

O tambor e suas mediações cosmológicas: de pura materialidade à morada dos espíritos

The drum and its cosmological mediations: from pure materiality to the abode of the spirits

Ricardo Moreno de Melo

IFRJ, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

ricardo.melo@ifrj.edu.br

Resumo: Esse artigo tem como objetivo investigar as transformações ocorridas em uma peça integrante de um conjunto organológico, o qual acompanha uma prática coreográfica no quilombo Machadinha situado no norte do estado do Rio de Janeiro. Analiso as mudanças cosmológicas do instrumento inseridas em um quadro geral de mudanças relacionadas ao *self* comunitário. Do ponto de vista teórico este trabalho é principalmente informado pelos campos disciplinares da Antropologia, História e Etnomusicologia.

Palavras chaves: Jongo. Tambor. Quilombo. Mediação.

Abstract: This article aims to investigate the transformations that took place in a piece that is part of an organological ensemble, which follows a choreographic practice in the Machadinha quilombo, located in the north of the state of Rio de Janeiro. I analyze the cosmological changes of the instrument inserted in a general picture of changes related to the community self. From a theoretical point of view, this work is mainly informed by the disciplinary fields of Anthropology, History and Ethnomusicology.

Keywords: Jongo. Drum. Quilombo. Mediation.

Recebido em 23 de agosto de 2020.

Aceito em 12 de novembro de 2020.

Introdução

Este artigo pretende explorar as transformações simbólicas ocorridas em uma peça que compõe o conjunto organológico que integra a manifestação do jongo, também denominada localmente como “Tambor¹” no Quilombo Machadinha, situado no norte do estado do Rio de Janeiro.

As coisas materiais têm há tempos recebido a atenção da Antropologia. Tanto objetos construídos pelos humanos quanto aqueles naturais que são social e culturalmente apropriados – e dessa forma passam a integrar a vida humana através dos significados que vão possuindo –, são do interesse da Antropologia. A circulação dos objetos está longe de se restringir apenas às trocas utilitárias, como já salientou Mauss (2003), mas se enquadram em um plano através do qual as trocas simbólicas e ritualísticas podem se efetivar estabelecendo conexões e eventualmente se desdobrando em prestígios, reputação, fama, entre outros valores. Em outras palavras, os objetos em sua circulação têm bastante eficácia nas mediações culturais nas quais operam.

Nessa mesma linha, acho oportuno salientar que do ponto de vista etnomusicológico, disciplina que também informa esse artigo, a análise dos instrumentos musicais não se limita a vê-los apenas como um meio para a produção de sons. As análises etnomusicológicas também jogam ênfase nos aspectos de mediação bem como no poder agentivo do objeto. Os instrumentos são vistos como integrantes dos sistemas cosmológicos dos grupos nos quais eles aparecem (DAWE, 2003).

As mutações do tambor dentro do quadro geral do quilombo Machadinha se inserem dentro de um quadro geral e maior de transformações as quais identifiquei em uma pesquisa

¹ - Para melhor inteligibilidade grafarei “Tambor” com letra maiúscula quando estiver me referindo à manifestação, e “tambor” com minúscula quando estiver me referindo ao instrumento que toma parte na manifestação.

na qual chamei atenção para as performances e as tomadas de consciência na configuração de um *self* quilombola naquela comunidade. O que apresento aqui é apenas uma dessas transformações e questões que atravessam aquilo que chamei de “processo de quilombolização”.

Quilombo Machadinha: breve contextualização

O quilombo Machadinha está situado no norte fluminense na cidade de Quissamã a 310 quilômetros do Rio de Janeiro. Há alguns anos a localidade era conhecida como Fazenda Machadinha, e a utilização posterior do termo “quilombo” como designativo da comunidade fez parte da luta da mesma em busca do reconhecimento de sua condição quilombola. Em 2004 alguns moradores da comunidade se reuniram para elaborar uma carta de autorreconhecimento na qual se declaravam quilombolas. A carta endereçada à Fundação Palmares resultou, em 11 de dezembro de 2006, na emissão de uma certidão na qual a Fundação reconhece Machadinha como “comunidade quilombola”. O passo seguinte seria a composição de uma associação quilombola, a ARQUIMA, Associação de Remanescentes do Quilombo Machadinha.

Nesta seção do texto apresentarei apenas os moradores que dizem respeito diretamente a este artigo. Na ocasião de minhas pesquisas, o presidente da Associação era Wagner Nunes, conhecido por todos na comunidade como Waguinho. Nascido em Machadinha em uma família de moradores antigos, é graduado em Gestão Ambiental pela Universidade Estácio de Sá (UNESA), e desde criança participa do movimento do jongo, primeiro só como dançarino e hoje também como coordenador.

Leandro Nunes Firmino é irmão de Wagner e é também envolvido com o jongo desde muito jovem. Atualmente é o mestre

do tambor. Nas apresentações Leandro canta, toca e conta histórias sobre a tradição do jongo e também narra, eventualmente, algumas passagens da memória do Tambor. Em muitos eventos que acontecem em Machadinha, e que não estão ligados ao Tambor, ele cumpre a função de locutor.

Antônio Jorge nasceu em Santa Luzia, uma das cinco localidades que compõe o que hoje os moradores entendem ser o quilombo. Trabalhou na Usina Central de Quissamã e depois na prefeitura. Estudou até ao que hoje equivale ser o final do primeiro ciclo do ensino fundamental. Em anos passados foi um dos “pais-de-santo” da comunidade na linha de umbanda. Ainda que não possua mais o centro, entendido como uma construção física, mantém trabalhos de cunho espiritual em sua própria casa.

“Cheiro” é como era conhecida a Dona Guilhermina Azevedo dos Santos. Nasceu em 28 de setembro de 1941 em Machadinha e faleceu em 21 de setembro de 2010. Teve oito filhos: quatro mulheres e quatro homens, um já falecido. Contava que seu bisavô, conhecido como “Zé capitão” se suicidou enforcado por ter se negado a bater nos negros escravizados. “Cheiro” participou ativamente da retomada das práticas jongoeiras quando de seu recomeço em 2003, e àquela altura era considerada como uma das pessoas da comunidade com maior acervo de pontos guardados na memória.

O antropólogo Júlio é um nome fictício para um dos pesquisadores que esteve na comunidade. Era integrante de um projeto realizado em parceria com uma universidade e desenvolveu grande intimidade com alguns moradores. Ele era muito conhecido e gozava de boa reputação, se apresentando sempre muito disposto a colaborar com o grupo e tendo uma postura de sempre tentar ajudar a comunidade quando esta se relacionava com instâncias governamentais, por exemplo.

O jongo/tambor de Machadinha

Jongo é uma dança de terreiro da qual participam homens e mulheres. Conforme a região ele adquire nomes diferentes: caxambu, tambu, tambor, entre outros. São utilizados instrumentos de percussão membranofônicos cujas designações também sofrem variações conforme a região. Geralmente são dois tambores cujos nomes mais recorrentes são: caxambu, angoma, angona ou ingoma e tambu para o maior, e candongueiro para o menor. Trata-se de uma dança de roda a qual gira em sentido lunar, com a presença ao centro de um par ou apenas um indivíduo que faz evoluções até ser substituído por outro, até que todos tenham tomado parte como solistas. O cantador, que puxa as cantigas, denominadas “ponto”, se posiciona ao lado dos tambores, e eventualmente pode ser substituído por outro. Esses pontos, geralmente em estilo responsorial podem ser improvisados ou não, sendo que determinados versos, que ficam na memória do grupo, podem assumir significados diferentes conforme o contexto de sua enunciação. Atualmente há poucos grupos que cantam versos improvisados.

As suas origens remontam às danças de roda do continente africano, em particular do complexo cultural e linguístico denominado “bantu”, área que geograficamente cobre a África central em uma zona horizontal que vai desde a costa ocidental à costa oriental. Teve, como ainda tem, ampla disseminação no sudeste brasileiro e foi amplamente estudado por folcloristas, antropólogos e historiadores ao longo do século XX.

