

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA E MUSEOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA

Alcides José Delgado Lopes



Os Tamboreiros
da Ilha das Montanhas:
Música e sociabilidade
no *Colá Son Jon* de Porto Novo

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Antropologia da UFPE, como
parte dos requisitos para a
obtenção do Grau de Mestre

Orientador: Prof. Dr. Carlos Sandroni

Recife, 2015.

Catálogo na fonte

Bibliotecária Divonete Tenório Ferraz Gominho, CRB-4 98

L864t Lopes, Alcides José Delgado.

Os tamboreiros da ilha das montanhas: música e sociabilidade no

Colá Son Jon de Porto Novo / Alcides José Delgado Lopes. – Recife: O autor, 2015.

135 f. il ; 30cm.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Sandroni

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de PE

CFCH. Programa de Pós-Graduação em Antropologia, 2015.

Inclui referências e apêndice.

1. Antropologia. 2. Festas juninas. 3. Arte e música. 4. Festas folclóricas. I. Sandroni, Carlos. (Orientador). II. Título.

301 CDD (22.ed.)

UFPE (CFCH2015-26)

ALCIDES JOSÉ DELGADO LOPES

**Os tamboreiros da Ilha das Montanhas: música e sociabilidade no colá Son Jon de
Porto Novo**

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-graduação em Antropologia da
Universidade Federal de Pernambuco como
requisito parcial para a obtenção do título de
Mestre em Antropologia.

Aprovado em: 27/02/2015.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Carlos Sandroni (Orientador)

Programa de Pós-Graduação em Antropologia – UFPE

Profª Drª Lady Selma Ferreira Albernaz (Examinadora Titular Interna)

Programa de Pós-Graduação em Antropologia – UFPE

Prof. Dr. Marcos Branda Lacerda (Examinador Titular Externo)

Escola de Comunicação e Artes – USP

*Dedico este trabalho à Constância e Jade,
minhas companheiras na vida e no amor!*

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, José Aquário Lopes e Porfíria Andrade Delgado Lopes, por terem acreditado no meu potencial. Aos meus irmãos e irmãs, pelo carinho e atenção, e em especial ao meu irmão Adelino Lopes (Papas), por sua grande contribuição no trabalho de campo. Aos meus tios Antônio João Delgado e Maria Deolinda Lizardo Delgado, pela carinhosa dedicação e educação.

Ao meu orientador Prof. Dr. Carlos Sandroni, pela preciosa orientação e discussões frutíferas sobre este trabalho.

A minha professora e amiga Prof. Dra. Cristiane Almeida, por ter contribuído com a minha vinda para a cidade do Recife.

A todos os meus colegas da turma de mestrado, docentes e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da UFPE.

A todos os entrevistados e pessoas que, de diferentes maneiras, contribuíram para a concretização deste trabalho em especial aos tamboreiros Sr. João d'Ângela, Sr. Vitorino de Josefa, Sr. Manuel de Chuco, Sr. Antônio de Maócha e ao mestre-construtor Betchinha e toda a sua família.

Às agências de fomento CNPq e Capes, pelo financiamento da bolsa.

Finalmente, agradeço aos dirigentes e integrantes do clube Botafogo de Ribeira de Corujinha, as pessoas que integram o grupo de *Colá Son Jon* Botafogo e a todos os moradores do bairro em geral.

RESUMO

Palavras-chave: *Colá Son Jon*, sociabilidade, música, tamboreiros, Cabo Verde, festas populares.

Esta pesquisa versa sobre as festas de *Colá Son Jon* na cidade do Porto Novo, ilha de Santo Antão em Cabo Verde. Propõe-se a analisar em especial a atuação dos principais músicos da festa, os tamboreiros, e o seu lugar na trajetória desta manifestação cultural, que vem passando por transformações significativas nos últimos tempos. O trabalho de campo compreendeu três etapas, sendo duas delas realizadas durante a época das festas, no mês de junho dos anos de 2013 e 2014, e uma realizada no mês de dezembro de 2013 na ilha de Santo Antão, quando se procurou analisar as diversas formas de sociabilidade praticadas pelos moradores de um bairro da periferia durante a mobilização que antecede, e permanece durante, as festividades. As festas de *Colá Son Jon* estão profundamente associadas com os modos de vida dos antepassados da ilha através da memória, do uso de objetos simbólicos e das representações vividas durante este ciclo.

A abordagem etnomusicológica é inaugurada no meu trabalho, na medida em que procuro compreender o ofício do tamboreiro a partir da sua própria perspectiva. No meu procedimento metodológico procuro valorizar as práticas e saberes que o legitimam como um dos principais elementos das festas de *Colá Son Jon*. Adicionalmente, a decisão analítica de valorizar a abordagem funcional da música com o intuito de valorizar uma concepção unitária, nos permite acessar as várias maneiras como nos expressamos ritmicamente, em uma variedade de modos de significação rítmica.

ABSTRACT

Keywords: *Colá Son Jon*, sociability, music, *tamboreiros*, Cabo Verde, popular festivities.

This research is about the festivities of *Colá Son Jon* in the city of Porto Novo, at the island of Santo Antão in Cabo Verde. One has proposed to analyze, with special attention, the performance of the most important musicians to the festivity, the *tamboreiros*, and their place in this cultural manifestation trajectory, which, in turn, has been going through significant transformations in these last decades. Fieldwork has encompassed three steps. Two of them were carried out during the festivities period, in the month of June in the years 2013 and 2014, and the remaining one was carried out during December 2013 at the island of Santo Antão, when one has tried to analyze the diverse forms of sociability practiced by the residents of an outskirt neighborhood during the mobilization that precedes, and remains until the end of the festivities. The festivities of *Colá Son Jon* are deeply related to the island ancestor's ways of living through memory, the use of symbolic objects and the living representations during this cycle.

The ethnomusicological approach comes into play in my work, in order to comprehend the *tamboreiros*' task from their perspective. In my methodological procedure, I seek to value the practices and knowledge that makes them legitimate as one of the main elements that constitute the festivities of *Colá Son Jon*. In addition, the analytic decision of valuing the functional approach of music, in order to value a unitary conception, allows us to enter the various ways how we express ourselves rhythmically, in a variety of rhythmic signification.

LISTA DE FIGURAS

Figuras	Páginas
Figura 1: Mapa parcial do mundo situando o arquipélago de Cabo Verde em relação ao continente africano. A ampliação mostra as dez ilhas que constituem o arquipélago e estão divididas em dois grupos, o do barlavento e o do sotavento. Em amarelo o destaque para a capital do país, a cidade da Praia e a cidade do Porto Novo, local onde foi realizada esta pesquisa. Imagens obtidas do programa Google Earth, acesso em 26/03/2015.	06
Figura 2: Panorâmica da corrida de cavalos. Junho de 2014. Fotógrafo: Archa Lima.	08
Figura 3: Panorâmica do Recinto 5 de Julho. Fotógrafo: Archa Lima.	09
Figura 4: Panorâmica do interior da Aldeia Cultural <i>Nôs Reíz</i> . Fotógrafo: Archa Lima.	10
Figura 5: A procissão que se realiza na manhã do dia 24 de Junho. Avenida Amílcar Cabral. Fotógrafo: Archa Lima.	12
Figura 6: Panorâmica da localidade de Ribeira das Patas. Fotógrafo: Nilton Reis.	13

Figura 7: Mapa do trajeto da peregrinação com as paradas enumeradas da esquerda para a direita. Sentido Ribeira das Patas-Porto Novo. Fonte: Agência Reitmaier/Fortes.	14
Figura 8: Largo da Ribeira de Igreja na tarde do dia 22 de junho. Fotógrafo: Archa Lima.	15
Figura 9: Uma das noites durante a realização da 10 ^a edição da FEPASA. Fotógrafo: Archa Lima.	19
Figura 10: A) Nhô Glolô. B) O navio de <i>Son Jon</i> . Fotógrafo: Archa Lima.	23
Figura 11: Os fiéis acarinham a imagem do santo. Porto Novo. Fotógrafo: Archa Lima.	32
Figura 12: Foto tirada no ateliê do mestre construtor Betchinha, à direita de boné vermelho. O artesão Arlindo Rodrigues, de óculos, posa junto com seu navio de cerdas da tamareira para a foto. Álbum do autor.	34
Figura 13: Estátua da mulher mítica, Mé Maia. Alto Peixinho, Porto Novo. Fonte: Álbum do autor.	36

