

“CALANGO TANGO NO CALANGO DA LACRAIA”

Intelectuais, Cidadania e Cultura Política

Camila Mendonça

Eric Brasil

Eric Maia

Ingrid Casazza

Matheus Serva

ABSTRACT:

“CALANGO TANGO NO CALANGO DA LACRAIA” Intellectual, Citizenship and Political Culture

The present text deals with a cultural manifestation which received very little attention from the specialized bibliography, called Calango. In the Calango, the social agents who practice it see a chance, through a lot of irreverence, of a political action and contestation, singing their daily lives and giving their opinions about the situation of the community through the sung verses and challenges. The article is divided into five parts. An introduction, where some comments and questions will be placed and they can be found in the course of it. The second part (But, finally, what is Calango?) presents a brief description of how a Calango may be characterized. In the third part (Calango through the folklore view), Calango is described as it was perceived and studied by the folklorists and intellectuals. The fourth part (Verses, Lines and Rhymes) some verses and rhymes are analyzed. And, at last, the fifth part (Finally, Calango rhymes with political culture?) where the article is finished with a question: May Calango rhyme with the concepts of citizenship and political culture?

RESUMO

O presente texto trata de uma manifestação cultural que recebeu pouquíssima atenção da bibliografia especializada, denominada Calango. No Calango, os agentes sociais que o praticam vêem uma oportunidade, através de muita irreverência, de ação e contestação política, cantando o seu cotidiano e dando a sua opinião sobre a situação da comunidade através de versos cantados e desafios. O artigo é ao todo dividido em cinco partes. Uma introdução, onde serão colocadas algumas considerações iniciais e questões que perpassarão por todo ele. A segunda parte (*Mas, enfim, o que é o Calango?*) apresenta uma breve descrição de como se caracteriza um Calango. Na terceira parte (*O Calango pelo olhar folclorista*) demonstraremos como o Calango foi percebido e estudado por folcloristas e intelectuais. A quarta parte (*Versos, Linhas e Rimas*) faremos uma análise de alguns versos e rimas. E, por fim, uma quinta parte (*Afinal, Calango Rima com cultura política?*) onde encerramos o artigo através de uma indagação: será que o Calango rima com os conceitos de cidadania e cultura política?

Palavras-chave: Calango, folcloristas, cultura política, cidadania.

INTRODUÇÃO

A emergência dos aspectos culturais do comportamento humano como centro privilegiado do conhecimento histórico vincula-se, de acordo com Peter Burke, ao que ele chama de “virada cultural”: uma guinada sofrida pelos estudos históricos, abandonando um esquema teórico generalizante e movendo-se em direção aos valores de grupos particulares, em locais e períodos específicos. Dessa forma, antigos conceitos – como luta de classes e civilização – são preteridos em

prol de categorias explicativas de caráter regionalizado, em que as distinções culturais assumem importância maior que os elementos exclusivamente políticos e econômicos¹.

Tendo em vista a relevante contribuição dos movimentos culturais na crescente prática de interpretar os acontecimentos políticos, concebendo o povo como ator social, e através do embasamento teórico oferecido pela História Social da Cultura, este trabalho visa primeiramente a explicar o que é o Calango, suas principais características, como ritmos, instrumentos utilizados, e depois discutir a utilização da prática do “Calango” pelas comunidades da região sudeste do Brasil como meio de alcançar conquistas políticas e de que maneira esta prática pode ou não contribuir com a cidadania. E pensar também na prática do Calango discutindo sua aproximação com o conceito de Cultura Política.

Utilizaremos como fontes pareceres de folcloristas, entrevistas de pessoas das comunidades praticantes do Calango e produções historiográficas acerca do assunto, contrapondo, através do tratamento das fontes, análises externas (folcloristas) a visões internas (entrevistas com membros de comunidades praticantes do calango) acerca desta manifestação cultural.

MAS, ENFIM, O QUE É O CALANGO?

Fazer uma definição estrita de uma manifestação cultural é sempre problemático e cruel. Pois, em poucas linhas não é possível capturar todos os sentidos e dimensões que compõem uma expressão da cultura popular. Com a consciência de que deixaremos muito de fora, tentaremos fazer

uma breve explicação desse gênero musical popular, constituído de canto com acompanhamento e dança, tomando como base folcloristas e antropólogos (que mais adiante terão seus trabalhos esmiuçados).

A designação calango se relaciona com o nome de um pequeno lagarto – calango ou calangro – tido como muito ligeiro na corrida. Sua execução é quase sempre em andamento apressado. Pouco conhecido pelo Brasil, o calango é uma dança muito popular em Minas Gerais, no Rio de Janeiro e em São Paulo, cujo ritmo contagiante costuma ser apresentado como canto ou baile. Pode também significar desafio de versos cantados por um solista e repetidos pela platéia em coro, sendo chamado também de Lera. O instrumento utilizado é principalmente a sanfona² de oito baixos, acompanhada de viola e por vezes pandeiro.

No “calango de baile”, os pares, entrelaçados, dançam por toda noite em movimentos simples, mas sempre alegres e envolventes, que podem ou não apresentar sapateados e palmeados durante a sua execução. Não há indumentária específica para a dança, que ocorre normalmente durante os bailes e se desenvolve em uma coreografia espontânea e particular. Encontram-se, no Estado do Rio de Janeiro, calangos em andamento musical lento. Os calangueiros ou calanguistas se apresentam nas festas juninas, no Natal, nas festas das colheitas e em fins de semana comuns.