Alguns autores tais como Ribeiro (1984); Slenes (1999), Stein (1990) e Gandra (1995) são unânimes em chamar a atenção para o fato de que mesmo não sendo o jongo uma dança com

finalidade estritamente religiosa, ela guarda uma relação estreita com as chamadas religiões de terreiro de matriz africana. O antropólogo John Janzen (SLENES, 2007) informa que na acima referida região da África central em ambas as costas, ocidental e oriental, é comum um ritual denominado “culto de aflições” cuja finalidade é terapêutica, e no qual é comum a ocorrência da música e da dança no formato de roda. Eu mesmo em minhas pesquisas tive a oportunidade de ouvir de jongueiros mais velhos a informação de que não sendo o jongo uma atividade na qual era desejado haver possessão, ocorria de, às vezes, algum integrante da roda “receber um santo” (MELO, 2018)². Um dos informantes chegou a me ensinar uma técnica através da qual o tamboreiro evitaria tal ocorrência: quando sentisse que havia risco de alguém da roda “receber o santo”, ele deveria prontamente tocar o tambor com as mãos cruzadas em “X”. Isso faria com que a entidade que estava prestes a “baixar” fosse impedida de fazê-lo.

Outra informação relevante que aponta para a convergência entre a prática do jongo e o universo espiritual é, como aponta Stein (2007) – quando analisa um texto de Luciano Gallet –, o fato de que aquelas pessoas que assumem a liderança no jongo são ao mesmo tempo os que gozam de prestígio no domínio das práticas espirituais de terreiro. São chamados “jongueiros cumbas”, isto é, aqueles que são capazes, no âmbito das improvisações dos versos, de “desatar”, quer dizer, decifrar os versos que um outro jongueiro lançou (SLENES, 2007). Esse aspecto do jongo já foi associado ao domínio da magia, pois consta no relato de antigos jongueiros, façanhas de encantamentos e feitiçaria. O processo de espetacularização do jongo, não obstante, favorece o desaparecimento, ou ao menos a diminuição dessa dimensão

2 - Minha tese de doutorado intitulada “Quilombo Machadinha: processo e performance em uma jornada quilombola”, defendida no Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal Fluminense em 2018, pode ser consultada no Catálogo de Tesis en Antropología Social - Brasil, <https://br.antropotesis.alterum.info/?p=6923>

entre os novos jongueiros. No entanto, em 2002 quando estive observando o VI encontro de jongueiros integrando a equipe do Museu do Folclore, tive a oportunidade de conversar com alguns jovens participantes do grupo de jongo de Santo Antônio de Pádua, cidade do noroeste fluminense. Nessa conversa eles me falaram das virtudes do mestre do grupo, Sr. Orozimbo, o qual era capaz de transformar alguns contendores em cobra ou outro animal rastejante. O referido mestre possuía uma habilidade a qual é muito citada em relatos de antigas pesquisas sobre o tema, a saber: o manejo perfeito da palavra de modo a criar versos enigmáticos os quais não são decodificados pelos seus opositores³.

Em Machadinha os três tambores até alguns anos atrás não eram nomeados, e se no passado era comum a utilização de tambores de tronco escavado, ou ocado, expressão muito utilizada, hoje os tambores são adquiridos, em alguma medida, em lojas de instrumentos musicais ou de artigos religiosos (religiões de terreiro). Disse “em alguma medida” por conta de que há um fato novo: mestre Leandro começou a também fazer tambores de tronco escavado. Os que são efetivamente tocados pelo conjunto de tamboreiros de Machadinha continua sendo os adquiridos em lojas comerciais, mas ele costuma eventualmente dar esses tambores para visitantes, amigos ou pesquisadores. Acontece que, por circunstâncias as quais revelarei na sequência desse texto, um tambor foi, por engano, levado da comunidade. Passo a relatar agora três episódios nos quais o tambor figura como centro da questão e poderemos através deles perceber as mutações as quais me refiro no título desse artigo.

3 - Há diversas modalidades de ponto de jongo. Este ao qual me refiro nessa passagem é denominado de “ponto de demanda” ou “porfia”, cuja finalidade é construir versos enigmáticos de modo que o sentido permaneça oculto para o oponente de quem o lançou. Quando o ponto não é decodificado diz-se que a pessoa que não decodificou fica “amarrada”, ou que o ponto não foi “desatado”.

O tambor e suas mutações

É indubitável a centralidade que o tambor possui em Machadinha, tanto na dimensão material do objeto, quanto na dimensão simbólica que a prática do jongo encerra. Em minha primeira pesquisa já acima mencionada, me chamou a atenção duas histórias envolvendo este instrumento. Descreverei as duas para depois inserir uma terceira que ocorreu no contexto da pesquisa mais recente, de modo que as três juntas possam oferecer um painel amplo que ajude na compreensão dos sentidos que pretendo demonstrar. A primeira história diz respeito ao meu contato inicial com a dança do tambor, ocorrido no dia 29 de abril de 2005, quando da realização de um evento no município de Quissamã no qual se comemorava o VII aniversário do Parque Nacional da Restinga de Jurubatiba. Entre as várias atividades preparadas para o evento estava a apresentação do grupo de Tambor. Percebi que, ao lado dos três tamboreiros: Cici⁴, Renato⁵ e Leandro – todos tocando tambores novos adquiridos em lojas –, havia um tambor tipo “tradicional” confeccionado no local, seguindo os antigos modos de elaboração⁶. Na referida noite este tambor não foi tocado em nenhum momento. A sua função ali era, assim me pareceu, absolutamente simbólica. Era um significante cujo significado era evocar o passado, reforçando, por assim dizer, a “autenticidade” da dança, emoldurando-a numa aura mágica que, de modo peculiar, as coisas antigas têm o poder de criar, nos transmitindo uma espécie de suposta verdade intrínseca. Esse

4 - Valdecir dos Santos, hoje já falecido, era conhecido como Cici e foi o mestre tamboreiro que inciou Leandro.

5 - Renato era um jovem tamboreiro quando começou a tocar no grupo, tinha apenas 15 anos. Até hoje é integrante do grupo.

6 - Refiro-me à técnica de construção do tambor através do processo de escavação de um tronco e a prensão de um couro bem esticado em uma das extremidades e a fixação desse couro através de pregos. Artur Ramos identifica essa técnica de prensão do couro na madeira como de procedência da África banto. Em suas pesquisas Ramos registrou vários nomes para esses tambores: ingomo em Pernambuco, ingomba e ainda outros. Acredita que se trata do mesmo ngomba ou angoma que é descrito pelos missionários e viajantes como instrumento do povo Lunda, em Angola. Afirma que, diferentemente, os atabaques de procedência yorubas se valem da utilização de cordas e cunhas para esticar o couro (RAMOS, 1979, p. 230). O historiador Robert Slenes acrescenta que ngoma é um “vocabulo quase universal para ‘tambor’ na África bantu” (SLENES, 1999, p. 179).

tema foi abordado pelo historiador Jacques Le Goff em um capítulo dedicado à questão do documento e do monumento. Diz ele:

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



Figura 1: Cici tocando um tambor de tronco escavado – Foto do acervo do Memorial de Machadinho.

Confesso minha ingenuidade quando colocado frente a frente com o tambor. A operação de fetichização que elaborei talvez tenha me inebriado e me levado a reflexões do tipo: em quantas noites como aquela o objeto-tambor teria sido o centro

das atenções e os seus sons embalado os corpos dançantes? Qual não foi minha surpresa quando em visita à comunidade no dia seguinte, ser informado de que aquele tambor tinha pouco mais de um mês de existência. Na ocasião Leandro me informou que tinha sido construído pelo Sr. Antônio Mourinho⁷ sob encomenda de Darlene⁸ para “lembrar do tempo antigo”. Pude compreender que ele fora construído para cumprir exatamente o papel de uma espécie de “monumento” que expressava uma antiguidade. Mas o que interessa do ponto de vista compreensivo é o entendimento de que ali houve um esforço em materializar uma memória, em conferir àquilo que se via, a dança do Tambor, um atestado de antiguidade, subsumindo-o a uma ancestralidade.

A outra história me foi contada por um antigo jogueiro, Sr. Manoel Garaúna, hoje já falecido. Na ocasião Sr. Garaúna me contou que no passado possuía um tambor, mas que já não mais o tinha. Indaguei sobre o que havia acontecido para não mais tê-lo, e sem nenhuma cerimônia ou constrangimento ele me disse que como o tambor não tinha mais uso nem serventia, havia “passado fogo nele” e feito lenha. Hoje soam ingênuas as minhas indagações feitas na época. Na minha percepção, não pude deixar de questionar como um objeto de culto, supostamente digno de reverência, era simplesmente transformado em lenha, em madeira comum. A questão é que duas lógicas ali se chocavam: aquela do “tradicionalismo substancialista”⁹ e a dos usos práticos e cotidianos. Sr. Garaúna revela nesse episódio o sentido prático de sua relação com o tambor. O gesto parece grosseiro quando visto com as lentes de uma configuração mental ou cultural

7 - Antigo morador de Machadinho. Muito envolvido com outra manifestação cultural denominada Fado. Na ocasião não morava mais na comunidade. Vivia em Quissamã e possuía um bar.

