certeza ele morreu
Deus tenha ele em bom *lugá*
tico-tico fez um ninho
lá no meio da vassoura
eu num canto desafio
com um homem sem lisura
se eu achar um cantor prosa
Ah! que aguenta meu fuá
eu quero subir com ele
lá num foguete no *á* [ar]

um cantor prosa
Ah! que aguenta meu talento
eu quero sumir com ele
sem a [...] lá dentro
no alto daquele muro
tem um pé de carrapicho
eu já te pus a *cangaia* [cangalha]
agora vou por rabicho
não precisa de rabicho
meu cavalo é *marchadô*
põe rabicho no teu pai
cangaia no teu avô

Estórias de valentia e atos violentos decorrentes da prática do calango, ouvidos em Duas Barras e Vassouras, também fazem parte dos relatos de Seu Zico. Ele próprio diz ter parado de cantar calango, depois que um adversário, derrotado, ameaçou-o com uma faca.

Seu Zico não utilizou a nomenclatura *linha* para indicar as rimas do calango, e sim *calango*, como *Calango do Joá* e *Calango da Correia*; também utilizou, com a mesma função, o termo *assunto*: *assunto do meião*, *assunto de serpente*, *assunto do dia*. Seja *calango* ou *assunto*, a rima a ser obedecida é a última sílaba de cada expressão. O entrevistado deu exemplos, cantando versos setissílabos, com rimas nos versos pares, como é de praxe no calango, porém sem cantar refrão. Utilizou, em cada um desses exemplos, sempre a mesma melodia, similar à apresentada

no Festival (exemplo musical n.º 11). Ele disse que o uso do refrão, sempre mais lento que as demais estrofes, é uma característica do *calango mineiro*. O calango inteiramente rápido, sem refrão, é, segundo ele, chamado simplesmente *calango*.

A nomenclatura de estilos diferenciados não é de uso geral, variando conforme a região. Apresentamos a questão, para a qual não temos resposta definitiva, que é a de saber se a expressão *calango mineiro*, encontrada tanto em Cataguarino quanto em Vassouras, designa um determinado estilo de calango (com refrão e segunda parte de ritmo melódico mais rápido) ou é uma referência da identidade regional e geográfica de seus praticantes e ouvintes. Além disso, para calangos mais acelerados, encontramos outras nomenclaturas, como *calango corrido* ou *repicado*. Analisaremos a questão de nomenclaturas e estilos a seguir.

3.1.1 – Calango mineiro, calango repicado, calango corrido.

Para estudar as diferentes nomenclaturas encontradas no calango partimos da premissa que esta modalidade musical e seus diferentes estilos não são “puros”. Por outro lado, essas nomenclaturas não devem ser subestimadas, como se as diferenciações fossem algo de pouca relevância, pois tais variações podem representar características específicas importantes. Já indicamos diversos nomes, fórmulas e estilos utilizados no calango: lera, calango da bicharada, calango de perguntas, mano a mano, calango de dibico. Neste subcapítulo investigamos a expressão *calango mineiro* e suas proximidades com o *calango corrido* e o *calango repicado*⁹⁴.

A primeira questão que se apresenta é saber se *calango mineiro* se refere a uma forma de pertencimento local ou a um estilo específico, ou a ambos. Há, em termos musicológicos, diferenças substanciais apresentadas no I Festival de Calango Mineiro, entre as músicas de Seu Zico e a de Marcelo Quintiliano, conforme constatamos. No entanto, está subentendido que ambos, por participarem do Festival, são modalidades de *calango mineiro*, considerado, neste caso, não como a definição de um estilo de calango, mas como designação de qualquer calango que seja executado no Estado de Minas Gerais.

No entanto, o fato de Seu Zico ter anunciado “calango mineiro” ao Célio pode ser uma pista de que a expressão indica realmente um estilo de calango. A fala de Seu Zico dá a entender que, ao anunciar, ele solicita do sanfoneiro um acompanhamento específico, como seria o caso se solicitasse “mazurca”, “valsa”, ou qualquer outro gênero.

Em uma performance do grupo Itakalango, durante um baile ocorrido em 24 de setembro de 2011, tivemos a oportunidade de registrar um calango muito semelhante ao executado por seu Zico. Coincidentemente, os participantes deste baile utilizaram a mesma nomenclatura de *calango mineiro*, para se referir a este estilo. Vassouras está a cerca de 208 Km de distância de Cataguases, mas fica relativamente perto da fronteira do sul de Minas Gerais, como se observa no mapa abaixo⁹⁵:

⁹⁴ Luiz Gonzaga gravou em 1942 uma faixa chamada “Calangotango”, porém ao gênero atribui-se o nome de “picadinho”, termo que talvez tenha algum parentesco com “repicado”.

⁹⁵ Fonte: <http://www.mapsgoogle.com/maps>, acesso em jan/ 2012 .

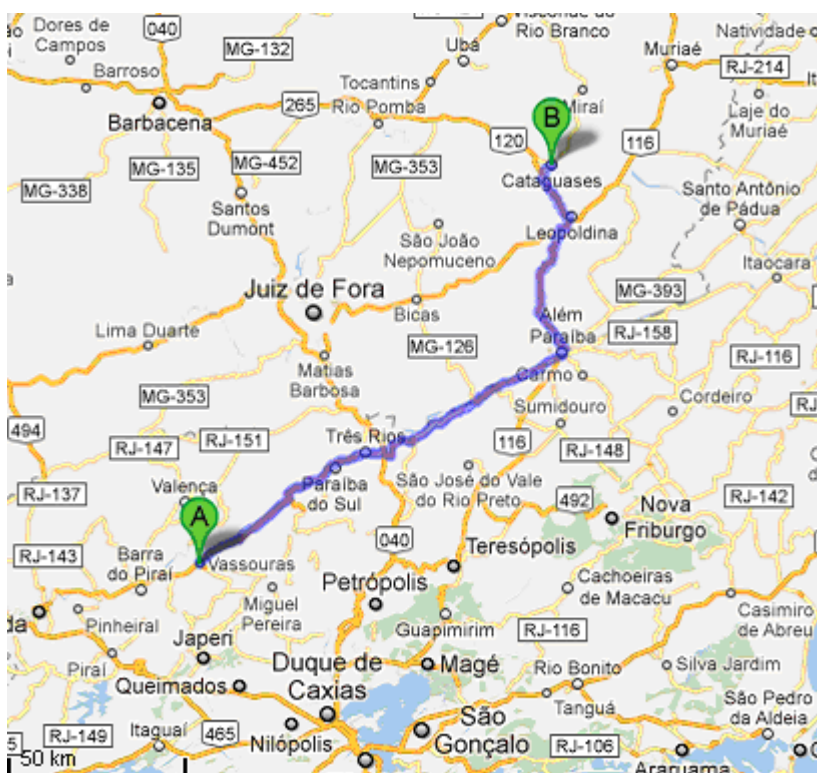


Figura 22 – distância entre Vassouras (RJ) e Cataguases (MG)⁹⁶

Trata-se, portanto, de uma região não muito distante, em termos geográficos e culturais, porém o suficiente para demonstrar que o “calango mineiro”, ao qual se refere Seu Zico, não é uma modalidade local, tendo possivelmente uma abrangência regional mais ampla.

O *calango mineiro* do fluminense Itakalango foi, inicialmente, executado na sanfona de 28 baixos, por José do Couto Souza, que não pertence ao grupo. Ele era um dos músicos presentes, convidado pelo anfitrião do baile, um amigo de infância de Edson Torres, líder do Itakalango. A sanfona utilizada foi a de botão (chamada *gaita* na região sul) e não de teclas, como o acordeom, contendo 28 baixos. Seu funcionamento é similar à sanfona de oito baixos, com duas notas para cada botão, conforme a direção do movimento do fole, porém com uma extensão maior nos graves e nos acordes da mão esquerda.

⁹⁶ Fonte: <http://www.mapsgoogle.com/maps>, acesso em jan/ 2012.



Figura 23 - José do Couto na sanfona de 28 baixos.

O *calango mineiro* não é o costumeiramente praticado pelo Itakalango, e sim o outro tipo de calango descrito no subcapítulo 2.2 (exemplo musical nº 5), em que não há refrão, predominam as colcheias e o andamento é mais lento. Após uma introdução na sanfona, por José do Couto, o coro entoou o refrão:

Cho-ra meu ca-lan-go quea mo-ça-da quer dan-çar

Cho-ra meu ca-lan-go a-té o di-a cla-re-ar

Exemplo musical nº 15 - Refrão de *calango mineiro* cantado pelo grupo Itakalango.

Após este refrão, Feijão cantou a outra parte, mais acelerada, utilizando a seguinte melodia:

fa-lou em-baixo dei-xa eutambém fa-lá eusou fi-o de ca-languis-ta tambémsei ca-lan-gue-á de calan-guistatambémsei ca-lan-gue-á o ca-langoéneure-médio quan-do tô passan-do má

Exemplo musical nº 16 - Segunda parte de *calango mineiro* cantado pelo grupo Itakalango.

A performance durou cerca de quatro minutos. Enquanto o refrão foi cantado pelo coro, Edson intercalou com Feijão e Leandro (também integrantes do Itakalango) o canto da outra parte acelerada. O ritmo e o fraseado melódico caracterizado pelas semicolcheias é semelhante ao cantado por Seu Zico. A melodia contém pequenas variações de notas, que ocorrem durante a performance, efetuadas por um mesmo intérprete ou entre eles, mas, excetuando-se estes pequenos detalhes, pode-se afirmar que a melodia do *calango mineiro* de Vassouras e de Cataguarino são bastante parecidas, inclusive no texto: “chora sanfona”, em Cataguarino, “chora meu calango”, em Vassouras. Apesar da melodia do refrão ser diferente, o ritmo melódico é o mesmo, em colcheias, ambas possuindo oito compassos, apenas com a diferença de que o refrão de Seu Zico é anacrústico e, a do Itakalango, tético.

O texto cantado em Vassouras é outro dado que contribui para a ideia de que *calango mineiro* é uma expressão indicativa de um variante de calango, identificável principalmente em termos musicais. Os integrantes do Itakalango utilizam, nesse estilo, versos cantados em sua prática usual, no calango sem refrão e com ritmo melódico mais lento. Em suma, o texto é o mesmo para estilos variados, não há uma variação temática, apenas muda a forma de cantar. A diferença é que, conforme Edson e Feijão comentaram, no *calango mineiro* são utilizados principalmente versos preexistentes, pois a velocidade dificulta a criação espontânea e imediata. Este dado não invalida o caráter de *improvisado* nesse estilo: este fica por conta da escolha rápida das quadras a serem cantadas, conforme o sentido da conversa, pois as mesmas não possuem uma sequência predefinida.

As coincidências apontam para uma modalidade chamada *calango mineiro*, com as características transcritas acima: uso de refrão com predominância de colcheias, uma outra parte em semicolcheias onde os versos são dispostos em quadras consecutivas, sendo o primeiro verso de cada quadra composto de quatro sílabas e os demais sete.

A proposição de que *calango mineiro* indica um estilo específico nos faz supor, por um lado, que nem todo calango executado em Minas Gerais costuma ser enunciado por aquela expressão, como é o caso dos calangos de Téo Azevedo e Zé Coco do Riachão, dos quais constam informações no subcapítulo 3.3. Outros estilos são denominados simplesmente por “calango”. Por outro lado, o fato de ser um estilo cujo nome o situa geograficamente, produz nele o vínculo com uma identidade mineira, mesmo que ele ocorra em Vassouras, ou qualquer outro lugar, dentro ou fora de Minas Gerais.

Investigações em outras localidades seriam necessárias, para verificar se a utilização da expressão *calango mineiro*, enquanto estilo, é de uso comum ou específico de alguns grupos. No entanto, independente da nomenclatura, o que pode ser evidenciado é a existência de dois estilos de calango, um sem refrão, com melodia em colcheias, e outro com refrão em colcheias e outras partes em semicolcheias. Para este segundo tipo de calango, também encontramos as nomenclaturas *calango repicado* e *calango corrido*.

Numa roda de calango em Duas Barras, Geraldo Abel cantou um calango que chamou, simultaneamente, de *calango corrido* e *calango repicado*. Segundo a sua fala, “antigamente o calango era tudo *corrido*. Quem cantava calango [assim] também era o falecido Tio João. *Repicado* tá maneiro, *enrolado*⁹⁷ tá maneiro, e passava mesmo”, ao que o irmão Arlei completou “[o canto de Tio João] ia embora”, ou seja, estendia-se durante muito tempo.

Em Petrópolis, no final do ano de 1999, assisti a uma performance de três senhores calangueiros que executaram um calango mais lento, ao qual chamaram simplesmente *calango*, e outro mais acelerado, ao qual chamaram de *calango repicado*, indicando que a nomenclatura não se restringe a Duas Barras. Geraldo utilizou *repicado* e *corrido* como sinônimos, mas existe a possibilidade de significarem estilos variados. *Corrido* é um dos estilos de música na capoeira de angola. Com características distintas, nomeia também um gênero da música sertaneja. São exemplos de *corridos* a música *Cavalo Branco* (José A. Gimenez – Versão: José Fortuna), gravada pela dupla Tônico e Tinoco, e também *Êh São Paulo* (Alvarenga e Ranchinho). Há, também, uma dança tradicional portuguesa denominada *baile corrido*, onde a sanfona de oito baixos faz parte do acompanhamento instrumental.

Seja *repicado* ou *corrido*, o calango cantado por Geraldo possui muitas semelhanças com o *calango mineiro* de Cataguarino e de Duas Barras, conforme se pode observar na transcrição a seguir:

⁹⁷ Seria “enrolado” uma corruptela de “embolado”, ou “embolada”?

oi me dá li - cen(ça) [a - ca - hei de me (...)] vou - meem

bo - ra des - sa ter(ra) vou su - mir vou de - ser tá

vou su-mir vou de-ser - tá mi-nha ter-ra de pri - mei(ra) on-de can-tao sa-bi - á

on-de can-tao sa-bi - á en-fioo de-do na ca - ne(la) fá-çoa tá-bua der-ru - bá

Exemplo musical nº 17 – Calango repicado ou corrido cantado por Geraldo Abel

Assim como no *calango mineiro*, o *calango repicado* ou *corrido* apresenta uma parte com ritmo melódico mais lento, em colcheias, e uma outra em semicolcheias, com a mesma quantidade de compassos para ambas as partes, oito compassos cada. A diferença é que, no *calango repicado* de Geraldo, inexistente o refrão. A estrutura básica é constituída de uma quadra, na parte mais lenta, e duas quadras na parte mais rápida, onde o último verso de cada quadra é repetido no início da outra.

Cabe aqui a mesma observação, constatada na primeira roda das performances de Duas Barras: a estrutura pressupõe a repetição dos dois últimos versos na próxima quadra, mas, por uma questão de economia de canto e de respiração, o penúltimo verso é suprimido, substituído por pausas, repetindo-se na próxima quadra apenas o último verso.

Dentre os vários versos cantados, escolhemos para registrar na partitura uma curiosidade, os versos “vou sumir, vou *desertá*/ minha terra de primeira/ onde canta o sabiá”. Os dois últimos versos são bastante semelhantes ao famoso verso “Minha terra tem palmeiras onde canta o sabiá” do poema “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias. No calango, ao invés de “tem palmeira” existe “de primeira”, significando a terra de origem, a terra natal. Provavelmente, este é um exemplo da circularidade entre as culturas “oficial” e popular, sendo o caso de assimilação e adaptação de um poema afamado, obra de um grande nome da literatura brasileira, a um uso no calango. O contrário também é muito comum, havendo diversos autores ilustres que utilizam textos oriundos da cultura popular.

Quadras populares povoam a literatura de Guimarães Rosa, que inicia o “Sagarana” com uma “quadra de desafio”, conforme ele mesmo indica. Osvaldo Lacerda, compositor erudito, compôs a peça “Desafio”, para coro misto a 4 vozes, utilizando texto folclórico extraído do livro “Terra do Sol”, de Gustavo Barroso. Este texto é composto de quadras semelhantes às conhecidas no calango, na modalidade de *perguntas*, mencionadas anteriormente (quero que você me diga/ quantos peixes tem no má?).

Enfim, *calango mineiro*, *calango repicado* e *calango corrido*, sejam os tais estilos de características diferenciadas ou categorias identitárias, são formas específicas de calango, para as quais apontamos a necessidade de pesquisas mais amplas, que possam trazer maiores esclarecimentos.

3.2 – Interseções com outras manifestações culturais

3.2.1 – Calango e folia de reis

Tanto em Duas Barras quanto em Vassouras, os calangueiros atuam também em folias de reis. Neste capítulo, analisamos o trânsito de elementos culturais entre estas duas manifestações, visível principalmente na figura do *palhaço*, personagem das folias de reis que tem, como uma das características, a de declamar versos, por vezes compartilhados com o calango. Daniel Bitter define as folias de reis como

“empreendimento festivo que ocorre em grande parte do território brasileiro, no qual homens, mulheres, crianças, jovens e idosos se envolvem intensamente em amplas teias de reciprocidades sociais. (...) Sua base organizacional é formada por um grupo de pessoas (cantores e instrumentistas) que realiza anualmente visitas rituais às casas de *devotos* durante o período de festejos natalinos, compreendido entre 25 de dezembro e 6 de janeiro, distribuindo bênçãos em troca de donativos (Bitter, 2010:9).

Em seu livro, Bitter analisa dois objetos de muita importância nas folias do Estado do Rio de Janeiro: a “bandeira”, que consiste em um estandarte com imagens de santo e outros objetos de cunho devocional; e a “máscara” do palhaço, acessório obrigatório deste personagem, geralmente de aparência grotesca e assustadora. Os grupos de palhaços (usualmente três, no mínimo, em cada folia) costumam representar soldados do Rei Herodes que, segundo a tradição católica, promoveu um massacre de crianças, para que Jesus, recém nascido, não sobrevivesse. José e Maria, porém, fugiram para o Egito, salvando a criança. Enquanto a bandeira incorpora o sagrado, o palhaço representa energias negativas em oposição àquela, porém ambos possuem uma complementaridade simbólica, que atenua esta polarização.

O universo simbólico a que as folias de reis pertencem é inserido, por alguns estudiosos, no que se convencionou chamar de “catolicismo popular”. Embora compartilhe diversos signos e ritos da Igreja Católica, possui outros, específicos de suas práticas. Algumas folias estão ligadas a outras religiões, como a Umbanda. Neste contexto, o palhaço possui diversos preceitos, tais como: utilizar sempre a máscara; manter uma certa distância, mas também não se afastar demasiado da bandeira; obrigatoriedade de sair na folia durante, no mínimo, sete anos consecutivos; não entrar nas casas visitadas pela folia (exceto em circunstâncias especiais). Sobre estes preceitos pairam ameaças de infortúnio, caso não sejam seguidos à risca.

Apesar da aura de negatividade, o palhaço detém a comicidade e o lúdico, em oposição ao canto devocional e austero entoado no interior das casas, durante a visita de uma folia de reis. A apresentação dos palhaços ocorre após este canto, na área externa da casa. Forma-se uma roda

onde os palhaços dançam e/ou executam saltos acrobáticos, ao som da *chula*, uma música instrumental executada costumeiramente com sanfona (ou acordeom) e percussão. Os palhaços interrompem a música aos brados, um de cada vez, e declamam versos que, com frequência, apresentam alguns aspectos semelhantes ao calango: setissílabos, com rima nos versos pares, uso de quadras consecutivas, caráter cômico, ocasionalmente apresentando histórias com temas ficcionais ou de conhecimento geral (acontecimentos políticos, culturais, criminais, esportivos, etc.) com versos autorais, decorados de outro palhaço ou retirados de livros de cordel. Há também o *improviso*, onde os palhaços criam versos a respeito de fatos ou pessoas envolvidas na roda. Assim como no calango, por vezes os versos contêm, no vocabulário, palavras e expressões chulas e vulgares.

A declamação possui uma musicalidade peculiar. Não se trata de uma fala comum, mas uma fala com ritmo e entonações características. Embora não se constitua propriamente de uma melodia, frequentemente adquire o mesmo sentido agudo-grave, com predominância descendente, percebido no calango cantado em Vassouras.

Embora o caráter de rivalidade entre palhaços seja uma constante, o desafio entre eles não é, aparentemente, uma prática intrínseca, como o é no calango. Presenciei, no entanto, nos últimos dias de dezembro de 2002, uma situação de embate entre esses personagens. Tratava-se da transmissão ao vivo de um programa do radialista Geraldo Veloso, na Rádio Musical em Cantagalo (RJ). Geraldo, morador de Duas Barras, município próximo, promoveu um duelo entre os palhaços Zeca Diabo (José Teixeira, natural de Itaocara, RJ) e Chiquinho Feijó (natural de Cordeiro, RJ). Este encontro foi muito comentado e ainda é lembrado pela população da região, não só em Cantagalo, mas nos municípios vizinhos.



Figura 24 – Zeca Diabo (esq.) e Chiquinho Feijó (dir.), paramentados na Casa de Cultura de Duas Barras (in www.duasbarras.rj.gov.br, acesso em 30/01/2012).

O duelo, cujo prêmio ao vencedor era um troféu, durou cerca de 1 hora e 20 minutos, onde os dois palhaços debateram, com versos improvisados, temas sorteados ou propostos pelo radialista. O resultado final foi anunciado dias depois, no Encontro do Folclore de Duas Barras, em 12 de janeiro de 2003, constando, segundo relato de Geraldo Veloso, de um curioso “empate”, onde Chiquinho Feijó foi considerado o melhor poeta na surpreendente categoria *calango* e Zeca Diabo o vencedor no discurso de *livro*, outra categoria que será aqui analisada. Tal premiação, além de ter sido uma boa solução para a difícil missão de julgar dois hábeis versejadores, é um indicativo da interseção entre o calango e a fala dos palhaços de folia.

Embora não houvesse auditório, o programa era transmitido de uma sala aberta para a rua, franqueada ao público, a qual ficou cheia de espectadores. Os palhaços chegaram dançando, acompanhados de um grupo instrumental de folia, executando uma *chula*. Assim como ocorre nas folias, o grupo tocava após a fala de cada palhaço, até este ser interrompido aos brados (por palavras como - “ferramenta!”) por seu adversário.



Figura 25 – Duas Barras, Cantagalo, Cordeiro e Itaocara – RJ.⁹⁸

Após a chegada dos palhaços, o radialista apresentou as regras da disputa, que constavam de sorteio de temas para improviso e de tempos pré-determinados para a fala de cada um, com durações por volta de cinco minutos. Os módulos e temas sorteados foram, na sequência: “auto-

⁹⁸ Fonte: <http://www.mapsgoogle.com/maps>, acesso em jan/ 2012 .

apresentação de cada palhaço”; “futebol”; “política”; “improviso sobre pessoas da platéia”; “tema livre”; “direito de resposta de cada um”; “disputa livre”; “criança” e “despedidas”.

Durante todo o duelo, as estruturas das estrofes variaram bastante. Um uso similar às *linhas* do calango era visível, porém a mudança de uma linha para outra foi mais dinâmica. Por ser um estilo declamatório e não melódico, a metrificação da fala tendia a ser setissílaba, mas variava para um pouco mais, ou um pouco menos, na quantidade de sílabas.