Os calangueiros realizam ensaios em encontros para relembrar as linhas ou rimas. Um traço característico do gênero é a obrigatoriedade de uma linha: no título há sempre uma palavra que

indica o tema inicial, podendo este dar origem a outros, conforme evolui o desafio cantado. O calangueiro Noel de Souza nos dá um bom exemplo da utilização das linhas no Calango³:

Eu vô cantá pro Siô

Na linha do cipó de ouriço

O meu pai tinha ua barba

Já nasci espetadiço

Mas passei a foice na cara

Deixei tudo bem limpiço

Eu canto também as linha

De quem é abronzeado

Se eu bebê canto muito

Não bebeno canto um mucadu

Lá na volta do camim

Encontrei o Siô sentado

Comeno galinha choca

Bebeno ovo gorado

Com três dias de interrado (grifos nossos)

Os calangueiros cantam versos improvisados sobre o dia-a-dia e memorizados, aproveitando o repertório popular e as histórias antigas. Cantam geralmente em dupla, alterando-se na sustentação da linha das estrofes. Às vezes, são pagos pelo dono da casa onde cantam, outras vezes, recebem apenas gorjetas dos assistentes, mas geralmente cantam de graça, apenas pelo prazer.

Além do “calango de baile”, que apresentam um conjunto maior de versos fixos, há a lera, que é como o Calango é chamado quando o desafio, a disputa através de versos é o centro da sua prática. O desafio cantado se apresenta geralmente em estrofes de quatro versos – quadras – com rimas no segundo e quarto versos; de seis versos – sextilhas -, rimas no segundo, quarto e sexto versos; ou com um número variável de versos, isto acontecendo quando a rima é fácil. Quando a rima é difícil se limitam à quadra. Os versos no desafio do Calango podem ser líricos ou jocosos e, ainda, caracterizam-se por extrema irreverência verbal. Os cantadores desafiantes usam recursos como a repetição do último verso apresentado pelo opositor e as expressões “eu tô falando”, “cantando eu digo”, “óia lá que eu tô dizendo”, “falei amigo” e outras, cantadas sempre com graça e entoação especiais. No calango propriamente dito, que neste caso se distingue da lera, os cantadores repetem sempre os dois últimos versos da quadra acabada de cantar pelo seu antecessor e a complementam ou respondem no terceiro ou quarto versos:

Calango (Itaperuna – 1980)

Tê, tê, tê calango dé

Tê, tê, tê calango dá

Minha prosa é bandoleira

Minha prosa é bandolá

Só se Deus manda tira

Minha prosa ninguém tira

Só se Deus mandar tirá

Dá lembrança o pai da moça

Deixa a moça que eu vou lá

Dá lembrança o pai da moça

Deixa a moça que eu vou dá

A ponta da minha faca

Lembrança mandou te dá

Os calangueiros fazem ainda brincadeiras intercaladas à cantoria, com chacotas, assobios, provocações, gaguejos, simulação de vitória ou derrota. A assistência participa acuando os desafiantes, ou seja, aplaudindo-os e gritando entusiasmada. Quanto à dança – calango de baile – os pares movimentam-se enlaçados ou separados, enquanto os cantadores ficam, sempre em pé, em

torno do sanfoneiro, volteiam ou dançam pelo salão sem parar de cantar. O calango possui um balanceado característico, mesmo quando apenas cantado.

Um calangueiro de Santo Antonio de Pádua afirmou: - “o jeito do cantador dançar é como se estivesse juntando café no terreiro”. Às vezes fazem palmeados e sapateios. A iniciativa da dança pode ser dos homens quanto das mulheres. Os cavalheiros interessados se aproximam então e batem palmas, o que faz com que as damas se separem e passem a dançar com eles. Essa estratégia evita que os cavalheiros levem uma piruada, isto é, que a dama convidada se negue a dançar. O instrumento típico acompanhante é a sanfona de oito baixos, substituída, às vezes, pelo acordeão. Aparecem ainda: viola, violão, pandeiro, cavaquinho, triângulo, tarol, tambor, ripiqueta, corre-vareta, raspa-cuia, batecum, nega-assanhada.⁴

O CALANGO PELO OLHAR FOLCLORISTA

Pesquisas recentes têm demonstrado que desde fins do século XIX, existiram importantes esforços na valorização da música popular e que a história da “música popular brasileira” acompanhou os debates sobre o caráter nacional e os esforços intelectuais de construir originalidades culturais que integrassem o Brasil no dito mundo moderno e civilizado⁵. Uma forte produção intelectual investiu na construção de uma música mestiça e que correspondesse a uma suposta identidade nacional.

Mesmo que muitos dos intelectuais folcloristas não tenham materializado ações políticas no sentido restrito do termo, eles expunham uma atitude e uma atuação visivelmente política. Ao se preocuparem com uns aspectos culturais, em detrimento de outros, selecionavam os traços que eram nacionais e estabeleciam hierarquias e relações de poder⁶.

Uma manifestação cultural que, provavelmente, não se enquadrava aos olhos e nem ao que os folcloristas buscavam construir como “música popular brasileira”, nas primeiras décadas do século XX, e, conseqüentemente, ficou de fora dos seus trabalhos, foi o Calango.