Figura 14: Durante o trajeto da peregrinação. Ribeira das Patas. Fotógrafo: Archa Lima.	40
Figura 15: Tamboreiros e colaboradores. A) Dona Elsa. B) Seu Manuel de Chuco. Fotógrafo: Archa Lima.	47
Figura 16: Betchinha. Mestre-construtor. Fonte: Álbum do autor.	52
Figura 17: Tamboreiros da ilha de Santo Antão. A) Sr. Vitorino de Josefa. B) Sr. Jon d'Ângela. Fonte: Álbum do autor.	54
Figura 18: Tamboreiros na Ribeira de Igreja. Fonte: Álbum do autor.	65
Figura 19: O domínio da expressão rítmica na África Ocidental.	69
Figura 20: <i>Colá Son Jon</i> na Ribeira da igreja. Fonte: Álbum do autor.	73
Figura 21: Tambor de Son Jon. Fonte: Álbum do autor.	80
Figura 22: Partituras ilustrando os motivos e variações para apitos e tambores. A) Motivos rítmicos para apitos e tambores. B) Variação rítmica para os tambores. C) Variação rítmica para o apito. D) Motivo rítmico do tamboreiro líder.	86

Figura 23: Representação esquemática dos Níveis de Grupos Rítmicos	88
Figura 24: Exemplo de um padrão composto estabelecendo orientação com o pulso regulador.	89
Figura 25: Padrões compostos em justaposição.	90
Figura 26: Estratos das observações mencionadas acima.	94
Figura 27: Partituras com as diferentes tocas. A) Toca de Figueiral. B) Toca de Roladinha de Sul.	95
Figura 28: Jovens do bairro de Ribeira de Corujinha praticando antes do ensaio. Fonte: Álbum do autor.	98
Figura 29: Sr. Manuel de Chuco (à direita) e Sr. Griga praticando com aprendizes (à esquerda). Fonte: Álbum do autor.	103

LISTA DE SIGLAS

PALOP – Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa

MMAR – Ministério do Meio Ambiente e Reflorestamento

FAO – Food and Agriculture Organization

DDRAPP – Delegação do Desenvolvimento Rural Ambiente e Pescas do Porto Novo

FEPASA – Feira dos Produtores Agropecuários de Santo Antão

MTV – Music Television

DJ – Disco Jockey

FAMISA – Feira de Agronegócios *made in* Santo Antão

CRP – Campanha para a redução da pobreza

SUMÁRIO

RESUMO.....	IV
ABSTRACT.....	V
LISTA DE FIGURAS.....	VI
LISTA DE SIGLAS.....	X
INTRODUÇÃO.....	01
CAPÍTULO 1: DESCRIÇÃO DO FENÔMENO.....	04
<i>Chegada à Ilha de Santo Antão.....</i>	<i>04</i>
<i>Os locais da festa.....</i>	<i>08</i>
<i>A Pista de corrida de cavalos.....</i>	<i>08</i>
<i>O Recinto 5 de Julho.....</i>	<i>09</i>
<i>A Aldeia Cultural Nôs Reíz.....</i>	<i>10</i>
<i>Avenida Amílcar Cabral.....</i>	<i>12</i>
<i>Ribeira das Patas.....</i>	<i>13</i>
<i>A Ribeira da Igreja.....</i>	<i>14</i>
<i>Os Momentos da Festa.....</i>	<i>15</i>
<i>A Entrada/ O Fugido.....</i>	<i>16</i>
<i>A Feira de Produtos Agropecuários de Santo Antão.....</i>	<i>17</i>
<i>O Casamento à Moda Antiga.....</i>	<i>19</i>
<i>O Colá Boi.....</i>	<i>20</i>
<i>O espetáculo de dança.....</i>	<i>20</i>

<i>O Cortejo de Colá Son Jon.....</i>	22
<i>Noite Caboverdeana.....</i>	24
<i>Oficinas de Artesanato e Noite de Teatro.....</i>	25
<i>O Baile de Conjunto.....</i>	25
<i>O Desfile de Colá son Jon/A Noite de Romarias.....</i>	25
<i>A Peregrinação para ir buscar o santo em Ribeira das Patas.....</i>	28
<i>As corridas de cavalos.....</i>	36
<i>Noite de Gala Musical.....</i>	37
<i>Peregrinação: a volta do santo para Ribeira das Patas.....</i>	40
CAPÍTULO 2: CONSTRUINDO O CAMPO DE PESQUISA:	41
DESCOBRINDO OS TAMBOREIROS.....	
<i>Construindo o campo de pesquisa.....</i>	41
<i>Descobrimos os Tamboreiros.....</i>	47
<i>Quem são os tamboreiros?</i>	50
<i>O que é ser tamboreiro?</i>	53
<i>Como ser um tamboreiro?</i>	54
<i>Para quê ser um tamboreiro?</i>	56
<i>Para quem ser um tamboreiro?</i>	57
<i>Quando e onde ser um tamboreiro?</i>	58
<i>Oportunidades de atuação dos tamboreiros fora das festas religiosas.....</i>	60
<i>Tamboreiros na cidade: Sociabilidades.....</i>	61

CAPÍTULO 3: A MÚSICA DOS TAMBOREIROS.....	66
<i>A música dos tambores.....</i>	<i>66</i>
<i>Controvérsias sobre o significado do termo Colá.....</i>	<i>66</i>
<i>As festas de Colá Son Jon Revultióde.....</i>	<i>70</i>
<i>O ritmo dos corpos, o ritmo dos tambores.....</i>	<i>73</i>
<i>Os Princípios da Integração Rítmica no Cortejo do Colá Son Jon:</i>	<i>77</i>
<i>Seguindo Willie Anku no Campo.....</i>	
<i>Aspectos estruturais da integração rítmica do Colá Son Jon.....</i>	<i>84</i>
<i>Contribuições Analíticas Específicas para o Colá Son Jon.....</i>	<i>91</i>
<i>A perspectiva holística “interna”</i>	<i>91</i>
<i>A perspectiva holística “externa”</i>	<i>93</i>
CAPÍTULO 4: O GRUPO DE COLÁ SON JON BOTAFOGO:	96
EXPERIMENTAÇÕES EM UM CAMPO DE CONTESTAÇÕES	
SIMBÓLICAS.....	
<i>Ribeira de Corujinha.....</i>	<i>96</i>
<i>O Clube Botafogo.....</i>	<i>99</i>
<i>O Grupo de Colá Son Jon Botafogo.....</i>	<i>103</i>
<i>Horário e tempo de desfile.....</i>	<i>110</i>
<i>A questão do número mínimo de pares de coladeiras e tamboreiros exigidos</i>	<i>111</i>
<i>na competição.....</i>	
<i>O júri.....</i>	<i>112</i>
<i>Agenciamentos, conteúdos e tradição.....</i>	<i>114</i>

<i>Contestações em um campo simbólico.....</i>	120
CAPÍTULO 5: CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	127
REFERÊNCIAS.....	130
APÊNDICE.....	135

INTRODUÇÃO

Esta dissertação versa sobre as festas do *Colá Son Jon* na cidade de Porto Novo, na Ilha de Santo Antão, Cabo Verde. *Colá Son Jon* é o nome que se dá no local para os festejos em torno do dia 24 de junho, consagrado a São João Batista (“*Son Jon*”) no calendário católico, trazido ao arquipélago de Cabo Verde pelos colonizadores portugueses. No quadro destes festejos, dei especial destaque ao tema da música, área de minha formação acadêmica inicial. A música mais característica do *Colá Son Jon* é realizada pelos tocadores de tambor, ou tamboreiros. Em minha análise, apresento os tamboreiros como portadores da música do *Colá Son Jon* que, junto com os outros elementos que completam o cortejo aparecem como elementos que legitimam e dão vida à tradição. Nesta festa são elaborados significados de diferenciação e semelhanças, sobre os quais são estabelecidas as orientações que pautam as formas de sociabilidade, o nível de pertencimento e, conseqüentemente, a construção identitária por parte de jovens que moram nos bairros periféricos da cidade, jovens que são provenientes das comunidades de outras regiões da ilha, e até jovens emigrantes e descendentes que regressam a Cabo Verde por ocasião das férias/festas. Por outro lado, apresento uma análise para a música dos tambores, na qual levo em consideração não apenas os sons, mas também a dimensão da performance. Lanço mão de um conceito de música onde som e movimento são considerados em sentido lato, tendo sempre em conta sua estreita conexão com outras formas de cultura expressiva (vide AGAWU, 1987, ANKU, 1997& PINTO, 2001).