No primeiro tema, o das apresentações, ambos ressaltaram as próprias qualidades de improvisador. Chiquinho Feijó utilizou versos típicos de calango: “umbaúba é pau reverso/ mas madeira é pau sem nó/ dois bicudos não se beijam/ dois boca funda é *pió*”. Conforme citamos, Marli, de Duas Barras, já havia cantado, durante a nossa pesquisa, o primeiro verso, explicando que “pau reverso” refere-se ao fato da umbaúba (*embaúba*, *imbaúba*, árvore nativa das regiões tropicais da América) ser oca por dentro, sendo esse verso utilizado para insultar o calangueiro adversário, ao simbolizar que este é “oco” por dentro, ou seja, não possui força ou capacidade para o embate.

Verso semelhante pode ser encontrado também no jongo, manifestação cultural afro-brasileira igualmente disseminada no Vale do Paraíba. Gustavo Pacheco (in Lara; Pacheco, 2007) relata sua surpresa em encontrar no livro de Stein (1990), sobre Vassouras, o mesmo jongo cuja performance havia presenciado, em 1997, na Fazenda São José, em Santa Isabel do Rio Preto (RJ): “Ô embaúba coroné, aê/ Ô embaúba coroné/ tanto pau no mato/ ô embaúba coroné”. Sobre os mesmos versos, escreve Robert Slenes, comentando uma gravação de Stein⁹⁹:

Certamente o mais conhecido – registrado depois em outros lugares no Sudeste e citado hoje em festivais de jongs e estudos acadêmicos como típico do deboche dirigido aos senhores – é “Com tanto pau no mato/ Embaúba é coronel”. Segundo o informante de Stein, a embaúba era uma madeira inútil, por ter madeira mole, e o grande senhor costumava ser o “coronel” na Guarda Nacional. “Combinando os dois elementos, embaúba e coronel”, observa Stein, “os escravos produziam [esse] superficialmente inócuo, mas [mordazmente cínico] comentário” sobre o caráter de seus proprietários (in Lara; Pacheco, 2007:114).

O interessante aqui é observar a mobilidade e revivificação de um bem cultural (no caso o verso de jongueiros escravos) em diferentes contextos e épocas (no calango e nos versos dos palhaços). Calangueiros transitam em diversos ambientes culturais, consequentemente, o calango produzido por eles, também. Os contextos modificam-se e versos vão adquirindo novos significados, com permanências e transformações. Ora embaúba é o “coroné”, senhor dos escravos, ora é o calangueiro adversário, ora é, também, o palhaço oponente. Mas a dimensão da

⁹⁹ A gravação deste jongo, realizada por Stein, encontra-se disponível no CD que acompanha o livro citado (Lara; Pacheco, 2007).

disputa, o tom pejorativo atribuído à *embaúba* permanece, representando o adversário, adjetivado como fraco, tão “oco” quanto essa árvore.

No jongo, além da oposição entre escravos e senhores, secretamente anunciada pelos primeiros, em versos cifrados, havia também a disputa entre jongueiros, através dos *pontos*, enigmas cantados em versos, que deveriam ser decifrados pelos adversários, sob pena de sofrerem danos, inclusive de cunho espiritual. Nas folias de reis, além da disputa entre palhaços, em eventos como o que descrevemos aqui (também ocorrente em festivais folclóricos ou no encontro casual de duas folias de reis, durante uma *jornada*¹⁰⁰) havia também forte rivalidade entre diferentes grupos, como relata Bitter:

Segundo Mestre Hevalcy [Folia Sagrada Família, morro da Mangueira, Rio de Janeiro/RJ], em tempos remotos, grupos que se encontravam no meio da estrada em áreas rurais rivalizavam-se na disputa de versos. O grupo perdedor era obrigado a entregar seus instrumentos e sua bandeira. Muito embora traços dessa rivalidade ainda hoje estejam presentes, o relacionamento entre diversos grupos parece ser mais cordial, tendo em vista os numerosos encontros folclóricos reunindo folias de reis das mais variadas regiões. (...) Os palhaços também acreditam ser alvos frequentes de bruxaria, muitas vezes ocasionada por disputas e rivalidades, nas quais pode estar em jogo a manutenção de certo prestígio pessoal. (...) É relativamente comum que palhaços de diferentes folias se estranhem quando se encontram em um evento público como os festivais folclóricos (in Corrêa; Pimentel, 2008:110).

Locais, formas, mecanismos e procedimentos da disputa modificam-se, mas o sentimento de rivalidade permanece. Por vezes, em eventos como festivais folclóricos o desafio entre palhaços, assim como no programa de rádio aqui descrito, torna-se uma atração, procurando cada concorrente conquistar o prestígio do público e a premiação, quando esta ocorre.

As disputas no calango e na folia de reis (aqui através da figura do palhaço) possuem diferenças e semelhanças quanto à forma, mas há um fato que não pode ser ignorado: com certa frequência, são realizadas pelas mesmas pessoas. Em nossa pesquisa de campo, constatamos que Silvino da Silva e Geraldo Abel, calangueiros de Duas Barras, são mestres de folias de reis. Marli Teixeira participa da folia de Silvino, seu marido. Em Vassouras, todos os membros do grupo Itakalango são envolvidos com folia de reis: Leandro já saiu como palhaço, mas atualmente é mestre; Fofó é *mestre-palhaço* (líder do grupo de palhaços, geralmente o mais experiente) na folia de Leandro, onde também Edinho *sai* como folião; Feijão é palhaço de uma folia em Barra do Piraí e Edson, líder do grupo, já *saiu* em folia quando jovem, como folião, “batedor de caixa” e, também, como palhaço. Este último organiza, anualmente, um encontro de folias de reis em Itakamosi, distrito de Vassouras, onde o grupo está sediado. Todos participam de folias de reis

¹⁰⁰ Nome que se dá ao ciclo de visitas rituais das folias de reis.

desde muito jovens, o que, segundo eles, contribuiu muito para o aprendizado do calango, pela proximidade das estruturas utilizadas no versejar.



Figura 26 – Caixas artesanais de folia de reis, confeccionadas por Geraldo Abel (na foto com os netos).

Como diz Edson, “hoje em dia a maior parte [do pessoal] que canta calango já passou pela folia. Aí conhece, vê o palhaço fazendo verso, acostuma e aprende a fazer o desafio. Se não passar pela folia, fica difícil ele ficar nesse ritmo”. Em entrevista, Edson dá exemplo de versos de palhaço que costuma cantar no calango, primeiro falando no estilo declamatório usual do personagem, depois cantando em melodia de calango. O inverso, segundo ele, também se dá, com palhaços falando versos do calango.

Para Fofo, o interesse pelo calango surgiu através da folia de reis, onde participa desde oito anos de idade, tendo iniciado através de seu tio, na folia do mestre Randolfinho, segundo ele muito conhecido na região de Vassouras e falecido recentemente. Sobre sua facilidade em lidar com verso, diz “que nem sabe de onde veio”.

Na folia, saiu sempre como palhaço. É também instrutor de capoeira, o que contribui para a condição física, nas evoluções como palhaço, personagem cujos atributos incluem a performance de saltos e piruetas. É comum haver palhaços capoeiristas. No início, Fofo lia e decorava histórias de folhetos de cordel, os quais chama de *livros*, recurso que considerava

fundamental para sua prática. Através disso, desenvolveu uma grande habilidade para decorar versos, mas já não sente necessidade de armazená-los prontos, pois adquiriu domínio do *improviso*. Em suas palavras, “não uso isso mais. (...) Não é meu (...). É aquele negócio: igual eu canto [o texto do cordel], mil canta. Agora, o que eu tiro do meu coração, da minha cabeça, não é qualquer um que sabe não. Ninguém, só eu mesmo”. Atualmente, prefere criar os versos na hora, tanto no calango como na declamação de palhaço. A autoria propicia uma individualidade artística, que pode gerar um prestígio pessoal advindo destas práticas, o qual, por sua vez, alimenta rivalidades.

Depoimentos como estes servem para ilustrar a complementaridade entre diferentes manifestações culturais. Calango, folia de reis e folhetos de cordel não são a mesma coisa, mas fazem parte dos mesmos contextos culturais e sociais. Dessa forma, entrelaçam-se na vida de determinadas pessoas, tanto em nível coletivo quanto individual, possuindo, cada pessoa, sua função, possibilidade expressiva e interativa com o mundo, sentimentos, pensamentos, crenças, posicionamentos e ideais.

Chiquinho Feijó faleceu há poucos anos atrás. Não conseguimos obter maiores informações de sua relação com o calango, mas durante o programa da rádio, versos similares aos de calango foram pronunciados, diversas vezes, no seu *improviso*. Pudemos reconhecer os dois últimos da seguinte sextilha, grifados abaixo, também pronunciados por Feijão, de Vassouras, com apenas uma pequena variação:

São três coisas nesse mundo
que me faz admirá
é moça usar cachimbo
mulher velha namorá
**Se não pode com a mandinga
não arrasta patuá**

Em dois outros momentos Chiquinho se referiu à sua própria fala de palhaço como calango:

Eu fiz a minha rima
sou poeta verdadeiro
vou fazer os meus calangos
como poeta lá de Cordeiro

E também durante o tema em que Chiquinho deveria improvisar sobre pessoas do público, à sua volta:

Vou chegar perto de vocês, meu nego
por aqui vou começá
dá licença meus amigos
por aqui vou improvisá

vou fazer uma homenagem à professora¹⁰¹
um calango daqui eu vou tirá

O conhecimento e desenvoltura de Chiquinho Feijó no calango torna-se, através destes versos, bastante evidente. É dedutível que o calango tenha contribuído para sua performance de palhaço, mas o contrário também pode ter ocorrido.

Outra importante fonte de versos, já mencionada no depoimento de Fofó, tanto para o calango quanto para a fala dos palhaços, é a literatura de cordel¹⁰². Através da leitura dos *folhetos*, tanto o calangueiro quanto o palhaço adquire um vasto repertório de versos “prontos”, que poderão ser utilizados na íntegra ou apenas em parte, em trechos ou fragmentos, mesclados a outros versos decorados ou improvisados, propiciando novas combinações, conforme a situação solicitar. No depoimento de Fofó, em Vassouras, como também entre calangueiros de Duas Barras e no desafio entre os palhaços na rádio de Cantagalo, o nome utilizado para o folheto de cordel é *livro*, representando não só o objeto físico, mas igualmente uma modalidade de disputa poética. Utilizaremos doravante este termo, como sinônimo de folheto ou literatura de cordel.

Geraldo Abel, em entrevista para a nossa pesquisa, disse que o conhecimento de *livros* é um dos recursos e requisitos para a performance do calangueiro. Ele pode utilizar um *livro* para cantar por bastante tempo (qualidade importante, considerando que os bailes duravam “até o amanhecer”) ou para desafiar o oponente. No segundo caso, o adversário deve saber a estória de cor e continuá-la do ponto em que o cantor parar. Caso não conheça a estória, erre sua sequência ou não pronuncie os versos adequados, o calangueiro perderá. Esta forma de desafio é idêntica à ocorrida entre palhaços, como será descrito adiante.

Uma situação curiosa, detectada no processo de aprendizagem de Geraldo, leva-nos a pensar em uma possível significação do calango como um “capital cultural” de classes populares¹⁰³, assim reconhecido por seus integrantes. Um de seus tios conhecia bem estas

¹⁰¹ A “professora” em questão é Norma Nogueira, educadora musical do Rio de Janeiro, que estava assistindo a apresentação.

¹⁰² A literatura de cordel consiste em livros de poesias rimadas sobre temas variados de apelo popular, como acontecimentos políticos, esportivos, crimes, tragédias, ou então histórias tradicionais ou ficcionais, romances, fatos históricos, entre outros. Os modos de rimar utilizam principalmente as sextilhas, mas também outras formas compartilhadas com a *cantoria de viola* ou *repente* nordestino, gênero poético-musical onde dois cantadores se desafiam mutuamente em versos rimados. Os textos da literatura de cordel são impressos em pequenos livros, chamados *folhetos*, que costumam ser vendidos em feiras e ambientes de livre circulação pendurados em cordéis, advindo daí o nome.

¹⁰³ O conceito de “capital cultural”, elaborado por Pierre Bourdieu, formalizado inicialmente em colaboração com Jean-Claude Passeron na obra *Les héritiers*, publicada em 1964, referia-se à concentração de informação e de bens culturais pelas classes dominantes, de forma inacessível às classes mais baixas. Estamos apenas sugerindo que classes populares também possuem bens e valores culturais, os quais podem ser disputados.

estórias, mas escolheu apenas um dos irmãos de Geraldo para transmitir seu conhecimento e o fazia em particular, trancado em um recinto. O tio ditava os versos e o sobrinho repetia, memorizando. Geraldo pedia que o tio ensinasse a ele também, mas o tio não queria. Então Geraldo passou a ficar escutando, atrás da porta ou do lado de fora da janela, em segredo, até demonstrar para o tio, em uma roda de calango, que estava com todos os versos decorados. A mãe de Marli Teixeira a ensinava os versos durante o trabalho no eito ou à sombra de uma árvore no quintal, longe do olhar paterno. Temos aqui mais um parentesco com a folia de reis: a relação mestre-discípulo na transmissão de conhecimentos, em que, geralmente, apenas um é escolhido pelo mestre para dar seguimento ao seu saber.

O aprendizado do calango é árduo, exigindo uma grande capacidade de atenção, astúcia e memorização. Para Geraldo, estes atributos são sinais de inteligência e da noção de *dom do artista*: ele fala que “tinha cabeça” pro calango, mas outros irmãos não e que, se o sujeito não tiver “cabeça boa”, não adianta tentar cantar.

Talvez a recusa do tio em ensinar Geraldo resultasse da predileção em ver o outro sobrinho se tornar um bom calangueiro, num espelho de sua própria imagem. Por outro lado, o empenho dele em decorar, disfarçadamente, os versos, demonstra sua habilidade e vontade de buscar o prestígio que este saber proporciona. Prestígio, provavelmente, mais intenso em sua juventude do que nos tempos atuais, considerando que a maior parte dos jovens de Duas Barras não tem demonstrado interesse na aprendizagem do calango, conforme relato dos próprios calangueiros.

Os palhaços utilizaram, na disputa, outros termos além de *calango* e *livro*, para denominar os versos: *poesia, trova, trovação, rima, repente, improviso*. O embate foi chamado de *desafio, debate, peleja, porfia*. Referiram a si próprios em termos como *improvisador, cantador, trovador, poeta, repentista*.

Durante a apresentação de cada um, em tom moderado, os palhaços já haviam trocado provocações, mas foi a partir do módulo “tema livre” que a disputa se acentuou. Zeca Diabo convidou Chiquinho Feijó para disputar no *livro* com os seguintes versos:

Tô falando pra boa sorte
que vem me apoiá
agora segura a onda, Chiquinho
a vaca vai esquentá¹⁰⁴
vou começar no meu livro
tudo o que eu falá
qualquer coisa que eu feche

¹⁰⁴ A expressão lembra outra, “a chapa vai esquentar”, oriunda dos morros cariocas, utilizada para caracterizar uma situação de conflito iminente.

Chiquinho vai segurá
vou mandando as minhas rimas
e você vai me desculpá
não fica zangado com o Zeca
eu gosto de improvisá

Zeca Diabo seguiu declamando uma série de versos, utilizando uma estrutura presente na *cantoria de viola* e nos *folhetos* chamada *mourão (ou moirão) de sete pés*¹⁰⁵, setissílabo, onde rima-se entre si o segundo, quarto e sétimo versos e o quinto e sexto com outra rima, como no exemplo aqui transcrito:

Da Vila da Cabeceira
viagou até Cordeiro
pelo tal de Chiquinho Feijó
foi perguntando primeiro
me disseram: não está
porque hoje foi *cantá*
na casa do fazendeiro

Os versos possuíam um enredo que, curiosamente, passava-se em Juazeiro, no Nordeste, mas simultaneamente em Cordeiro (RJ), como se pode ler acima. É possível que Zeca Diabo estivesse declamando um *folheto* de cordel, porém adaptando trechos à circunstância local. Este expediente ficou claro quando, em outro momento, foi Chiquinho Feijó quem convidou Zeca Diabo para disputar no *livro*:

Vamos pegar nos livros
para esse povo ver
um debate bem improvisado
aonde eu *largá*
você vai *pegá*
com verso improvisado

Chiquinho enfatizou que o debate utilizaria versos *improvisados*. No entanto em seguida iniciou a declamação do *livro* “Desafio de Chico Anísio com Ronald Golias”¹⁰⁶, de autoria de Sizenando C. Lima (Toni de Lima)¹⁰⁷. Tal atitude pode levar a crer que Chiquinho tenha pretendido iludir o público, fazendo-o acreditar que os versos estavam sendo criados na hora. Entretanto, o estudo atento das modificações introduzidas no texto original trazem uma outra suposição, já mencionada anteriormente, a de que o *improviso* não exclui a utilização de versos decorados. Por *improviso*, entende-se não só o pronunciamento de versos originais, mas também

¹⁰⁵ Existe uma variante chamada *mourão trocado* onde os adversários alternam-se na apresentação dos versos: um canta os dois primeiros, o outro os dois próximos e aquele primeiro cantador finaliza com os três versos faltantes.

¹⁰⁶ Ambos famosos humoristas, o primeiro tendo apresentado o programa de TV “A Escolinha do Professor Raimundo” pela emissora Rede Globo e o segundo o programa similar “A Escolinha do Golias” pela SBT.

¹⁰⁷ Disponível no acervo da Biblioteca Amadeu Amaral através do site www.cnfcp.gov.br (acervos digitais – cordelteca. Acesso em 30/01/2012)

a utilização de versos decorados, porém manipulados e transformados conforme a circunstância. O *improviso*, no caso do uso do *livro*, reside na alteração da forma original dos versos e na atitude da performance, onde o texto é apresentado como se estivesse sendo criado na hora. Para tornar visível o processo, transcreveremos a seguir o texto original e mencionaremos as alterações promovidas pelos palhaços, quando houverem. Chiquinho apresentou a primeira sextilha no texto original e Zeca respondeu a seguinte, igualmente sem alterações:

Chiquinho Feijó:

Poderosa e santa musa
Dai-me tuas regalias
Para escrever um debate
De risos e alegrias
Que tivera o Chico Anísio
Com o tal Ronald Golias

Zeca Diabo:

Foi em frente ao canal 7
Nesse dia até choveu
Toparam-se os dois artistas
Quem era fraco correu.
Vou contar para os leitores
Como tudo aconteceu.

Caso Zeca Diabo não conhecesse o *livro*, não o soubesse de cor, já teria perdido. Conhecendo-o, a disputa seguiria até o final, perdendo aquele que esquecesse um verso ou estrofe ou a sequência destes, fato que não ocorreu devido à limitação de tempo imposta pelas regras da disputa na rádio.

Estando reconhecido o livro, principiaram ambos a *improvisar* sobre o mesmo através de alterações: substituindo nomes e lugares (Golias passou a ser *Chiquinho* e, Ronald, *Zeca*; cearense foi trocado por friburguense¹⁰⁸); modificando-se o tempo (ao invés de “já começou o banzé” Chiquinho disse “vai começar o banzé”); introduzindo o nome do radialista (Geraldo Veloso) no texto; enfim, utilizando-se uma série de recursos textuais e performáticos com o objetivo de corporificar o enredo, causar a impressão de que a disputa fictícia do *livro* era ali uma disputa real, sendo criada e acontecendo naquele exato instante.

No módulo seguinte, cujo tema era “disputa livre”, Zeca Diabo desafiou Chiquinho com outra estrutura típica da cantoria de viola e da literatura de cordel, o *quadrão de oito pés*¹⁰⁹:

¹⁰⁸ Natural de Nova Friburgo, cidade próxima a Cantagalo.

¹⁰⁹ Também chamado apenas *quadrão* ou *oito pés a quadrão*, sendo esta última expressão também repetida sempre no último verso, como um bordão. Consiste numa estrofe de oito versos setissílabos em que rimam entre si os três primeiros, o quarto, quinto e oitavo com outra rima e o sexto e o sétimo com outra rima (AAABBCCB). Chiquinho Feijó acrescentou em algumas falas mais um verso, ficando a forma AAAABBCCB.

Agora meu caro Chico
Eu vou lhe *convidá*
para dentro de um quadrão, simbora,
você tem de aqui me *acompanhá*
naquilo que eu vou *pegá*

vou mudar a cantoria
vamos seguir na porfia
que já vem raiando o dia, Chiquinho
está se vendo o clarão
cuidado, preste atenção
esteja bem preparado
para cantar com agrado
nos oito pés de quadrão

Chiquinho respondeu:

Ô Zeca eu me encontro preparado
para cantar animado
um quadrão quadriculado
quadrão só serve quadrado
em cima da quadriculação
é braço, munheca e mão,
é mão, munheca e braço
você não faz o que eu faço
nos oito pés de quadrão

Seguiram nos *oito pés de quadrão* por várias estrofes, até o momento em que Chiquinho solicitou ao radialista a licença para mudar o tema para o de “assuntos religiosos”. Sempre em versos rimados, Chiquinho discorreu sobre temas bíblicos e, em seguida, Zeca fez o mesmo. Em um determinado momento Zeca lançou um desafio a Chiquinho, pedindo que ele explicasse o que representava a figura do palhaço, ao que este respondeu ser a representação de um soldado de Herodes, ridicularizando Zeca pela facilidade da pergunta. Chiquinho lançou a ele, por sua vez, um outro desafio, avisando que ia “perguntar sem trovar” (único momento em que não houveram versos rimados, durante todo o duelo): “Antes das dez pragas do Egito, qual a provação que Deus deu para dois dos seus discípulos, perante o Faraó?” Zeca respondeu em verso: “(...) Abraão jogou o seu cajado/ transformou numa serpente/ e tudo ficou programado”, resposta aceita por Chiquinho como correta.

Em conversa informal com Seu Hilton, um mestre de folia de Tiradentes (MG), este comentou sobre o antigo costume das folias rivais, de, ao se encontrarem, realizarem diversas disputas através de versos sobre conhecimentos religiosos, onde eram lançadas perguntas e enigmas, em consonância com declaração do mestre Hevalcy, no texto de Bitter (in Corrêa; Pimentel, 2008:110), citado anteriormente. A disputa era realizada entre os mestres de cada folia, e, aquele que perdesse por não saber as respostas, deveria entregar os instrumentos, a bandeira, e

por vezes até um folião (no caso de um bom sanfoneiro, por exemplo) para a folia adversária. Seu Hilton mostrou-me um triângulo antigo, que a folia de seu pai ganhara em uma dessas disputas.

No mesmo texto, Bitter relata que, segundo mestre Hevalcy, “um bom palhaço deve ter conhecimento sobre as profecias, podendo substituir o mestre numa eventualidade”. Esta figura “complexa e ambivalente”, nas palavras de Bitter, ao mesmo tempo que representa o jocoso, as paixões humanas, também é capaz de proferir os conhecimentos divinos. Embora não possa se aproximar da bandeira, por incompatibilidades rituais, detém o conhecimento sobre ela, podendo inclusive exercer a função de mestre. Em outro livro (Bitter, 2010) o autor aprofunda o tema, demonstrando como folia e palhaço, através dos respectivos objetos “totêmicos” - bandeira e máscara -, são opostos, mas complementares.