No entanto, antes de visualizarmos o calango a partir do prisma de folcloristas e intelectuais, é necessário que sejam feitas algumas considerações para além do fato dessa representar a “visão dos de fora”. Segundo Martha Abreu, os folcloristas, em geral, não se preocupavam em esclarecer quem eram os agentes sociais que cantavam e produziam os versos registrados. “Dados sobre autoria, intérprete, informante, circulação, local e época do registro não importavam tanto aos folcloristas, pois entendiam que a poesia, definida como popular, era sempre coletiva (muitas vezes miscigenada) e de tradição oral, base para os argumentos sobre a autenticidade da cultura e da identidade brasileiras”⁷. Os folcloristas, muito preocupados com a “síntese formadora da identidade nacional”, eram intelectuais de diferentes formações e que por isso apresentavam diferentes visões e projetaram em suas obras avaliações por vezes parciais e até mesmo preconceituosas. De acordo com a autora acima citada, a utilização dos folcloristas como fonte requer muito cuidado. Porém, esta se constitui num rico e vasto material a ser analisado pelo historiador.

Ao irmos a um Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa, encontraremos a seguinte definição da palavra calango: “Espécie de lagarto pardo-escuro, de cauda muito comprida; (bras. do nordeste) bíceps; membro de um grupo de salteadores que infestaram o Ceará, de 1873 a 1880”⁸, ou seja, não existe nenhuma menção sobre a manifestação cultural que é denominada pelo mesmo nome.

Em nossa pesquisa, analisamos as obras de alguns intelectuais publicadas entre 1970 e 2005 com o intuito de inventariar como o Calango foi visto e descrito por estes. Podemos, primeiramente, arriscar uma sensível generalização ao destacar pontos em comum na maioria das obras. Grande preocupação com a descrição da prática cultural (dança popular, canto ou baile, desafio de versos, sanfona) e a ausência de um esforço de interpretação que captasse algo além da expressão musical são recorrentes na maior parte das obras estudadas. Foram abundantes as informações descritivas sobre as formas e as regras do calango, bem como sobre os instrumentos musicais utilizados e a métrica que envolve seus versos.

A primeira referência letrada, direta e explícita, que encontramos em nossa pesquisa sobre o Calango, como manifestação cultural, aparece no famoso “Dicionário do Folclore Brasileiro”, de Luis da Câmara Cascudo, publicado em 1954⁹. No verbete, dedicado ao Calango, Cascudo faz, como todo bom folclorista, uma breve descrição da manifestação e o coloca como uma dança popular de Minas Gerais e do estado do Rio de Janeiro.

Porém, somente vinte anos depois é que ocorre o primeiro trabalho de maior fôlego envolvendo o Calango como temática central. Na verdade, encontramos ao todo em nossa pesquisa três trabalhos

mais expressivos onde aparece o Calango (o de Francisco Pereira da Silva, o de Vera de Vives e o de Álvaro Janotti Nogueira)¹⁰. É intrigante como os três únicos trabalhos de maior fôlego, até hoje, sobre o tema, possuam datas tão semelhantes na sua elaboração. Ainda não sabemos se o que ocorreu foi somente uma grande coincidência ou algum incentivo que levou esses três folcloristas a estudar e/ou dedicar, pelo menos, um bom trecho de suas obras ao Calango.

Ao que tudo indica, Francisco Pereira da Silva foi o primeiro desses três folcloristas a se preocupar e também a publicar um livro, ou melhor, uma “monografia folclórica”, sobre o Calango, intitulada “O Desafio Calangueado”, em 1976¹¹. Sendo este o único trabalho exclusivamente feito sobre o Calango.

O contato de Francisco Pereira da Silva com o Calango, assim como o de Luciano Gallet com o Jongu, parece ter sido por acaso¹², isso se comprova até pelo título do primeiro capítulo de sua obra: “Encontro ocasional com o Calango”. Por volta de 1960, no Estado de São Paulo, num bairro rural de Caçapava, no Vale do Paraíba, quando o autor buscava “intimidades” com o Cateretê e fazia anotações sobre a Dança de São Gonçalo, Francisco Pereira da Silva reparou que antes dessas manifestações ocorrerem era comum ver duas pessoas embolando versos e rimando ao som de uma sanfona de oito baixos até o Cateretê ou a Dança de São Gonçalo iniciar. Se num primeiro momento o folclorista só observava tal fenômeno sem grandes motivações para estudá-lo, num segundo instante o seu interesse pelo tema aumentou a ponto de marcar de assistir uma “porfia de calanguistas”, e a partir daí decidiu coletar e estudar o Calango.

Apesar de um de seus informantes, Pedro Ferreira Pedroso, afirmar que o Calango é “uma especialidade mineira”, sua coleta se deu predominantemente em cidades do interior do Estado de São Paulo: São José dos Campos, Caçapava, Cruzeiro e São José do Barreiro; sendo Passa Quatro a única mineira. É importante afirmar que, até hoje, da Silva foi o único autor a dizer que o Calango também ocorre em São Paulo e não somente nos Estados do Rio de Janeiro ou de Minas Gerais, sendo que sua coleta também vai de encontro às afirmações do dicionário de Cascudo referidas anteriormente.

Criticando a escassez da bibliografia sobre a manifestação, quase nula nas suas palavras, o autor precisou fazer um esforço inicial muito grande para compreender como se estruturam os versos do Calango. Só conseguindo compreendê-los depois da intervenção de um calangueiro, que havia lhe dado uma cópia de um verso, escrito com a sua própria letra.