Durante este processo procuro compreender as disputas travadas no campo de contestações simbólicas, onde se configura o agenciamento dos conteúdos tradicionais. Parto do suposto que diferentes agentes, detentores de pontos de vista particulares, procuram exercer influência nas classificações sobre as produções culturais. A partir do momento em que a categoria “tradição” aqui se define como um conjunto de conteúdos simbólicos representados por determinadas características estéticas pertinentes ao cortejo de Colá Son Jon, pretendo demonstrar como se dá esta negociação no contexto da organização interna e da dinâmica de produção da festa.

Esta dissertação está internamente estruturada a partir das seguintes questões:

- Como se estrutura o *Colá Son Jon* em Porto Novo no que se refere à organização dos locais onde acontecem os seus principais eventos, à sequência, intensidade e características dos mesmos?
- Quais são os traços que identificam os tamboreiros e quais são as lógicas subjacentes à organização da sua música?
- Como se dão as disputas no processo de contestações e negociações simbólicas em torno do *Colá Son Jon* de Porto Novo? Que estratégias são apropriadas por parte dos atores envolvidos na busca de soluções para o dilema do que deve ser descartado e o que deve ser preservado como tradição?

Esta dissertação está constituída em quatro capítulos, além desta introdução e das considerações finais que a encerra. O Capítulo 1 – *Descrição do Fenômeno*, apresenta um relato sobre os locais e os momentos das festas do Son Jon em Porto Novo. A partir das observações de campo, faço distinções entre as dimensões consideradas religiosas e as profanas, como também, demonstro as sobreposições que acontecem entre estas dimensões.

No Capítulo 2 – *Construindo o campo de Pesquisa: descobrindo os tamboreiros*, traço a minha trajetória na construção do campo de pesquisa, atentando para as dimensões da experiência na participação nas festas populares. Refaço o caminho para o resgate dos tamboreiros, através de uma breve crónica histórica sobre a ilha de Santo Antão e suas gentes, e finalizo apresentando uma caracterização do etos dos tamboreiros.

No capítulo 3 – *A música dos tamboreiros*, discuto as controvérsias sobre o significado do termo Colá e convido o leitor a olhar para a prática festiva como um processo constituído de momentos e etapas distintas com diferentes graus de intensidade e euforia. Apresento, com base nas propostas do etnomusicólogo ganense Willie Anku, uma análise da teoria estrutural da música tradicional africana, baseada em uma notação musical circular, na qual procuro demonstrar os vários aspectos combinatórios de um padrão relativo a diferentes posições métricas, baseadas na forma como o padrão rítmico está alinhado com o padrão métrico regulador.

O Capítulo 4 – *O grupo de Colá Son Jon Botafogo: experimentações em um campo de contestações simbólicas*, apresenta um recorte mais específico sobre as dimensões atuais das práticas festivas do Colá Son Jon em um bairro de periferia da cidade do Porto Novo, onde a sociabilidade e as delimitações do espaço urbano se dão de formas bem particulares. Neste capítulo, apresentamos as mudanças realizadas na organização das festividades, analisamos as discussões e contestações em torno da padronização proposta e descrevemos um campo transitório de disputas simbólicas, onde vários atores se encontram envolvidos.

CAPÍTULO 1

DESCRIÇÃO DO FENÔMENO

Chegada à Ilha de Santo Antão

Estou no barco, sinto as ondas baterem contra o casco do navio de passageiros, uma embarcação da década de 1970, adaptada para a trajetória São Vicente-Santo Antão. A viagem dura aproximadamente uma hora, ou seja, quarenta e cinco minutos navegando, quinze minutos de operações e manobras para atracar.

Ao amanhecer, o mar se encontrava calmo, mas agora que o relógio do celular marca oito e meia, sexta feira 13 de junho de 2014, ele já começa a agitar-se por causa do vento que sopra forte nesta época do ano. A embarcação dança ao sabor das ondas que, de tão agressivas, vez ou outra, molham os passageiros no convés. Peço um expresso com leite no bar. Alguns emigrantes e comerciantes que estão nesta viagem bebem cerveja ou grogue, uma aguardente artesanal de cana de açúcar, no outro extremo do balcão construído em forma de meia lua.

Não é a primeira vez que faço esta viagem, nem é a primeira vez que venho a este lugar. Esta é a ilha onde nasci. Nesta cidade cresci até meus doze anos. Na minha adolescência, enquanto estudava no Liceu Ludgero Lima, na cidade do Mindelo, fiz inúmeras vezes esta viagem a Porto Novo para passar as férias na casa dos meus pais. Na época, a cidade não dispunha de meios nem estrutura para subsidiar uma escola secundária. O único meio de continuar os estudos era frequentando o Liceu ou a Escola Técnica na Ilha de São Vicente a nove milhas marítimas de distância. Por este motivo, no ano de 1987 meu pai me enviou para a casa dos meus tios a fim de continuar meus estudos.

O início das férias de verão, no hemisfério norte, coincide com as festas de *Colá Son Jon*. Na minha infância e adolescência, vivenciei várias vezes as festas de *Colá Son Jon* em Porto Novo, durante as férias. Tenho memórias de barracas de *Son Jon* no bairro de Armazém, do baile popular no terraço do Nhô Hilário, em Chã de Camoca, bem pertinho da

casa onde cresci até meus doze anos de idade. Tenho ainda memória das roscas de *Son Jon* que meu pai fazia por encomenda, na padaria dele, durante as festas. Era basicamente, massa de pão doce em recortes de figuras humanas, cavalos-marinhos, harpas, carros, bolsas de madame, peixes, entre outras coisas. A decoração das roscas de *Son Jon* era rica em pormenores. Corantes para massa de pão eram usados para dar tons diferentes às roscas.

Com o passar do tempo, algumas memórias se perderam, algumas brincadeiras de criança deixaram de ser praticadas, alguns locais onde as festividades aconteciam deixaram de ser frequentados, algumas pessoas morreram, muitos dos jovens de então emigraram e muitas pessoas vieram das comunidades interioranas para viver em Porto Novo. O tempo passou, a cidade cresceu.

Hoje, na cidade de Porto Novo, nota-se uma quantidade significativa de imigrantes oriundos dos países da África Ocidental. Normalmente, quando questionados com relação à sua preferência por Cabo Verde, as razões apontadas pelos indivíduos do continente são variadas. Para além da óbvia resposta de que o arquipélago é uma excelente oportunidade de negócios, por estar em expansão econômica, outras razões também são apresentadas; as consecutivas crises que afligem seus países que se encontram inseridos na grande região subsaariana; a fuga das perseguições devido aos conflitos étnicos ou religiosos; ou a contração de matrimônio e construção de laços familiares.

Cabo Verde, sendo um país democrático, livre de perseguições religiosas e de contendas tribais e ademais, considerado uma democracia modelo no cenário dos PALOP (Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa), surge como uma opção para emigração e refúgio. Os imigrantes do continente, cuja maioria é muçulmana, geralmente são comerciantes de joias, bijuterias, roupas, sapatos e artigos de artesanato. A câmara municipal da cidade já há alguns anos tem reservado um espaço para este tipo de comércio durante as festas de *Son Jon*.

Há também nas ilhas de Cabo Verde (Fig. 1), outra presença estrangeira que vem se tornando expressiva no decorrer dos últimos anos. São os chineses que geralmente vivem nas cidades. Eles também se dedicam ao comércio de peças de vestuário, cosméticos, brinquedos, materiais de construção e dispositivos eletrônicos.