Outras estruturas da literatura de cordel e cantoria foram utilizadas. Chiquinho Feijó, durante o módulo “tema livre”, declamou em uma forma que, segundo Zilmar do Horizonte (nome artístico de José Zilmar da Silva, da cidade de Horizonte, Ceará), chama-se *quebra-cabeça*¹¹⁰(Araújo, 2010:186). Na transcrição abaixo os versos em itálico são fixos, nesta forma:

Que eu sou bamba do trovão
sou bamba da cachola
comigo você se enrola
eu vou inverter seus papéis
é no treze, é no doze, é no onze, é no dez
é no nove, é no oito, é no sete, é no seis
é no cinco, é no quatro,
mais um, mais dois e mais três
hoje aqui nesta festa
vou botar um vinte e quatro na testa
do cantador de vocês

Esta fórmula também é encontrada no coco de embolada. O parentesco se observou ainda quando, além do *quebra-cabeça*, Chiquinho utilizou uma forma de versos pentassílabos, declamados com ritmo marcado e acelerado, que enunciou como *embolada*, mas que durante a fala citou o *calango*, como se pode constatar no grifo da transcrição abaixo: (...) é macaco-prego/ pintura do cão/ [fora] de visão/ timbu¹¹¹ fedorento/ [...] batuqueiro/ infernal [...]/ *cê* fica sabendo/ no **calango** eu sou bom/ ladrão de galinha/ [...] de caça/ cachorro e gato/ de milho e farinha/ de bacurinha/ até de sabão/ você é puxa-saco/ no [...] é ladrão/ teu focinho eu escarro/ tu come catarro. Segundo Geraldo Veloso, este esquema de rima é chamado *calango* pelos

¹¹⁰ A forma relatada por Zilmar apresenta diferenças na quantidade de versos; estariam faltando 3 versos no início, com os quais se deveria formar um esquema de rima ABAB (onde o último B corresponde ao primeiro falado por Chiquinho). Além do mais, Chiquinho não obedece integralmente aos versos setissílabos da forma (excetuando os da numeração, que pertencem a outra metrificação).

¹¹¹ Sinônimo de gambá.

improvisadores. Há uma dubiedade na utilização das nomenclaturas, pois o próprio Chiquinho nomeia este modelo ora como embolada, ora como calango.

No *quebra-cabeça* e na *embolada/calango* de Chiquinho, pode-se observar que os insultos foram contundentes, animalizando o oponente, trazendo o discurso para a esfera do irracional, do grotesco. Observando o todo da apresentação, podemos constatar três principais momentos. O primeiro foi de apresentação, onde cada palhaço exaltou a si mesmo e intimou o adversário para a disputa, mas sem insulto, até mesmo exaltando qualidades do adversário, como se constata nos versos de Zeca Diabo:

Aqui estão dois poetas
e vocês podem *esperá*
que vai sair coisa bonita
nós sabemos *improvisá*
modéstia à parte falando
O Zeca sabe *trová*
Junto com Chiquinho Feijó
brevemente vou me *engatá*
numa peleja pesada
pra vocês *apreciá*
e se nós dois não fosse bom
Geraldo não trazia cá

São versos conclamando a platéia, nos quais exaltar o oponente faz parte da estratégia de gerar expectativa e tensão. O adversário, neste momento, deve ser considerado de alta patente, difícil de se vencer; isto aumentará a glória do vencedor, ao derrotá-lo.

Durante os temas “futebol”, “política”, e “mexer com a platéia” não houve confronto. Cada um apenas mostrou sua capacidade de improvisador sobre os assuntos. A partir do “tema livre” iniciou-se o que chamamos de segundo momento, onde o confronto tornou-se explícito e, à medida em que foi recrudescendo, os insultos transformaram-se em ofensas graves, questionando cada um a masculinidade do oponente, ameaçando-se mutuamente de torturas e briga física, em tom altamente desrespeitoso, cômico em alguns momentos, raivoso em outros. Após o ápice deste segundo momento, iniciou-se um declínio e uma preparação para o final, através de versos como estes de Zeca, logo após ter ofendido bastante Chiquinho (e sofrido ofensas também):

Hoje Chiquinho me mete o pau
pode comigo *acabá*
[...] com Zeca Diabo
você tem que me *escutá*
nós somos grandes amigos
vocês podem *acreditá*
nós saímos daqui abraçado
você pode *interpretá*
que isso que estou falando
vai Chiquinho *machucá*

mas nada que ele fala comigo
eu também não vou *importá*
nós somos poetas amigos
que brincamos nesse *luga*
obrigado à Rádio Musical
da oportunidade que veio nos dá

Após esta fala de Zeca, ainda houve as disputas no *livro* “Discussão de Chico Anísio com Ronald Golias”, no *quadrão* e sobre temas religiosos, eventos já citados, onde insultos ferinos como os anteriores não foram repetidos, tornando-se a contenda bem mais respeitosa. Após o último tema, “criança”, onde os versos ressaltaram a candura da infância, vieram as “despedidas”, onde novamente a amizade entre os palhaços foi evocada, com Zeca declamando “posso meter o pau nele (no Chiquinho)/ mas tenho que aqui abraçar” e Chiquinho “na prosa sou campeão/ se Zeca me bateu, você apanhou (se referindo ao Zeca)/ não tem importância não/ o negócio é participar/ agradar todo o povão”.

Tanto o calango quanto o desafio entre palhaços possuem um caráter de jogo: como disse o próprio Zeca, “brincamos nesse lugar”. Já discorremos sobre o sentido de *brincadeira* no calango (“brinquedo” é, também, um termo de uso popular para designar diversas outras manifestações), indicando a formulação de uma arena, ou *moldura*, ou *enquadre* (conforme Bateson, 2000) onde códigos e normas sociais podem ser, momentaneamente, desrespeitados. Na arena ou ringue é permitido insultar, xingar, humilhar e sofrer também maus-tratos, o que, em qualquer outra circunstância, tenderia a resultar em briga física. Por vezes (e por influência do uso de bebidas alcoólicas), a delimitação e a noção de arena é desmanchada e o resultado é mesmo a agressão corporal, como os relatos sobre bailes de calango confirmam.

A arena, ou melhor, a roda do calango ou de palhaços é um espaço de livre negociação, através da palavra rimada ou de gestos, que podem até ser violentos, mas, supostamente, não devem incluir a briga física. Afinal, existe um mediador de suma importância na contenção da violência: o público. “O negócio é participar/ agradar todo o povão”, disse Chiquinho. O público gosta de assistir à violência através da palavra, talvez alguns até gostem de assistir a violência física, porém esta última destrói a brincadeira, o jogo, desfaz a arena. É justamente a tensão provocada pela ameaça dessa agressão física irrealizada, contida através dos versos rimados, que excita e prende a atenção da platéia. A iminência da explosão cria a tensão necessária para o jogo; mas essa explosão não deve acontecer, pois acaba com o mesmo. A briga no baile acaba com o baile e não há campeão: opositores e platéia “perdem” o desafio.

Não devemos julgar, porém, pelas falas finais de Chiquinho e Zeca, que o desafio é pura falácia. Bitter, a respeito das disputas de palhaço, diz que “segundo o palhaço Gigante, essa

rivalidade se estende para além da disputa poética, assumindo, ocasionalmente, tom pessoal, o que certamente enriquece o imaginário em torno deste personagem” (in Corrêa; Pimentel, 2008:112). Apesar de, no sítio virtual da Prefeitura de Cordeiro, constar de que Zeca Diabo “sempre manteve com Chiquinho uma rivalidade sadia, além da amizade” (cordeiro.rj.gov.br/cultura/folia.php, acesso em 31/01/2012), este desafio na rádio aqui descrito ficou famoso. Geraldo Veloso, em conversa informal, comunicou-me que ambos costumavam realmente ser muito amigos, mas não se conformaram com o empate. Como resultado desta disputa, desentenderam-se, ficando sem se falar durante um ano e só fazendo as pazes após esse tempo. Para o público, porém, que desconhece a intimidade dos palhaços, a disputa ganhou outra dimensão, gerando uma série de boatos.

Um exemplo da circulação de informações geradas a respeito do desafio em questão é o folheto de cordel “Discussão de Chiquinho Feijó com Zeca Diabo”, de autoria de José Costa Leite¹¹².



Figura 27 – Capa do livro “Discussão de Chiquinho Feijó com Zeca Diabo”.

Tive a oportunidade de conversar por telefone com o autor dessa obra, morador de Condado (PE). Cordelista de oitenta e quatro anos, com incontáveis títulos publicados, José teve dificuldade em recordar qual era o folheto em questão, por este ter sido feito por encomenda, em edição única. O autor não conheceu Chiquinho Feijó nem Zeca Diabo, tampouco tinha intimidade com a cultura dos palhaços de folia, personagem característico do Sudeste e incomum em

¹¹² Este folheto integra o Acervo Maria Alice Amorim, disponível para consulta presencial na Fundação Joaquim Nabuco, na cidade do Recife. Imagem extraída do sítio virtual da coleção, <http://www.cibertecadecordel.com.br>, acesso em 31/01/2012.

Pernambuco. Um vendedor de cordéis do Estado do Rio de Janeiro, do qual José não recordou o nome, lembrando-se apenas de que morava em “Pedreira”¹¹³, solicitou-lhe que compusesse o texto, com o título apresentado.

José escreveu mais dois folhetos sobre Chiquinho Feijó, encomendados pelo mesmo vendedor, um deles intitulado “Peleja de Chiquinho Feijó com Joel de Laranjais”, publicado em 2001. Laranjais é um município do Estado do Rio de Janeiro próxima a Cordeiro, onde nasceu Chiquinho Feijó, e bem próximo a Itaocara, onde nasceu Zeca Diabo. Segundo artigo de Francisco Luiz Noel (“No Reino das Folias”, Revista da Alerj, Ano II, nº 5, dezembro de 2008, p.29), Joel de Laranjais (Joel Henrique Guimarães, construtor civil) é palhaço de folia de reis e reside em Itaocara. O outro folheto de José intitula-se “Peleja de Chiquinho Feijó com Gato Preto de Miracema”, publicado em 2002, mesmo ano da disputa de Chiquinho com Zeca, na Rádio Musical de Cantagalo. Miracema (RJ) dista cerca de 40 Km de Itaocara. “Gato Preto”, também citado no folheto como “Batista de Miracema”, é um artesão de máscaras de palhaço. Segundo Daniel Bitter, ele já foi palhaço de folia e seu pai, conhecido por “Mané Gato”, foi um dos palhaços mais prestigiados da região.

Não tivemos acesso ao texto do folheto “Discussão de Chiquinho Feijó com Zeca Diabo”. Os outros dois *livros* citados, os quais pudemos ler, não fazem nenhuma alusão ao fato de Chiquinho Feijó e seus adversários serem palhaços de folias de reis. O de 2001, sequer possui qualquer referência geográfica ao Estado do Rio de Janeiro, pelo contrário: uma fala de Joel de Laranjais (que, como vimos, é de Itaocara – RJ) no texto diz que ele viajou “no sertão/ pelo solo nordestino” e lutou com Lampião, Jararaca e Silvino, cangaceiros famosos do nordeste, na primeira metade do século XX. O segundo folheto traz referências a Cordeiro e Miracema, mas, curiosamente, a capa (que é do próprio autor do texto) apresenta dois repentistas cantadores de viola e não palhaços de folia. Os versos são focados em uma disputa acirrada, com muitos insultos violentos e desrespeitosos.

¹¹³ Não foi possível localizar Pedreira no Estado do Rio de Janeiro. Talvez seja Engenheiro Pedreira, município próximo à cidade do Rio de Janeiro.



Folia de Cordeiro: a tentação na dança multicolorida dos palhaços Joel de Laranjais e Juninho

Figura 28 – Imagem e legenda extraídas da Revista da Alerj, Ano II, nº 5, dezembro de 2008, p.29. Foto: Fabiano Veneza.

JOSÉ COSTA LEITE
Peleja de Chiquinho Feijó
com Joel de Laranjais



FOLHETARIA CORDEL
 Timbaúba - PE
 2001

José Costa Leite

DISCUSSÃO DE CHIQUINHO FEIJÓ
COM JOEL DE LARANJAIS

Leiam esta discussão
 Que vai ser boa demais
 De dois poetas famosos
 De talento e de cartaz
 Cada qual que acoche o nó
 E são Chiquinho Feijó
 Com Joel de Laranjais.

Chiquinho Feijó na rima
 Pra cantar é bom que só
 E Joel de Laranjais
 Não tem compaixão nem dó
 Na rima leva de oito
 E vai querer de todo jeito
 Vencer Chiquinho Feijó.

Mas Chiquinho Feijó disse:
 -Tenha cuidado, rapaz
 Você cantando comigo
 Vai perder o seu cartaz
 Vou matá-lo de estouro
 E vim aqui tirar o couro
 De Joel de Laranjais.

T. 5817/04
 C 4176
 [155 109]

NÃO DEIXEM DE LER:

- Peleja de Antônio Marinho com Pinto do Monteiro
- Peleja de Guriatã do Coqueiro com Côco Dendê da Bahia
- Peleja de Zé Muela com a Negra dum Peito Só
- Peleja de Severino Borges com Luiz Gomes Lumerque
- Peleja de Otacilio Batista com José Alves Sobrinho
- Peleja de Severino Milanês com Zé Gustavo
- Peleja de Pinto do Monteiro com Louro do Fajê
- Peleja de João Martins do Alhyde com Romano Elias
- Peleja de João de Lima com Silvino Pirauá
- Discussão de Chiquinho Feijó com Zeca Diabo
- O Lobisomem da Bahia
- A Lobisomem da Ceará.

Envia-se pelo correio qualquer quantidade de
 Almanques, Livretos de Canções, Orações e Literatura
 de Cordel, mediante a importância do pedido para
 qualquer Estado do Brasil, no endereço abaixo:

José Costa Leite
 Rua Dr. Júlio Correia, 223
 CEP: 55940-000 Condado - PE
 Fone: (0**81) 3642-1200

FOLHETARIA CORDEL
 Rua João Samuel da Costa, nº 13
 Cohab - Timbaúba - PE
 CEP: 55870-000
 Tel.: (0**81) 3631-0321

Figura 29 – Folheto disponível no acervo da Biblioteca Amadeu Amaral (www.cnfcp.gov.br) - acervos digitais – cordelteca. Acesso em 30/01/2012).

LITERATURA DE CORDEL
JOSE COSTA LEITE
PELEJA DE CHIQUINHO FEIJÓ
COM GATO PRETO DE MIRACEMA



FOLHETARIA CORDEL
 Timbaúba - PE - 2002

José Costa Leite

Peleja de Chiquinho Feijó
Com Gato Preto de Miracema

Sou poeta popular
 Do Nordeste Brasileiro
 Daqui eu faço um convite
 Ao povo do mundo inteiro
 Pra juntar neste poema
 Batista de Miracema
 Com Chiquinho do Cordeiro

Chiquinho Feijó é bom
 No seu repente e no tema
 E já enfrentou poeta
 Da Serra da Borborema
 Jurou dar um pau danado
 Em Gato Preto chamado
 Batista de Miracema

Chiquinho do Cordeiro diz:
 - Na cantoria eu prometo
 Vencer qualquer um poeta
 No repente eu lhe derreto
 Enfrento até lobisomem
 Nunca apanhei de um homem
 Quanto mais de um Gato Preto

Figura 30 – Folheto disponível no acervo da Biblioteca Amadeu Amaral através do site www.cnfcp.gov.br - acervos digitais – cordelteca. Acesso em 30/01/2012.

Como foi mencionado, o autor José Costa Leite fez os folhetos por encomenda, sem conhecer os personagens. Este é um exemplo da prodigalidade do imaginário popular em torno dos palhaços de folia, pois é de se supor que, se o vendedor encomendou tais títulos, é porque o assunto deveria ser atraente aos seus compradores. À margem da chamada “grande mídia”, dos principais veículos de comunicação, palhaços gozam de fama e reconhecimento em certas regiões do Estado do Rio de Janeiro, através de circuitos próprios de apresentação e divulgação, onde tais folhetos se inserem. Os cordéis aqui apresentados cumprem uma função interessante, pois se, por um lado, são frutos da fama desses personagens, por outro contribuem para mitificá-los, através do texto divulgado. Nas palavras de Zeca Diabo, durante o duelo na rádio de Cantagalo:

Sei que posso fazer mais
mas eu já fui consagrado
lugares que eu passei
rodando por esse Estado
como improvisador
pra sempre serei lembrado

3.2.2 - calango e samba no Rio de Janeiro

O Rio de Janeiro, cuja identidade está intimamente relacionada ao samba, também tem jongo¹¹⁴, folia de reis e calango, entre outras manifestações da cultura popular. Este subcapítulo discorre, de forma sumária, a respeito da aproximação entre calango e samba, nesta cidade. O samba acolheu (e acolhe ainda) múltiplas influências e matrizes culturais em sua trajetória. Sandroni (2001) demonstra, em sua obra, o quanto o termo *samba* é polivalente, servindo para designar festas, como as que haviam na casa da famosa Tia Ciata, mas também estilos diversos como o partido-alto e o samba-de-umbigada. A participação do calango neste processo é pouco comentada, motivo pelo qual o tema adquire relevância.

O Rio de Janeiro e outros municípios limítrofes (que compõem a área costumeiramente chamada Grande Rio) acolheram durante o século XX um grande contingente de imigrantes de áreas rurais do Vale do Paraíba e do sul de Minas Gerais, que trouxeram em sua bagagem diversos bens culturais, dentre os quais o calango. Nei Lopes, compositor e pesquisador de samba, é um dos poucos autores a citar a interseção entre calango e samba, principalmente no chamado samba de partido-alto. Uma das poucas e breves, mas significativas fontes sobre o tema são as entrevistas de Geraldo Babão e Catone da Portela¹¹⁵, publicadas no livro de Lopes (1992).

O samba de partido-alto possui ao menos quatro importantes aspectos em comum com o calango: a performance disposta em roda de intérpretes, o desafio entre cantadores, o uso da redondilha menor e maior (versos de cinco e sete sílabas) e a utilização de versos improvisados, segundo o que entendemos por *improviso*, descrito anteriormente.

Muitos sambistas, dentre estes os de partido-alto, têm algum conhecimento sobre calango, seja por serem descendentes, ou eles próprios, calangueiros migrantes, ou pela convivência com conhecedores deste tipo de música. A iniciativa de Nei Lopes, de registrar a memória destes sambistas a respeito do calango, permanece praticamente única¹¹⁶, mesmo passados vinte anos do lançamento de seu livro. Futuras pesquisas certamente trarão informações relevantes. Por não ser o tema central de nosso estudo, não pudemos investir em pesquisa de campo aprofundada,

¹¹⁴ O Jongo da Serrinha é um exemplo de jongo em atividade no Rio de Janeiro, que passou por profundas transformações e adaptações, de um jongo antigo a ingerências dos tempos atuais. Maiores informações em www.jongodaserrinha.org.br, acesso em 23/01/2012.

¹¹⁵ Encontramos também o nome grafado como “Catoni”. Utilizamos aqui a grafia do livro de Nei Lopes.

¹¹⁶ Em 1998 foi realizada a série de documentários audiovisuais sobre sambistas, intitulada “Puxando Conversa” (direção de Valter Filé e produção de CECIP/ TV Maxambomba). Um dos volumes desta série é o documentário “Um Preto Velho Chamado Catoni”, com entrevistas e performances do sambista, onde ele menciona dados relacionados ao calango, também registrados em entrevista a Nei Lopes.

limitando nossa incursão a uma entrevista com Davi de Araújo, conhecido como Davi do Pandeiro, integrante da Velha Guarda da Portela, realizada em 2 de abril de 2011.

Davi conhece calango desde a infância, quando foi interno em um colégio em Passa Quatro, no sul de Minas Gerais. Afirmo que o partido-alto possui aspectos semelhantes ao calango, no que se refere à disputa, às regras de inserção e participação na roda, ao repúdio ao verzejador inepto e ao uso de “linhas” de rima. Ele citou sambistas ligados a escolas de samba que conheciam e/ou executavam calango: Aniceto (Império Serrano), Catone da Portela, Alvarenga (ambos da Portela), Geraldo Babão (Salgueiro) e Rufino. A estes, podemos somar outros sambistas, como Martinho da Vila, Xangô da Mangueira, Wilson Moreira, Zuzuca, Padeirinho da Mangueira (vide Paulino, 2005) e Tatinho da Mangueira, este último filho de calangueiros do morro da Mangueira. Durante a entrevista, Davi cantou um calango que executava no bloco carnavalesco “É do Pandeiro” e um “partido de linha” (conforme chamou) de sua autoria, o qual disse ser semelhante ao calango. Comentou também sobre a possibilidade de trânsito de versos entre partido-alto e calango, oferecendo um exemplo ao cantar os mesmo versos nas duas modalidades musicais, com melodias e ritmos distintos.

Geraldo Babão (Geraldo Soares de Carvalho), um dos sambistas citados por Davi do Pandeiro, nasceu no morro do Salgueiro, Rio de Janeiro, em 1926 (faleceu em 1988), filho de pai pernambucano e mãe mineira, conhecedora de calango. Em sua entrevista, concedida em 1987 e publicada em Lopes (1992), Geraldo conta que boa parte dos moradores do Salgueiro era composta por imigrantes de Minas Gerais ou do interior do Estado do Rio de Janeiro. Dizia que o morro era muito animado, que a “força” do morro era o “povo mineiro” de Miracema, Cantagalo, Macuco, Cordeiro e São Sebastião do Alto.

Cabe aqui atentar para um fato curioso, que nos dá margem a uma especulação. Todos os municípios citados por Geraldo são do Vale do Paraíba, localizados no Estado do Rio de Janeiro, não em Minas Gerais. Talvez o engano do sambista seja devido ao fato do Vale do Paraíba ser uma região povoada por migrantes mineiros, próxima cultural e geograficamente daquele Estado. Isto pode ter produzido nele uma identificação do calango, cantado no Salgueiro, como sendo “mineiro”. Apesar de cantar este tipo de música, talvez Geraldo não a considerasse característica do Rio de Janeiro, demonstrando que o que se considera, neste caso, não é questão geográfica, mas sim uma noção de pertencimento. O “povo mineiro” é o “outro”, o diferente, com o qual, no entanto, dialoga-se, ou melhor, canta-se calango.

Segundo Geraldo, esse gênero era bastante presente no Salgueiro: “(...) ali era um lugar bom de morar mesmo (...), dia de sábado e de domingo era samba aqui, samba ali, calango aqui,

caxambu ali. Ô rapaz! Era uma alegria! Tu não sabia pra onde ia, entendeu? Isso é samba, calango. Dia de sábado e domingo era uma alegria!” (in Lopes, 1992:128). Geraldo disse ter cantado muito calango no Salgueiro e que era bom nisso. A certa altura, Nei Lopes menciona o fato de ter escutado, no calango, versos que já ouvira bastante em rodas de partido-alto (“Chiquinha não quer que eu beba/ Totonha compra e me dá”); Geraldo corrobora o fato de tais versos serem de calango e diz: “aqueles versos que eu canto sai do calango” (idem).

Outra narrativa, bastante ilustrativa do encontro entre calango e samba nos morros cariocas, é a de Catone da Portela. Catone (Sebastião Vitorino Teixeira dos Santos) nasceu em 1930, em uma localidade rural pertencente a Ouro Preto, vindo para o Rio de Janeiro aos 13 anos, estabelecendo-se em Jacarepaguá. Concedeu entrevista a Lopes em 1986. Nas festas da localidade onde nasceu, a música mais executada era o calango, acompanhado de sanfona, viola de doze cordas, pandeiro, “sino” (triângulo) e flauta de bambu. Aprendeu desde cedo a tocar sanfona e a cantar esta música. A sua primeira incursão no samba, assistindo a uma festa da Escola de Samba Vai se Quiser, ocorreu de forma curiosa:

“Aí quem me atendeu (...) foi o falecido Valério. Eu estava com a sanfona nas minhas costas. ‘Olha, aqui se canta samba! Lugar de sanfona é lá fora! Esse negócio de calango, esse negócio de mineiro, é lá fora. (...) Olha, você vai ver, mas você não vai puxar essa sanfona pra nada aí dentro, hein?’. Aí eu estava olhando. Aí, nesse dia, estavam ensaiando um samba de terreiro, que é o tal de samba de partido-alto de hoje em dia. (...) Aí eu olhei pra um lado, olhei para o outro, (...) aí meti a mão na sanfona e tô acompanhando o ritmo do samba. (...) Aí o Ruço desceu e falou assim: ‘ô rapaz, aqui não é lugar de tocar sanfona não. Tu vai atrapalhar meu samba, está atrapalhando meu samba! (...) Você quer aprender a fazer samba, mas com a sanfona você não vai fazer samba!’ (Lopes, 1992, p.133-134).