8 - Darlene Monteiro foi uma das principais responsáveis pelo ressurgimento da prática do jongo em 2004. Era membro da ONG 3H, a qual desenvolvia trabalhos na comunidade com vistas a geração de renda para os moradores.

9 - Essa visão é compatível com uma certa perspectiva “folclorizante” de culto dos objetos em si, cuja antiguidade os investe de um determinado “prestígio simbólico” que acaba por convertê-los em um bem absoluto. A essa perspectiva Canclini (2003) denominou “tradicionalismo substancialista” cujo corolário muitas vezes pode ser o ocultamento das contradições sociais que o objeto pode revelar.

que privilegia os objetos sem levar em conta seus significados e usos particulares.

Chamo também atenção aqui para os vários contextos etnográficos nos quais as lógicas preservacionistas ocidentais são confrontadas, tais como nas cerimônias do *potlatch*, principalmente os *potlatch* de destruição dos Kwakiutl, povo do noroeste americano estudado por Mauss (2003), nos quais se destrói importantes itens materiais de subsistência: óleo de peixe ou de baleia, mantas e até casas. A ótica maussiana abre uma perspectiva para a compreensão dos atos de destruição em outra chave interpretativa, destacando dois aspectos relevantes contidos na cerimônia analisada: o tema da guerra e o do sacrifício, tratados em uma dimensão simbólica na qual certos riscos e perigos são ritualmente tratados, bem como a busca em estabelecer ritualmente conexões com seres e entidades espirituais.

Figura 2: Os tambores de Machadinha – Foto do autor



Destaco também, agora mais próximo no tempo e no espaço de minha pesquisa, as observações de Daniel Bitter

(2010) acerca da bandeira no contexto da manifestação da folia de reis. Bitter chama atenção para o fato de que alguns objetos, especialmente aqueles que realizam mediações entre distintos domínios e planos cosmológicos, são marcadamente ambivalentes. Em certos casos, os objetos podem ser tanto materiais e objetivos quanto imateriais e subjetivos, tornando-se assim polissêmicos por excelência. Ele descreve uma cena em que uma bandeira é despedaçada e suas partes são distribuídas aos presentes. Em outro momento ele relata um caso em que um membro de uma folia de reis lhe fala acerca de uma nova bandeira recém confeccionada para o grupo. Decorre dessa informação uma curiosidade acerca do que houvera sido feito da outra bandeira mais velha. A mesma havia sido depositada em uma garagem sem nenhum cuidado especial e jazia em meio a outros objetos sujos e empoeirados.

A perspectiva analítica mobilizada por Bitter se encaminha no sentido de compreender que aquela bandeira velha, vista em meio a outros objetos, era apenas uma reminiscência, tão somente um suporte no qual a bandeira como símbolo eficaz para produção de efeitos mediadores entre a realidade mundana e o universo espiritual, tomava forma. Estes dois exemplos ilustram a necessidade de não tomarmos como natural determinadas expectativas que criamos no trato com alguns objetos. Os enquadramentos mentais frequentemente nos informam e, de alguma maneira, orientam nosso olhar, percebendo naquilo que se olha um sentido cuja gênese pode ser encontrada no mundo cultural e social do observador. Para elaborar uma compreensão acerca dos processos que descrevi acima tive que de alguma maneira descentrar meu olhar a partir primeiramente do meu próprio espanto ante o fato descrito por Sr. Garaúna. A visão deste é radicalmente outra: um tambor em silêncio está destituído de sua função e perde seu significado e sua razão de ser, transformando-

se apenas em uma madeira cuja única serventia seria alimentar o fogo, uma vez que seus ritmos não podiam mais alimentar o corpo que dança. Não possuo datações precisas, mas é possível a ilação de que esse ato do Sr. Garaúna tenha sido a contraparte em atos de um antigo ponto de jongo cantado em Machadinha e ouvido nos anos 1980 quando da pesquisa do antigo SPHAN (CAVALCANTI, 1987), momento em que a dança já não era mais praticada pelos moradores do local. Diz o ponto:

Tambor de Machadinha
Já foi muito bão
Depois da poeira
Não presta mais não.
Eu fui em Machadinha
Não achei tambor
Tambor não tem
Em fui em Mandiquera
Não achei tambor
Tambor não tem
Tornei a voltar
Não achei tambor
Tambor não tem.

O tema desse ponto trata do fim da prática do Tambor em Machadinha e em áreas circunvizinhas, como a citada Mandiquera. Tem também um certo apelo nostálgico ou de tristeza, pois o eu lírico parece estar à procura do tambor indo duas vezes a Machadinha sem encontrar a dança do Tambor. A poeira aí metaforicamente expressa, parece dar um sentido de passagem do tempo e de aceleradas transformações do tipo sensação vertiginosa, tão mencionada nos relatos sobre a modernidade. De todo modo, o

episódio vivido e narrado pelo Sr. Garaúna veio a se tornar um ponto cantado por ele, pois ao ouvir a sua história eu o desafiei a compor um ponto que tivesse esse mote. Ele aceitou o desafio e me disse que da próxima vez que nos encontrássemos já estaria com o ponto feito. E de fato no encontro seguinte ele cantou para mim estes versos:

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

Passo agora a terceira história envolvendo o objeto tambor, para depois colocar essas histórias em uma perspectiva analítica. Leandro, atualmente reconhecido como mestre do tambor em Machadinha, tem feito vários esforços no sentido de atuar na recomposição de algumas práticas culturais locais, cuja continuação lhe parece crítica. A confecção de tambores tradicionais de tronco escavado ou de pandeiros para a prática do fado tem-lhe preocupado no sentido de o mobilizar para desenvolver estes aprendizados e posterior ensino aos mais jovens. Com relação ao tambor, ele conta que muitas pessoas que frequentam Machadinha: pesquisadores, amigos e turistas, ao saber que ele tem produzido tambores, ficam interessados e fazem para ele encomendas. Ele promete para várias pessoas que vai presentear-las com o instrumento. Foi isso que aconteceu com um integrante de um dos projetos desenvolvidos em Machadinha. Como introdução ao caso, Leandro conta que ganhou de Cheiro um tambor sem couro, e daí ele providenciou a colocação da peça que faltava, após curti-lo, em conformidade com o que lhe foi ensinado pelo Sr. Antônio Mourinho, antigo produtor de tambor

e pandeiro em Machadinha. Na sequência dos fatos esse tambor foi dado, a sua revelia, a uma outra mestra de jongo de outra localidade, Dona Noinha, quando da ida do grupo de Machadinha a Campos dos Goytacazes. Leandro disse que a oferta foi feita pelo seu irmão, Wagner. O mesmo irmão também deu de presente um outro tambor, o qual da mesma forma, fora confeccionado por Leandro, afirmando que a pessoa que o levou teria dito que Leandro lhe tinha prometido.

A partir desse momento farei a transcrição das conversas com os variados interlocutores envolvidos nessa história. Chamo atenção para o modo como distingo a minha fala da deles. As partes narradas pelos sujeitos pesquisados encontram-se em itálico, e tanto quanto possível, eu tentei manter a forma de expressão original. Fiz interferências mínimas apenas para manter a inteligibilidade de algumas passagens.