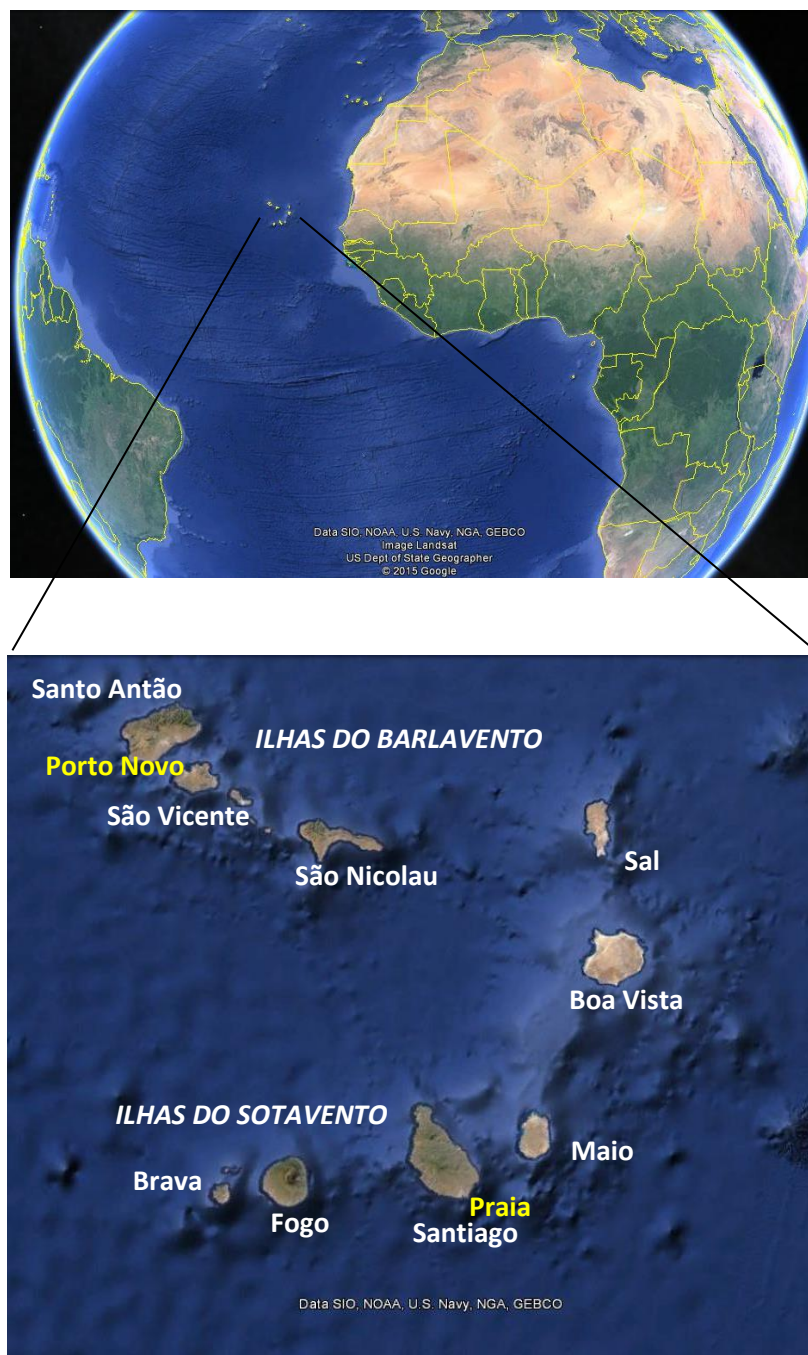


Figura 1: Mapa parcial do mundo situando o arquipélago de Cabo Verde em relação ao continente africano. A ampliação mostra as dez ilhas que constituem o arquipélago e estão divididas em dois grupos, o do barlavento e do sotavento. Em amarelo o destaque para a capital do país, a cidade da Praia e a cidade de Porto Novo, local onde foi realizada esta pesquisa. Imagens obtidas do programa Google Earth, acesso em 26/03/2015.

O ritmo do cais é atípico, pois além do seu movimento regular de caminhões de água mineral e de produtos agrícolas que escoam por este meio à ilha irmã, São Vicente, e de produtos industriais que desta ilha são trazidos a Santo Antão, é grande o número de pessoas que chegam das outras ilhas, de emigrantes que vem da Europa e dos Estados Unidos e de turistas desembarcando. Causa emoção ver as pessoas cumprimentando seus entes queridos entre lágrimas, sorrisos e abraços. Um grupo de turistas franceses, muito comuns na ilha, fica visivelmente impressionado com a agitação de pessoas, carros e animais.

No caminho para o hotel percebo que as principais vias da cidade já se encontram mais movimentadas do que o normal. O taxista, um conhecido meu de infância, quis saber o motivo da minha visita, comentei sobre o propósito do meu trabalho, com naturalidade e firmeza: pesquisar o *Son Jon*. Ele se revelou um informante potencialmente importante devido ao seu conhecimento sobre as pessoas que lidam com a organização e realização das festas, entre estas pessoas, os tamboreiros, que de acordo com ele são “aqueles senhores que realmente gostam dos seus tambores”.

Depois de instalado no hotel *Art Resort* Santo Antão, que fica localizado no litoral oeste da cidade, saí para dar uma olhada no complexo de espaços e cenários onde as várias etapas da festa acontecem.

Faço aqui uma pausa para informar ao leitor que, ao longo da descrição do fenômeno, apresentarei os *locais da festa*, separadamente dos *momentos da festa*.

Adotei este procedimento por duas razões; a primeira é que, por ser uma festa de romaria na qual acontecem muitos eventos importantes para o escopo da pesquisa, em lugares diferentes, fica quase impossível apresentar uma descrição linear. A segunda razão é que, existem locais onde diferentes eventos são realizados, e existem eventos que se sobrepõem sincronicamente, impossibilitando a pessoa do pesquisador acompanhar todos os eventos em uma única edição do *Colá Son Jon*.

Deste modo, preferi fazer um recorte no qual, através de uma narrativa feita na primeira pessoa, o pesquisador visita os diferentes espaços onde se dão as festividades.

Na segunda parte do texto farei a descrição dos momentos da festa, quando mencionarei as datas e os horários precisos das festividades e me aprofundarei nos detalhes em si. Destaco ainda que as descrições dos eventos aqui apresentados são feitas a partir de dados que foram coletados durante a realização de duas edições do *Colá Son Jon*, referentes aos anos de 2013 e 2014.

Os locais da festa:

A Pista de corrida de cavalos



Figura 2: Panorâmica da corrida de cavalos. Junho de 2014. Fotógrafo: Archa Lima.

Ao sair do hotel, caminhei por uma avenida costeira no sentido leste da ilha. Paralela a esta estrada calçada, chamada de Avenida do Hotel, construiu-se uma pista de hipismo improvisada onde são realizadas as tradicionais corridas de cavalo nos dias 23 e 24 de junho à tarde (Fig.2).

Durante estes dois dias, toda esta área fica completamente tomada pela multidão que vem assistir às corridas. Toda a estrutura é improvisada. Durante as festas, pequenos comerciantes montam barracas feitas de chapas metálicas, prensados de madeira e cobertas com lonas, onde fazem churrascos e grelhadas ao ar livre, vendem refrigerantes, guloseimas e bebidas alcoólicas.

A moldura humana é constituída principalmente de pessoas adultas de ambos os sexos, de jovens meninas e rapazes e muitas crianças. Durante as corridas de cavalo é notável a presença de diversos grupos de tamboreiros que tocam sem cessar.