O tal Ruço, ao chamar Catone para outro evento, disse: “esse crioulo aí serve, além disso ele canta bem. Tem é que aprimorar o ritmo dele, que ele ainda está meio calangueado” (Lopes, 1992:135). No entanto, respondendo na entrevista a uma pergunta de Nei Lopes, Catone confirma o fato de utilizar versos de calango no partido-alto. A transposição de calangueiro para partideiro não é absoluta: toda a vivência musical ocorrida antes de se tornar sambista continua presente em sua obra, ainda que não de forma evidente e explícita.

O depoimento de Catone demonstra a importância de elementos culturais e artísticos na construção das identidades locais. Como se sabe, o samba no Rio de Janeiro tem uma identidade híbrida, meio baiano, meio carioca, mas passou a ser representado como símbolo nacional, processo no qual influíram diversos e antagônicos interesses: a atuação de intelectuais como Sérgio Buarque de Hollanda e Gilberto Freyre (Vianna, 1995), a política da Era Vargas e a “política de boa vizinhança” encetada pelos Estados Unidos, utilizando ícones como Carmem Miranda e o personagem da Disney (apreciador de samba) Zé Carioca.

O calango, por sua vez, não mereceu os aplausos de Hollywood, muito menos os de Jacarepaguá, no dizer de Valério: “Lugar de sanfona é lá fora”; corroborado por Ruço, ao dizer que “aqui não é lugar de tocar sanfona não” e que “com a sanfona você não vai fazer samba”. Provavelmente a interdição do instrumento não se deve apenas aos seus aspectos tímbricos, a uma inadequação estritamente musical. A recusa talvez implique também na rejeição de tudo o que a sanfona representa, enquanto ícone de um determinado universo cultural, alheio ao universo do samba, como, por exemplo, a ruralidade, na medida em que o samba vai se configurando como um gênero musical urbano.

Guembe (2008) realizou um estudo sobre *música situada*, expressão que indica a música associada a um lugar geográfico e simbólico, a uma identidade e a um *discurso de pertença*. Este *discurso de pertença* expressa um determinado imaginário coletivo, e tem por base não só os elementos estéticos (no caso, musicais) mas também ideológicos. Partindo deste conceito, a autora analisa aspectos de correlação entre concepções de identidade, processo icônico e discurso de pertença em músicas situadas¹¹⁷.

O samba, naquele contexto da festa no terreiro, tinha um valor muito mais que estético. Era o veículo de expressão de uma identidade local. Ruço estava cantando, ensaiando um samba novo no centro da roda, mas quando Catone começou a tocar, a atenção do público (composto por muitas *pastoras*, cantoras de samba) desviou-se, do cantor, para o sanfoneiro. “Aí, em vez do pessoal ficar lá no samba, começaram a ficar em volta de mim”, relatou Catone (in Lopes, 1992:134). Mesmo repreendido por Ruço, Catone ofereceu-se para cantar depois dele. Ruço quis expulsá-lo, mas houve um “valente”, um tal de Zezé, que disse: “Olha, se o rapaz sair daqui com a sanfona, vai todo mundo lá fora. Que eu sou dono do pessoal que está aí, e vai todo mundo lá pra fora. Deixa o rapaz” (idem). Neste episódio fica evidente que não é só o som da sanfona que está em jogo, mas sim uma disputa de poder, influência e prestígio individual, onde elementos

¹¹⁷ A autora aponta três posturas básicas existentes na América Latina, formuladas pelo sociólogo chileno Jorge Larraín Ibáñez: uma que entende a identidade como um processo em permanente construção e aponta a arbitrariedade presente nos discursos que a constrói; outra contrária, de caráter *essencialista*, onde a identidade se vincula ao passado e à tradição e estabelece uma idéia de *pureza*; uma postura intermediária, que reconhece a identidade como um processo aberto e crítico frente às tradições, podendo ser chamada de postura *histórico-cultural*. *Música situada* pode ser definida como uma manifestação de uma concepção histórico-cultural da identidade. A autora também cita o *processo de iconização* de uma identidade cultural, segundo Eero Tarasti: um objeto, com a aceitação da coletividade, transforma-se em uma espécie de *duplo* do sujeito, portando características de identidade suas e da comunidade onde se insere. Forma-se assim um ícone, que atua como essência da identidade e duplo do sujeito real. O sujeito *iconizado* acredita e se identifica com o ícone; o sujeito e/ou objeto *iconizante*, atuando como ícone, mobiliza nos sujeitos a atividade de desejo do ícone. A autora associa o *processo de iconização* a ideologias nacionalistas e a identidades essencialistas, que podem conduzir o ícone ao exotismo, ao pitoresco, à estereotipia.

culturais são a moeda de negociação. Ruço talvez não soubesse tocar sanfona, nem cantar calango e não deve ter gostado de ter a atenção das pastoras desviada de si.

Na música popular brasileira há vários exemplos de “disputa” entre gêneros musicais. A música “Forró na Gafieira”, de Rosil Cavalcanti, interpretada por Jackson do Pandeiro, conta a estória de um “pau-de-arara” (nordestino imigrante) que foi a uma gafieira em Jacarepaguá (coincidentemente, bairro do Rio de Janeiro onde residiu Catone) e mandou “passe de côco que foi um chuá”, fazendo a gafieira virar um forró. Luiz Gonzaga deve parte do sucesso de sua figura de Rei do Baião ao sucesso da música “Baião”(Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira), onde afirma já ter dançado “balanceio, xamego, **samba** e xerém” (grifo nosso), mas que o “baião tem um quê que as outras danças não tem”. Nestas duas gravações está presente a sanfona: na primeira, merecendo destaque no arranjo, justificando musicalmente a transformação da gafieira em um baile de forró. Luiz Gonzaga, por sua vez, além de executar o acordeom, canta: “toquei sanfona em Belém/ (...) e sei o que me convém”. São exemplos de como a sanfona (e tudo o que ela representa de não-pertencimento ao universo musical estritamente “carioca”) disputa por espaço, tanto na gafieira de Jacarepaguá, como no mundo do samba, por ter “um quê que as outras danças não tem”.

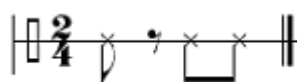
As disputas de bens culturais por visibilidade são promovidas por indivíduos e coletividades em busca de reconhecimento, valor e afirmação de sua identidade social. Catone, provavelmente na busca de aceitação em seu novo meio, acabou por se tornar sambista e partideiro, porém utilizando versos de calango em suas canções e improvisos.

O episódio de Catone demonstra a existência de núcleos de identidade distintos no samba e no calango, que no entanto podem se tornar híbridos através de aspectos comuns. Ambos compartilham estruturas semelhantes que permitem o trânsito de elementos de um para o outro, não sem uma certa hierarquia. O calango permanece sendo “música de mineiro”, a sanfona continua “lá fora”, sendo estas expressões exemplos de *discursos de pertença* social e cultural (Guembe, 2008). O samba não admite diretamente ser “calangueado”, ao menos no caso particular em que Ruço desdenha o ritmo de Catone, dizendo que ele deve se ajustar ao samba. Mas não existe aqui a idéia de pureza. Catone não se mantém intocável em sua identidade de calangueiro, assumindo a identidade de sambista, porém “contaminando” o samba com sua musicalidade mineira.

O cantor e compositor Zuzuca (Adil de Paula, nascido em 1936), natural de Cachoeiro do Itapemirim, município do Espírito Santo, veio para o Rio de Janeiro ainda adolescente, ficando posteriormente conhecido como o sambista Zuzuca do Salgueiro, por sua participação na Escola

de Samba de mesmo nome. Em seu LP “O Bom Sambista” (Okeh, 1972), abriu espaço entre as faixas de samba para gravar uma intitulada “Folia de Reis”, de sua autoria, cujo refrão é: “vou lembrar meu Rei/ e o meu lugar/ vou cantar calango/ vou calanguear”¹¹⁸.

A gravação inicia com um cavaquinho executando um solo em terças, com acompanhamento harmônico de outro cavaquinho. O solo em terças, o timbre agudo e as cordas metálicas do cavaquinho lembram uma viola caipira. Na letra há um verso que alude ao instrumento: “tem viola contemplando a lua cheia” (em uma festa de roça). Veremos adiante, este mesmo recurso musical, sendo utilizado em outras gravações que remetem ao calango, em discos de samba, o que pode ser entendido como um *tópico identitário* de uma música associada a “ruralidade”. Quanto ao acompanhamento rítmico, apesar da gravação ser intitulada *Folia de Reis* a célula básica executada pelo surdo se aproxima mais das utilizadas no calango, semelhante à executada pelo grupo Itakalango (ver subcapítulo 2.2):



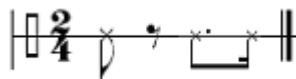
Exemplo musical nº 18 - Acompanhamento da gravação de Zuzuca.

Kofi Agawu (in Guembe, 2008), utiliza o conceito de *tópico* para representar elementos que permitem transmitir significados em música. Tópico pode ser entendido como um lugar comum que permite uma imediata comunicabilidade entre compositor e ouvinte. No entanto este lugar comum não é desprovido de força expressiva, pelo contrário. Tópicos são “signos musicales consistentes, en tanto signo, en un significante e y un significado” (Guembe, 2008:163). Para compartilhar o tópico, compositor e ouvinte devem ter a mesma *competência* (na acepção de Umberto Eco). A hipótese da autora do artigo é que os tópicos se constroem a partir de um processo icônico. Os ícones da identidade são então representados em tópicos identitários. O ouvinte, através de sua competência, assimila estes tópicos, identifica-se com o iconizante definido neles, e consequentemente os associa com sua própria identidade. Os tópicos identitários teriam esta função de transmissão de um sentido compartilhado, despertando processos de identificação, o sentimento de pertença e a afirmação do eu coletivo.

No Brasil a viola caipira, a sanfona e o acordeão costumam estar fortemente associados a músicas rurais ou regionais, ícones de identidades ligadas à idéia de origem, “raiz”, tradição, em contraposição à urbanidade. No depoimento de Catone e nas gravações de calango, em discos de

¹¹⁸ Este refrão indica uma convivência entre folia-de-reis e calango, conforme visto no subcapítulo 3.2.1

samba, os dois instrumentos são utilizados como tópicos identitários. Do álbum de forró *Roberto do Acordeon e Seus Cabras da Peste* (Copacabana, 1981) consta a faixa “Calanguiê” (Sebastião Rodrigues/ Antônio Euzébio), cujo refrão é: “calanguiê, calanguiê, calanguiá/ é uma dança que vem lá do meu lugar/ calanguiê, calanguiê, calanguiá/ e puxa o fole que eu quero calangueá/ sanfoneiro puxa o fole/ que eu quero calangueá”. A célula rítmica básica do acompanhamento é próxima ao exemplo anterior:



Exemplo musical nº 19 – Acompanhamento de “Calanguiê”.

Tanto na gravação de Zuzuca, quanto em “Calanguiê”, o calango é um signo de identidade relacionado à memória. Coincidentemente, ambas as composições utilizam a expressão “meu lugar”, representando o lugar de origem. Porém o discurso não é direcionado aos pares *do* e *no* local de origem e sim aos de fora, àqueles do novo ambiente em que o personagem da canção se encontra. O pronome é indicado na primeira pessoa do singular: “meu lugar” e não “nosso lugar”. Consideremos também o fato de tais gravações pretenderem obter a aprovação de parceiros migrantes. Impossível, porém, não relembrar a fala de Ruço para Catone, onde a expressão “lá fora” deixa clara uma disputa pelo “lugar”, associado este à identidade.

Quanto à sonoridade, embora os calangos dos fonogramas se diferenciem, pela temática e pelos arranjos, das demais faixas dos discos (do gênero samba, no de Zuzuca e forró, no de Roberto), não se aproximam dos calangos das performances que observamos em nossa pesquisa de campo. Utilizando nos discos, como tópicos identitários, células rítmicas e instrumentos (sanfona, viola, cavaquinho imitando viola), fazem alusão ao calango de performances, mas são bem distintos.

O disco de Roberto do Acordeon é de forró, portanto a sanfona está presente em todas as faixas. Mas nos discos de samba ela costuma ser utilizada apenas quando o sambista quer se referir ao universo rural. Outro exemplo do uso deste instrumento no arranjo, enquanto ícone de identidade do calango, é a faixa “Coité, Cuia” (Wilson Moreira/ Nei Lopes) do disco *A Arte Negra de Wilson Moreira e Nei Lopes* (EMI-Odeon, 1980). A música não é propriamente um calango e sim uma alusão ao mesmo. Nei Lopes a definiu como “samba-calango”, numa iniciativa de unir calango e samba em uma mesma composição. Após o canto, Nei Lopes diz: “É gente, calango e samba é igual a coité e cuia, é tudo da mesma família”. Em seguida, dedica o

“samba-calango” ao “pessoal da Zona da Mata, do Vale do Paraíba, de Duas Barras, cidade de Martinho da Vila, de Avelar, cidade do povo de Wilson Moreira, tudo terra de calangueiro”.

O início da gravação conta com uma sanfona, realizando um acompanhamento harmônico, e um cavaquinho solando, inicialmente uma melodia de uma só voz e, logo em seguida, com vozes em terças. Este uso do cavaquinho já foi visto na gravação de Zuzuca, reforçando a idéia disto ser um tópico identitário. Outro tópico é a célula rítmica básica do acompanhamento, semelhante à utilizada na música de Zuzuca, porém sem acentuação na primeira colcheia, apenas nas duas seguintes.

A Casa de Cultura de Duas Barras, mantida pela prefeitura, possui uma pequena biblioteca, outro pequeno cômodo dedicado à cultura popular da região (com fotos, vestimentas, instrumentos e objetos de folias de reis) e uma outra sala, bem maior, inteiramente dedicada ao compositor, intérprete de samba e escritor Martinho José Ferreira, conhecido como Martinho da Vila, nascido naquele município em 1938. Seu pai, Josué Ferreira, era lavrador, calangueiro e mestre de folia de reis. Aos quatro anos de idade, Martinho foi morar com a família na localidade de Boca do Mato, junto à Serra dos Pretos Forros, próximo ao Méier, Lins de Vasconcelos e Engenho de Dentro, na cidade do Rio de Janeiro.

Martinho da Vila adquiriu a fazenda onde nasceu, onde seus pais eram empregados. Nesta fazenda funciona o Instituto Cultural Martinho da Vila (ICMV), idealizado pelo compositor, criado em 2003. O Instituto integrou (ao menos até 2010) o projeto Pontos de Cultura, promovido pelo Ministério da Cultura. Dentre os objetivos propostos pelo ICMV está a “preservação, catalogação, registro e difusão das tradições locais da região, como as Folias de Reis, o Mineiro-Pau, os Cantadores de Calango e Lera, os Artesãos e os Repentistas” (in <http://www.icmv.org/home.htm>, acesso em 10/06/2010).

O calango tem uma presença discreta, mas significativa, na extensa obra musical de Martinho, constando de cerca de quarenta discos, lançados entre 1969 e 2011. Seu segundo álbum, *Meu Laiaraiá* (1970), contém a “Linha do ão”, faixa de sua autoria, que inicia com os versos “Tô cantando nesta linha/ que é a linha do ão/ já dancei samba de roda/ já briguei muito na mão”. Os dois primeiros versos são uma clara referência às *linhas* de rima utilizadas no calango. Não foi possível averiguar a qual “samba de roda” o autor se refere, se é uma alusão ao samba de roda do Recôncavo Baiano, ou a alguma prática realizada no Rio de Janeiro. Porém não se pode deixar de mencionar a associação de *linha*, samba de roda e o verso “já briguei muito na mão”, unindo em uma mesma estrofe modalidades musicais e a disputa tão característica do calango.

Em outra parte da letra há referência à ligação entre calango e ascendência familiar: “o meu pai era colono/ e meeiro muito bom/ calangueava a noite inteira/ não perdia verso não”.

O arranjo musical de “Linha do ão” expressa, com muita propriedade, os dois universos de Martinho da Vila: o de sua origem familiar, rural e calangueira e o de sambista urbano, no Rio de Janeiro, que transparecem também nos versos “eu nasci numa fazenda/ fui criado na favela/ (...) fui formado lá na Vila/ fiz do samba profissão”. A música inicia com uma viola caipira solando em terças (prática comum no repertório desse instrumento) em compasso acéfalo, com um contrabaixo tocando no primeiro tempo forte após o começo, causando o efeito de um surdo ou tambor grave. A semelhança com os arranjos das gravações de Zuzuca e Wilson Moreira/ Nei Lopes parece indicar uma prática comum, em gravações do gênero. A seguir, o contrabaixo também toca em contratempo, além de marcar o tempo forte. Este acompanhamento rítmico não é típico nem de samba, nem das gravações que remetem ao calango vistas até agora; estaria mais próximo do utilizado em folia de reis.

Na gravação, Martinho canta a primeira estrofe (“tô cantando nesta linha...”) junto com a entrada de um pandeiro e outros instrumentos de percussão, enquanto a viola passa a fazer um acompanhamento harmônico. Um coro feminino repete a estrofe e, a seguir, soma-se à viola uma gaita de boca (com uma sonoridade muito próxima à de uma sanfona) executando um solo. Até aqui, melodia e acompanhamento podem ser escritos em compasso quaternário. Inesperadamente, após um breque, o acompanhamento percussivo passa a executar um ritmo de samba; o compasso passa a ser binário e Martinho repete a mesma estrofe, porém com melodia, alterada. Martinho a inicia cantando o quinto grau e não o terceiro, como anteriormente, passando então a melodia a ser mais aguda. A viola desaparece, substituída pela entrada de uma cuíca. A gaita faz alguns ligeiros contrapontos e dá um intervalo. Surge o som de um cavaquinho, executando pequenos solos, seguindo-se o ritmo de samba até o final. Numa coerência entre texto e arranjo musical, estão retratados os dois aspectos da vida de Martinho da Vila: o passado, com ascendência rural e calangueira, e a constituição em sambista, no Rio de Janeiro.

No álbum *Memória de Um Sargento de Milícias* (1971), na faixa “Seleção de Partido Alto” (um pout-pourri com refrões de vários partidos-altos) ele inicia saudando Geraldo Babão, dizendo que ele “sabe tudo”. Durante o refrão “poeira, poeira/ o samba vai levantar poeira” Martinho intervém dizendo: “aguenta aí que eu conheço esse calango há cinco mil anos, malandro, lá da Boca do Mato! Era assim: olha o som da antiga!”. Neste momento, o cavaquinho sola a melodia da voz em terças, à semelhança de uma viola caipira. Curioso, o fato de Martinho chamar um refrão de partido-alto, cujo texto faz referência ao samba, de calango, o que mais uma

vez aponta para uma possível proximidade entre estas modalidades musicais. O comentário também permite considerar que o calango era praticado em Boca do Mato, na cidade do Rio de Janeiro, onde Martinho morou.

Em “Calango Longo”, gravado no em seu quarto disco, *Batuque na Cozinha* (RCA/VICTOR, 1972) alguns versos são autobiográficos:

Calango longo	Minha mãezinha	Sou partideiro
No calango tem branquinha	Que já está com sessentinha	Calangueiro e cirandeiro
Se meu pai foi calangueiro	Vou cantar essa modinha	E só não fui sanfoneiro
Também vou <i>calangueá</i>	Pra senhora se <i>lembra</i>	Por preguiça de <i>tocá</i>
Segura branco	Daquele tempo	Sou amarrado
Na cintura da pretinha	Que vivia lá na roça	Nesse som da minha terra
Deite a cabeça no ombro	Com uma filha na barriga	Vou lá pro alto da serra
E deixe o corpo <i>balança</i>	E com o Martinho pra <i>criá</i>	Com você <i>calangueá</i>

Alguns aspectos merecem destaque nesta letra. A ascendência do pai calangueiro é a referência para o filho cantar calango com propriedade. Esta é uma faixa de um disco comercial, de um compositor e cantor famoso e conhecido como sambista, que aqui se afirma como calangueiro. A origem rural lhe confere direito e conhecimento de causa. Ele reitera o fato citando a mãe, o tempo passado, a vivência na roça e a associação estreita do calango com este ambiente: é preciso ir para o alto da serra, para se calanguear. Num intervalo instrumental exclama “som rural, malandro, som rural é isso aí!”.

A trajetória de Martinho, da roça de Duas Barras para Vila Isabel, também é apresentada quando o mesmo se afirma, não só como calangueiro, mas também como partideiro e cirandeiro. Fica aqui nossa especulação de que “cirandeiro” entrou no calango mais para fazer rima. Martinho não é popularmente conhecido como cirandeiro, nem gravou muitas faixas do gênero. Porém “partideiro” (sambista de partido-alto), já é mais próximo de seu universo.

A estrutura de rima e o andamento da melodia aproximam-se do *calango corrido* ou *repicado* apresentado por Geraldo Abel, em Duas Barras, que por sua vez possui aspectos em comum com o *calango mineiro* e um parentesco com a *embolada*.

O “Calango Longo” traz ainda mais surpresas quanto à forma. Embora não haja refrão, em seguida aos versos apresentados acima, aparece um coro, que canta dois versos de quatro sílabas. Martinho responde a este coro, com versos de oito sílabas tônicas, formando quadras que rimam os versos pares na *linha do á*. A melodia, neste trecho, é modificada e o andamento passa a ser moderado, mais lento que a parte anterior.

Uma das estrofes desta segunda parte talvez possa contribuir para explicar as alterações na forma: “minha gente sertaneja/ dá licença pro sambista falar/ eu botei contrabaixo no calango/ mas juro que foi pra melhorar”. Lembramos mais uma vez que: esta faixa está inserida em um álbum comercial, não documental; que Martinho da Vila é um compositor conhecido como sambista e não como calangueiro; e é um artista criador. Supõe-se que transite mais no universo do samba que do calango. Portanto, permite-se liberdade criativa e modificações no calango (inclusive na duração: cerca de dois minutos, tamanho padrão de disco comercial, destoando da longa duração do calango que encontramos em Duas Barras).

A ideia de “melhorar” diz muito sobre o conceito que se dá para a sonoridade do calango popularmente executado. Com o contrabaixo seria este mais palatável para um público mais amplo? Martinho “jura” que a modificação “foi pra melhorar”, numa fala dirigida à “minha gente sertaneja”. Segundo este pensamento, o calango pode ser “melhorado”, mas a princípio deve permanecer intocável, rural, não podendo passar pela mesmas modificações e experimentações, como ocorre com o samba, por exemplo. A presença ou não de contrabaixo no calango talvez não seja uma questão para boa parte do público urbano de Martinho, que pouco conhece este tipo de música. Não é para esta parcela de ouvinte que o sambista direciona sua justificativa.