Relata Leandro:

[...] fui numa sexta-feira para um ensaio e não vi o tambor lá, mais. Falei: ué, não pode. Foi de novo Waguinho, aí eu perguntei: Waguinho, cadê o tambor? – O Júlio levou (respondeu Waguinho) – Meu Deus, como que levou esse tambor? – Ah! Ele disse que pediu um tambor pra você fazer, e você enrolou. Daí ele levou o tambor seu...ah! – Aí foi difícil pra mim, não deu pra ficar... fiquei mandando 'zap' pra ele e tal, e sempre desviava o negócio e não dava certo. Tinha uma viagem pra lá. A gente não conseguia se encontrar. Sei que o negócio não deu muito certo. Sei que chegou um dia que de tanto eu falar com ele, ele mandou o tambor de volta. E eu tinha tanto amor, fiz com tanto carinho que ficou um vazio que foi difícil que eu não tenho nem palavras pra falar desse vazio que ficou em mim. Eu senti que foi um pedaço que tiraram de mim, que eu não consegui nem trabalhar, ficava

pensando e não dormia direito, entendeu...é uma coisa meio sinistra, entendeu? – Quanto tempo ficou lá? – Ah...ficou lá uns três meses mais ou menos. Depois que o tambor voltou eu voltei a ser o Leandro. – Mas você tinha prometido mesmo? - Eu tinha prometido, mas não só pra ele...cara...é muita gente, tipo assim: o pessoal vê o tambor e diz 'Leandro, quero um tambor desse', eu digo que vou fazer [...] esse tambor vai para as apresentações aí pedem o contato 'eu quero um desse, eu quero um desse' (risos), aí ligam, mas não é fácil, cara, não é fácil. É muito difícil, tem que ter tempo tem que ter tudo, porque dá um trabalhão, porque tem que ser uma madeira bruta daquelas que pega o prego, porque o negócio é muito forte.

Na sequência, provocado por Marta Medeiros¹⁰, que acompanhava nossa conversa e que depois também contou a versão dela sobre a história do tambor, Leandro narra o que compreendeu ter sido uma espécie de iniciação à sua condição de mestre. O ocorrido se deu ainda no tempo em que o antigo mestre Cici era vivo, e de certa maneira foi ele quem deu o aval para a mudança de status de Leandro à condição de mestre. Diz Leandro:

A gente tava lá tocando na Casa de Artes, e Cici bebia muito, nossa! Era o tambor dele e a cachaça no pé. E aí, rapaz, eu me empolguei e mandei... rapaz, eu bebendo também, porque a gente bebia, normal, e tocando muito. A gente foi tocando os pontos e eu não olhei pra minha mão. Só tocando... rapaz! Quando parou o jongo e eu fiz assim, ó (Leandro mostra gestualmente que olhou para as mãos), a mão vermelhinha, só sangue, aí falei pro Cici: Cici, Cici tem um negócio errado aqui, rapaz (nesse momento Leandro imita uma expressão com uma

¹⁰ - Marta Medeiros é moradora de Quissamã e foi diretora do Museu Casa de Quissamã e coordenadora de cultura do município. Na ocasião desse relato realizava uma pesquisa de mestrado sobre o fado da cidade, ao mesmo tempo em que atuava também como organizadora do grupo.

determinada entonação que Cici usava constantemente) 'mai, mai, o que tá acontecendo?' - rapaz, a minha mão tá sangrando - 'mai, mai agora que você virou mestre...aí que você vai ficar bom'. - De lá pra cá, véio, pode botar qualquer tambor aí na minha mão, que eu começo a tocar agora e vou até amanhecer o dia - e não sangra mais? - não sangra mais, não sinto nada - e sangrou por quê? - sei lá, aquilo não foi simples não, aquilo foi... sei lá.

Leandro conta que algum tempo depois desse ocorrido, veio a acontecer o falecimento de Cici, ocorrência que o abateu muito. No tempo que se seguiu ao falecimento do mestre e amigo, Leandro chegou a pensar em abandonar o tambor. Disse ele:

[...] eu ia parar o tambor. Eu não resisti mais a morte dele do que a de Cheiro¹¹, eu não consegui entender. Com ela fiz uma amizade que pelo amor de Deus, ela... a mulher era tipo assim, no que ela fazia ela era bruta em tudo, na espiritualidade dela ela tinha um negócio forte. Se você xingasse ela aqui você poderia ter tranquilidade que você tava ferrado semana que vem. Ela era boazinha, mas você se ferrava com ela. Ela não demonstrava que era ruim não, e eu vi muitas coisas daquela mulher, véio, ela brigando com as mulheres daqui, e no outro dia a mulher tava lá arriada, com uma febre que o médico não dava conta. Troço doido, rapaz, mas comigo ela nunca botou nada - Mas uma coisa que eu não entendi, você sentiu mais a morte dela ou a do Cici? - Voltando ao assunto: quando ela morreu o negócio foi assim tranquilo, acho que nem fui no enterro dela, não deu tempo, mas quando Cici morreu, rapaz... meu Deus do céu, acabou! A gente foi no enterro e cantou.

11 - A frase de Leandro fica mais clara na medida em que ele avança a explicação. Ele estava tentando explicar que mesmo tendo ótimas relações com Cheiro e tendo sentido muito a sua morte, nada se comparava ao que sentiu com a morte de Cici. No momento da entrevista Leandro estava bastante emocionado em lembrar passagens do mestre e amigo Cici, daí talvez a elaboração um tanto confusa das frases.

Ele pediu pra ser enterrado com a camisa do jongo e nós fomos lá e cantamos a última música pra ele... quando cheguei em casa disse pra mim mesmo: nunca mais quero tocar tambor, disse assim: não dá, não dá. Perdi um amigo que... tá doido. Nossa... era ali, eu ele e Tio Bico. Tio Bico não era tão focado... rapaz, eu olhava pro tambor assim e me deu uma raiva que eu parei com tudo. A minha sorte é que eu tava com esse tambor, esse tambor aqui, oh (nesse momento ele me mostra o tambor). Ele tocou muito nesse tambor (referindo-se a Cici). Não é de um dia pro outro que você vai voltar tudo que era, eu olhava pro tambor e falei: não pode! Aí veio a ideia, eu vou ter que botar isso pra frente, não vou deixar morrer não, porque eu tenho que resgatar esse negócio. Aí rapaz, eu tava olhando pro tambor e até parece que era ele falando: 'vai, segue, segue isso, não deixa parar não'. Aí eu fui indo devagarinho, perengando, e aí, tá aí até hoje.

Marta complementa dizendo que:

Aí tá explicado porque eu falei tanto que o tambor tinha que voltar [...] no meu entendimento esse tambor aqui, ele é muito simbólico aqui pro jongo da Machadinha, né? Pode ser que um dia ele vire lenha, né, como o do Sr. Garaúna, - se depender de Kethlinha (referindo-se à filha de Leandro) vira mesmo. Ela é muito difícil... ela tá no evangelho, né? (Leandro complementa). - e Marta continua: Mas é isso, eu acho que ele representa muito e não pode ser tirado assim, sabe, como se fosse um objeto qualquer, tem que respeitar a simbologia que tem nele, da espiritualidade dos mestres que já passaram, e... por exemplo, o Sr. Antônio que ensinou a fazer, o Cici que tocou nele, acho

que tudo isso é muito simbólico, muito forte. – Que palavra você diria para expressar o que você sentiu (perguntei à Marta)? – Falta de respeito. Falta de respeito a uma memória... quando eu olho pro tambor eu não olha como um objeto, eu olho como um ser a mais dentro da roda, né? Eu sei que com o tambor tem toda uma ancestralidade e pra quem tá dentro desse universo da cultura popular, e que lida com tambor, com essa coisa da roda, com essa coisa do círculo, essa coisa das africanidades, acho que a gente tem que respeitar também um pouco o que tá lá embaixo da terra, né, porque se a gente não respeitar isso não vale nada do que a gente escreve, nada do que a gente fala.

Nesse momento da entrevista Marta e Leandro têm um pequeno desentendimento sobre a postura que o segundo deveria ter frente ao fato do tambor ter sido levado sem que ele tivesse tido uma postura mais dura. Marta e Leandro estabelecem um pequeno debate:

Dei uma bronca no Leandro porque eu achei que faltou postura dele como mestre – Mas como que eu ia fazer? – Falasse pro Júlio: pegue o primeiro ônibus pra Quissamã, coloque o tambor e venha trazer. Isso é que é postura de mestre na minha opinião, que você deveria ter tido, entendeu? – Aí não, aí também não! Tá doido, gente... (Leandro se mostra visivelmente contrariado com as afirmações de Marta).

Leandro continuou, dizendo que por pouco, o tambor não ficou de uma vez por todas por lá, porque a pessoa que o tinha levado, o antropólogo Júlio, lhe disse posteriormente que o levaria para ser benzido em um centro no qual ele trabalhava espiritualmente. Leandro não sabia, mas eu lhe disse que tinha

a informação de que o próprio Júlio tinha me comunicado que algo importante tinha se passado quando o tambor foi levado para ser benzido.