O Recinto 5 de Julho

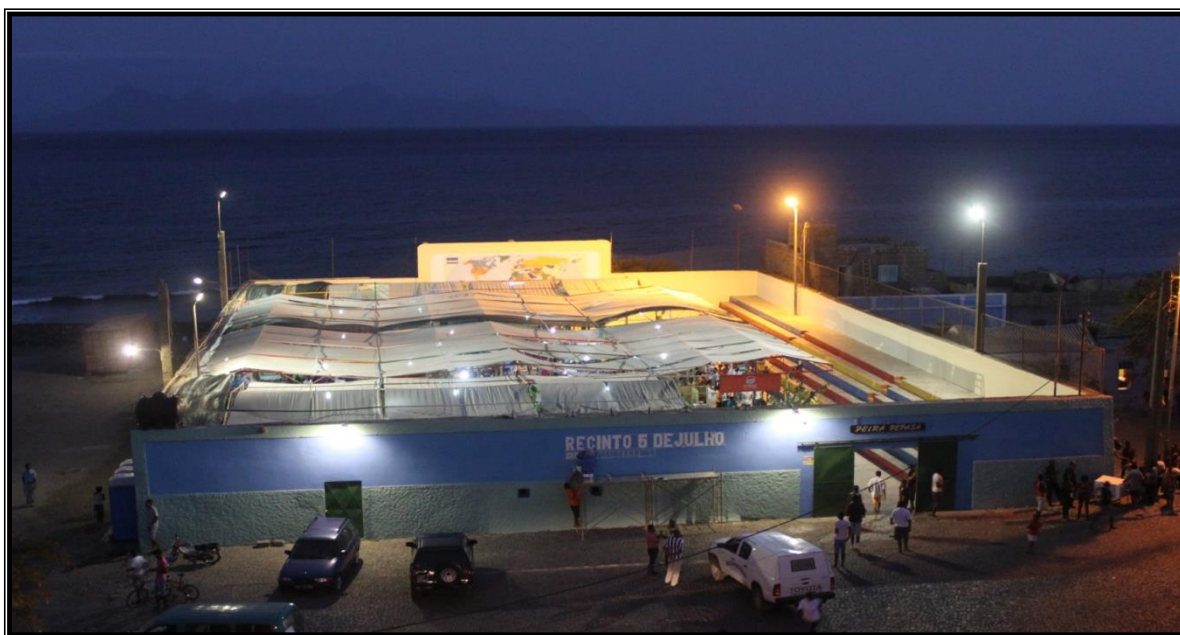


Figura 3: Panorâmica do Recinto 5 de Julho. Fotógrafo: Archa Lima.

Depois de caminhar uma distância de quinhentos metros, passando por uma praia de pescadores com algumas acácias, algumas casinhas, um restaurante e várias outras “igrejinhas” (termo que se usa para designar as casas que vendem grogue, muitas vezes de origem duvidosa), cheguei à frente do Recinto 5 de Julho (Fig. 3).

O Recinto 5 de Julho é uma quadra poliesportiva destinada às práticas desportivas e culturais. Dentro do recinto existe uma arquibancada que fica à direita do portão principal e os banheiros e vestiários ficam à esquerda.

Neste recinto, são realizados três eventos importantes durante as festividades, são eles: (1) a Feira de Produtos Agropecuários de Santo Antônio, que acontece durante os dias 17 a 19 de junho; (2) O Baile de Conjunto que acontece na noite de 21 de Junho; e (3) A Noite Gala Musical que acontece na noite de 23 de junho e reúne normalmente as melhores bandas do cenário musical nacional e da diáspora.

A Aldeia Cultural Nós Reíz



Figura 4: Panorâmica do interior da Aldeia Cultural *Nós Reíz*. Fotógrafo: Archa Lima.

A uma distância de aproximadamente duzentos metros do Recinto 5 de Julho fica a Aldeia Cultural *Nôs Reíz* (nossas raízes, Fig. 4). É um espaço fechado em forma de um retângulo irregular, que tinha sido construído primeiramente pelo governo anterior da câmara municipal de Porto Novo. No ano de 2012, o atual governo apresentou um novo projeto à população e as obras de reforma aconteceram imediatamente.

O espaço foi projetado com a finalidade de sediar parte das atividades que integram as festividades. Ele consiste de quatro casinhas de pedra cobertas de palha, com duas janelas e uma porta de madeira, sendo que as primeiras duas têm um anexo lateral com metade da altura da construção, com uma pequena porta de madeira rústica também de pedra e cobertos de palha. Esta pequena construção adjacente é chamada de *cozinha*. Elas estão alinhadas na base do trapézio.

À esquerda, perpendicular às casinhas retangulares foram construídas quatro cabanas de forma circular com uma pequena porta e uma janela ampla, feitos de um tipo de esteira fabricada a partir do caniço. Do lado esquerdo foram montados um trapiche e um alambique (no Brasil o nome dado a esta estrutura é engenho) para produção de caldo de cana, a matéria prima para vários produtos, entre estes o *bondói*, bebida típica das festas de *Son Jon*, com baixo teor alcoólico, fabricado a partir da fermentação do caldo de cana. Mas o produto por excelência é o famoso grogue de Santo Antão.

Na perpendicular, do lado direito, podemos encontrar um restaurante onde as mesas ficam dispostas ao ar livre e um pequeno parque infantil, com escorrego e balanço. Ao fundo podemos encontrar banheiros, um palco com camarins laterais, tudo construído em pedras vulcânicas e cobertos de palha – o arquipélago de Cabo Verde é de origem vulcânica, com um vulcão ativo na ilha do Fogo.

O espaço foi organizado como uma aldeia do interior com um pátio no centro e com várias árvores espalhadas pelo ambiente. Neste espaço são realizados os eventos considerados “tradicionais”, que se baseiam nos costumes antigos dos habitantes da ilha, shows de música e danças tradicionais, exposições gastronômicas e artesanais, entre outras atividades que serão descritas mais à frente.



Figura 5: A procissão que se realiza na manhã do dia 24 de Junho. Avenida Amílcar Cabral. Fotógrafo: Archa Lima.

A noite de desfiles de *Son Jon*, como o evento é rotulado pelos locais, ou “a noite de romaria”, a forma como o vereador de cultura da cidade se referiu a este evento, no ano de 2013, aconteceu na avenida que dá acesso à Aldeia Cultural *Nôs Reíz* e ao Recinto 5 de Julho. No entanto, durante a última edição do *Colá Son Jon*, este evento foi transferido para a principal avenida da cidade, em frente ao edifício da Câmara Municipal de Porto Novo (Fig. 4). Foi montada uma arquibancada do lado da Câmara Municipal, e também foram colocadas algumas barreiras de metal para impedir que as pessoas circulassem pelo espaço reservado aos grupos de *Colá Son Jon*.

Até aqui, descrevi apenas os locais onde acontecem os eventos que não estão relacionados com a dimensão religiosa da festa. A partir de agora vou proceder à descrição dos locais por onde passa o trajeto da peregrinação.

Ribeira das Patas



Figura 6: Panorâmica da localidade de Ribeira das Patas. Fotógrafo: Nilton Reis.

A localidade de Ribeira das Patas é uma área rural que fica encravada entre montanhas e planaltos no centro oeste da ilha (Fig. 6). De acordo com Dias (2006), ela foi a primeira sede administrativa do concelho do Porto Novo. É uma área dividida em propriedades para a prática da agricultura de regadio e é a maior produtora de mangas da ilha.

O trajeto da peregrinação compreende uma distância de 22 km (Fig. 7), saindo da igreja local às oito da manhã. Durante o trajeto os fiéis precisam de descanso para recobrar as forças, se alimentar e beber água. As paradas são seis no total: (1) Cavouco de Silva, (2)

Chã de sem c'mê, (3) a Capela de Nossa Senhora de Lurdes que fica na localidade de Lajedos, (4) Ponte Sul, (5) Casa de Meio e (6) Água doce.



Figura 7: Mapa do trajeto da peregrinação com as paradas enumeradas da esquerda para a direita. Sentido Ribeira das Patas-Porto Novo. Fonte: Agência Reitmaier/Fortes.

A Ribeira da Igreja

Este local fica localizado no centro da cidade de Porto Novo. A primeira ermida construída para o santo foi neste local, de acordo com RODRIGUES (1997). Depois se construiu uma pequena capela, muito simples, quase sem adornos, que ficou em ruínas nos anos de 1980, mas foi recuperada nos anos de 1990 e vem sendo preservada até os dias de hoje.

A ribeira é um leito seco onde só corre água quando chove, e consiste de um largo em frente à capela (Fig. 8), que foi transformado em um pátio, com vários pés de acácia americana. Um pouco afastado do pátio existe uma área que foi o cemitério da vila de pescadores inicialmente. A ribeira é cercada por rochedos de ambos os lados, e nestes

rochedos podemos ainda ver as furnas, onde antigamente os fiéis acampavam por ocasião das festas de *Son Jon*.



Figura 8: Largo da Ribeira de Igreja na tarde do dia 22 de junho. Fotógrafo: Archa Lima.