Quanto ao arranjo, é curiosa a semelhança entre “Calango Longo” e “Calango Vascaíno” em seu sexto disco, *Canta, Canta, Minha Gente* (RCA/VICTOR, 1974). Ambas começam com introdução de viola caipira fazendo ponteados e terminam com solo de sanfona. A formação instrumental é bem próxima. Embora remeta ao uso do instrumental do calango, os arranjos são claramente em um formato comercial, criando uma sonoridade calangueira mas sem reproduzi-la fielmente (se comparados a gravações de caráter eminentemente documental). Novamente estão presentes os instrumentos que são tópicos identitários do calango, presente no depoimento de Catone: viola caipira e sanfona. Pode haver contrabaixo, mas estes precisam estar presentes, enquanto signos de identidade.

Calangos cantados por calangueiros, reconhecidos e autodenominados como tal, geralmente utilizam a linguagem e elementos relacionados ao ambiente rural por ser o meio onde vivem. O “Calango Longo” apresenta o intérprete/compositor distanciado deste ambiente, mas que volta momentaneamente às origens, com certo caráter nostálgico. Outras composições apresentam esta visão romântica e idealizada, determinando a roça como o lugar do calango, ligado à ideia de passado e tradição.

Os discos de Martinho da Vila, Zuzuca, Wilson Moreira e Nei Lopes, são discos de samba que cedem espaço para uma (geralmente apenas uma) faixa sobre calango, o qual é reconhecido e reverenciado no universo do samba, desde que sua representação social seja preservada e bem definida, sendo ele identificado com a roça, a ruralidade, o lugar de origem ou ascendência, com certo grau de exotismo, de algo pitoresco.

3.3 – Alguns registros fonográficos do calango

Os registros fonográficos, assim como os iconográficos, são pequenos recortes ou trechos de paisagens maiores, fixados no tempo, na sua época. São, no entanto, apesar de suas delimitações, vestígios importantes na reconstituição das possíveis paisagens das quais são parte. Uma das grandes dificuldades que existe, na pesquisa de manifestações da cultura popular (com a qual nos deparamos em nossa pesquisa), é a falta de documentos, sejam textuais, iconográficos, audiovisuais ou fonográficos. Há evidências, por exemplo, da presença significativa de jongo e caxambu em Vassouras, até meados da década de 1960, mas as gravações de Stein (in Lara; Pacheco, 2007) talvez sejam os únicos registros destas manifestações na região. Sobre calango, as referências são praticamente inexistentes, em épocas recuadas.

Encontramos registros fonográficos de calango a partir da década de 1940. Deve-se, porém, compreendê-los a partir do contexto em que foram criados: ou como produtos da indústria cultural, ou como registros documentais de uma época. Em ambos os casos, deve-se considerar tais calangos como recortes, não como paisagens. Faz-se necessária uma aproximação crítica para entender de que forma estão representados em tais gravações, considerando que, se por um lado, não representam a totalidade do que é calango, por outro lado, seu poder de representação social é de influência costumeiramente maior que práticas calangueiras usuais, por serem difundidas a um público mais amplo, através de diversos meios midiáticos.

O calangueiro Leandro, do Grupo Itakalango, declarou em entrevista que, nos bailes de barraca organizados por sua avó, com a presença de um sanfoneiro de oito baixos executando o calango, também se ouviam nos intervalos, ao som mecânico da vitrola, discos de música sertaneja. Leandro admira duplas sertanejas antigas como Tonico e Tinoco e relata que um de seus primeiros contatos com calango foi através de uma fita K7 de um álbum comercial intitulado “Calango Mineiro”, adquirido pelo pai. Portanto, se por um lado a indústria fonográfica absorve elementos de práticas populares, por outro interage com as mesmas, através dos discos e de meios de comunicação como a televisão e o rádio.

Os registros fonográficos de calango são poucos. Podemos identificar duas vertentes principais: gravações em que se observam adequações a certos parâmetros da indústria cultural e, numa outra corrente, gravações documentais, nas quais se busca registrar a prática em si, tal como ela ocorre em seu meio social. Obviamente, há gravações que transitam entre uma categoria e outra; não pretendemos criar, aqui, nenhuma distinção rígida, apenas ressaltamos aspectos evidentes nos fonogramas.

Apontamos, neste subcapítulo, algumas questões pertinentes às definições dos gêneros musicais, mas estamos cientes, no entanto, de que a própria categoria “gênero” é problemática, uma vez que é produto de um contexto histórico, social e estético específico. As observações etnográficas sinalizam que as distinções entre calango e outras formas expressivas, podem ser irrelevantes, do ponto de vista daqueles que praticam tais músicas. Tentamos aqui, também, explorar categorias acionadas por calangueiros, na busca de estabelecer esses limites e diferenciações.

Há outra distinção importante, que deve ser destacada, entre os registros fonográficos e as práticas populares de calango. Novamente atentamos para o fato de que há interseção entre as duas formas de se apresentar esta música, não havendo duas categorias inteiramente contrastantes, nem conflitantes. No entanto, há alguns aspectos óbvios que precisam ser mencionados. Nas performances de calango que presenciamos em pesquisa de campo, não há uma preocupação com a duração das músicas. Um mesmo tema musical pode durar dez, vinte, quarenta minutos ou mais, dependendo da interação dos participantes. Já os fonogramas de calango possuem entre dois e quatro minutos, em média.

Na performance, não há a formulação prévia de texto ou de arranjo, podendo haver improviso no canto e no acompanhamento instrumental. Na maior parte dos registros fonográficos que encontramos, percebe-se uma elaboração antecipada, com introdução, texto definido, parte instrumental, enfim, uma concepção clara de arranjo musical. A performance inclui gestual e interação direta com o público; o fonograma restringe-se ao audível e o contato entre artista e ouvinte é indireto. A performance é única, jamais se repete exatamente igual a qualquer outra; o fonograma o faz, enquanto durar o suporte.

Outras diferenças existem, mas estas já são suficientes para indicarmos duas categorias, as quais nomeamos de calango *performático*, aquele praticado ao vivo, e calango *fonográfico*, consistindo nos fonogramas nomeados por este gênero.

Martins (1975) observa certas diferenças entre as categorias que criamos, porém as apresenta como uma relação contrastante entre *música caipira* e *música sertaneja*, sendo, a grosso modo, a primeira inserida em práticas e performances sociais comunitárias, e, a segunda, o resultado da influência da indústria cultural sobre a primeira. Nota-se, no discurso do autor, uma tendência a considerar a *música sertaneja* como uma deturpação, ou aproveitamento pernicioso de elementos da *música caipira*. Embora sua análise do caráter de dissimulação de elementos *caipiras*, na música sertaneja, apresente dados interessantes, não compartilhamos a visão do autor quanto a essa dicotomia, na qual um tipo de produção é nocivo ao outro. Muitos calangueiros interagem com diversos outros gêneros musicais da indústria cultural, mantendo, em concomitância, suas práticas musicais específicas.

No subcapítulo 3.2.2, analisamos algumas gravações de calango (ou as que a ele aludem) no universo do samba, geralmente ressaltando o caráter de nostalgia, de associação do calango com o ambiente rural, idealizado enquanto “origem” ou “música de raiz”. Daí a importância de um olhar mais atento para tais gravações, pois veiculam uma outra visão, para um público mais amplo do que o dos praticantes do calango *performático*. As gravações também são calango, mas de uma outra forma. Assim precisam ser entendidas, para que não adquiram um poder de asserção (resultante do alcance da indústria cultural de massa) sobre o que vem a ser calango, algo que jamais poderá ser compreendido no singular, pois o termo inclui modalidades muito distintas entre si.

Encontramos no acervo musical do Instituto Cultural Moreira Salles¹¹⁹ doze músicas indicadas pelo gênero *calango* e uma referida como *marcha calango*. Não foi encontrada nenhuma referência aos critérios que o Instituto utilizou na definição dos gêneros musicais de seu acervo. O mais provável é que a fonte tenha sido a indicação fornecida pelo próprio suporte material, no rótulo dos discos, visto que era um costume, até meados da década de 1960, a nomeação de gênero nas gravações.

Das treze músicas, duas não possuem indicação de data, mas as demais foram gravadas durante as décadas de 1940 e 1950. É possível que haja gravações de calango anteriores, mas a pequena amostragem aponta para o fato de que, nestas duas décadas, o calango foi veiculado pela indústria cultural. Antes de discorrermos sobre estas gravações, mencionaremos outro gênero que, como apontamos ao longo da dissertação, é bastante próximo ao calango, sendo praticamente indissociável, nas performances que observamos.

Existem no mesmo acervo onze músicas do gênero *desafio*, compreendidas entre 1904 e 1948. As mais antigas foram realizadas em discos de 76 e de 78 RPM pela Casa Edison, Rio de Janeiro, entre 1904 e 1921. A pioneira é “Ao som da viola”, datada entre 1904 e 1907, interpretada por Barros e Mário Pinheiro, com acompanhamento de violão. A baixa qualidade sonora, devido à antiguidade do fonograma, dificulta a compreensão dos versos, mas é possível perceber que se trata de versos setissílabos rimados aos pares, em alguns momentos organizados em sextilhas, com os dois últimos versos repetidos. Entre uma estrofe e outra não ocorre a obediência a uma mesma terminação de rima, como ocorre nas *linhas* do calango.

No acervo há mais duas faixas do gênero *desafio*, em disco de 76 RPM, também pela Casa Edison, interpretadas por Mário Pinheiro: “Canção Mineira” (datada em 1908-1912, interpretada juntamente com Benjamin) e “Canções do Sertão” (mesma datação, juntamente com Nozinho. Outra faixa de Mário Pinheiro, no mesmo suporte e gravadora, é “Desafio de dois boiadeiros” (1907-1912, juntamente com Eduardo das Neves), havendo duas versões

¹¹⁹ Disponível no sítio virtual <http://acervo.ims.uol.com.br> Acesso em 10/12/2012.

idênticas, uma catalogada como gênero *humor* e outra como *cômica*, indício importante de associação do gênero *desafio* à comicidade.

Mário Pinheiro (*circa* 1880/1923) foi um artista famoso em sua época. Cantor e violonista, iniciou a sua carreira como palhaço de circo e gravou para a Casa Edison, além do gênero *desafio*, modinhas, canções e lundus¹²⁰. Benjamin, intérprete parceiro de Mário em “Canção mineira”, é provavelmente Benjamin de Oliveira (1870/1954), compositor, cantor, ator e palhaço de circo, famoso em sua época. Seu repertório continha chulas e lundus, além de modinhas, muitas das quais de Catulo da Paixão Cearense, de quem era amigo. Outro palhaço de circo, cantor, compositor e intérprete de lundus (entre outros gêneros) foi Eduardo das Neves, (1874/1919) que gravou com Mário “Desafio de dois boiadeiros”.

Outras faixas no gênero *desafio* são interpretadas por Cadete (Manoel Evêncio da Costa Moreira, 1874/1960), cantor, violonista e compositor (também de outros gêneros como lundu), tendo sido o primeiro cantor a gravar em cilindro de cera para a Casa Edison, e Bahiano¹²¹ (Manuel Pedro dos Santos, 1870/1944), famoso por ter gravado o primeiro disco (não mais em cilindro) daquela gravadora, o lundu “Isto é bom”, de Xisto Bahia (conforme consta no catálogo de 1902). Nesta gravação, realizou *improvisos* homenageando o compositor.

Em termos musicais, a proximidade com lundus gravados pela Casa Edison (como “Isto é bom”) é acentuada: versos setissílabos, rima geralmente nos versos pares (embora ocasionalmente ocorram rimas diferentes (por exemplo, combinando-se o primeiro e último verso de uma quadra, e o segundo e terceiro, com outra rima). A diferença fica por conta da ausência de refrão nos *desafios*. O acompanhamento é o mesmo, realizado ao violão, com o mesmo tipo de fraseado nos baixos e encadeamentos harmônicos, com predominância da cadência I-V-I. As melodias do canto e as interpretações são bastante parecidas com as de lundus.

Três dos artistas citados atuaram como palhaços de circo, onde apresentavam números musicais. Daí, talvez, as duas definições de gênero, encontradas nas fichas catalográficas das duas versões do “Desafio de dois boiadeiros”: “humor ” e “cômica”. Tanto os *desafios* quanto os *lundus* possuíam andamento e interpretação alegre (diferente da modinha) e temas jocosos nos versos. Sua presença no circo, como parte da performance de palhaços, indica uma provável aceitação e gosto popular por estas músicas. O circo, por ser itinerante, era um veículo considerável de difusão das mesmas.

¹²⁰ As informações sobre este e outros artistas, neste subcapítulo, foram obtidas no Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, através do sítio virtual <http://www.dicionariompb.com.br> Acesso em jan/ 2012.

¹²¹ Grafado “Bahiano” pelo Instituto Moreira Salles e “Baiano” no Dicionário citado na nota anterior.

A dupla caipira paulista Alvarenga (Murilo Alvarenga, 1912/1978) e Ranchinho (Diésis dos Anjos Gaia, 1913/1991) iniciou a carreira em 1933, apresentando-se no Circo Pinheiro, em Santos (SP), por exemplo. Durante décadas, o circo foi um espaço também destinado a números musicais. A dupla, que era conhecida por ter *desafios* no repertório¹²² (por exemplo as faixas “Desafio de São João” e “Desafio de perguntas”, esta última se assemelhando ao *calango de perguntas* mencionado nos capítulos anteriores), gravou também a faixa “Calango” (de Alvarenga, Ranchinho e Capitão Furtado, selo Odeon, 1937)¹²³. Há também registro desse mesmo Capitão Furtado (Ariovaldo Pires, 1907/1979, sobrinho de Cornélio Pires), cantor e compositor paulista, ter se apresentado no Circo Piolim em 1948, demonstrando a longevidade da participação dos circos como meio de divulgação musical.

Não há indícios que correlacionem tais gravações de desafio ao calango, mas elas comprovam que, no início do século XX, no Rio de Janeiro, faziam sucesso músicas que utilizavam versos cômicos, setissílabos, rimados aos pares (assim como no calango), onde havia uma dimensão de desafio e, supostamente, a utilização de *improviso* (a julgar pela atuação de Bahiano), senão nas gravações, mas talvez em sua prática de performance. Os cilindros de cera e discos demonstram que havia aceitação de tais músicas por parte da elite econômica e, possivelmente, uma circulação desse repertório, não só por meio de fonogramas, mas também através de apresentações em circos.

Nas gravações da Casa Edison, transparece o caráter cômico do *desafio*, sua vinculação à roça e ao ambiente rural, mas ainda não se percebe, nitidamente, o estereótipo do caipira, que veio a ser veiculado intensamente a partir da década de 1930. Dentre os fonogramas que pesquisamos, desta gravadora, o que tem datação mais avançada é intitulado “Urubu subiu” (entre 1915-1921), interpretado por Bahiano, Vicente Celestino, coro e orquestra, catalogado como *desafio sertanejo*. Talvez *sertanejo* seja um equívoco de interpretação, pois o locutor anuncia o gênero como *desafio carnavalesco*. A má qualidade sonora da gravação antiga pode ter induzido a erro, a menos que haja essa indicação *sertanejo* no suporte material, ao qual não tivemos acesso. A fala do locutor pode, também, ser um indício do uso do gênero *desafio* durante o carnaval.

As demais gravações desse gênero, localizadas no acervo antes mencionado (excetuando algumas de datação indefinida e uma da Casa “A Elétrica”, situada entre 1913-1918) foram realizadas entre 1929 e 1948. São fonogramas pioneiros, que podem ser incluídos em um contexto onde principiava um processo acentuado (para a época) de

¹²² Os *desafios*, no repertório de uma dupla caipira, criam um contraponto interessante em relação a outros gêneros. Enquanto o nome da dupla é veiculado como uma marca única, cantando, em terças paralelas, modas de viola e outros gêneros, o *desafio* individualiza e opõe os cantadores, criando entre eles uma rivalidade interna que, no entanto, é atenuada pelo viés da comicidade.

¹²³ Curiosamente esta música foi indicada no disco como sendo uma moda de viola e não calango.

urbanização no Brasil. É o período da decadência do café e do consequente êxodo rural, que mobilizou levas de migrantes para as cidades, não só de colonos pobres, mas também de fazendeiros que, naquele momento, investiam seu capital na crescente industrialização, principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo.

É justamente nesse contexto, em que uma elite rural começa a se transformar em urbana, que irá surgir o estereótipo do caipira e sua expressão musical, principalmente através de *duplas caipiras*. Martins identifica a idealização do campo como efeito da desagregação do mundo rural e da urbanização, manifesta em duas características: “de um lado, o cultivo nostálgico do tema ‘sertão’; de outro lado, a formulação humorística dos estereótipos rurais e a concepção humorística das situações citadinas” (1975:132). Segundo o autor, a primeira tendência foi mais acentuada nas elites intelectuais do Rio de Janeiro, “enquanto que a segunda acabou definindo o regionalismo musical paulista, que teve em Cornélio Pires uma figura expressiva” (idem).

Cornélio Pires (1884/1958), nascido em Tietê (SP), é considerado um dos precursores da divulgação, em meios artísticos urbanos, da temática sertaneja. No acervo do Instituto Moreira Salles há duas faixas em 78 RPM, interpretadas por Cornélio Pires (e por outro cantor não definido), ambas sem indicação de data: a primeira, “Desafio entre caipiras” (com acompanhamento vocal da “Turma caipira Cornélio Pires”), consta de um desafio em de quadras setissílabas, com rima nos versos pares, sem seguir nenhuma *linha* específica, entremeadas de um refrão fixo entoado pelo coro (“vamos tocar ganzá/ até a coisa *melhorá*). O acompanhamento é realizado por um violão, com fraseado melódico destacado nos baixos. A segunda, “Purfiando”, indicada como do gênero *desafio à viola*, possui o anúncio de um locutor: “desafio caipira entre marido e mulher”. O acompanhamento é feito por uma viola de dez cordas. Os intérpretes são Cornélio Pires, Antônio Godoy e uma mulher não identificada. A voz masculina e a feminina cantam juntos em terças paralelas, aproximando este *desafio* da *moda de viola*.

Também encontramos duas gravações de *desafio* da dupla de músicos nordestinos Jararaca (José Luis Rodrigues Calazans, 1896/ 1977) e Ratinho (Severino Rangel de Carvalho, Ratinho, 1896/ 1972), que veio para o Rio de Janeiro incentivada por Pixinguinha (o qual, no ano anterior, incluía no repertório de seu conjunto “Oito Batutas” a embolada “Espingarda pá”, de Jararaca). Foram grandes divulgadores da música nordestina, caracterizados como cangaceiros (precursores da *persona* de Luiz Gonzaga), com um repertório de emboladas, gênero que vimos, anteriormente, ter uma proximidade com o *calango mineiro*. Em 1927, a dupla migrou para São Paulo e acompanhou Cornélio Pires em uma longa excursão pelos Estados de Minas Gerais, São Paulo e sul do país. A partir daí

assumiram o formato de *dupla caipira* paulista, trocando o chapéu de cangaceiro pelo de palha e afirmando seu caráter assumidamente humorístico.

As duas gravações, ambas em versos setissílabos, não seguem uma *linha* de rima específica. “Caipirada”, de 1929, inicia com uma conversa jocosa e é um efetivo *desafio* com ofensas mútuas, basicamente em quadras setissílabas, mas com algumas curiosas exceções. Um dos cantores, em certo momento, faz uma estrofe de cinco versos com rima ABCCB¹²⁴; em outro, o primeiro cantador entoa AAB, ao que o segundo responde com CB; o primeiro entoa CB, e, para finalizar, alternam, o segundo cantando D e o primeiro B¹²⁵. Não há como saber se isto se trata de variantes advindas de práticas populares, ou se constituem ornamentações elaboradas em virtude da gravação. A outra gravação - “Lá vai desafio” - consiste em sextilhas com rimas nos versos pares, cujo tema são ofensas mútuas. Inicia também com uma conversa, simulando um clima informal em ambiente de estúdio.

Encontramos ainda, no referido acervo, outro gênero, o cateretê, numa faixa nomeada “Desafio do Teixeira” (João Miranda, compositor; Patrício Teixeira, intérprete, 1929), na qual um cantor solista descreve, também em versos setissílabos, rimados aos pares, um desafio entre dois cantadores. Ao que parece, a noção de desafio é compartilhada por outros gêneros. A significativa heterogeneidade talvez aponte para uma diversidade do mesmo nas práticas populares da época, a exemplo do que constatamos no calango.

O verbete *desafio* do *Dicionário Musical Brasileiro*, de Mário de Andrade (1989), descreve parte da pesquisa do autor sobre o termo. Mário passeia pelos índios “tamoios”¹²⁶ do século XVI (dos quais, segundo ele, há relatos de que eram bons *improvisadores*) e encontra desafios também em Portugal, Espanha, Venezuela (onde é chamado de *porfia*, expressão utilizada nos *desafios* brasileiros), Colômbia, indo até aos friorentos esquimós, além de mencionar a presença em várias regiões e seus gêneros musicais, de sul a norte do Brasil. Cascudo (1972) recua ainda mais, aos pastores gregos, relembra os trovadores franceses, a *tenson* na Alemanha, e disputas cantadas em versos por árabes, africanos, mexicanos e argentinos.

Diante dessa diversidade, tem-se a impressão de que *desafio*, ao invés de ser um gênero musical, é uma prática que pode ser adaptada a muitas formas poético-musicais, caracterizadas pela presença de versos rimados. A passagem dos versos entre os gêneros é

¹²⁴ “Eu só digo a cantador/ que canta com muito esturro/ que tem língua de badalo/ ou é filho de cavalo/ ou é parente de burro”.

¹²⁵ “Eu já vi galinha choca/ tirar pinto das maloca/ de ninho de gavião// sabiá nunca tem medo/ de cantar com gavião// vamos sambar no *forguedo*/ na casa do Zé Cancão// mete o dedo na prima// remexe no teu bordão”.

¹²⁶ Assim referido por Mário de Andrade. *Tamoio*, que em língua tupi significa “o mais antigo do lugar”, não era, no entanto, o nome de uma etnia e sim de uma confederação que unia diversos povos nativos contra a dominação europeia.

facilitada pelo uso majoritário de estrofes de versos setissílabos, rimados aos pares. Segundo Mário de Andrade, “Silvio Romero ainda dizia lusamente ‘cantar ao desafio’ [e não *um* desafio] porque o desafio ainda no seu tempo não significava decerto um gênero de cantiga” (1989:188). Em Portugal, há uma modalidade de música tradicional chamada *cantigas ao desafio*. A época de Mário coincide o com o das gravações cunhadas como *desafio*, mas não nos parece claro, em termos musicológicos, o que distingue este gênero de outros. Preferimos, ao menos provisoriamente, considerar que *desafio* é uma atitude de realizar um embate cantado em versos, envolvendo improviso, que pode ser adaptado a vários outros gêneros; é antes, um modo de dialogar cantando, que envolve disputa e não uma simples conversa musicada.

Esta proposição clarifica os exemplos de distinção que encontramos, ao pesquisar calango: em Duas Barras, entre *desafio* (ou *calango de dibico*) e *calango mano-a-mano*; em Cataguarino, entre *desafio pacífico* e *desafio de prejudicar*; em Vassouras, entre *improviso*, sem disputa, *desafio*, uma disputa moderada, e *calango martelo*, uma disputa acirrada. Seja qual for a nomenclatura utilizada, nessas três localidades, os calangueiros distinguem uma simples conversa através de versos; um embate incisivo, porém respeitoso (onde o caráter lúdico e cômico prevalece); e uma briga ferrenha, onde as ofensas podem ultrapassar os limites do “enquadramento” da *brincadeira* (Bateson, 2000), gerando brigas físicas.