Mesmo tentando se desvincular da “questão da autenticidade”, do “tradicional”, quando afirma que “o Folclore é dinâmico e as regras, mesmo no universo conservador do popular, não se eternizam...”¹³, Francisco Pereira da Silva não escapou das características marcantes dos trabalhos dos folcloristas. Num ímpeto classificatório e de julgamento chega a questionar a apresentação de dois homens que haviam concordado em fazer uma demonstração de Calango, duvidando de sua “autenticidade”, só acreditando ser aquilo que ele havia presenciado um Calango após confirmação de outros “versados no assunto”. Sua obra fica apenas numa análise descritiva do que seria o Calango e sua ocorrência em diferentes localidades, não se interrogando sobre as formas de

circulação, re-apropriação de temas ou conflitos que fizeram parte desta prática cultural. O autor chega a perceber que os calangueiros possuem códigos comuns, capazes de identificá-los uns perante os outros, mas não aprofunda a questão, dizendo somente que isso ocorre “através de uns processos misteriosos de comunicação”, deixando escapar a oportunidade de analisar uma possível rede de calangueiros que formassem um grupo coeso com características próprias e semelhantes e que correspondesse a uma leitura partilhada do passado, uma projeção comum do futuro e uma visão em comum do mundo em que viviam, podendo até representar uma cultura política.

Também é incrível como o autor não se dedica ao significado dos versos e nem a que remetem, aparentemente se interrogando pouco - ou quase nada - sobre “o que é cantado”. O autor destaca como sendo “da maior curiosidade” um verso de Calango que faz menção a um rei, porém não arrisca ir além da classificação deste como “ligado ao folclorismo histórico” dentre as “variantes temáticas” que estes apresentam.

Organizado por Álvaro Janotti Nogueira, baseado em dados primários coletados a partir de 1976 e publicado em 1985, o “Guia do Folclore Fluminense”¹⁴ segue as linhas iniciais do trabalho de Francisco Pereira da Silva, destacando apenas o aspecto de lazer e divertimento da prática do Calango.

Já em “O homem fluminense”¹⁵, pesquisa e texto de Vera de Vives e idealização de Helton Medeiros, publicado em 1977, o Calango aparece de novo. Através da iniciativa do Museu de Arte e Tradições Populares e da Fundação Estadual de Museus do Rio de Janeiro, o trabalho visava

registrar as manifestações culturais que estariam em vias de desaparecimento e, num campo mais amplo, do “processo de deformação das expressões da arte popular”, provocado pelo avanço da cultura de massas. Esta obra condena o Calango ao desaparecimento, característica comum entre os folcloristas que também “previram” o fim de algumas outras manifestações culturais, como o jongo, por exemplo¹⁶.

Em seu trabalho, Vera de Vives faz interessantes relações entre o Calango, os cantos de trabalho dos escravos e a tradição oral africana, assim como entre os volteios dos calangueiros e do feiticeiro africano, entretanto, a sua busca incessante pela origem do Calango não a deixa ver outros aspectos do mesmo. Apesar de comentar a variedade temática dos versos, inclusive mencionando versos que giravam em torno de Nilo Peçanha e a história do Estado do Rio de Janeiro, a autora não tece maiores comentários sobre eles além da mera constatação de suas existências.

“Há tempos os historiadores perceberam que as práticas culturais não são prisioneiras de certos seguimentos sociais, de certas áreas geográficas ou de certos períodos considerados “de ouro”.¹⁷ Por isso entendemos que determinar a origem de práticas culturais não é fundamental para a construção do conhecimento histórico, muito menos a preocupação com o resgate do que seria comum entre “todos” para encontrar uma autêntica tradição, preocupações que estão no centro dos registros dos folcloristas aqui mencionados.

Embora os autores analisados tenham assumido uma postura positiva em relação ao Calango e como ele era e é praticado, nos seus registros não havia espaço para as considerações sobre os

conflitos, perseguições e subversões que envolviam e envolvem esta prática cultural. Em seus registros sobre a riqueza poética dos calangueiros, não enxergaram as condições econômicas, sociais, políticas, morais e culturais em que se encontravam os sujeitos que praticavam o Calango.

Na próxima parte desse trabalho, tentaremos demonstrar uma identidade coletiva, que se baseia numa origem comum, num passado orientado por uma memória coletiva, para apresentar o Calango como uma manifestação cultural que exerce um papel muito importante nas comunidades que o praticam. Assumindo um caráter político primordial, de lugar de solidariedade e de transmissão de identidade, buscaremos identificar no Calango um palco de ação para seus agentes, onde se manifesta a luta pela terra, pela defesa de um modo de vida, de uma organização social e também de exercer e praticar a sua cultura, ou seja, questões que vêm como seus direitos de cidadãos do século XXI. E para tanto, aprofundaremos a análise dos versos improvisados e memorizados do Calango.

VERSOS, RIMAS E LINHAS

“Meu corpo se locomove

No toco do sanfoneiro

Que eu sou o rei no farrapo

E campeão de calangueiro

E pode levar sanfonada

E pode gungunar sanfoneiro!”

Quando Luis Fernando Cândido, conhecido como Feijão em Itakamosi, no Vale do Paraíba Fluminense, canta este verso de Calango para a equipe da UFF em entrevista¹⁸, ele nos fornece um ponto de partida para compreender o que há por trás dos incontáveis versos que são improvisados e cantados nas rodas de Calango nos estados do Rio de Janeiro, Minas Gerais, São Paulo e Espírito Santo.

Analisar o conteúdo das rimas dos calangueiros tem fundamental importância se quisermos alargar o entendimento das manifestações culturais populares. Estas compreendem na sua prática e vivência cotidiana uma dimensão de palco de ações políticas, de conflitos sociais, expressão de anseios, críticas, questionamentos, local onde se busca certa mobilidade social. Mas sem perder o seu caráter de diversão, lazer, espetáculo, de crônica da comunidade e sem esquecer do prazer, que é facilmente percebido no olhar dos calangueiros.