Os Momentos da Festa:

Agora que o leitor já se encontra de posse de informações que o permitem se situar geograficamente nos espaços físicos onde são realizadas as festividades do *Colá Son Jon*, gostaria de passar à descrição da festa em si. Portanto, retomarei os locais descritos anteriormente, na medida em que estes são mencionados na sequência dos eventos que neles são ou foram realizados.

Na medida em que o mês de junho se inicia na cidade do Porto Novo, decreta-se o estado das festas de *Son Jon* e com essa conscientização, fica no ar a expectativa da ocorrência de eventos ou brincadeiras, incidentais na rotina diária das pessoas. Este é um fenômeno que prenuncia a chegada das festas.

São realizadas atividades de natureza desportiva como provas de atletismo em várias modalidades, natação e remo. São também organizados torneios juniores e seniores de futebol de salão, handebol, basquetebol e voleibol de praia, para ambos os sexos.

Entre as atividades recreativas se destacam o torneio de jogo de baralho, as gincanas e o torneio de prova de força que acontece na praia dos pescadores.

Uma brincadeira que segundo o Sr. Jon d'Ângela e o Sr. Jon De Nhonhô era muito praticada antigamente, mas que havia caído no esquecimento, o *Fugido*, recentemente tem vindo a ser observada durante as festividades com mais frequência. Este fenômeno será descrito com base em informações coletadas em entrevista e também durante a observação direta no campo.

A Entrada/O Fugido

O tamboreiro Jon d'Ângela se refere a esta brincadeira, como ele mesmo a classifica, em uma de suas entrevistas concedidas para a realização desta pesquisa. Ele conta que nasceu em Porto Novo, mas cresceu em Lombo das Figueiras, uma localidade rural que fica na região montanhosa no nordeste da ilha. Segundo ele, um cortejo de homens e mulheres saía de lá na “boquinha da noite” (ao anoitecer) e, tocando tambor, caminhavam descendo para a cidade do Porto Novo. A caminhada seguia pela noite adentro, impulsionada pelo reverberar dos tambores e somente pela madrugada chegavam ao seu destino, e daí este evento ser chamado de Entrada.

Durante o empreendimento da jornada a Porto Novo, a passagem das festas e o consequente retorno à localidade de origem, esse grupo de adultos costumava escolher entre as crianças da região, uma que os acompanhasse. Os critérios para esta escolha estavam ancorados, segundo o tamboreiro Jon de Nhonhô, entre outras qualidades: nas boas maneiras, na coragem, nas habilidades de guardar segredo e de conversar com as pessoas adultas.

Assim que o grupo chegava a um consenso de quem seria a criança escolhida naquele ano, ela seria informada em segredo. Ela, a criança, sempre do sexo masculino, deveria separar algumas mudas de roupa e entregar ao grupo. No dia combinado ela era levada como Fugido. Todo este processo se desenrola em clima de festa, inclusive a aflição da família da criança. Pois estes deveriam se preparar para receber o cortejo na volta. Pois para entregar a criança, a condição era uma recepção calorosa, uma festa com muita comida e bebida.

Com relação a esta prática vale deixar claro que existem algumas peculiaridades. Primeiramente, trata-se de um evento que pode receber mais de um nome. Como já vimos, considerando o ponto de vista dos integrantes do cortejo que passam a noite tocando e caminhando para assim, entrar na cidade do Porto Novo ao alvorecer, trata-se da Entrada. Ao levar em conta a presença da criança levada junto com o cortejo sem o conhecimento dos pais, o evento é denominado de Fugido. No entanto, durante a realização de um casamento tradicional na ilha de Santo Antão, depois da cerimônia religiosa e antes do início da confraternização, a noiva costuma ser escondida do noivo recém-casado que fica incumbido de negociar com os padrinhos do casamento e com os familiares da noiva a fim de saber do seu paradeiro. Quando o noivo reencontra a sua amada esposa, ele multa os envolvidos no caso. As multas normalmente são revertidas em mantimentos para custear mais um dia de festa.

No dia 13 de junho de 2014, cheguei a Porto Novo para empreender a última etapa do trabalho de campo. Neste mesmo dia realizou-se na igreja matriz da cidade, um casamento coletivo com doze casais. O combinado, de acordo com as pessoas envolvidas no evento, era para serem treze casais, mas um deles desistiu de última hora, por motivos de força maior.

Na tarde do mesmo dia, resolvi visitar uma das minhas irmãs que reside na cidade, e no caminho para o bairro de Alto São Tomé, fui surpreendido por um cortejo deste tipo.

Na medida em que fui acompanhando o cortejo, pude ver que os tamboreiros tocavam em grupo, protegidos por algum tipo de cobertura improvisada com um lençol branco, em que as pontas das extremidades estavam amarradas em paus de vassoura,

fazendo com que o lençol ficasse suspenso acima de suas cabeças. As coladeiras dançavam com ânimo o *Colá Son Jon*. Alguns integrantes do cortejo me contaram que tinham vindo de Ribeira Grande buscar a noiva, cuja família era de lá, e que ela iria fugir.

A Feira de Produtos Agropecuários de Santo Antão

Há exatamente dez anos, começou-se a realizar este evento durante as festividades do *Colá Son Jon*. O objetivo é dar visibilidade e facilitar a realização de negócios entre empresas e produtores rurais. Para este evento foi montado uma estrutura padronizada de metal e madeira com um total de sessenta *stands* para exposição. Cada um deles estava devidamente identificado com o nome do expositor ou expositora e a sua respectiva localidade.

Durante as duas edições do *Colá Son Jon* pesquisadas, a feira aconteceu entre os dias 15 a 17 de junho. Neste espaço são expostos e comercializados produtos de várias localidades da ilha de Santo Antão. Desde produtos alimentícios como: doces, mel, queijo de leite de cabra; produtos de artesanato como trabalhos em chifre, coco, tâmara, bananeira, carros de lata e arco, artigos de olaria em barro e argila, bebidas destiladas como aguardente de cana de açúcar e licores, chás, café, uma variedade de produtos agrícolas, artigos de ferraria como enxadas e alavancas, tambores de *Son Jon*, de cores e tamanhos variados, rendas e artigos de vestuário.

Havia uma barraca do Ministério do Meio Ambiente e Reflorestamento distribuindo folhetos da FAO (*Food and Agriculture Organization*) sobre a peste suína africana, havia também uma barraca da Delegação do Desenvolvimento Rural Ambiente e Pescas do Porto Novo com uma exposição sobre as espécies de tartaruga que habitam os mares de Cabo Verde.

A feira funcionava das onze da manhã até às onze da noite, sendo que durante o dia o movimento era menos intenso, mas à noite, realizava-se um Baile de Gira-Discos. Este baile tem este nome porque faz referência ao aparelho que no Brasil se chama vitrola. É um baile em que são tocados discos de músicas de Cabo Verde que foram produzidas durante

as décadas de setenta e oitenta do sec. XX, principalmente por grupos musicais formados por emigrantes caboverdeanos residentes na Europa e na América do Norte. Naquela época, a única forma de gravar um disco era emigrando. Cabo Verde não dispunha de estúdios de gravação então.

Durante os três dias em que visitei a feira (Fig. 9), normalmente à noite quando havia atividades culturais, a movimentação era tão grande que mal podia me locomover dentro do recinto. Os grupos de tamboreiros estavam sempre presentes, durante a “toca”¹ de tambores havia demonstração de habilidade com os ritmos e as variações entre eles.



Figura 9: Uma das noites durante a realização da 10ª edição da FEPASA. Fotógrafo: Archa Lima.

O Casamento à Moda Antiga

Antigamente a realização de casamentos na ilha de Santo Antão era um evento muito festejado. Nas ocasiões, que normalmente coincidiam com a época das colheitas,

¹ Este termo se refere ao toque dos tambores, mas também significa o tipo do ritmo tocado pelo tamboreiro.

todos os habitantes da localidade onde se realizaria a festa se mobilizavam para o evento. A festa durava dias, às vezes até uma semana. A cerimônia era realizada na capela ou igreja mais próxima da localidade. Contudo, devido às distâncias a serem percorridas, os noivos seguiam a cavalo. Os padrinhos e os acompanhantes seguiam a pé.