Um aspecto que ressalta nas gravações é o caráter de comicidade dos *desafios*. O formato do fonograma determina a necessidade de escolhas quanto a instrumentos, forma, texto, etc.. Os recursos de captação sonora da época não permitiam uma equalização satisfatória de muitas vozes e instrumentos, levando à redução numérica de intérpretes vocais e do conjunto de acompanhantes (o que favoreceu a consagração do formato de dupla caipira). Além disso, conforme mencionado, estas gravações eram direcionadas a um público amplo, incluindo o urbano, geralmente desvinculado dos contextos originais que inspiraram as gravações, o que fazia com que particularidades locais fossem desprezadas. No calango *performático*, por sua vez, estão em jogo prestígio social, honra, reputação, acontecimentos e disputas locais, *status*, uma série de acontecimentos inerentes ao meio em que ocorre. Na busca de atender a um público amplo, a comicidade é mais eficaz que um desafio contundente, motivado por desavenças pessoais e incidentes locais. Neste processo, porém, o humor despersonaliza o “caipira”, induzindo a um estereótipo que, como vimos, tende a assumir um caráter pejorativo.

Na década de 1940, encontramos apenas uma gravação de *desafio*; a maior parte é do início do século até o final da década de 1930. As de calango, consultadas no mesmo acervo do Instituto Moreira Salles, datam entre 1945 e 1959. São todas oriundas de discos de 78

RPM e novamente não temos informação sobre o critério de definição do gênero. Pressupomos, outra vez, que a referência tenha sido a indicação contida no disco. A reunião destas faixas sob o mesmo gênero, porém, mais confunde do que esclarece, pois a diversidade musical e temática é grande entre algumas delas. Curiosamente, nenhuma representa ou faz menção a um *desafio*, contrastando com o calango encontrado em nossa pesquisa de campo. Os pontos em comum entre as gravações são insuficientes para caracterizar semelhanças significativas, que apontem para um gênero musical específico: apenas o uso de tonalidade maior sem modulações para outras tonalidades, andamento entre moderado e alegre, compasso binário e utilização do acordeom são elementos presentes em todas.

As gravações apontam algumas possibilidades: a de serem desafio e calango práticas diferentes que se tornaram híbridas; a de realmente existirem calangos que não envolvem disputa; do que se conclui que o desafio, embora recorrente, não é uma premissa do calango. Uma outra suposição que apenas apresentamos aqui, sugerindo o tema para pesquisas posteriores, é a de que *calango*, à semelhança de *samba*, *pagode*, *fandango* ou *forró*, representava não só um gênero musical, mas um evento: o festejo e baile onde ocorriam diversas danças e músicas de gêneros variados. Talvez advenha daí a multiplicidade musical que se faz representar pelo nome de *calango*, passando a ser chamado por este nome tudo o que ocorria no baile, da dança ao desafio.

Dentre as gravações de calango do acervo, três são instrumentais. São elas “Adivinhação” (José Bettio, compositor e intérprete, selo Chantecler, 1958)¹²⁷, onde o acordeom é solista, acompanhado por bumbo, triângulo e instrumento de corda; “Calanguinho” (de Dilermando Reis, 1953) executado pelo autor e por Waldir Azevedo¹²⁸, acompanhados por conjunto, com solo em instrumentos de corda, mas também presença da sanfona, esta apenas em um trecho no final da gravação, sendo isso antes uma citação, uma breve referência ao instrumento; e “A dança do calango” (de Erica Rego¹²⁹, selo Todamérica, 1955), interpretada ao clarinete por Luiz Americano, acompanhado de conjunto com pandeiro, violão e acordeom. José Bettio nasceu no interior de São Paulo e tornou-se famoso como radialista. Dilermando Reis, Valdir Azevedo e Luiz Americano são grandes nomes do choro, gênero onde não é comum aparecer o calango. Ainda que versões instrumentais deste tipo de música sejam apenas investidas circunstanciais de chorões, as duas gravações demonstram que ele era conhecido neste meio.

¹²⁷ Na ficha catalográfica do Instituto Moreira Salles consta como “Adivinhão”, sem selo nem data definida. O título e as demais informações foram extraídas do verbete “Zé Bettio” do *Dicionário da Música Popular Brasileira*, através do sítio virtual <http://www.dicionariompb.com.br>. Acesso em 08/03/2012.

¹²⁸ Grafado “Valdir” na ficha catalográfica do Instituto Moreira Salles.

¹²⁹ Esposa de Luiz Americano, autora de diversas outras obras interpretadas por ele.

O calango instrumental, mencionado brevemente no subcapítulo 1.1, é também uma vertente importante do calango, assunto do qual não tivemos a oportunidade de nos aprofundarmos, devido à escolha do calango cantado em versos como objeto de nosso estudo. Existem excelentes sanfoneiros de oito baixos e acordeonistas que executam esta música, que constava também dos bailes de calango, nos intervalos dos desafios. A modalidade está presente também na indústria fonográfica. Citamos aqui, a título de ilustração, alguns instrumentistas e álbuns de calangos instrumentais: Zé Alves, o “Rei do Calango” (álbum inteiramente dedicado a este estilo); Voninho, o “Rei da Sanfona”; Januário, “Januário, seus filhos e seus oito baixos”; e além destes Mário Zan e Luiz Gonzaga, que gravaram faixas do gênero.

Duas das gravações de calango aproximam-se do gênero marcha, na modalidade utilizada, na época, para músicas específicas de festejos juninos. A música “Se quer ver, vem cá” (de Luiz Gonzaga, interpretada por Miguel Lima e o conjunto Quatro Ases e um Coringa, 1946) é denominada como sendo do gênero “marcha calango”. A letra da música descreve um casamento no qual há uma banda com um sanfoneiro e é dançada uma quadrilha, sugerindo um cenário típico de festejos juninos. A outra música, definida apenas como “calango”, é “Fica juntinho” (autoria de Domingos Neto, interpretada por Trigêmeos Vocalistas, Osvaldo Borba e Orquestra, 1950). Assumidamente dedicada àqueles festejos, inicia com um sopro imitando o som de um foguete, seguido de três batidas imitando os pipocos dos fogos, ao que segue um brado de “Viva São João”, após o que a banda principia a tocar. A letra descreve um baile com os elementos comuns a estes festejos. Ambas possuem refrão.

As duas faixas, mais a nomeação do gênero “marcha calango” podem ser um indicativo de que o calango era praticado nos bailes e nos festejos juninos, conjuntamente com marchas e, deste uso, talvez resulte a imbricação entre os dois gêneros. “Se quer ver vem cá” faz menção, na letra, a outra música de Luiz Gonzaga, “Dezessete e setecentos” (também indicada como calango no acervo; a faixa possui os mesmos intérpretes da primeira, datada de 1947). O andamento desta segunda é mais lento; na melodia, porém, predominam as semicolcheias, enquanto na outra são as colcheias; ambas possuem refrão e são binárias, mas, na segunda, há uma acentuação mais claramente definida no tempo forte.

“Dezessete e setecentos” também possui refrão, e as demais estrofes são constituídas de duas quadras setissílabas, exceto ambas no primeiro verso, que possui quatro sílabas (formato próximo ao *calango mineiro*, analisado no subcapítulo 3.1). Outra canção do acervo com algumas características semelhantes (andamento, acentuação no tempo forte, melodia em semicolcheias, quatro sílabas no primeiro verso e sete nos demais) é “Cesário” (de Antenógenes Silva e Miguel Lima, interpretada por Dilu Melo e acompanhamento de

conjunto, com participação de Antenógenes Silva e Rogério Guimarães, 1945). A gravação possui cerca de quarenta segundos de introdução instrumental com solo de acordeom, que volta como intermezzo mais curto no meio, entre uma letra e outra, tendo, como temática, a conhecida e idealizada oposição entre a singeleza do campo e a aspereza da cidade: “Cesário/ sanfoneiro lá da roça/ toca sem bossa/ e todos dizem: “muito bem!”/ mas na cidade/ se ele não tocar direito/ botam logo mil defeitos/ no defeito que ele tem”.

Parecida com “Cesário” e “Dezessete e setecentos” é a faixa “Calango da meia-noite” (de Osvado Rieli e Raul Torres, interpretado pelo segundo, 1945). Após uma introdução de acordeom *ad libitum* e o canto do refrão (“o calango à meia noite/ faz quem tem paixão *chorá*”), segue-se um solo instrumental ao acordeom, coincidentemente, de quarenta segundos, assim como em “Cesário”. Similitudes assim trazem a suspeição de práticas de arranjo da época, algo que só pode ser confirmado com a análise de diversas outras gravações. A letra de “Calango da meia-noite” remete aos bailes de calango: “o calango fica bom/ quando o dia tá amanhecendo/ não me pare com a sanfona/ que os meus *pé* não *tá* doendo” (após o que segue um intermezzo instrumental ao acordeom, semelhante a “Cesário”, indicando novamente um possível procedimento de arranjo da época).

Das gravações mencionadas até aqui, “Calanguinho”, “A dança do calango” e “Calango da meia-noite” fazem menção ao gênero no título (a última também na letra). As outras cinco não fazem menção alguma, diferem entre si e a referência de gênero se deve apenas à indicação na ficha catalográfica. Três outras faixas, além de não fazerem nenhuma referência ao calango, nem no título nem na letra, diferem bastante das demais quanto aos aspectos musicológicos. “A jibóia comeu” (de Antenógenes Silva – o mesmo de “Cesário” – e J. Correia da Silva, selo Odeon, 1949) interpretada por Jamelão, lembra, melodicamente, um samba, mas com letra sobre temática rural. O ritmo do acompanhamento possui uma peculiar variação no bumbo, ora acentuando o tempo forte, ora o tempo fraco do compasso binário, sem um critério evidente.

Antenógenes Honório da Silva (1906/2001), acordeonista virtuose¹³⁰ e compositor mineiro, radicou-se no Rio de Janeiro a partir de 1933. Famoso em sua época, realizou diversas gravações, tendo sido aluno de Guerra-Peixe e professor de Luiz Gonzaga. Foi ele quem impulsionou a carreira do carioca Jamelão (José Bispo Clementino dos Santos, 1913/2008), que se consagrou como intérprete de samba, com trajetória associada à Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira. A carreira deste como cantor iniciou-se na década de

¹³⁰ Além de tocar acordeom com maestria, recebeu da Alemanha, em sua época, o título de melhor sanfoneiro de oito baixos do mundo.

1930, mas o disco de 1949 foi sua primeira gravação. A faixa do outro lado do disco¹³¹ é o samba “Pensando nela”, dos mesmos autores de “A jibóia comeu”. Pode-se supor que o conjunto acompanhante seja o mesmo nas duas faixas; sendo este o caso, o mais provável é que se trate de percussionistas oriundos do samba. O fato de samba e calango coexistirem, no mesmo disco de um intérprete de samba, parece demonstrar uma convivência entre os gêneros no Rio de Janeiro, já na década de 1940.

O calango “Saudade de Maria” (Cláudio de Barros, compositor e intérprete mineiro, selo Chantecler, 1961), a despeito de um acordeom acompanhante, tem o acompanhamento rítmico de samba, com a típica acentuação do bumbo no segundo tempo e o pandeiro em quatro semicolcheias. A melodia se assemelha ao estilo de sambas nordestinos (como os de Jackson do Pandeiro) e caberia também em ritmo de baião. A “Maria” em questão é uma baiana; não há menção alguma a calango na letra e sim à vontade do personagem-cantor de voltar à Bahia para rever a amada e saborear os acarajés e abarás.

Completando essa confusão de elementos musicais e temáticos, todos denominados como sendo do gênero calango, encontra-se a faixa “Ganzá” (de Pedro Silva, interpretado por Jorge Fernandes, com acompanhamento de Benedito Lacerda e conjunto, selo Colúmbia, 1945¹³²). O intérprete carioca Jorge de Oliveira Fernandes (1907/1989) tinha o repertório dedicado, em grande parte, à música folclórica e regional brasileira dos mais variados gêneros, atuando em diversas rádios nas décadas de 1930 e de 1940 (Phillips, Clube do Brasil, Tupi e Cultura). Benedito Lacerda (1903/1958) foi renomado compositor e flautista de choro. A música tem, assim como “Dezessete e setecentos” e “Cesário”, acentuação do acompanhamento no tempo forte. Excetuando este fato, porém, o resto soa bem diferente das demais gravações. Parecendo ignorar a denominação de calango, a letra espantosamente diz: “quem tiver a perna dura/ não venha dançar baião/ pois moleza não se atura/ lá na festa do sertão”. O ritmo, definitivamente, não é de baião, mas a letra não faz alusão ao calango e sim a este gênero, que na década de 1950 iria se tornar “sinônimo” de Luiz Gonzaga.

Ao comentarmos com pessoas, as mais diversas, que o tema da nossa pesquisa era calango, muitas delas associavam o termo à gravação de “Calango da Lacreia” (de Luiz Gonzaga e J.Portella, interpretada pelo primeiro, 1946), que fez enorme sucesso na época. A mesma consta do acervo do Instituto Moreira Salles, juntamente com uma regravação realizada pelo próprio Luiz Gonzaga em 1959, mostrando que, treze anos depois, a música

¹³¹ Nesta época os discos de 78 RPM continham apenas uma faixa de cada lado.

¹³² Consta como de 1942, no Dicionário da Música Brasileira, (<http://dicionariompb.com.br> , acesso em 10/03/2012).

ainda tinha vigor perante o público¹³³. A faixa de 1946 é do mesmo ano da primeira gravação de “Baião” (Luiz Gonzaga/ Humberto Teixeira), interpretada pelo conjunto Quatro Ases e um Coringa (com Gonzaga no acordeom). Luiz gravou sua interpretação desta canção em 1949. “Asa Branca”, da mesma dupla, foi gravada em 1947. O personagem vaqueiro e “Rei do Baião” Luiz Gonzaga estava nascendo, justamente neste momento em que seus calangos faziam sucesso. Nessa época, o compositor e intérprete ainda gravava muitas valsas, choros, polcas, rancheiras, mazurcas e outros gêneros que, mais tarde, cederiam espaço ao sucesso do baião. Estes gêneros, conforme pudemos constatar na entrevista com Seu Zico, de Cataguarino (*vide* subcapítulo 3.1), faziam parte dos bailes de roça, juntamente com o calango; portanto, não é surpresa Luiz Gonzaga ter gravado este tipo de música. Em 1946 o artista já era famoso, inserido na indústria cultural da época e gravando os gêneros de sucesso de então.

O texto de “Calango da Lacreia” é constituído, como de praxe, de quadras de versos setissílabos (exceto o primeiro, de quatro sílabas tônicas, procedimento que já constatamos em calangos estudados anteriormente), com rima nos versos pares. A rima segue sempre com terminação em “aia”. A preponderância da linguagem oral popular sobre a norma culta da língua portuguesa influi nas rimas. Em “Calango da Lacreia” o “lh” é substituído pelo “i” em diversos vocábulos (“trabaia”, “faia”, “navaia”, etc.).

O sucesso de “Calango da Lacreia” deve ter incentivado a gravação, no ano seguinte (1947), de “Balanço do Calango”, da mesma dupla (Luiz Gonzaga / J.Portella)¹³⁴. As formas das duas gravações são muito semelhantes entre si, no que diz respeito ao compasso binário e à tonalidade maior (ré maior na primeira e mi maior na segunda) e na predominância de semicolcheias na melodia do refrão, enquanto que, nas quadras das outras partes prevalecem as colcheias (forma que é justamente o contrário do *calango mineiro* estudado no subcapítulo 3.1.1). Na primeira, o refrão possui acompanhamento harmônico em I-V-I e as outras partes em I-IIIm-V-I. Na segunda é apenas I-V-I. Uma característica comum é o uso do acompanhamento repetitivo na sanfona e a nota pedal no quinto grau, nos encadeamentos de tônica e dominante. Em ambas não há desafio e sim o caráter cômico. Em “Balanço do Calango”, o refrão rima os versos pares em “á”, mas uma das estrofes rima em “ove” e a outra em “ao”, mesclando diferentes *linhas* de rima.

Quanto ao ritmo, “Calango do Lacreia” possui um acompanhamento de bumbo (ou zabumba) realizando uma célula típica do gênero xote, com três colcheias seguidas e acentuação na última. Em “Balanço do Calango”, no refrão, o bumbo marca os tempos fortes

¹³³ Vigor com ecos ainda mais recentes: Alceu Valença compôs uma canção homônima, numa clara alusão à de Luiz Gonzaga e J. Portella, gravada por Amelinha no álbum “Água e luz” (CBS, 1984).

¹³⁴ Não faz parte do acervo do Instituto Cultural Moreira Salles.

e fraco do compasso binário, acentuando o primeiro, e, nas outras partes, efetua a célula rítmica do baião, com uma colcheia pontuada e uma semicolcheia, enquanto a sanfona toca acordes no contratempo. Estas variações são um exemplo de como é difícil precisar uma célula rítmica específica do calango; nas gravações, os ritmos mantêm proximidades com o xote e o baião.

Lembramos também uma diferença substancial entre as gravações de Gonzaga e outras de caráter documental. Gonzaga não é um calangueiro, nem está documentando o calango conforme ele ocorre no meio sócio-cultural onde se insere. Suas faixas são produtos da indústria fonográfica, provocando diferenças no tratamento musical. Ambos os calangos, o “Balanço” e o da “Lacraia”, possuem uma introdução de sanfona. O primeiro termina numa cadência conclusiva, o segundo em intensidade decrescente de volume, mas ambos tem duração aproximada (2’42” e 2’59”, respectivamente), duração média possível no disco de 78 RPM. Daí, talvez, a coincidência no tamanho dos textos: ambos possuem cinco estrofes além do refrão. Por fim, temos o fato de apenas o Luiz Gonzaga interpretar as estrofes, ausentando-se da gravação um aspecto importante do calango: o desafio. Resta a dúvida em saber até onde vai a adaptação do calango para uma versão em disco, feita pelos compositores e, até que ponto estão retratando uma modalidade de alguma região de Minas Gerais (há versos, nas duas canções, que fazem referência a este Estado).

Com “Calango da lacraia”, concluímos um relato sobre o acervo de calango encontrado no Instituto Moreira Salles. Embora se faça necessária a investigação em outros acervos, esta pequena amostragem nos permite realizar algumas considerações que, obviamente, devem ser complementadas com informações de fontes diversificadas. Ao que parece, resumindo o já exposto, o calango começou a ser gravado na década de 1940, quando *música sertaneja* já havia se consolidado como um segmento da indústria fonográfica, mantendo certo vínculo com as práticas performáticas populares, porém adequando estas a formatos de disco e de apresentações em rádio, resultando numa visão idealizada do campo, numa forte associação entre rural e comicidade, através da depreciação resultante da tipificação da figura do camponês.

As gravações de calango não apresentam uma unidade ou semelhança quanto aos arranjos, ao ritmo, às linhas melódicas do canto, à temática, métrica e rima das letras, dificultando a identificação das mesmas enquanto um gênero claramente definido. Coincidem, contudo, no uso constante de tonalidades maiores e na utilização do acordeom. Algumas remetem à ambiência de bailes e a festejos juninos.

Nenhuma das gravações indicadas como pertencentes ao gênero calango apresenta o caráter de um desafio, característica principal do que foi encontrado em nossa pesquisa de

campo. Existe, no entanto, na indústria fonográfica, um gênero chamado *desafio*, encontrado em discos desde o início do século XX até o final da década de 1940. Os *desafios* contidos nessas gravações variam bastante, em termos musicais, mas de um modo geral recebem um tratamento diferenciado do que encontramos no calango *performático*. As gravações possuem um tom humorístico e, embora possam conter raros *improvisos* ocasionais, os versos cantados parecem ser definidos previamente (o que se evidencia em gravações com duetos de vozes, por exemplo).

Considerando a terminologia encontrada por calangueiros, em nossa pesquisa de campo (ao afirmarem que no calango *tem* ou *é* desafio, distinguindo gradações, formas e utilizando este termo de forma recorrente) e observando que o *desafio* da indústria fonográfica também se insere em outros gêneros, como no cateretê, podemos levantar algumas suposições.

É possível que o calango *tenha desafio*, mas não seja exclusivamente isto; em Duas Barras, Geraldo Abel cantou estórias sem disputa, embaladas ao som do calango. Podemos compreender o desafio como uma prática de realizar um embate através de versos, que podem ser cantados ou declamados¹³⁵. Esta prática pode ter diversas matrizes convergentes, como a européia, conforme se observa em documentos escritos (vide os versos do cancioneiro português citado por Mário de Andrade, ao qual nos referimos anteriormente) e a africana (observando-se os *pontos* de jongo). A prática do desafio no Brasil assumiu formas bastante diversificadas, criando gêneros dedicados prioritariamente ao ensejo de duelos, como a cantoria de viola e o repente, mas também se adaptando a gêneros que não são exclusivamente constituídos de duelos, como o cateretê, a cana-verde e talvez o calango; manifestações que também são *para dançar*.

Duas produções recentes apresentam o calango como música de baile, associado à dança, e não ao desafio. “Forró calangueado” (Aracílio Araújo), gravado por Teca Calazans no álbum *Forró de cara nova* (Ingazeira Discos, 1998) e por Alceu Valença, no álbum *Forró de todos os tempos* (Sony, 1998) conta a estória de um mineiro (“mineira”, na versão de Alceu) que fez sucesso em um forró em Limoeiro (PE), ao dançar o calango de sua região. Esta música, além de ressaltar a dança, reforça o vínculo ao Estado de Minas Gerais como aspecto identitário do calango¹³⁶. A música “Forró do Cafundó”¹³⁷ (de Wilson Moreira, álbum *Peso na balança*, selo Atração, 2006) não associa o calango especificamente a Minas

¹³⁵ Como ocorre na fala dos palhaços de folia de reis.

¹³⁶ Além desta e de “Balanço do calango”, citada anteriormente, diversas outras músicas fazem referência a uma identidade mineira do calango, como “Calango mineiro”, da dupla sertaneja Tonico e Tinoco (gravada no álbum *Mourão da porteira*, 1969), onde “a mineirinha foi pra Goiás/ pra dançar o calango de Minas Gerais”.

¹³⁷ Existe uma canção homônima de João do Vale e Luiz Bandeira (selo Sinter, 1956), do gênero baião.

Gerais e sim a distantes áreas rurais¹³⁸. Não há qualquer referência ao embate de versos; o que se destaca é que “no cafundó/ a moçada só dança o calango”. Nesta música o bumbo acentua o tempo forte, coincidindo com o refrão de “Balanço do Calango”.

Entender o calango como música para propiciar um bailado, talvez ajude a compreender possíveis práticas que inspiraram algumas das gravações que não fazem nenhuma menção ao desafio. Pode ser que tal ausência seja devido a adequações aos formatos da indústria fonográfica; mas pode ser também que estas gravações reflitam, ainda que de forma adaptada, práticas de calango que não contenham embate entre cantadores, e sim apenas a função de música de baile. É importante comentar esta possibilidade, na medida em que o calango que encontramos em pesquisa de campo é centrado no desafio; mas este deve ser considerado apenas como uma modalidade, dentre outras existentes. As gravações são também outras formas de calango e não devem ser descartadas, por não ressoarem com as práticas que encontramos atualmente.

Durante entrevista concedida à nossa pesquisa, Nilton Teixeira, de Duas Barras, comentou o fato de, nos bailes de barraca que frequentava, chegar ao ponto de largar a dama durante a dança, motivado pela “função que se tem de cantar a lera”. Dançava, mas se distraía, tentando acompanhar o que estava acontecendo com os versos. As duas funções, dançar e executar um desafio, podem coexistir perfeitamente, mas são diversas. A atenção e atuação de quem dança não é a mesma de quem interage ou assiste a uma roda de desafio no calango.