Uma sanfona de oito baixos e pessoas dispostas a se divertir, são suficientes para iniciar o Calango, seja numa porta de venda, numa praça, num quintal, ou nos salões de baile. Porém os calangueiros sabem que não é só de improviso que se faz um bom calango. Neste ponto, a poesia popular se faz sentir com muita força. Para improvisar é necessário um grande repertório de versos prontos, compostos pelo próprio calangueiro ou retirados do arcabouço da poesia popular. Estes são cantados, servindo de base para novos improvisos, ou são jogados na disputa para que o calangueiro tenha tempo de compor um novo verso¹⁹.

Como estes versos retirados da poesia popular e transmitidos pela oralidade, muitas temáticas são comuns a calangueiros das mais variadas regiões. A utilização de animais, muitas vezes com ações humanas, assuntos relacionados a fazendas, cavalos, bois, enfim, temáticas relacionadas à vida no campo, na roça. Porém estas não são as únicas. Temas que tratam da grande política, como os feitos do general Caxias e de seu exército²⁰, sobre Nilo Peçanha e a construção do Estado²¹ também são encontrados (temos que lamentar que os folcloristas e estudiosos que citaram a existência de tais versos, não acharam que estes mereciam ser transcritos). Assim como os que abordam o amor e os namoros, e também de brincadeiras variadas.

Tensões, conflitos, negociações e críticas estão presentes nos versos do Calango. Agostinho Silva, “poeta calangueiro e artesão” entrevistado por Francisco Vasconcelos em Petrópolis, canta²²:

Preto veio senta no tronco
Vai tirar sua fumaça;
Depois de bem sentadinho,
Vê o mal que o povo passa.

E acrescenta:

Sanfona de oito baixos

Haverá de sê de nove
Se não fosse a moça rica
Não havia moça pobre.

Vilela, calangueiro de Passa Quatro, Minas Gerais, também faz suas críticas²³:

Quando eu vim da minha terra
Eu parei no São João
Quem tem dinheiro batiza
Quem não tem fica pagão.

Ele canta sobre sua condição social:

É coisa que nunca vi
Semente de samambáia
E não vi mesa de rico
Que não tivesse toáia
Nunca vi bêra de mar
Que não tivesse uma praia.

Eu plantei a minha roça
No alto da samambáia
Minha roça não deu nada
Só deu sabugos de páia.

Estes exemplos são representativos. Mostram a percepção aguçada que os calangueiros possuem de sua realidade. Falando com criatividade e propriedade sobre a diferença social, eles apresentam críticas e anseios, e através da tradição oral, transmitem seus pensamentos e alcançam prestígio e fama.

Através dos seus versos improvisados e de sua alegria ao cantar, o calangueiro goza, muitas vezes, de uma aura de invencibilidade, de poder, que o concede reconhecimento e até mesmo ascensão social. Pedro Guierme, calangueiro de Angra dos Reis, nos dá idéia de quanto o calango pode ser “profissionalizado”²⁴:

Minino me dá licença
Vô cantá nu rebuliço
Vô cantá umas verdade
Pros colega e patrício
Já ando quarenta ano

Vivemo somente disso

Fazemo as vez de machado

No tronco de pau maciço (...)

O prestígio dos calangueiros se reflete na tentativa de se representar como invencível através da capacidade de versejar. Vilela nos dá um bom exemplo disso²⁵:

Sou ligeiro igual curisco

Tenho Força igual leão

Já durmi na mata virge

No meio da iscuridão

Não tenho medo de nada

Deus é minha proteção

Ajudo só quem merece

Resolvo qualquer questão

Cantadô cantá comigo

Morre sem velá na mão

Em um desafio, Vilela canta para Curisco²⁶:

Eu nasci de sete méis
Fui criado sem mamá
Eu tenho sessenta ano
Inda to sem batizá
Quem quisé sabê meu nome
Vá lá em casa meu xará
Eu me chamo tira-prosa
Quem quisé me isprementá.

E Curisco responde:

Faço galo botá ovo
Pra galinha decançar
Faço padre dizê missa
Sem vela nem catiçá
São-cristão rezá o terço
Sem tê santo no artá.

Luis Fernando Cândido, o Feijão, conta que é reconhecido nas redondezas de Barra do Piraí, Itakamosi, Vassouras, que já ganhou vários concursos de Calango, e por onde passa é reconhecido e convidado para versejar, e, segundo o verso já citado, Feijão se descreve como o “*rei no farrapo e campeão de calangueiro*”²⁷.

Vários outros pontos podem ser percebidos nos versos do calango. Os conflitos sociais, mais internos à comunidade, são comuns, assim como os anseios dos calangueiros. O calangueiro Vilela versa sobre as desavenças entre mineiros e paulistas²⁸:

É coisa que não tolero
Disaforo de canáia
Disaforo de mineiro
Chamá paulista de tráia
O mineiro puxa a faca
Paulista puxa naváia
Eu bem quero andá direito,
Os outros que me atrapáia.

Zé Curisco nos apresenta seus anseios (ou seria melhor dizer os anseios de uma comunidade)²⁹:

Quero cama pra durmi

Quero janta pra jantá,

(...)

Quero pasto pro cavalo

Pra junta não separá.

Esses temas aparecem lado a lado com versos que falam de namoro, bebedeiras, brigas de marido e mulher, proezas com cavalo, da roça e plantações, de migrações, do trem de ferro, e muitos outros temas que fazem parte do cotidiano dos calangueiros. Quase sempre com irreverência e jocosidade, os versos do calango representam um modo de vida, um tipo de organização social que tem como elemento central a vida na roça.