Júlio disse-me ser envolvido com práticas religiosas de terreiro desde que trabalhou em uma pesquisa sobre pretos velhos. Diz ele:

Tudo que remetia à questão de negritude, sobretudo que tivesse a ver com som, com dança, com tudo isso que é muito próximo da religiosidade me mexia profundamente, né, porque para determinados grupos espiritualistas isso é uma coisa só, quem faz a separação é quem tá fora. Quem conhece sabe que todo esse som veio da prática religiosa, então quando você vê e você sente também a linhagem espiritualista presente naquela manifestação. Então quando vi o jongo tudo isso se misturou muito. Fazia um outro sentido. Não era só uma prática cultural em termos festivos, profanos, sei lá. Tava muito ligado ao sagrado, né. Para mim aquilo tudo ali era muito sagrado. A ação do projeto em que trabalhei lá, pra mim, sempre foi... quando eu penso em manter a tradição, em dar suporte às tradições locais, principalmente nesse setor, pra mim, é um vínculo completo à ancestralidade, no sentido do sagrado e da ancestralidade que vive nesses espaços. Não é só fazer as coisas facilitando a elaboração de novas indumentárias pro grupo, como foi feito, fazer capacitação através de encontros de profissionais que trabalhavam com jongo em outros lugares, brincantes, enfim... não era só isso, eu tinha uma outra leitura daquilo ali. É... aí meu envolvimento começou a se misturar. A minha relação deixou de ser só uma relação com as pessoas do lugar, mas passou a ser uma relação com a espiritualidade do lugar. Então eu passei a ter contato com a espiritualidade do lugar.

Perguntei a Júlio se ele tinha estabelecido contatos com as pessoas de Machadinho que se envolvem nas práticas de umbanda e ele disse que fez,

Mas, sobretudo com os seres que vivem no lugar, os seres que vivem nas casas, os seres que vivem nas antigas senzalas, os seres que habitam as vias, os seres que acompanham as pessoas de um modo geral. Então, não era só uma questão de estabelecer contato com as pessoas que são identificadas e que dominam esse universo religioso. Os seres existem independente das pessoas terem uma relação e cultivarem, cultuarem e praticarem. Ali existe uma espiritualidade presente, então eu comecei a receber certas visitas espirituais e ter conversas espirituais... Eu sei que isso é a coisa mais maluca e até difícil depois de dar forma a isso, mas... eles começaram a me mostrar o quanto que, por mais que você tenha, e isso foi importante pra mim e pode ser importante pra você (se referindo aqui ao meu próprio trabalho), uma repetição de uma encenação... de uma certa tradição de dança e tal, houve uma desvinculação disso, de uma sequência como algo que trata da ancestralidade dessa forma, né, do culto aos antepassados por uma via espiritualista, religiosa, vamos dizer assim, mas não significa que esse laço não exista, ainda que as pessoas de modo consciente não façam com a intenção, isso é que é interessante, porque muitas vezes a gente acha que onde há intenção é que acontece a coisa [...] por você não ter o conhecimento não quer dizer que você não está mexendo com essas forças. Aí eu comecei a sentir e entender e intuir por diferentes motivos, a importância porque tinha ali um legado com Leandro, com Waguinho e que eles precisavam de alguma orientação nesse sentido. Foi nesse momento que eu pedi permissão, na verdade eu pedi licença à espiritualidade

perguntando quem seria a pessoa que eu deveria conversar sobre isso, e aí eu entendi que seria o Sr. Antônio Jorge, para que eu não passasse sobre qualquer pessoa que tivesse essa função ali dentro, sendo reconhecido como uma pessoa assim, né, não poderia eu, uma pessoa de fora, sem essa licença, por mais que a espiritualidade estivesse me dando a licença, eu passasse por cima daquela pessoa que era, materialmente falando, a pessoa que representava essa figura religiosa com reconhecimento de fora e de dentro.

Após ter procurado Antônio Jorge, Júlio disse que ele o fez abrir um livro denominado livro de São Cipriano¹², e após abrir, o lesse silenciosamente. Ele disse que leu o texto recolhido ao acaso e o mesmo referia-se repetidamente ao símbolo da cruz. Ele interpretou que a resposta estava sendo dada positivamente por conta de que sua linhagem de umbanda é muito próxima do cristianismo. Sem que ele dissesse nada, pois a leitura foi feita em silêncio, Antônio Jorge disse-lhe que poderia trabalhar na sua própria linha, pois os caminhos estavam abertos.

Aí foi quando eu já tinha pedido permissão na minha casa também, espiritualmente, eu recebi o guia que eu trabalho lá, eu falei pra Leandro que trabalhava com preto velho e queria saber se ele estava disposto a saber sobre o que eu tinha a falar sobre a espiritualidade. Eu fiquei muito mexida porque isso tudo mexia no meu papel lá, né, você sempre tem os seus papéis e é muito incômodo quando você tá tão firme no seu papel e aí você mostra uma face que é muito sua, muito íntima. Foi um atravessamento muito esquisito pra mim, sabe?

12 - O livro de São Cipriano está muito associado no Brasil às práticas de terreiro, principalmente umbanda, mas ele tem origem europeia e circulou nesse continente por toda a idade média e moderna. Supostamente ele contém um conjunto de orações e fórmulas mágicas desenvolvidas pelo então mago Cipriano de Antioquia, depois convertido ao catolicismo. As fórmulas, ritos e orações têm o intuito de fazer com que o praticante obtenha ganhos tais como melhora na condição social, sucesso na vida amorosa, etc. (LAPLACE, 1980).

Indaguei Júlio sobre como se deu o início dessa questão para ele e se tinha sido um pedido no plano espiritual. Ele disse que foi uma solicitação das entidades do lugar, e que ele teve acesso através da percepção auditiva, pois é assim que se manifesta a sua mediunidade. Na sequência das ocorrências Leandro chamou Antônio Jorge para ser o padrinho do jongo, que segundo ele, Júlio, seria pra Antônio Jorge trazer algum fundamento para o jongo. Eu não sei o que isso virou depois [...]. Em seu entendimento, segundo me informou, ele considera que Leandro era quem deveria assumir essa dimensão espiritual do jongo e não Antônio Jorge, mas acredita que isso poderia ferir algumas suscetibilidades. De todo modo, acrescenta que não é preciso que haja uma importação dos elementos da umbanda na configuração do jongo, mas que se busque os chamados fundamentos espirituais do próprio jongo. Essa questão dos “fundamentos” também é recorrente no universo do jongo como um todo. Na Serrinha¹³, por exemplo, tanto eu (MELO, 2006) quanto a professora Edir Gandra (1995) identificamos a afirmação de que o jongo pertence a “linhagem das almas”, e mesmo que seja afirmado que se trata de uma dança para divertimento, ela também é concebida como atravessada por uma atitude religiosa: os tambores devem ser reverenciados antes de se entrar na roda, e por ser dança de antigos pretos escravizados há uma reverência aos pretos velhos, entidades consagradas nas práticas religiosas de terreiro. Me parece ser essa, a atitude proposta por Júlio, de modo que a prática jongueira de Machadinha esteja assegurada por um conjunto de saberes que são, em última instância, partilhados por vivos e não vivos envolvidos com o universo do jongo, e no caso em questão, a solicitação teria sido feita pelos próprios não vivos, entidades locais que reclamam uma maior presença na prática jongueira. Júlio continua:

13 - A Serrinha é uma comunidade situada no bairro de Madureira no Rio de Janeiro, a qual foi umas pioneiras na rearticulação em torno da manifestação do jongo na década de 1990.