No ano de 2013, eu pude assistir a uma representação do casamento, no espaço Aldeia Cultural *Nôs Reíz*, que foi encenado no dia 19 de junho. O cortejo era composto por um grupo de doze mulheres que seguia a frente dos noivos. Elas entoavam um cântico, acompanhadas por homens tocando instrumentos de corda. O total de três violões e um cavaquinho. Também havia um tocador de chocalhos.

Durante as festas de casamento em Santo Antônio, se canta o *Boxóm*, um gênero musical específico para casamentos. É também conhecido como Botar a Saúde, como se costuma dizer até hoje. É baseado na escala diatônica maior, em um modelo de pergunta-resposta.

A sequência harmônica é muito simples, se baseia nos acordes de tônica e dominante. A líder canta uma melodia na qual improvisa versos que geralmente exaltam as qualidades do noivo, as virtudes da noiva ou deseja a saúde e a prosperidade da família. As roncadeiras (nome que se dá ao coro de mulheres) repetem em uníssono “Oh lê, lê, lê! Lê, lê”.

O Colá Boi

Ainda, na mesma noite do dia 19 de junho de 2013, houve também outra encenação junto ao trapiche que fica situado na Aldeia Cultural *Nôs Reíz*.

O Colá Boi é um cântico tradicional que, a cada dia que passa, torna-se mais raro. Normalmente é usado um par de bois para puxar o arco para girar o trapiche. O indivíduo que cola o boi, geralmente é um homem que entoa um lamento em uma escala menor de matriz pentatônica, enquanto a cana é moída. O cantador se dirige aos bois, pedindo a ele para que o ajude na lida de moer cana de açúcar. Durante o evento o indivíduo segue os

bois, na medida em que vão rodando o trapiche. Quem cola o boi, acredita que a melodia triste faz o boi se condoer e assim puxar o arco com mais força.

O espetáculo de dança

Este evento foi protagonizado pelo grupo de dança contemporânea e tradicional Maravilha Tropical e encerrou a primeira noite de atividades. Segundo o dançarino e coreógrafo líder do grupo, Ilton Rodrigues, nome artístico Ildo, a proposta inicial do grupo foi inspirada no programa de auditório de Raul Gil, da rede Record de televisão, quando começaram a copiar os gêneros de dança brasileiros, mas depois, perceberam que deveriam se dedicar aos estilos tradicionais de Cabo Verde.

De acordo com Ildo, inicialmente os custos para os ensaios vinham do apoio de familiares. Em uma ocasião, eles foram convidados por outro grupo local para fazer um espetáculo em parceria. O espetáculo aconteceu no Recinto 5 de Julho e desde aquela primeira vez, sempre foram muito aplaudidos nas suas apresentações. A partir daí começaram a fazer espetáculos em outros concelhos e até em outras ilhas. Ildo se refere a uma pesquisa sobre danças tradicionais de Cabo Verde que ele mesmo realizou para criar as peças intituladas *Compasso das Ilhas* e *Cretchêu Refilôn*. A primeira foi estreada na cidade de Lisboa, Portugal, quando foram explorados, segundo ele, todos os ritmos considerados tradicionais de Cabo Verde, tais como; *Landum* de Boa Vista, *Finaçon* e *Tabanka* da ilha de Santiago, *Kanizade* da ilha do Fogo, e as danças de salão trazidas a Cabo Verde pelos colonizadores, como Mazurca e a Contradança. De acordo com o dançarino, o *Colá Son Jon* também foi explorado neste trabalho. No ano de 2013, a Câmara Municipal de Porto Novo encomendou três números da peça para a apresentação oficial das festas de *Son Jon*, então a Mazurca, a contradança e o *Colá Son Jon* foram readaptados para um novo espetáculo que foi apresentado na Aldeia Cultural *Nôs Reíz* naquele mesmo ano.

O dançarino e líder do grupo, que hoje faz parte do Balé Nacional de Cabo Verde, falou sobre como se dá a criação de um espetáculo de dança:

“É através da pesquisa, quando penso em montar uma peça tenho que ir buscar os recursos, converso muito com as pessoas mais antigas. Elas me mostram a forma correta como aquilo era dançado, porque estas pessoas quando assistem a um espetáculo de dança tradicional esperam ver exatamente aquilo que faziam na sua época. Elas me mostram aquilo que é tradicional. Isso inclui aspectos da expressão corporal. A pesquisa é feita em quase todas as ilhas, eu viajo por conta própria. No final crio a coreografia, decidimos os figurinos e, durante os ensaios, se aparecer alguma ideia, qualquer sugestão por parte dos integrantes do grupo, consideramos todas as opções”.

Com relação à forma como ele vê o seu trabalho de artista, no que toca à questão do retorno do seu esforço, Ildo é bem categórico. Segundo ele, em princípio a dança em Cabo Verde é uma modalidade que ainda tem muito a ser explorada. É algo que se faz porque gosta, e, além disso, sempre dá para tirar algum sustento. No entanto ele reconhece que não é suficiente para substituir um trabalho assíduo, que garante o fim do mês.

No dia seguinte, dia 20 de junho, o povo já havia tomado as ruas. O movimento era intenso. Os grupos de tamboreiros se faziam ouvir incessantemente. Por volta das quatro da tarde, um grupo de crianças pertencentes ao ensino básico, com idade entre seis e nove anos, começou um desfile pela principal avenida da cidade rumo à Aldeia Cultural Nôs Reíz. Um grupo de tamboreiros acompanhava o desfile das crianças, que também tocavam seus tambores em miniatura.

Mais tarde, por volta das oito da noite, iniciaram-se as atividades da segunda noite da Aldeia Cultural Nôs Reíz.

O Cortejo do Colá Son Jon

O cortejo de *Colá Son Jon* apresenta uma dimensão na qual a dinâmica das memórias, das retóricas e narrativas não só apresenta uma polissemia de significados (MIGUEL, 2010), mas também é constantemente renegociada pelos atores que protagonizam os eventos. A estrutura do cortejo está definida em três elementos básicos

que se complementam: O navio ou navios e o seu comandante, o grupo de tamboreiros e o grupo de coladeiras.

O navio é um símbolo importante no cortejo do *Colá Son Jon*, construído como um veleiro em miniatura como se fosse uma maquete. Entre a proa e a popa tem uma abertura onde cabe uma pessoa, de forma que possa ser manejado como se estivesse navegando. Quem navega o navio se veste como um oficial de marinha. Ele é decorado com bandeiras, fitas, rosários (tipo de colar feito com amendoim, grãos de café e pipoca) e roscas (tipo de biscoito em forma de bonecos).

Dentro do bojo (porão) costuma-se guardar alimentos e bebidas. O navio é pintado com cores vivas e alegres. O navio é um elemento que “navega” no cortejo, ele evolui como se estivesse enfrentando uma tormenta, passa pelo círculo de tambores causando ondulações nos corpos dos tamboreiros que se movem para facilitar a sua transição, ele também passa pelo cortejo das coladeiras causando o mesmo efeito coreográfico. O líder do cortejo é o comandante da flotilha de navios. Ele usa a espada para reger os movimentos do cortejo.

Nas fotos a seguir podemos ver o senhor João Baptista da Luz (Nhô Glolô) (Fig. 10A). Ele era comandante de navios de *Colá Son Jon*, falecido no ano de 2012 e homenageado nas festas de 2013. Ao lado podemos ver um navio de *Son Jon* (Fig. 10B).



Figura 10: A) Nhô Glolô. B) O navio de *Son Jon*. Fotógrafo: Archa Lima.

Geralmente o cortejo de *Colá Son Jon* vem acompanhado de uma dezena de pares de coladeiras que dançam num ritmo eufórico. Os pares podem ser duas mulheres, um homem e uma mulher, às vezes, um homem dança com duas mulheres e muito raramente dois homens dançam entre si. Os pares executam o movimento de recuo e avanço se tocando na área da pélvis de forma firme e compassada em um seis por oito, no ritmo dos tambores.

Alguns indivíduos do sexo masculino, que em alguns casos são denominados de capatazes, que tratam o ato da dança como se fosse um trabalho que tem de ser bem feito, usam apitos para se comunicarem com as coladeiras. Eles mandam na organização, trocando os pares ou pegando coladeiras para dançar o *Colá Son Jon*.