Então quem são estes calangueiros? Antes de tentar estabelecer uma origem para o Calango, nos interessa aqui perceber a dimensão de que esta manifestação é popular e praticada por pessoas que, em sua maioria, se definem ou são definidas como negras. É inegável a influência da tradição africana, sobretudo bantu, em decorrência dos últimos africanos escravizados que entraram na região sudeste, no período do comércio clandestino entre 1831 e 1850. Um verso recolhido por Câmara Cascudo em Barbacena, MG, nos mostra essa memória da África³⁰:

Calango tango

Do calango da lacraia

Nunca vi nego d'Angola

Qu'usa chapéu de paia.

Porém, a tradição ibérica dos desafios e versos também deixou sua marca. Outra hipótese (que deve ser aprofundada) para a formação social e cultural do Calango está relacionada à migração nordestina na segunda metade do século XIX e início do século XX, trazendo, além do característico repente, a sanfona de oito baixos.

Discussões sobre a matriz do Calango à parte, atualmente o calango é feito nas regiões onde houve grande incidência de escravos bantu no século XIX, locais onde libertos permaneceram no pós-abolição e formaram um campesinato – principalmente no Vale do Paraíba. Ou em locais para onde estes ex-escravos rumaram após a libertação, como a Baixada Fluminense.

Por conseguinte estes calangueiros, sendo eles de Barra do Pirai (RJ), de Passa Quatro (MG) ou de São José do Barreiro (SP), mesmo com as inúmeras especificidades, possuem muito em comum e compartilham de um conjunto de imagens e símbolos, que são externalizados pelos versos, que fazem com que um calangueiro reconheça outro sem precisar perguntar.

AFINAL, O CALANGO RIMA COM CIDADANIA E POLÍTICA?

A análise dos versos do Calango, sendo pensados como meio pelo qual os calangueiros externalizam sua criatividade, indignação, desejos, sonhos, prazeres e rivalidades, é uma forma de aprofundar o entendimento sobre as suas dimensões políticas e sociais. Logo, se percebe que o Calango pode ser caracterizado como forma de exercer um tipo de cidadania.

O Calango, como manifestação cultural popular, é algo que ultrapassa a pura diversão. Os calangueiros cantam a sua realidade, a sua condição e as tensões sociais/morais em que estão inseridos. Podemos dizer que o calangueiro é “sensível ao drama de seu povo e de sua raça (...) vê o perrengue que atormenta gerações e gerações”³¹. Assim o Calango ganha representatividade em um dado contexto social, já que versa sobre o cotidiano e suas lutas com irreverência e jocosidade.

Portanto, o Calango como manifestação cultural também apresenta uma dimensão política. Para a compreensão dessa dimensão política da cultura, o conceito de Cultura Política se faz muito útil. Sobre a contribuição do uso desse conceito, Ângela de Castro Gomes³² nos informa que ele permite compreender as ações dos sujeitos sociais segundo seus próprios códigos culturais, ou seja, são ações políticas inseridas no repertório cultural dos indivíduos.

A utilização do conceito de Cultura Política não se resume a essa referência. Outras a serem feitas são as variações que ocorrem no Calango de acordo com o espaço social e geográfico dos sujeitos sociais que movem essa manifestação cultural. Berstein³³ se refere à Cultura Política como algo que está “longe de constituir um dado fixo”, ao contrário, está disposta a sofrer mudanças.

Portanto, o Calango e a sua alteridade não estão à margem do conceito de Cultura Política, ao contrário, a sua utilização contribui fortemente para a compreensão dos sujeitos sociais que atuam nele, por não os tratarem como simples dominados, mas sim como sujeitos de sua própria história. Atribuindo-lhes um papel atuante e consciente, direcionamos nossa análise para a valorização desses indivíduos, que são capazes de escolher as suas estratégias de ação política de acordo com as suas referências culturais.

Contudo, apesar das variações na estrutura, nas formas, significados e sentidos do Calango, dependendo da região e de seu contexto social, há também recorrências. Como por exemplo, o talento ao versejar e a capacidade de improvisar as linhas com temáticas similares, além de versos memorizados comuns em diferentes locais, geralmente retirados do repertório da poesia popular, isso nos indica “um conjunto de idéias, imagens e formas simbólicas”³⁴ que são comuns ao grupo. Francisco de Vasconcellos deixa isso claro ao afirmar que há uma aproximação entre os calangueiros, “não importa de onde eles venham, fixando uma espécie de senha que os identifica uns perante os outros inerentes às associações organizadas”³⁵.

Os calangueiros são sujeitos sociais e, poderíamos dizer, sujeitos que buscam exercer um tipo de cidadania, pois fazem parte de uma rede de relações sociais onde está envolvida uma simbologia comum. Além disso, o Calango, como o Jongo, possui na sua prática uma contestação política ao redor, principalmente, do seu cotidiano, isso faz deles indivíduos críticos e ativos, que propõe ações

sociais. E as ações desses indivíduos são guiadas pelo seu repertório cultural e expressado via Calango.

Logo, a prática do Calango pode ser entendida como local onde se constrói um tipo de cidadania. O direito à diferença³⁶ permite tratar cidadania sem se restringir aos direitos civis, políticos e sociais propostos por Marshall que os generalizam para todas as sociedades na mesma ordem dos ingleses (direitos civis, políticos e sociais), sem levar em consideração a dinâmica própria de cada sociedade. Com inclusão do direito à diferença passa-se a dar atenção a questão das minorias. Então “a cidadania passa a ser compreendida dentro da afirmação universal da diferença. Isto é, a palavra cidadão passa a ser acompanhada de adjetivações, que indicam o ato de pertencer a certo grupo social”³⁷.