Até onde eu entendo... como essa espiritualidade no jongo, ela... acolhe muito mais pessoas do que se ela fragmenta numa fração de umbanda ou daquilo outro. Ela agrega mais, ela preserva esses fundamentos de ancestralidade e compartilha nessas apresentações essa força. Essa força vai sendo alimentada e vai sendo... compartilhada, né, pelas pessoas que estão. Então, é muito mais nesse sentido do que propriamente transformar isso em qualquer grupo religioso ou trazer fundamento. O jongo tem o seu fundamento, então... é um pouco nesse sentido. E várias pessoas que eu sei que vão lá na Machadinha falam: 'nossa, o jongo da Machadinha é muito macumba'. Fazem essa comparação com relação a outros jongos. O pessoal da Serrinha mesmo já falou isso. Então, tem ali essa... é o fundamento mesmo, né, um fundamento. Não tenho esse entendimento que seja algo que não deva ser perdido. As coisas se transformam. Tudo bem, mas tem uma força ali, as coisas têm força, são depositadas forças nas coisas e aí eu vou pra história do tambor porque ali as casas têm força, a rua tem força, a árvore tem força e o tambor tem força e o tambor é feito com tronco de árvore, com couro de animal, ali tem um fundamento, entendeu?... Aí o Leandro foi e me deu (o tambor). Ele tava muito feliz e foi e me deu. Ele já tinha me prometido e foi e me deu um tambor. Aí eu trouxe o tambor para minha casa, botei ele na sala aí eu fiquei incomodada com o tambor na sala, e pensei: isso é não coisa pra tá na sala. Aí eu botei ele no meu quarto de oração, ficou ali coisa e tal, mas eu continuei incomodada. Aí eu fui e levei um dia para a igreja pra fazer um trabalho com ele, né, um pedido... Aí foi muito interessante, porque era realmente uma comunhão. Foi realmente um presente que eu recebi desses irmãos, de toda essa ancestralidade. Foi muito bonito ter levado, foi uma coisa muito bacana. Chegou num dia, num trabalho lá, no meu trabalho, eu comecei a escutá-los, e pedi pra que eles voltassem

– Eles quem? - os seres que são do fundamento do tambor. Foi muito interessante porque o trabalho ia até uma certa parte da noite e depois ia ter um intervalo e daí então um outro trabalho. Nesse intervalo, e é uma coisa rara, rara, rara eu fazer, fui e peguei o celular para mandar uma mensagem para Leandro, pra falar que tinha que devolver o tambor. Quando peguei no celular tinha uma mensagem dele dizendo: 'Júlio, me desculpa, mas eu vou querer o tambor de volta. (nesse momento o meu próprio celular anuncia que eu tinha recebido uma mensagem, e era de Leandro me perguntando se eu iria naquele fim de semana para Machadinho¹⁴). Disse Leandro a Júlio: – Eu quero o tambor de volta porque as coisas aqui não estão se acertando, as coisas ficaram muito ruins e ninguém tá se entendendo... a gente precisa desse tambor de volta'. Júlio responde: – Eu entendi tudo... Pode deixar que esse tambor vai voltar. Fechou o circuito... De repente era até pra eles perceberem que esse tambor tem um fundamento. Eu tentei várias vezes mandar esse tambor, mas não conseguia. Aí eu pensei... não era isso. Eu tinha que entregar, pois se você recebeu lá tem que devolver lá. E eles já passaram por onde eles tinham que passar. Eu conheci a casa deles e eles vieram conhecer a minha casa, numa materialidade.

Abrindo a caixa de ferramentas ou: a teoria na prática

A partir da narração dessas três histórias acerca do objeto-tambor eu gostaria de correlacioná-las em uma sequência de três momentos: 1 – o tambor é queimado pelo Sr. Garaúna; 2 – o tambor tradicional (escavado em tronco) é reconstruído para cumprir um papel simbólico; e 3 – o tambor é reconhecido na sua dimensão espiritual e agentiva. A queima do tambor pelo

14 - Não era comum que Leandro me enviasse mensagens, salvo quando havia alguma combinação de eu ir ao quilombo e por alguma razão demorasse a chegar. Naquele momento me senti implicado nesse rol de ocorrências que eu percebia estar em curso.

Sr. Garaúna estava inserida em um contexto no qual a prática do jongo já não mais ocorria. Do gesto forte de jogá-lo ao fogo emana um sentido de consumação tal qual, assim me parece, quando no século XIX após anos de contatos entre a população local e os colonizadores ingleses, os chefes havaianos aboliram os tabus e jogaram as imagens sagradas que estavam no templo às chamas, conforme conta Sahlins (2008). Na sua busca epistemológica de alinhar em um plano teórico equivalente a estrutura e o evento, consignado na expressão “estrutura da conjuntura”, Sahlins elabora um tour de force para tornar visível como as ocorrências históricas infletem as estruturas. No caso do gesto singular do Sr. Garaúna toda uma atmosfera é revelada, e um conjunto de relações torna-se visível, possibilitando que cheguemos assim à ideia do tambor como metáfora de um mundo que aparentemente se estiola ante as forças que operam com novos símbolos e metáforas. Curioso também notar que fogueira e tambor ocupam lugar central nas rodas de jongo, e os dois se articulam também para a afinação do instrumento musical, no processo tradicional através do qual a umidade é retirada do couro até que se chegue a um som que o tamboreiro julgue conveniente. Eles se aproximam mas não se penetram, a potência de um amplia a potência do outro. Quando se penetram, a combustão e dissolução de um no outro pode revelar, num processo metafórico, uma inflexão na qual o objeto-tambor não mais cumprirá um papel simbólico, funcional e agentivo importante. Pensando nessa dimensão simbólica que o tambor possui nas comunidades, tal qual mencionei acima, ocorreu um rebaixamento, ou talvez seja melhor dizer: o tambor enquanto suporte material cuja dimensão simbólica remetia-o a um conjunto semântico do qual se destaca a memória, a dança, o canto, o ritmo, etc. perdeu, em função dos novos arranjos pelos quais a comunidade passava, essa dimensão simbólica e o que restou a partir desse esvaziamento foi a dimensão material da madeira.

Creio que não seja demais lembrar aqui dos contornos mais amplos que sempre possibilita que se compreenda melhor ou para além do que é mostrado à vista numa primeira mirada. Lembro das reflexões de Bruno Latour quando pensa na possibilidade de que “a desfiguração de um objeto (possa) gerar novas faces; como se o desfiguramento e o 'refiguramento' fossem coetâneos” (LATOUR, 2008, p. 115). Ou então, ainda no campo metafórico, seguir a especialista alemã em memória cultural, Aleida Assmann, quando chama atenção para as ambiguidades simbólicas do fogo: este tanto torna evidente o esquecer quanto a “memória e a renovação do que estava perdido” (ASSMANN, 2011, p. 186). O gesto iconoclasta em questão abriu, quando se adota a perspectiva diacrônica, a possibilidade de perceber como a carreira do objeto pode ser reveladora das vicissitudes pelas quais a recomposição identitária do grupo passou: do esquecimento/apagamento nas cinzas à água-viva da memória... com todas as implicações que este termo traz. No segundo momento quando o tambor “tradicional” escavado em tronco retorna à cena das apresentações, ele é trazido na condição não estritamente utilitária e é reintroduzido no domínio da dança como peça simbólica, remetendo a audiência para um domínio temporal no passado, e dessa forma construía uma espécie de retórica autenticatória da prática que ali se desenrolava.

Em entrevista posterior, Darlene me disse que foi sua a ideia de que um tambor no estilo antigo tomando parte das apresentações como um símbolo de uma “tradição”, que embora renovada, guardaria estreitos laços com o passado. Como refleti acima, a partir da leitura do historiador Jacques Le Goff, o tambor tradicional passou a ter nesse momento uma função simbólica na condição de “monumento”. Em outras palavras, a forma e a “materialidade” do tambor resultante de técnicas antigas de construção destes artefatos, seria um índice do passado

intencionalmente mobilizado para evocar o tempo dos ancestrais e, no mesmo movimento, fazer saber que determinados itens desse passado continuavam a existir, operando assim em um registro de chancela. No terceiro momento ocorre a presença de uma outra¹⁵ figura exógena, ainda que mantendo relações de estreita afinidade com as pessoas do lugar, que propõe a reinclusão do tambor em um outro regime cosmológico. Nesse regime, o tambor é tomado como uma entidade animada por seres espirituais que reclamam um estatuto que o integre a um universo no qual matéria e espírito estejam harmoniosamente integrados. O tambor estaria assim imerso em uma ordem fluida, na qual o que ele representa é transformado em função de demandas humanas e não-humanas passando de pura materialidade a um instrumento com conexões profundas com entidades espirituais, ingressando assim, como dito acima, em uma outra ordem cosmológica.