Em um baile, os participantes não possuem o ímpeto classificatório e analítico de pesquisadores, folcloristas e musicólogos. O que interessa nele é a animação, a diversão, a dança, os encontros, a sociabilidade. Talvez daí decorra o fato de as terminologias e características musicais serem tão fluidas. Seu Zico, de Cataguarino, durante entrevista, ao ser solicitado a exemplificar o que é calango, cantou o que, na minha percepção, assemelhava-se mais a um mineiro-pau e ao qual chamou de samba. Da mesma forma, ritmos, melodias, versos de estilos e gêneros diferentes podem encontrar-se misturados. Portanto, considerar o calango como gênero é assumir que ele deve ser entendido de forma plural: o conjunto de elementos poéticos e musicais que o compõem são demasiadamente amplos, para serem sintetizados em padrões ou formatos específicos. Podemos, no entanto, identificar elementos recorrentes.

Não encontramos na pesquisa um só calango que fosse modal ou em tom menor. As tonalidades maiores parecem ser absolutas. Quanto aos versos, quase sempre são setissílabos,

¹³⁸ Cafundó: “local de difícil acesso, especialmente quando situado entre montanhas ou quando longínquo e pouco habitado” (in Houaiss, 2009).

mas por vezes se utilizam quatro sílabas no primeiro versos de uma estrofe ou refrão. A rima é nos versos pares. No que concerne às melodias e ao ritmo do acompanhamento, há muitas variações. Somente um estudo musicológico mais aprofundado possibilitará mapear diferenças, semelhanças e aproximações. No acompanhamento instrumental, no sul de Minas Gerais e demais Estados do Sudeste, o acordeom ou sanfona de oito baixos é constante, mas não parece ser a regra absoluta.

Um estilo de calango que necessita ser mais pesquisado é o do norte de Minas Gerais, do qual praticamente não se tem notícia. Através da obra de dois artistas daquela região, Téo Azevedo e Zé Coco do Riachão, podemos identificar algumas diferenças significativas em relação ao calango fluminense. Uma delas é que, em primeiro plano, destaca-se a viola de dez cordas e não a sanfona de oito baixos. Não podemos afirmar se esta é uma característica regional ou se foi uma circunstância relacionada apenas à obra dos artistas mencionados.

Téo Azevedo (Teófilo Azevedo Filho) é violeiro, compositor e cordelista, nascido em 1943, em Alto Belo, localidade de Bocaiúva (MG). Dentre os dezesseis discos gravados entre 1974 e 2003, um deles possui o calango no título: o álbum “Forró, Calango e Blues” (selo Eldorado, 2000). Ao menos duas gravações suas também indicam o gênero, “Calango do Pé de Bode” e “Calango Fandango”.

Zé Côco do Riachão (José dos Reis Barbosa dos Santos, nascido na localidade de Riachão, em Brasília de Minas/ MG, 1912/1998) foi compositor, fabricante e instrumentista de viola caipira e rabeca, alcançando reconhecimento a partir da década de 1980, quando passou a gravar seus LP’s¹³⁹. Em sua obra, pode-se identificar a presença de calangos, seja no título de uma de suas composições “Zé Côco no Calango” (álbum “Brasil Puro”, selo Rodeio/WEA., 1980), na partitura “Calango” (in Edward, 1988) ou na música “Canela de Urubu”, de domínio público, por ele adaptada (álbum Vôo das Garças, selo RIMA, 1987). Nesta última faixa, encontramos versos similares a outros cantados por Seu Zico, em Cataguarino.

Um dado importante na relação entre o calango *performático* e o *fonográfico*, mas de difícil constatação, é a apropriação de material melódico, rítmico e literário tradicional, conferindo, ao artista que grava, uma autoria direta ou o registro de “adaptação” de músicas ou trechos musicais, oriundos de domínio público ou de autores desconhecidos. Na segunda metade do século XX, era uma prática razoavelmente comum, na música popular brasileira, a cessão da autoria de músicas, integralmente ou oferecendo parceria, em troca de dinheiro ou de favores (conseguir ter a música gravada, ou esta ser apresentada na rádio ou num show, por exemplo). No caso de músicas de domínio público, o procedimento era mais simples: o artista

¹³⁹ Informações obtidas no site <http://www.dicionariompb.com.br/ze-coco-do-riachao/biografia>, acesso em 09/02/2012.

apenas se apropriava e “adaptava” a música, apresentando-a como de sua autoria, sem qualquer referência que indicasse o que era uma recriação sua ou o que seria a obra original, extraída da criatividade popular anônima, muitas vezes fruto de vários autores, quer pela interação coletiva no momento de criação, quer por acréscimos feitos por executores, ao longo do tempo.

Outro fato é a influência da *música sertaneja* da indústria fonográfica sobre as práticas populares. O rádio popularizou-se também em áreas rurais desde a década de 1930. Em Duas Barras, *calango da lacraia* ou *calango da lataia* são nomes de *linhas* de calango. Difícil saber se Luiz Gonzaga e J. Portella inventaram o título da canção ou a “recolheram” da tradição popular. Se foi criação da dupla, houve uma adaptação popular de uma canção autoral, ao transformar-se um título de canção em *linha* de calango. Já em “Balanço do calango”, dos mesmos autores, encontram-se versos muito disseminados, a começar pelo refrão “o lê lê calango ê/ o lê lê calango á”, e versos como “o calango veio de Minas/ fui eu quem mandou *buscá*” ou então “mete o dedo na sanfona/ quero ver baixo *falá*”, similares a outros anotados na pesquisa coordenada por Cáscia Frade (Cruz, 1984); e também “quem não pode com a mandinga/ não carrega patuá”, encontrados em Duas Barras e em Vassouras, mencionados no capítulo 2. Não há documentos escritos que comprovem serem estes versos de domínio público. Deve ser considerada a possibilidade de uma determinada canção autoral ter feito um sucesso tão grande, que trechos da mesma permaneceram nas práticas calangueiras; o mais provável, porém, é, segundo nossa suposição, que sejam versos tradicionais, adaptados pelos autores a um formato fonográfico. Igualmente a música “Calango” de Alvarenga, Ranchinho e Capitão Furtado possui o refrão “é do calango/ é do calango do joá”. *Calango do joá* é o nome de uma das *linhas* do calango, segundo seu Zico, de Cataguarino (MG). Os versos “que eu andei cinquenta léguas/ no lombo de uma preá” são semelhantes a um refrão de calango gravado no Morro da Mangueira, conforme mencionaremos logo adiante. E “menina de onze anos/ chora pra me acompanhar” é outro verso típico de calango e de palhaços de folia de reis.

À época dessas gravações, os direitos autorais ainda eram de regulamentação relativamente recente e as questões acerca de direitos sobre saberes imateriais populares ainda estavam longe de existir e de preocupar músicos e gravadoras. O mais provável é que elementos musicais e textuais, nestas canções, tenham sido extraídos livremente de usos populares e assinados como criação artística autoral.

Um exemplo de como a questão da autoria é problemática pode ser observado em um dos poucos registros existentes sobre calango na cidade do Rio de Janeiro, Trata-se da faixa “Calango”, de autor não mencionado, executada pelo “Grupo de Foliões do Morro da Mangueira (RJ)”, conforme consta da contracapa do álbum onde está gravada. Esta faixa

pertence ao disco “Música Popular do Centro-Oeste/ Sudeste”, volume 3, da coleção “Música Popular”, da gravadora Discos Marcus Pereira. A gravação está indicada pelo nome “Calango Folia de Reis (folclore) – Grupo de Foliões do Morro da Mangueira (RJ)”. O disco é de 1974, em formato LP, vinil, relançado em CD em 1994. Esta coleção consta de diversos volumes divididos nas regiões Norte, Nordeste, Centro-Oeste/ Sudeste e Sul, buscando, através de um repertório diversificado, uma representatividade ampla da música brasileira folclórica e popular. O perfil da coleção oscila entre o musicológico e o de uma tentativa de inserir tais obras no mercado da indústria cultural, pois mescla faixas de composições e intérpretes anônimos com regravações por intérpretes conhecidos, na época, por um público mais amplo¹⁴⁰.

Na faixa em questão, a referência ao Grupo de Foliões do Morro da Mangueira (RJ) como intérprete está incompleta. São os mesmos intérpretes da faixa anterior, com o nome de “Folia de Reis”, gravação na qual o cantor afirma ser aquela a Folia de Reis Manjedoura da Mangueira. Talvez fosse este o nome mais apropriado para constar na ficha técnica, não só pelo fato de os intérpretes se autodenominarem assim, como também para distinguir esta de outras folias que poderiam existir na Mangueira (atualmente há, na localidade, além desta, a Folia Sagrada Família, do mestre Hevalcy Ferreira da Silva¹⁴¹). Podemos também nos questionar quanto à autoria da faixa “Calango”, não identificada no encarte, onde é referida apenas como “folclore”. No entanto, nos últimos versos, um dos cantadores expõe: “quero um aqui na vila/ pra ajudar *calangueá*/ Martinho da Vila, pra ajudar *calangueá*/ eu provoço e dou braçada, porque meu talento dá/ Eu me chamo Caetano e dá volta pra me *pegá*/ E Tatá¹⁴² vem cá meu nego, vou acabar de te *contá*” e segue no refrão: “fala colega, na tabela somo o tal/ eu nasci em Itaperuna¹⁴³, quem quiser me ver vai lá”.

Uma lacuna, geralmente presente nos documentos que tratam de músicas populares “tradicionais”, sejam textuais ou fonográficos, é a precisa referência à autoria e ao intérprete. Segundo Martins, “o anonimato da composição frequentemente assinalado não é senão resultado da inépcia de um certo tipo de folclorismo amadorístico e espoliador” (1975:112). Elizabeth Travassos, em comunicação oral na palestra intitulada “Inscrições biográfica e

¹⁴⁰ Para maiores informações sobre a produção de Marcus Pereira ver Aragão (2011).

¹⁴¹ Sobre a Folia Sagrada Família consultar Bitter (2010).

¹⁴² Faleceu recentemente Seu Tata, apelido de Antonio Elias Gomes, sanfoneiro de oito baixos que atuou na Folia Manjedoura de Mangueira, e, mais recentemente, na Folia Sagrada Família, também do morro de Mangueira. Seria o próprio o citado na gravação?

¹⁴³ A faixa remete ao estilo *calango mineiro*. Itaperuna (RJ) está a cerca de 140 Km de distância de Cataguases (MG) (ver mapa da figura 22, canto superior direito, próximo a Muriaé).

etnográfica na pesquisa sobre “cultura popular”¹⁴⁴, mencionou o procedimento realizado por Mário de Andrade em suas pesquisas, nas quais, embora criterioso em anotar diversos dados dos “informantes” em suas fichas pessoais, omitia o nome dos mesmos enquanto autores ou intérpretes, ao publicar as canções recolhidas em seus trabalhos. É possível que, segundo Travassos, Mário de Andrade fizesse isto de forma consciente, com o intuito de “folclorizar” as peças musicais, torná-las representativas da cultura de uma região e mesmo do país, através do anonimato. O autor ou intérprete seria apenas um veículo expressivo de formas musicais preexistentes, forjadas por uma ideia de “povo”. Ideia que, expressando uma ideologia nacionalista, está presente também na concepção da coleção “Música Popular”, da Discos Marcus Pereira, principalmente no que diz respeito à escolha de músicas da cultura popular a serem transformadas em símbolos culturais, regionais e nacionais. Não é gratuita a referência e reverência a Mário de Andrade, explicitada numa frase do próprio Marcus Pereira, no texto do quarto disco da coleção: “Dedicamos esta coleção ao povo brasileiro e à memória de Mário de Andrade” (in Aragão, 2011:52). Talvez a concepção de autoria nas manifestações populares deva ser revista, considerando-se esta mais como uma propriedade no fazer, não necessariamente originalidade. A discussão exige aprofundamento e se revela bastante complexa.

A coleção “Música Popular” não era estritamente comercial, havia uma motivação cultural, embora adaptações fossem feitas para que as músicas fossem “acessíveis” a um público mais amplo. Tais adaptações se refletiam na rejeição aos registros excessivamente documentais. O diretor musical do disco em questão, Theo de Barros, lamentou o fato de gravações da música indígena do centro-oeste não terem entrado no disco, pois “na época não se valorizava essas coisas” (in Aragão, 2011:53). Faixas documentais foram excluídas do projeto, pois “a dificuldade maior (...) era lidar com músicos não profissionais, que muitas vezes gritavam ou não sabiam lidar com os microfones, além das complicações de praxe de gravações ao vivo, em geral em lugares públicos” (idem). A preocupação estética era justificada pelo próprio título da coleção, que englobava em “Música Popular” músicas que antes se incluíam apenas na categoria de “música folclórica”. É visível no projeto a intenção de valorizar as músicas ditas folclóricas, estabelecendo-as como ícones de brasilidade e as igualando em valor às músicas aceitas por um público urbano. A busca de inserção destas músicas ao gosto deste público também justifica a recusa das sonoridades reais (vozes

¹⁴⁴ Palestra realizada no âmbito do Curso Livre de Folclore e Cultura Popular, oferecido anualmente pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), proferida em 21/07/2010 no Auditório do Museu do Folclore Edison Carneiro/ RJ).

desafinadas, ruídos de gravações ao vivo) e a sua substituição por gravações em estúdio, com intérpretes da MPB famosos na época.

Há uma regravação da citada faixa do disco de Marcus Pereira, “Calango”, no CD do Grupo Fogança, *Cirandando Pelo Brasil* (Universidade Estadual de Maringá-UEM, 2000), que exemplifica um descuido recorrente em relação à correta citação das fontes, quando se trata da gravação de músicas de cultura popular. O Grupo Fogança existe desde 1988, ligado à UEM. No encarte de seu CD, a referida faixa é nomeada “Calango do Rio (folclore do Rio de Janeiro)”. Foi suprimida a informação da fonte original (o LP da Gravadora Marcus Pereira), e os intérpretes originais, no caso os integrantes da Folia Manjedoura de Mangureira. Este fato demonstra um processo de folclorização do calango, transformado-o em ícone de identidade do Rio de Janeiro. Este enquadramento do calango em folclore justifica a referida opção em não ser criterioso na informação sobre as fontes, instrumentistas e intérpretes, incluindo todos no anonimato.

Embora desprezada, a autoria de Caetano na faixa do disco de Marcus Pereira parece bastante razoável. O sambista, compositor e intérprete Martinho da Vila, citado nos versos da gravação, era o único representante, no Rio de Janeiro, do grupo de pesquisa da coleção “Música Popular”; é plausível que tenha tido contato direto com o grupo da Mangureira e estado presente na gravação, advindo daí, talvez, a citação feita por Caetano. Pode-se perceber, então, em seu canto, a presença característica do *improviso* do calango.

Esta gravação se aproxima do *calango mineiro*, citado no subcapítulo 3.1.1. Quanto à estrutura formal, apresenta uma espécie de refrão em quadra de versos setissílabos, sendo os dois primeiros repetidos, mas havendo a interjeição “olelê” ao fim da primeira vez. Seguem os demais dois versos do refrão rimando os versos pares, na *linha do á*: “fala colega/ na tabela *semo* o *tá* (somos “o tal”)/ viajei setenta léguas/ no lombo da *piriá* [*preá*, mamífero roedor]”. Logo neste refrão surge outra característica do calango, que é a repetição dos dois últimos versos por outro cantador e a sua criação de mais dois emendados, gerando uma nova quadra: “setenta léguas/ no lombo da *piriá*/ que bicho pequenininho/ danado pra “*caminhá*”.

Há, conforme citamos anteriormente, versos semelhantes em “Calango do Joá”, gravado pela dupla sertaneja Alvarenga e Ranchinho: “eu andei 50 léguas/ no lombo de uma *preá*”. Versos similares são encontrados também no jongo. Robert Slenes, analisando a multiplicidade de significados do termo *kumba*, escreveu:

Entretanto, é nas letras de jongs coletados por Stein e Borges Ribeiro que se podem encontrar evidências mais convincentes para a existência da constelação *kumba* no Brasil: evidências embutidas em metáforas que associam jongueiros com o pastoreio de animais e o ato de viajar em, ou cavar/fazer, caminhos e estradas; ou que os assemelham a um animal corredor-cavador peculiar, natural da terra brasileira (in Lara; Pacheco, 2007:145).

Revela ainda, o autor, que, na cosmologia de certas culturas africanas, a classe de animais roedores (da qual o preá faz parte), por seus hábitos de cavar a terra, são associados aos mortos. As ações de cavar e correr destes animais são vistas como o caminho e acesso ao conhecimento do mundo imaterial.

Os primeiros versos (“fala colega/ na tabela somo o tá”) constituem o refrão, não só por sua repetição, mas por seu caráter. O ritmo da melodia se apresenta em colcheias, como nos exemplos de *calango mineiro* do Seu Zico e do grupo Itakalango. Em seguida surge uma sucessão de quadras, nas quais a melodia está em semicolcheias. A enunciação acelerada dos versos, a estruturação métrica e acentuações melódicas lembram também cocos de embolada. O refrão é harmonizado na cadência I-IV-V-I e as estrofes mais aceleradas em I-V-I. A tonalidade é maior. O acompanhamento é formado de sanfona, e, aparentemente, um bumbo e pandeiro.

A faixa “Calango” do Disco Marcus Pereira é uma gravação documental. Dá a impressão de ter sido feita ao vivo, da maneira como o calango é normalmente executado, com todos os participantes envolvidos em conjunto, na performance. Começa “no susto”, sem nenhuma introdução, dando a impressão de haver mais áudio anterior, que teria sido cortado. O final se dá por “fade out”, diminuindo aos poucos o volume. Fica a impressão de se ouvir o calango à maneira como acontece na roda, com duração extensa: a faixa soa como um recorte temporal de algo maior, um registro de som que não inicia nem encerra em si mesmo.

As duas próximas faixas do disco *Música Popular do Centro-Oeste/ Sudeste* são indicadas como “Calangos de Minas” e recebem tratamento completamente diferenciado. Percebe-se, claramente, que o arranjo não é concebido nem executado por calangueiros, com uma concepção estética específica para a gravação, constando de introdução e fim. Foi gravada em estúdio. Os intérpretes são Papete, compositor e intérprete maranhense (que gravou pelo selo Marcus Pereira ao menos dois outros discos, *Bandeira de Aço* e *Papete, berimbau e percussão*) e Osvaldinho da Cuíca (há um Oswaldinho da Cuíca, sambista de São Paulo; não foi possível averiguar se é o mesmo). A escolha de Papete é curiosa, visto que este é maranhense e não parece (ao menos através de sua obra musical) ser um profundo conhecedor da música mineira e do calango, em particular. As músicas (duas diferentes gravadas juntas em cada faixa, totalizando quatro) parecem antes músicas folclóricas de outros gêneros, que não calango. Não temos subsídios suficientes para afirmar, categoricamente, que não são calangos, mas duas delas, contidas em uma mesma faixa, são conhecidas músicas folclóricas (“Xô meu sabiá, xô meu zabelê” e “Alecrim, alecrim dourado”). A referência a este gênero, nas faixas, parece ser um equívoco; são necessárias

maiores informações quanto às fontes de pesquisa, para melhor ser justificado o título de calango que lhes foi atribuído.

Exemplos de gravações de caráter documental, feitas ao vivo, executadas por calangueiros, são as faixas do compacto em vinil CALANGO – RJ (1987), reeditado em CD em 1997 pela Atração Fonográfica Ltda, São Paulo, patrocinado pelo Instituto Cultural Itaú. Consta o compacto de quatro faixas gravadas em Barão de Angra (localidade de Paraíba do Sul) em 1984, e Pedro Carlos (6º distrito de Valença), em 1987, conforme informações do encarte. O instrumental é composto de sanfona, pandeiro e caixa (esta última em apenas uma faixa). A primeira faixa, “Calango do Cavanhaque”, é um pequeno trecho instrumental. As outras, “Calango na linha do Barandão”, “Calango dos bichos” (vide *calango da bicharada* ou *do numerado*, subcapítulo 1.1), e “Calango na linha do liviano”.

Nos calangos da “linha do barandão” e “linha do liviano”, os calangueiros Tião e Vovô se alternam, cada um cantando uma quadra, eventualmente duas emendadas, rimando os versos pares em “ão” e “ano”, respectivamente. Adaptações na ortografia promovidas pela linguagem oral ocorrem nas duas faixas, “rompante” vira “rompão”, “bom” vira “bão”, e assim por diante. Na “linha do liviano” (*liviano* talvez seja corruptela de *leviano*) a ocorrência de pronúncias regionais é maior; são suprimidos a última letra “d” de “mandando”, “chamando”, etc., passando a ser “mandano”, “chamano”. Vocábulos são alterados, como “aeroplano”, que vira “aloprano”. O mesmo ocorre em “Calango dos Bichos”, onde Rintintim, que canta sozinho, transforma “descendo” em “desceno”, “correndo” em “correno”, entre outras variantes.

O linguajar interiorano, neste caso expresso de forma natural, foi largamente utilizado por duplas e cantores de música sertaneja, que investiram na tipificação e estereotipia do caipira. Este uso traz um conteúdo depreciativo, embora, através da comicidade, a voz do subalterno se faça ouvir, ainda que de forma dissimulada (Martins, 1975). Não é o caso destas gravações: o linguajar é o próprio dos calangueiros, sem ridicularização ou estereótipos, apenas uma forma de falar e cantar diferente da dita “norma culta” que, eventualmente, pode conter usos ancestrais da língua.

O primeiro verso de cada quadra utiliza bordões como: “falou bonito, colega”, “bota cá, vem cá colega”, “falou bonito, menino”. Este recurso e convenção, bastante utilizado, apresenta uma vantagem: dá mais tempo ao cantador para elaborar os versos, que passam a ser três, e não quatro, a serem improvisados, pois o primeiro é uma fórmula preestabelecida. Por vezes o segundo verso também é um chavão (como “no arrocho do peão”), diminuindo para dois os versos que efetivamente precisam ser elaborados. Ainda em conformidade com o relatado na pesquisa, outro recurso reduz para dois os versos novos a serem apresentados: o

cantador repete os dois últimos versos do adversário e acrescenta mais dois, que serão repetidos pelo outro, e assim sucessivamente. O andamento é entre moderado e lento. O ritmo e a melodia são constantes. As tonalidades são maiores e os encadeamentos harmônicos são de I- V-I.

Na faixa “Calango na linha do Barandão” percebe-se a utilização de improviso. Nos versos finais, os cantadores comentam o próprio ato de gravar: “vamos falar de gente bão/ são pessoas distinta/ veio fazer a gravação” ; “aqui vejo o colega/ com sua máquina na mão (provavelmente o gravador)” e ainda uma descrição da figura do pesquisador, que provavelmente estava lá presente: “a moça tá com um caderno/ pra fazer a anotação”.

O livro-CD *Na Ponta do Verso* (Corrêa; Pimentel, 2008) trata de gêneros musicais brasileiros que utilizam versos de improviso, dentre os quais o calango. O CD que o acompanha possui uma faixa de áudio para cada gênero trabalhado no texto, dentre os quais o calango. O texto sobre este é assinado por Cáscia Frade. O áudio do CD foi interpretado por Silvino da Silva e Marli Teixeira, o casal de calangueiros de Duas Barras que participaram de nossa pesquisa. A gravação foi em 2005, durante apresentação no projeto “Na Ponta do Verso”, no Centro Cultural Banco do Brasil, idealizado pela Associação Cultural Caburé. Acompanhado por sanfona de oito baixos e pandeiros, o casal canta num formato de calango bem próximo ao do gravado no compacto produzido em 1987.