Assim, o Calango se relaciona com a cidadania principalmente pelo direito a diferença, pois se forma um grupo, cujos componentes se reconhecem por meio de uma série de imagens e signos que são comuns a eles. E o referencial para a formação e improviso dos versos baseia-se neste universo comum dos calangueiros. Francisco Pereira da Silva afirma que são os “versos imemorialmente incorporados ao patrimônio comum dos calanguistas”³⁸.

O Calango é uma forma irreverente de ação e contestação política, onde se canta o cotidiano como expressão de aprovação ou reprovação. É um meio de dar sua opinião política sobre a situação da comunidade através dos versos cantados ou desafiados. Junto a isso, se destaca o prestígio social

do calangueiro quando vence um desafio, e a fama que ele pode alcançar. Assim, no Calango está inserido uma clara disputa de poder.

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Martha & DANTAS, Carolina Vianna. “Música popular, folclore e nação no Brasil, 1890 – 1920”.(no prelo)

ABREU, Martha. “Outras histórias de Pai João: conflitos raciais, protesto escravo e irreverência sexual na poesia popular, 1880 – 1950”. *Revista Afro-Ásia*, número 31, ano 2004.

ALMEIDA, Antonio Soares de. *Pesquisa da manifestação cultural do Rio de Janeiro (Angra do Reis, Araruama, Mangaratiba, Parati e Saquarema). Relatório Final*. Governo do Estado do Rio de Janeiro/Instituto Estadual do Patrimônio Cultural/Divisão de Pesquisa da Manifestação cultural, 1979 (mimeo).

BERSTEIN, Serge. “A Cultura Política” IN: RIOUX, Jean-Pierre & SIRINELLI, Jean-François. *Para uma História Cultural*. Editorial Estampa. 1998.

BURKE, Peter. *O que é história cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 3. ed. Brasília, DF. Instituto Nacional do Livro, 1972.

CÔRTEZ, Gustavo Pereira. *Dança, Brasil! Festas de danças populares*. Belo Horizonte, Ed. Leitura, 2000.

DA SILVA, Francisco Pereira. *O Desafio Calangueado*. Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo, 1976.

GOMES, Ângela de Castro. “História, historiografia e Cultura Política no Brasil: algumas reflexões”. IN: SOHIET, BICALHO & GOUVÊA. *Culturas Políticas*, Rio de Janeiro, Mauad. 2005. P.21-24.

MAGALHÃES, Marcelo de Souza. “História e Cidadania: por que ensinar História hoje?”. IN: ABREU, Martha & SOIHET, Rachel, *Ensino de História*. Rio de Janeiro. Casa da Palavra, 2003

MATTOS, Hebe; ABREU, Martha. “Jongo, registros de uma história”. (no prelo).

NOGUEIRA, Álvaro Janotti (org.). *Guia do folclore fluminense*. Presença Edições, Secretaria de Estado de Ciência e Cultura, Rio de Janeiro, 1985.

VASCONCELLOS, Francisco. “Entre Balaios e Calangos”. IN: *Encontro com o Folclore*. n.19, 2002. p. 64-89.

VIVES, Vera de (pesquisa e texto); Helton Medeiros (idealização). *O homem fluminense*. Fundação Estadual de Museus do Rio de Janeiro/Museu de Arte e Tradições Populares, Rio de Janeiro 1977.

¹ BURKE, Peter. *O que é história cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005. pp. 7-13.

² Segundo o dicionário Cravo Albim da Música Popular Brasileira a Sanfona é um “Instrumento do tipo do acordeão, dotado de teclado, registros e botões. O som é produzido pela compressão e distensão de um fole "sanfonado". O ar faz vibrar palhetas livres dispostas nas suas extremidades. O Dicionário de "Larrousse" informa ter sido a acordeona inventada em 1827 por "un facteur nommé C. Buffet". Sua introdução no Norte brasileiro data aproximadamente da Guerra do Paraguai (1864-1870). Também chamada de concertina, gaita,

harmônica, acordeona, realejo, fole (nome idêntico no norte de Portugal), é instrumento característico da música popular do Nordeste brasileiro. Verdadeira orquestra nos bailes populares, acompanha cantos. O cantor e compositor Luiz Gonzazga, a partir do baião em 1947, se transformaria na figura central dentre todos os executantes do instrumento”. No site: www.dicionariompb.com.br.

³ ALMEIDA, Antonio Soares de. Pesquisa da manifestação cultural do Rio de Janeiro (Angra do Reis, Araruama, Mangaratiba, Parati e Saquarema). Relatório Final. Governo do Estado do Rio de Janeiro/Instituto Estadual do Patrimônio Cultural/Divisão de Pesquisa da Manifestação cultural, 1979 (mimeo).

⁴ NOGUEIRA, Álvaro Janotti (org.) *Guia do folclore fluminense*. Rio de Janeiro. Presença Edições. Secretaria de Estado de Ciência e Cultura, 1985.

⁵ Ver, ABREU, Martha & DANTAS, Carolina Vianna. “Música popular, folclore e nação no Brasil, 1890 – 1920”.(no prelo)

⁶ Muitos desses intelectuais eram médicos, professores, literatos, e nem todos se auto denominavam folcloristas. Utilizaremos essa categoria pelo fato de terem como tema central de seus trabalhos o folclore. Nesses trabalhos a temática da religiosidade popular e afro-brasileira poucas vezes estava presente, o que revela uma seleção das práticas culturais que deveriam ser valorizadas como nacionais. Nina Rodrigues foi um dos poucos intelectuais do início do século XX que se dedicou ao tema.