Por essa via o tambor retornaria a cumprir um papel no qual ele mediaria, de forma eficaz, as vidas de pessoas encarnadas e entes espirituais, incluindo nessa condição os antepassados dos atuais moradores do lugar. A essa altura do texto gostaria de enfatizar um processo pelo qual passei ao estudar as vicissitudes do tambor nesse quadro de transformações que tomei como simbólico de um, também, conjunto de mutações pelas quais passava a localidade de Machadinha em sua jornada quilombola. Refiro-me aqui a uma concepção a qual cheguei a partir das reflexões levadas a cabo pelo antropólogo escocês Tim Ingold (2012) quando pensa as distinções teórico-epistemológicas entre “coisa” e “objeto”. A adesão às reflexões de Ingold me fizeram pensar que essas distinções não se ateriam apenas a uma escolha entre um termo ou outro, mas muito mais que isso, a uma concepção distinta acerca da materialidade que nos cerca, fazendo-nos pensar sobre

15 - Para maior inteligibilidade do texto explico que aqui estou me referindo a Júlio como segunda pessoa exógena, pois em outro momento do grupo havia a figura de Darlene.

o papel das coisas e artefatos que estão à nossa volta e que de alguma maneira compõem a nossa humanidade. Ingold distingue coisa e objeto partindo de uma crítica ao modelo “hilemórfico” cuja origem estaria no pensamento aristotélico o qual distinguiria dois princípios opostos na configuração dos objetos materiais que circulam no âmbito humano, a saber: o princípio material “hyle” e o que dá forma a essa matéria supostamente inerte, a “morphé”.

Ingold afirma, seguindo Paul Klee, que ver uma determinada forma já constituída, é ver um processo que se consumou e que se encontra naquele momento em um determinado estado de estabilidade. Mas se ater a esse momento singular de aparente estabilidade pode fazer esquecer ou obliterar todo um conjunto processual que foi trilhado para que aquilo, ora visto, tivesse vindo a ser o que se tornou. Com certo grau de ironia Klee se referia a esse momento de suposta estabilidade como o momento em que a coisa já estava morta, pois o vivo seria o processo atravessado, o caminho trilhado para se chegar à suposta estabilidade. Na concepção de Ingold o termo “objeto” nos remeteria a ideia da matéria em seu momento de estabilização, na perspectiva “hylomórfica” aristotélica, que pensa os conteúdos materiais da vida na perspectiva de sua materialidade invadida por uma ação de um pensamento que a orienta para um determinado fim. Nesse caso, o fim é que deve ser objeto de contemplação e análise. Para Ingold, tomando também Deleuze e Guatarri como referência para o seu pensamento, o processo é que deve ser tema de compreensão porque é nele que toda uma trama (termo muito caro às suas reflexões) se evidenciaria em sua complexidade e vitalidade.

Para fazer ver ao leitor as tramas e malhas que constituem o meu próprio trabalho, resolvi manter esta seção tal qual a iniciei, tratando do tambor como um “objeto”, ainda que tivesse já em

mente a ideia de um fluxo através do qual a coisa-tambor, doravante assim referida, se mostraria em sua dispersão no tempo. Ao tomar conhecimento das reflexões de Ingold resolvi adotá-la e tomá-la como referência para a minha pesquisa uma vez que a mesma tornava mais claro para mim mesmo os processos que eu estava observando.

Retornando a uma questão que está no início da minha descrição do terceiro momento da coisa-tambor, retomo a narrativa de Leandro sobre a sua passagem para a condição de mestre. Partindo de sua narrativa é possível compreender que se trata daquilo que na tradição antropológica foi chamado de “rito de passagem” (VAN GENNEP, 2011; TURNER, 2008). Segundo pode-se acompanhar a partir da descrição feita por Leandro, o seu status sofreu uma alteração importante a partir do momento em que “inexplicavelmente” suas mãos sangraram e o mestre de tambor de maior respeitabilidade no momento, mestre Cici, reconheceu que naquela passagem havia ocorrido um fato que colocaria Leandro em outro patamar no que diz respeito a sua condição dali por diante.

Ainda que o fato não tenha ocorrido em um contexto ritual claro, quero dizer, em um ritual de consagração com vistas a transformar o status de Leandro dentro do grupo, houve por outro lado uma série de elementos que corroboram a ideia de que tratava-se de um fenômeno de transição de uma condição à outra. Compreendo que ocorreu ali aquilo que Turner denominou um fenômeno de “elevação de status”. Nele o sujeito do ritual, ou o noviço, é conduzido irreversivelmente de posição mais baixa para outra mais alta, em um sistema institucionalizado de tais posições (TURNER, 2013, p. 156). Creio que seja importante lembrar aqui que ocorreu em Machadinha, como em outros grupos congêneres, um movimento no sentido de uma grande intensidade celebrativa do papel dos mestres, tratando essa condição como uma instituição

forte e necessária no que diz respeito a serem consideradas como “homens-memória”. Esta expressão foi utilizada por Le Goff (1996) para definir um certo tipo de especialista cuja ocorrência era comum nas sociedades sem escrita. Esses homens-memória eram uma espécie de depositários da memória social, desempenhando assim um importante papel na coesão do grupo.

Recordo também, e já tratei dessa questão em outro trabalho (MELO, 2018), do caso da Dona Preta¹⁶, a qual era assim chamada há alguns anos e hoje é conhecida por todos como “mãe preta”. Discuti alhures as implicações simbólicas que a utilização do substantivo “mãe” implicaria nesse caso e os significados que parecem emergir com a nova nomenclatura. Aqui retomo essa questão apenas para jogar luz no que entendo ser um esforço de constituição das figuras de mestre em Machadinho. Na perspectivaêmica, segundo pude perceber em diversas falas e também nas atitudes de participantes do jongo, a figura do mestre parece constituir um eixo em torno do qual a prática pode se desenvolver como que chancelada por eles, os mestres, que seriam uma espécie de emblema, garantindo autenticidade e atestando a relação da prática com a ancestralidade. Dessa maneira, essas figuras emblemáticas constituiriam aquilo que DaMatta (1997) chamou de “pessoa-instituição”. Acrescento que essas figuras assumem simbolicamente o papel de uma “totalidade discursiva” (ABREU, 2003), isto é, encarnam em si a representação de uma coletividade que não obstante apresentar um conjunto de contradições que a remetem a um campo não homogeneizado, atuam no sentido inverso, isto é, projetam para a exterioridade do grupo uma conciliação importante para a sua imagem, bem como atuam também pacificando as tensões internas.

Na passagem de Leandro à condição de mestre, tomando como referência a sua própria narrativa, penso que há uma intenção de sua parte em atribuir um poder de agência ao próprio

16 - Trata-se de uma das moradoras mais antigas de Machadinho e que toma parte no grupo de jongo.

tambor, tomado dessa forma como um ente espiritual dotado de volição. Ainda que não o tenha dito diretamente, ele sugere isso através de uma expressão, proferida quando indaguei das razões do sangramento da sua mão, a qual indica a estranheza e anomalia de tal fato: *sei lá, aquilo não foi simples não, aquilo foi... sei lá*. A presença do sangue pode também estar a nos informar sobre uma espécie de sacrifício no qual ele era ao mesmo tempo a vítima expiatória (o sacrificado), e o noviço que estava a mudar de posição. Tomando para esta análise as reflexões de Marcel Mauss (2005) assinalo que mesmo que as formas de consagrar sigam trilhas variadas elas sempre implicam na passagem do objeto de um domínio comum para um outro sagrado. Ele tem, portanto, sempre um caráter religioso. Dessa forma, a passagem ocorrida com Leandro o coloca em uma condição de participante de uma esfera diferenciada, geralmente reservada aos mais velhos, mas que no seu caso a relação com o tambor possibilitou o seu ingresso nessa condição.

Por fim, repassando o painel aqui esboçado e tentando resumi-lo esquematicamente penso que a trajetória do tambor nesses três momentos pode ser tomado como um índice, ou metonímia do caminho quilombola em Machadinho. Tomo como referência aqui um constructo teórico da micro-história: o “paradigma indiciário” (LEVI, 2011; GINZBURG, 1989). Através desse conceito tem-se acesso ao conhecimento seguindo alguns indícios, sinais e sintomas. Esse modo de proceder toma o particular, que frequentemente é altamente específico e individual, como ponto de partida para a compreensão dos significados de questões mais amplas que compõem o contexto nos quais os eventos índices transcorrem. Talvez também eu possa sugerir a ideia da trajetória do tambor como metáfora ou ainda como mediador entre um passado e um futuro.