O segundo álbum gravado pela banda mineira Skank (que mescla estilos como pop, rock e reggae) chama-se “Calango”, lançado em 1994. Em um site sobre o grupo (www.skank.uol.com.br, acesso em jun/2010) o título é atribuído a uma “dança típica do norte do estado de Minas Gerais”. Não há nenhuma faixa que contenha “calango” no título, nem menção nas letras das músicas, nem instrumentação ou sonoridade que faça alusão ao gênero. No entanto a faixa “A Cerca” (Samuel Rosa/ F.Furtado/ Chico Amaral) apresenta como temática uma disputa acirrada, motivada por desacordos quanto à cerca de um terreno, objeto de desentendimentos frequentes no meio rural. O duelo se desenrola em ofensas mútuas expostas em versos, o que é bem comum ao calango. A melodia é repetitiva, trazendo a ambientação de um diálogo onde há *improviso*. A instrumentação e a levada rítmica são, no entanto, próprias do universo da música pop, com bateria, baixo e guitarra com efeitos de distorção.

Outra faixa do mesmo disco (Amolação, de Samuel Rosa e Chico Amaral) possui versos que remetem ao ambiente do campo, como “labutei na roça, labutei no milharal”. Existe, ao que parece, uma intenção de utilizar elementos que remetam à ideia de “raiz”, de origem tradicional (no caso do Skank, o universo rural de Minas Gerais), colocando-os dentro de uma linguagem urbana, pop e comercial. Este é um fenômeno comum a partir da década de

1990, do qual existem outros exemplos¹⁴⁵. É nesta década que se populariza o rótulo *world music*, designando músicas locais e tradicionais de interesse no mundo globalizado. O “calango” do álbum do Skank aparenta ser mais um atendimento às necessidades e tendências da indústria fonográfica da época, do que fruto de um vínculo cultural e musical, através de pesquisa ou de vivência pessoal, com o calango.

A partir da diversificada amostra de registros fonográficos de calango que apresentamos aqui, podemos identificar diferenças substanciais entre o calango *performático*, representado nas gravações documentais e musicológicas, em que a dimensão do desafio é evidente, e o calango *fonográfico* das décadas de 1940 e 1950. Apontamos a possibilidade do calango *performático* ser um híbrido com práticas de desafio, que também constituiu um gênero na indústria fonográfica. Talvez o fato de o calango não ter sido amplamente difundido pelas gravadoras, como ocorreu com o baião, tenha concorrido para a variedade de ritmos, melodias e temáticas que apresenta. A partir da década de 1960 o calango é encontrado esporadicamente em discos de samba, transmitindo um caráter nostálgico, de um universo rural idealizado.

¹⁴⁵ Podemos citar o trabalho de Chico Science, utilizando referências do maracatu do Recife, e a banda de heavy metal Sepultura, que gravou um álbum intitulado *Roots*, com participação musical dos índios Xavante.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há ainda muito o que se pesquisar sobre calango. Trilhamos apenas algumas *linhas*. Nosso objetivo não foi, conforme consta na introdução, exaurir o assunto. Pretendemos, partindo de uma bibliografia preexistente, que trata o tema de forma ampla, aprofundarmos um pouco mais na compreensão de parâmetros musicais, textuais e gestuais utilizados pelos praticantes em sua performance, considerando os contextos sociais onde esta música ocorre. Cabe então ressaltar alguns aspectos que observamos a respeito.

O calango, que era até meados do século XX bastante difundido nos Estados do Sudeste, já não ocorre com a mesma profusão. O contexto social onde vicejava, no Estado do Rio de Janeiro, modificou-se consideravelmente. Antes, o calango fazia parte da vida cotidiana de muitas pessoas, servindo como canto de trabalho ou animando bailes semanais, onde pares dançavam nas barracas de bambu, conforme descrevemos, em eventos frequentados e organizados pelos colonos, trabalhadores das fazendas. Ocorria também em centros urbanos, como é o caso dos morros cariocas, que acolheram migrantes de diversas áreas do Sudeste. Atualmente, nos locais que pesquisamos, são poucos os que ainda mantêm esta prática. Os que a fazem, buscam novos significados e possibilidades para a mesma, negociando com prefeituras, instituições, pleiteando apresentações em festivais e encontros, assumindo o caráter de grupo artístico, etc.. A manifestação passa a assumir, tanto por parte do discurso externo aos calangueiros, quanto por eles próprios, um caráter de música “folclórica”, “tradicional”, de “cultura popular”, de “raiz”, “patrimônio imaterial”, entre outras categorias, que tempos atrás não faziam parte do universo do calango.

Em termos musicais, não chegamos a uma definição suficientemente precisa a ponto de nomear o calango um gênero específico da música brasileira. Nas estruturações melódicas, nos acompanhamentos rítmicos, na métrica e esquemas de rimas dos versos, verifica-se elementos musicais compartilhados por outras manifestações, como baião e xote. Nossa pesquisa direcionou-se para, mais do que encontrar diferenças e especificidades, identificar os diversos hibridismos entre calango e outras manifestações musicais populares. Nos versos de calango são encontradas quadras portuguesas registradas no início do século XX, *pontos* de jongo e de caxambu, estórias de folhetos de cordel; o calango sem desafio é música que anima o mineiro-pau, a cana-verde; dimensões de desafio ocorrem quando proferidos no samba de partido-alto e na declamação de *palhaços* de folias de reis, ou no coco de embolada, do qual uma de suas modalidades se aproxima, em termos musicais. Tentar delimitar as fronteiras destas manifestações é privar-se da tentativa de entendimento de forma mais ampla sobre o

assunto. Afinal, são elas expressões de modos de vida e de visões de mundo que, numa via de mão dupla, influenciam a mesma vida e os modos de se ver o mundo, daqueles que as utilizam para se expressar.

A diversidade de estilos, modalidades e formas denominadas pelo termo *calango* talvez seja decorrente de sua *função* enquanto música utilizada para animar bailes. O termo tinha a mesma dupla acepção que hoje se encontra em *forró* (a comparação é comentada, inclusive, entre calangueiros), designando simultaneamente um gênero musical e um evento onde diversos gêneros são executados. Portanto, num *baile de calango*, dançava-se polca, mazurca, baião, xote, chamarrita, calango instrumental, quadrilha e estilos variados de calango, como o *calango mineiro*, *corrido* e *repicado*. Provavelmente os participantes não tinham a preocupação formal com as definições de gêneros, na mesma intensidade que a têm alguns estudiosos.

Não nos detivemos nestas questões, exceto por um aspecto: o desafio. Chamou-nos a atenção o fato desta modalidade, por um lado, ser a principal característica do calango em performances que pesquisamos em Duas Barras e em Vassouras, e por outro, não constar dos registros fonográficos do gênero *calango* aos quais tivemos acesso. Encontramos, todavia, um gênero da indústria fonográfica denominado *desafio*, cujas primeiras gravações datam da primeira década do século XX até a década de 1940, aproximadamente. Tais registros, ressaltadas certas diferenças, podem ser correlacionados a práticas populares de performances, na forma de duelo oral, através de versos rimados e com o mesmo nome. A disputa por meio de versos pode ser encontrada, também, em diversas manifestações musicais brasileiras, como a cantoria de viola, o repente, o coco de embolada, o cururu, entre outros. Sugerimos, a partir de nossa observação de relatos de calangueiros, de performances e da análise de registros fonográficos, que *desafio* e *calango* podem ser consideradas como manifestações distintas que, em determinados contextos, encontram-se imbricadas. Pode haver *desafio* no calango, mas há também calango sem desafio, e há desafios que não são calango, como constata-se no repertório de duplas sertanejas de meados do século XX.

Uma modalidade que foi apenas mencionada nesta dissertação, e que pode servir de tema para futuras pesquisas, é o *calango instrumental*. No Estado do Rio de Janeiro existem acordeonistas e sanfoneiros de oito baixos que possuem um repertório, autoral ou de tradição, conhecido apenas localmente. Técnicas, melodias e acompanhamentos específicos são transmitidos, principalmente, de maneira informal, gerando todo um saber cultural, próprio de tais instrumentos.

O calango que aqui denominamos *fonográfico* esteve em evidência principalmente nas décadas de 1940 e 1950, quando fizeram estrondoso sucesso as gravações deste gênero por Luiz Gonzaga e duplas sertanejas, como Alvarenga e Ranchinho. Nas décadas de 1970 e 1980, pontuaram registros de caráter documental da prática, inserindo-a na categoria *folclore*. Atualmente sua presença ocorre esparsamente em discos de samba, confirmando o vínculo entre as manifestações. Nestas gravações, porém, o calango assume costumeiramente um caráter nostálgico, onde tanto a instrumentação, utilizando acordeom ou sanfona e viola caipira, quanto o texto, remetem à imagem de um mundo rural idealizado.

Características distintas foram encontradas no calango *performático*, termo que utilizamos para designar aquele encontrado em nossa pesquisa de campo, nos municípios citados anteriormente. Esta modalidade é centrada no *desafio*. O espaço privilegiado onde ocorre é a *roda de calango*, envolvendo tanto músicos quanto assistência, esta última participante e influente, interagindo através de risos, palmas, comentários, contribuindo para determinar o desfecho da performance.

No *desafio*, há sempre vencedores e perdedores disputando por prestígio, fama, *status*, afirmação de gênero, poder, toda uma gama de injunções sociais, objetivas ou subjetivas. A *roda* possibilita uma espécie de arena onde são duelados e negociados valores, sentimentos, emoções, ideias, vaidades e preconceitos, de uma forma que permite tornar explícito aquilo que, no cotidiano e fora do calango, não poderia ser dito ou teria de o ser de outra maneira, mais velada. São ofertados, recebidos e retribuídos dons e contra-dons, benefícios e malefícios, seguindo um princípio de reciprocidade, que constitui a base dos vínculos sociais. A permissividade deve-se ao fato de tudo ser considerado uma *brincadeira* que, no entanto, possui regras delimitadoras, para ser realizada a termo.

Tais regras demonstram uma grande complexidade. Primeiro, por não serem claramente definidas, admitindo uma certa flexibilidade entre o permitido e o interdito; a constituição do conjunto de normas depende, intrinsecamente, dos sinais metalinguísticos e metacomunicativos emitidos pelos participantes, durante a performance, os quais denotam o sentido das mensagens, sejam objetivas ou implícitas, que estão sendo comunicadas. Em segundo lugar, a possibilidade de participação em uma roda está vinculada a um intenso processo de aprendizagem e enculturação, cuja profundidade correlaciona-se à vivência familiar e à de um meio social específico. Para se cantar calango, é necessário possuir “verso na cabeça como letra no *jorná*”.

Os calangueiros, de fato, adquirem, através de observação, memorização, leitura (recurso menos frequente em tempos recuados), um cabedal extenso de versos decorados. Estes são manipulados, misturados entre si ou a outros, frutos da criação do próprio

calangueiro, prévia ou espontânea, ocorrendo durante a performance. A este processo dá-se o nome de *improviso*, que pode ser descrito, ainda, como a arte de apresentar o verso apropriado, conforme o momento o exige, seguindo uma coerência, nem sempre óbvia em termos de discurso objetivo, mas com significados implícitos compreensíveis pelos participantes.

A aptidão de versejar envolve um conjunto de técnicas sofisticadas, demandando treinamento específico. O bom improvisador exerce uma prática cotidiana, pensando em rimas e versos, mesmo quando não está em performance. Esta prática, portanto, passa a fazer parte de sua vida, tornando-se, simultaneamente, um importante meio de expressão e de compreensão do mundo. Como disse, certa vez, Marli Teixeira, filha de calangueiros, como se pensasse consigo mesma, logo após cantar: “calango é minha vida”.

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Antônio Soares. **Pesquisa da manifestação cultural do Estado do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro : Secretaria de Estado de Educação e Cultura, Instituto Estadual, [s.d.].

ANDRADE, Mário de. **Dicionário musical brasileiro**. Alvarenga, Oneyda; Toni, Flávia Camargo (Coords.). Belo Horizonte: Itatiaia; [Brasília, DF]: Ministério da Cultura; São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989. – (Coleção reconquista do Brasil. 2. série; v.162)

ARAGÃO, Helena de Moura. **Mapeamentos musicais no Brasil : três experiências em busca da diversidade**. Rio de Janeiro: Dissertação (mestrado): CPDOC: Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais: Fundação Getúlio Vargas, 2011.

ARAÚJO, João Mauro Barreto de. **Voz, viola e desafio: experiências de repentistas e amantes da cantoria nordestina**. Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação em História Social)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2010. Disponível em <www.teses.usp.br> Acesso em 31 jan. 2012.

AZEVEDO FILHO, Teófilo de. **A peleja de João Curió e o cantador Isidoro**. Montes Claros : folheto de cordel, [s.d.].

BATESON, Gregory. “Uma teoria sobre brincadeira e fantasia”. P. 35-49. **Cadernos do IPUB**. Instituto de Psiquiatria . UFRJ. N. 5 (segunda edição), 2000.

BAUMAN, Richard. Verbal art as performance. **American Anthropologist, New Series**, vol. 77, Nº 2 (jun., 1975), pp.290-311.

BERNARDES, Lidia. **Nas trilhas de Zé Mira**. : São Paulo : Escrituras, 1999.

BITTER, Daniel. **A bandeira e a máscara: circulação de objetos rituais nas folias de reis**. Rio de Janeiro: 7 Letras; Iphan/ CNFCP, 2010.

_____. **Versos de improviso nas chulas de palhaços de folias de reis**. in CORRÊA, Joana; PIMENTEL, Alexandre (org.). **Na Ponta do Verso**. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2008, p.104-117.

BLACKING, John. Deep and Surface Structures in Venda Music. **Yearbook of the International Folk Music Council for Tradicional Music**, Vol. 3, (1971), pp 91-108. International Council for Tradicional Music. Disponível em <www.jstor.org/stable/767458>.

BRAILOIU, Constantin. Method of musical folklore. **Ethnomusicology**. Vol. 14. No. 3, (Sep., 1970), pp.389-417. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/85061> Acesso em 24 maio 2008.

BRASIL, Eric; CASAZZA, Ingrid; MENDONÇA, Camila; MAIA, Eric; SERVA, Matheus. Calango tango no calango da lacraia: intelectuais, cidadania e cultura política. **Revista Cantareira: Revista Discente do Departamento de História da UFF**. Volume 1 - Número 1 - Ano 2009. Disponível em <http://www.historia.uff.br/cantareira/novacantareira> Acesso em jan/ 2012.

CAILLÉ, Alain. **Antropologia do dom**. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

CALANGO-RJ. Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro nº44. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/FUNARTE/INF/INEPAC, 1987. Disco compacto de vinil (ca.15 minutos).

CALANGOS e Calangueiros. Filme documentário. Flávio Candido: ETNODOC, 2007. Disponível em <http://www.etnodoc.org.br>

CANA-VERDE/Ceará. Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro nº37. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura. Secretaria de Cultura: FUNARTE: Instituto Nacional de Folclore, 1982. Disco compacto de vinil (ca.15 minutos).

CASCUDO, Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

CRUZ, José Ramos; LIMA, Ricardo Gomes; ZAMITH, Rosa Maria; FRADE, Cásia (coord.). **De Calangos e Calangueiros. Relatórios da pesquisa de campo**. Rio de Janeiro: [s.e.] (material não editado, disponível no INEPAC - Instituto Estadual do Patrimônio Artístico e Cultural/ Divisão de Folclore), 1984.

_____. De calango e calangueiros. In: FRADE, Cásia (coord.). **Cantos do Folclore Fluminense**. Rio de Janeiro: Secretaria de Estado, Ciência e Cultura do Rio de Janeiro/ INEPAC. Editora Presença, 1986, p.11-61.

CUNHA, Maria Amália de Almeida. O conceito “capital cultural” em Pierre Bourdieu e a herança etnográfica. **Revista perspectiva**, Florianópolis, UFSC , v. 25, n. 2, 503-524, jul./dez. 2007. Disponível em <<http://www.perspectiva.ufsc.br>> Acesso em 26 set.2011.

DEL PRIORE, Maria; VENÂNCIO, Renato. **Uma história da vida rural no Brasil**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

EDWARD, José. **Artesão de sons: vida e obra do mestre Zé Côco do Riachão**. [s.e.], 1988.

FELD, Steven. **Som e Sentimento: pássaros, lamentos, poética e canção na expressão Kaluli**. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 1990. (trechos traduzidos por Guilherme Werlang, Bolsista Recém-Doutor-Faperj, Laboratório de Etnomusicologia – UFRJ, 2002).

FRADE, Cásia (Org.). **Guia do folclore fluminense**. Rio de Janeiro: Presença, 1985, pp 46-48.

FRADE, Cásia. Danças folclóricas no Estado do Rio de Janeiro. In: **Encontro Cultural de Laranjeiras: 20 anos**. Aracaju: Fundação Estadual de Cultura, 1995, pp 237-239.

_____. O calango fluminense. In CORRÊA, Joana; PIMENTEL, Alexandre (org.). **Na Ponta do Verso**. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2008. p.90-101.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008

GRICE, Henry Paul. Lógica e Conversação. Tradução: João Wanderley Geraldi. In: Dascal, Marcelo (org.). **Fundamentos da linguística contemporânea**. vols. IV/V. Campinas, SP: UNICAMP, 1982.

GUEMBE, María Gabriela. Música situada: un caso de diálogo posible entre identidad e semiótica. Puebla, México: **Tópicos del Seminario**, enero-junio, número 019. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2008, pp.157-175

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HOLANDA Ferreira, Aurélio Buarque de. **Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. Editora Positivo, 2010, 5ª edição.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss de língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JONGOS, Calangos e Folias. Filme documentário. LABHOI/UFF, 2005.

LARA, Silvia Hunold; PACHECO, Gustavo (Orgs.). **Memória do jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein: Vassouras, 1949**. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas, SP: CECULT, 2007.

LISBOA, Edson de Castro. **Duas Barras nos caminhos da Tapera**. Rio de Janeiro: Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (2ª edição), 1998.

LYRA, Joana da Costa. **Os Caminhos do presépio: imagem devocional no catolicismo popular**. 2006. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Programa de pós-graduação em Artes, Visuais Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

LOPES, Nei. **O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical: partido-alto, calango, chula e outras cantorias**. Rio de Janeiro: Pallas, 1992. Menção honrosa, Concurso Silvio Romero do Instituto Nacional do Folclore, FUNARTE, 1988.

LOPES, Nei. **Partido alto, samba de bamba**. Rio de Janeiro: Ed. Pallas, 2005.

MACHADO, Lielza Lemos. **Vassouras, recanto histórico do Brasil**. Vassouras, RJ: Direitos do Autor, 2000.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Os argonautas do Pacífico Ocidental**. Coleção "Os Pensadores". São Paulo: Abril Cultural, 1978.

MARTINS, José de Souza. **Capitalismo e tradicionalismo. Estudo sobre as contradições da sociedade agrária no Brasil**. São Paulo: Pioneira, 1975.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MONTEIRO, André J. M. **A Caninha Verde em Vassouras: memórias, espaços e transformações em práticas festivas na primeira metade do século XX**. 2012. Dissertação (Mestrado em Memória Social). Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro.

MORITZ, Lilia. **O Espetáculo das raças**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MOURA, Roberto M.. **No princípio era a roda - um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

MÚSICA popular do centro-oeste/ sudeste, volume 3. Coleção “Música Popular”. Rio de Janeiro: Discos Marcus Pereira, 1974. Disco LP vinil; Rio de Janeiro: Kuarup Discos, 1994. CD.

NEPOMUCENO, Rosa. **Música caipira – da roça ao rodeio**. Editora 34 Ltda, São Paulo, 1999.

NETTL, Bruno. Attitudes towards Persian Music in Tehran, 1969. **The Musical Quarterly**, Vol. 56, No. 2 (1970), pp. 183-197. Oxford University Press. Disponível em <www.jstor.org/stable/740989>.

PAIXÃO, Silvio. **O calango do norte fluminense**. Niterói: Museu de Artes e Tradições Populares, 1976.

PAULINO, Franco. **Padeirinho da Mangueira – retrato sincopado de um artista**. São Paulo: Hedra, 2005.

PEREIRA, Luzimar Paulo. **A Viola do Diabo: notas sobre narrativas de pactos demoníacos no Norte e Noroeste Mineiro**, 2008. Disponível em <http://www.ebookbrowse.com> , acesso jan/ 2012.

PERES, Leonardo Rugero. **Com Respeito aos Oito Baixos**. 2011. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

PESTANA, Maria do Rosário; Castelo-Branco, Salwa (Dir.). **Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX. Portugal: Temas e Debates**. Círculo de Leitores. Instituto de Etnomusicologia (INET), centro de estudos de música e dança, 2010, 1ª edição.

PRIBERAM. **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa** , 2010. Disponível em <http://www.priberam.pt/dlpo/dlpo.aspx?pal=leria> .Acesso em 06/05/2011.

RIBEIRO, Ana Cláudia Romano. **Calango : approche ethnomusicologique d une forme poético-musicale brésilienne**. *Orientador*: Jean-Michel Beudet (tuteur) e Patrick Menget (directeur). Graduação em Etnologie (Maîtrise) .Université de Paris X, Nanterre, França, 1999.

_____. Na Linha do Calango. **Revista Plural**. Rio de Janeiro, v.2, p.113-128, 2002.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 2001.

SEEGER, Anthony. **Por Que Cantam os Suiá: uma antropologia musical de um povo amazônico**. (*Why Suyá Sing: a musical anthropology of an Amazonian people*). Cambridge: Cambridge University Press, 1987. 147 pp. (trechos traduzidos Por Guilherme Werlang, Bolsista Recém Doutor-Faperj, Laboratório de Etnomusicologia – UFRJ, 2002).

_____. Etnografia da música. Tradução: Giovanni Cirino In: MYERS, Helen. **Ethnomusicology. An introduction**. Londres, The MacMillan Press, 1992.

SILVA, Francisco Pereira da. **O desafio calangueado : monografia folclórica**. : São Paulo : Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas; Folclore ; n. 10, 1978.

STEIN, Stanley J. **Vassouras: um município brasileiro do café: 1850-1900**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

TRAVASSOS, Elizabeth. “O avião brasileiro: análise de uma embolada”. In: MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira; TRAVASSOS, Elizabeth (Orgs.). **Ao encontro da palavra cantada**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

_____. Repente e Música Popular: A Autoria em Debate. In **Brasiliana**. nº 1. Jan, 1999: 06-15.

_____. Jongo no Sudeste. Brasília, DF: Iphan, 2007.

VASCONCELLOS, Francisco de. **Entre balaio e calangos. Encontro com o Folclore**, Petrópolis, n. 19, p. 64-69, 2002, periódico n 19.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Zahar/UFRJ, 1995.

VILELA, Ivan. O Caipira e a Viola Brasileira. In: **Sonoridades Luso-Brasileiras**, 2003. Disponível em http://www.ivanvilela.com.br/sobre/artigo_caipira.pdf , acesso em jan/ 2012.

VIVES, Vera de; MEDEIROS, Elton (idealização). **O Homem fluminense**. Fundação Estadual de Museus do Rio de Janeiro. Museu de Arte e Tradições Populares; Governo do Estado do Rio de Janeiro; Secretaria de Educação e Cultura, 1977, p.75-77.

ZALUAR, Alba. **Os homens de Deus. Um estudo dos santos e das festas no catolicismo popular**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.