⁷ ABREU Martha. “Outras histórias de Pai João: conflitos raciais, protesto escravo e irreverência sexual na poesia popular, 1880 – 1950”. *Revista Afro-Ásia*, vol. 31, Rio de Janeiro, 2004, p. 250.

⁸ Dicionário Brasileiro Globo – Francisco Fernandes, Celso Pedro Luft, F. Marques Guimarães. – 30º ed. – São Paulo: Globo, 1993, p. 191.

⁹ CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 3. ed. Brasília, DF. Instituto Nacional do livro, 1972. p. 171.

¹⁰ Da SILVA, Francisco Pereira. *O Desafio Calangueado*. Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo, 1976. NOGUEIRA, Álvaro Janotti (org.), *Guia do Folclore Fluminense*, Rio de Janeiro, Presença Edições, Secretaria de Estado de Ciência e Cultura, 1985. VIVES, Vera de (pesquisa e texto) ; Medeiros, Helton (idealização), *O homem Fluminense*, Rio de Janeiro, Fundação Estadual de Museus do Rio de Janeiro/ Museu de Arte e Tradições Populares, 1977.

¹¹ Da SILVA, Francisco Pereira. *Op.cit.*

¹² Luciano Gallet foi um dos primeiros intelectuais a registrar e escrever sobre o Jongo. Sua relação com esta manifestação cultural ocorreu quando, estando doente, se retirou em uma fazenda no interior fluminense e lá viu sua prática. Ver: MATTOS, Hebe; ABREU, Martha. “Jongo, registros de uma história”. (no prelo).

¹³ Da SILVA, Francisco Pereira. *Idem*.

¹⁴ NOGUEIRA, Álvaro Janotti (org.), *op.cit.*

¹⁵ VIVES, Vera de (pesquisa e texto) ; Medeiros, Helton (idealização), *op.cit.*

¹⁶ Ver MATTOS, Hebe; ABREU, Martha. “Jongo, registros de uma história”. (no prelo)

¹⁷ ABREU, Martha. “Outras histórias de Pai João: conflitos raciais, protesto escravo e irreverência sexual na poesia popular, 1880 – 1950”. *Revista Afro-Ásia*, vol. 31, Rio de Janeiro, 2004, p. 252.

¹⁸ Entrevista concedida a equipe de pesquisadores do Projeto Jongs, Calangos e Folias: memória da música negra no Rio de Janeiro, Universidade Federal Fluminense, em Setembro de 2006. Arquivada no Laboratório de História Oral e Imagem (LABHOI).

¹⁹ Ver SILVA, Francisco Pereira da. *O Desafio Calangueado*. (Monografia Folclórica). Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo, 1976.

²⁰ *Idem*.

²¹ Ver, VIVES, Vera de. *O Homem Fluminense*. Fundação Estadual de Museus do Rio de Janeiro / Museu de Arte e Tradições Populares, Rio de Janeiro, 1977.

²² VASCONCELLOS, Francisco. “Entre Balaios e Calangos”. IN: *Encontro com o Folclore*. n.19, 2002. p. 64-89.

²³ SILVA, Francisco Pereira da. *Op.cit.*p. 16.

²⁴ ALMEIDA, Antônio Soares. Pesquisa da manifestação cultural do Rio de Janeiro (Angra dos Reis, Araruama, Mangaratiba, Parati e Saquarema). Relatório Final. Governo do Estado do Rio de Janeiro / Instituto Estadual do Patrimônio Cultural / Divisão da Manifestação Cultural. 1979 (mimeo).

²⁵ SILVA, Francisco Pereira da. *Op.cit.* p. 37.

²⁶ *idem*. p. 47.

²⁷ Entrevista para a equipe do Projeto Jongs, Calangos e Folias: memória da música negra no Rio de Janeiro, Universidade Federal Fluminense, em Setembro de 2006. Arquivada no Laboratório de História Oral e Imagem (LABHOI).

²⁸ SILVA, Francisco Pereira da. *Op.cit.*

²⁹ *Idem*.

Revista Cantareira
Revista Discente do Departamento de História da UFF
Volume 1 - Número 1 - Ano 2009

<http://www.historia.uff.br/cantareira/novacantareira/>

³⁰ VASCONCELLOS, Francisco. Op.cit.

³¹ VASCONCELLOS, Francisco. “Entre Balaios e Calangos”. IN: *Encontro com o Folclore*. n.19, 2002. p. 64-89.

³² GOMES, Ângela de Castro. “História, historiografia e Cultura Política no Brasil: algumas reflexões”. IN: SOHET, BICALHO & GOUVÊA. *Culturas Políticas*, Rio de Janeiro, Mauad. 2005. P.21-24.

³³ BERSTEIN, Serge. “A Cultura Política” IN: RIOX, Jean-Pierre & SIRINELLI, Jean-François. *Para uma História Cultural*. Editorial Estampa. 1998.

³⁴ GOMES. Op. Cit

³⁵ VASCONCELLOS, Francisco. Op.cit

³⁶ Ver, MAGALHÃES, Marcelo de Souza. “História e Cidadania: por que ensinar História hoje?”. IN: ABREU, Martha & SOIHET, Rachel, *Ensino de História*. Rio de Janeiro. Casa da Palavra, 2003

³⁷ Idem. p. 179.

³⁸ SILVA, Francisco Pereira da. *O desafio Calangueado*. São Paulo, Conselho Estadual de Artes e ciências Humanas, 1976.