Em um momento, quando a prática jogueira deixa de ser importante o tambor é relegado a uma condição de uma pura materialidade e é arremessado ao fogo. Não pude deixar de perceber aí um paralelo, como dito anteriormente, entre esse ato do Sr. Garaúna e a passagem contada por Sahlins (2008) na qual as imagens dos deuses são queimadas numa grande fogueira em um espetáculo público promovido por chefes indígenas na polinésia do século XIX. As tensões geradas nos universos culturais dos polinésios, ou em Machadinha no caso do Sr. Garaúna, indicam a perda de vitalidade momentânea daqueles símbolos, imagens dos deuses e o tambor respectivamente, concorrendo para uma imagem muito forte através da qual elementos de grande importância são sacrificados para que outros símbolos venham a tomar lugar representando uma nova ordem cultural. O segundo momento, tempo em que Darlene estava à frente da organização do grupo de jongo, o tambor passa a ter um papel simbólico de invocar o passado, ele é monumentalizado, tomando essa noção de empréstimo ao historiador Jacques Le Goff. Por essa via o tambor voltava a um plano de circulação simbólica no momento em que o grupo se mobilizava no sentido de recompor o seu passado e encená-lo. Em terceiro lugar o tambor se espiritualiza e passa a ocupar um papel de mediação cósmica no sentido de que através dele as dimensões materiais e não-materiais; humanas e não-humanas vão interagir e de certa maneira participar do atual momento da sociedade local, infletindo caminhos e se agenciando com pessoas de fora da comunidade revelando novas perspectivas de ação. Ao tambor cumpre também participar da consagração de um novo mestre, Leandro, cuja celebração se deu de modo inesperado, mas compreendido por ele como tal e com a chancela do mestre Cici.

Considerações finais ou o que se deseja e o que se escreve

Espero ter alcançado nesse texto aquilo que todo pesquisador deseja: tornar o seu objeto de pesquisa algo menos opaco do que à primeira vista possa parecer. Escrever a vida nunca é uma tarefa fácil e garantida, antes pelo contrário, é uma operação temerária e atravessada de questões teórico-metodológicas, epistemológicas, e políticas já diversas vezes abordadas pela disciplina Antropológica, em um *tour de force* autocrítico através do qual as práticas etnográficas estiveram no centro de uma cerrada crítica. Quero apenas aproveitar essas considerações finais para dizer que procurei observar um determinado fenômeno, no qual, inclusive, me vi sem querer tragado e acabei tomando parte, e partindo dele tecer linhas através das quais um determinado processo se mostrou muito importante dentro do quadro geral de lutas sociais nas quais a comunidade se viu envolvida.

Quero ainda aproveitar essas linhas finais para esclarecer alguns itens que por ventura possam ter ficado obscuros. Um deles diz respeito a possibilidade que os eventos têm de ter muitos significados, cabendo ao pesquisador entretecer as linhas de modo que um determinado sentido possa emergir daquele emaranhado que é a vida cotidiana das pessoas. No meu caso enxerguei naquela sucessão de eventos envolvendo o tambor, uma trilha a qual pude percorrer, e dela extrair um sentido e um significado. Com isso quero dizer que no centro das discussões que apresentei acima está a mudança de *status* experimentado por um determinado instrumento musical que compõe o conjunto organológico que acompanha a manifestação poético-musical-coreográfica denominado na localidade como jongo ou Tambor.

Afirmo que dentro do quadro geral de itens que compõem a construção de um *self* quilombola em Machadinha encontra-se esta prática musical. Mas de modo algum, na minha percepção, a mudança cosmológica do tambor, como assim denominei, implica numa ação consciente com vistas a elaboração deste *self*. Não se trata, portanto, de uma ação volitiva e deliberada com vistas a alcançar um determinado fim.

Não obstante essa condição, a construção de um *self* quilombola possibilita que vejamos a dimensão criativa e processual daquilo que via de regra é chamado de identidade, pertencimento ou termos correlatos. Segui aqui algumas ideias em curso na Antropologia desde algumas décadas, cujos marcos são as pesquisas de Fredrik Barth na década de 1960, o seminário interdisciplinar dirigido por Levi-Strauss na década seguinte, os quais apontam já desde esse momento o caráter relacional, construtivista e situacional do problema da identidade (AGIER, 2001). Nesse sentido não era correto falar em identidades essenciais ou nucleares, como foi comum no pensamento tanto da corrente iluminista no século XVIII, quanto, em seguida, do pensamento romântico, mas sim de processualidades.

As tramas que iluminei aqui nesse trabalho corporificam essa perspectiva não-substantiva, criativa e relacional das identidades culturais. Por outro lado, as tomadas de decisão individuais dentro de um grupo que busca a construção de um *self* é também um fator de complexidade e tensão. Nesse texto não entrei em detalhes no que diz respeito às fricções religiosas no grupo, mas, a título informativo, queria registrar que elas estão presentes em Machadinha.

Para finalizar gostaria de dizer que a perspectiva diacrônica aqui mobilizada para realizar a comparação das três histórias do tambor, foi o que tornou possível perceber a mudança

de *status* da coisa-tambor e também entender de que maneira essa mudança estava subsumida a uma mudança maior, qual seja, o tambor participando metonimicamente da conformação de um *self* quilombola.

Referências

ABREU, R. Tesouros humanos vivos ou quando as pessoas transformam-se em patrimônio cultural: notas sobre a experiência francesa de distinção dos “Mestres da Arte”. In: ABREU, R.; CHAGAS, M. **Memória e patrimônio**: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2003. p. 81-94.

AGIER, M. Distúrbios identitários em tempos de globalização. **Mana**, v. 7, n. 2, p. 7-33, 2001.

ASSMANN, A. **Espaços de recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas: Editora Unicamp, 2011.

BITTER, D. **A bandeira e a máscara**: a circulação de objetos rituais nas folias de reis. Rio de Janeiro: 7 letras; IPHAN/CNFCP, 2010.

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

CAVALCANTI, M. L. V. de C. O jongo e a macumba. In: MARCHIORI et al. **Quissamã**. Rio de Janeiro: SPHAN, Fundação Nacional Pró-Memória, 6ª Diretoria Regional, 1987. p. 129-144.

DAMATTA, R. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1997.

DAWE, K. The cultural study of musical instruments. In: CLAYTON, M.; HERBERT, T.; MIDDLETON, R. **The cultural study of music**: a critical introduction. New York: Routledge, 2003. p. 274-283.

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

GINZBURG, C. **Mitos, emblemas, sinais**: morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LATOUR, B. O que é Iconoclash? Ou, há um mundo além das guerras de imagens? **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 14, n. 29, p. 111-150, 2008.

INGOLD, T. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 18, n. 37, p. 25-44, 2012.

LAPLACE, U. **São Cipriano**: rezas, orações e esconjuros extraídos de seu manuscrito original. São Paulo: Editora Luzeiro, 1980.

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

LEVI, G. **Sobre micro-história**. In: BURKE, P. (Org.) **A escrita da História**: novas perspectivas. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

MAUSS, M. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão das trocas nas sociedades arcaicas. In: **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 183-314.

MAUSS, M; HUBERT, H. **Sobre o sacrifício**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MELO, R. M. de. **Tambor de Machadinha**: devir e descontinuidade de uma tradição musical em Quissamã. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Instituto Villa-Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

MELO, R. M. de. **Quilombo Machadinha**: processo e performance em uma jornada quilombola. Tese (Doutorado em Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal Fluminense, Niteroi, 2018.

RAMOS, A. **As culturas negras no novo mundo**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979.

RIBEIRO, M. de L. B. **O Jongo**. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

SAHLINS, M. **Metáforas históricas e realidades míticas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

SLENES, R. W. **Na senzala uma flor**: esperanças e recordações na formação da família escrava – Brasil Sudeste, século XIX. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

SLENES, R. W. Eu venho de muito longe, eu venho cavando: jogueiros cumba na senzala centro-africana. In: LARA, S. H.; PACHECO, G. **Memória do jongo**: as gravações históricas de Stanley Stein, Vassouras 1949. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas: Cecult, 2007. p. 109-156.

STEIN, S. **Vassouras**: um município brasileiro do café 1850-1900. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1990.

STEIN, S. Uma viagem maravilhosa. In: LARA, S. H.; PACHECO, G. **Memória do jongo**: as gravações históricas de Stanley Stein, Vassouras 1949. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas: Cecult, 2007. p. 35-42.

TURNER, V. **Dramas, campos e metáforas**: ação simbólica na sociedade humana. Niterói: Editora UFF, 2008.

TURNER, V. **O processo ritual**: estrutura e antiestrutura. Petrópolis: Editora Vozes, 2013.