Noite Caboverdeana

Na sequência de eventos da noite, seguiu-se a noite caboverdeana. No palco da Aldeia, estava uma formação de músicos tradicionais que tocavam mornas e coladeiras. Os instrumentos usados eram violões, banjo, cavaquinho e percussão que consistia de um par

de chocalhos e um reco-reco. As vozes que embalaram a noite foram variadas. Tratava-se de artistas conhecidos das noites caboverdeanas de Mindelo, cidade que fica situada na Ilha de São Vicente. O repertório versava essencialmente sobre as mornas de Francisco Xavier da Cruz (B.Léza) e as coladeiras de Manuel de Novas.

Foi também neste espaço, que na qualidade de músico, com o nome artístico Tchida Afrikanu, fiz um show no dia 20 de junho de 2014, acompanhado por mais três músicos, o Luís Rodrigues Monteiro, que também desempenha papel de operador de mesa nos shows em Aldeia e no Recinto tocando teclados, o João Rodrigues (Djon di Brava), professor de literatura na Escola Secundária de Ribeira das Patas, na guitarra baixo e o Rossini Henrique Santos, baterista do grupo Cordas de Sol, na bateria. O repertório era composto por canções autorais, explorando gêneros tradicionais de Cabo Verde, como o Funaná Lento, o *Colá Son Jon*, o Batuku, Morna e Coladeira.

As atividades no espaço Aldeia foram encerradas por volta das onze e meia, pois já se fazia ouvir o som eletrônico da primeira edição da “*I Love Santo Antão Party*”, que teve lugar no Recinto 5 de Julho, situado a duas centenas de metros distante da Aldeia. A festa foi animada por Disco *Jockeys* descendentes de caboverdeanos que vivem na Europa e nos Estados Unidos. Eles tocam *remixes* de sucessos da música pop de Cabo Verde e do continente africano. A maneira como os jovens dançam estes ritmos lembram mais os cliques de Hip Hop que se assiste em canais musicais como a MTV.

Oficinas de artesanato e Noite de Teatro

Durante a tarde do dia seguinte, dia 21 de Junho, no Espaço Aldeia Cultural *Nôs Reíz*, foram realizadas algumas atividades, como oficinas de artesanato e trabalhos em couro. À noite foi encenada uma peça teatral pelo famoso grupo da cidade de Porto Novo de nome “Juventude em Marcha”, fundado em março de 1984. A peça se intitula *Guerra do Fogo* e teve uma duração de aproximadamente uma hora.

O Baile de Conjunto

Na noite do dia 21 de junho, após a exibição da peça teatral, as atividades culturais são encerradas no Espaço Aldeia. Na mesma noite se realiza um evento no Recinto 5 de Julho, conhecido como Baile de Conjunto, no qual participam vários artistas de renome da música tradicional e popular de Cabo Verde, como Tito Paris, Nando Cruz, Armindo Pires entre outros. O público que adere a este evento é, na sua maioria, de casais que se vestem em traje de gala para dançar.

O Desfile de Colá Son Jon/ A noite de Romarias

No dia 22 de junho, todos os preparativos foram para a noite de desfiles. Os desfiles de *Son Jon* tiveram lugar na avenida principal da cidade na noite do dia 22 de junho, exatamente em frente ao edifício da Câmara Municipal onde foi montado um palco ou palanque sobre o qual poderiam ser identificados a presidente da câmara municipal de Porto Novo, Rosa Lopes Rocha, alguns vereadores, e membros do júri que avaliam a qualidade de cada grupo.

O evento por mim aqui descrito, foi rotulado de desfile porque é assim que é chamado pelos informantes e os nativos de uma forma geral, no entanto, de acordo com o vereador de cultura de Porto Novo, Jorge Martins, o evento é uma “noite de romaria”.

O enredo dos desfiles versa sobre a reprodução dos costumes e modos de vida das pessoas antigas, a forma como aquelas pessoas viviam, como podemos certificar na citação de José Silva Évora:

A atividade agrícola sempre constituiu o sustentáculo da economia da ilha (...). No sec. XIX, a ilha possuía férteis terrenos sempre regados com abundantes águas nos quais eram cultivados uma diversidade de produtos: cereais e legumes, hortaliças, plantas farináceas, frutíferas, pastagens, além de plantas tintureiras como o anil, o dragoeiro e a urzela que muito contribuíram para o desenvolvimento econômico da ilha. (...) no setor comercial a situação era a seguinte: No concelho de Ribeira

Grande, por exemplo, pela absoluta falta de vias de comunicação, este setor parecia não ter espaço para se desenvolver. Massa de rochedos gigantescos e nus, com mais de 300 metros de altura levantados a prumo no meio das nuvens sombrias e os leitos das ribeiras, muitas vezes transformados em caudalosos rios constituíam as “estradas” da ilha (aspas do autor, Évora, 2005).

As condições para a locomoção entre as várias localidades da ilha eram muito difíceis, o transporte dos produtos agrícolas para o Porto dos Carvoeiros (antigo nome da cidade do Porto Novo) era feito com o uso de cavalos, mulas e burricos, e muitas vezes as mercadorias eram carregadas na cabeça por mulheres nativas. As jornadas podiam durar um dia inteiro ou mais de um dia.

Nos desfiles, os participantes representam essas rotinas que hoje permanecem na memória dos mais velhos. Podemos ver, durante os desfiles, homens conduzindo animais, carregando nas costas seus *blís*, para transportar água, leite ou aguardente de cana de açúcar, *sórron* (espécie de bolsa feita com pele de cabrito) para carregar alimentos. As calças são seguradas por uma corda em volta da cintura, em vez de cintos, os calçados são as albercas (um tipo de sandálias feitas de pele de boi e corda).

As mulheres carregam grandes balaies feitos de caniço com produtos agrícolas. Mulheres e homens carregando ramos de *Son Jon*, um ornamento feito com um ramo de cana de açúcar, bananeira e em alguns casos, também de caniço, enfeitado com frutas tropicais e flores do campo. É muito comum ver uma abóbora ou uma mandioca que cresceram mais do que o normal, sendo carregada por mulheres na cabeça.

Considerando a situação de isolamento em que viviam as pessoas de então, o vestuário e calçados eram muito precários. Conta-se que quando as pessoas vinham festejar o *Colá Son Jon*, vestiam a sua melhor roupa, o que muitas vezes era uma composição de peças diferentes, resultando em um conjunto pitoresco. Depois das festas elas guardavam essa roupa dizendo que se, porventura, morressem em breve, teriam em mãos a sua mortalha.

Hoje em dia nos desfiles, quem participa veste roupas remendadas, ou até mesmo rasgadas e em alguns casos, com sacos para carregar cereais improvisados como vestes. Pessoas de todas as idades participam nos desfiles. Ao longo do percurso eles dançam o *Colá Son Jon* e tocam tambores. As mulheres, enquanto dançam o *Colá Son Jon*, emitem gritos agudos que mais parecem uivos e denunciam um clima de euforia e prazer.

Um dado interessante é que segundo os relatos de informantes, antigamente as mulheres tocavam tambor muito raramente, mas hoje em dia, cada vez mais mulheres participam e são muitas vezes consideradas boas tocadoras do instrumento. Todos os grupos de tamboreiros da noite traziam um integrante do sexo feminino. Durante a realização do desfile de *Son Jon*, é notável a participação de indivíduos de todas as faixas etárias, mas nota-se uma quantidade significativa de crianças. Na verdade, todos os grupos de *Colá Son Jon* observados têm a sua contingência de pares de coladeiras mirins, e com menos frequência, notamos a integração de crianças aos grupos de tamboreiros, a não ser o caso de uma criança que seja filho de um dos tamboreiros do grupo e que tenha sido ensinado para este propósito.

Por outro lado, é muito comum ver um adulto tocando tambor com crianças na rua e ver crianças brincando de construir tambores, formando seus próprios grupos, assumindo a liderança dos seus grupos e de suas brincadeiras de *Colá Son Jon*. Este processo de aprendizado se dá normalmente no ambiente festivo, mais comum entre maio e final de junho.

As pessoas mais velhas fazem questão de lembrar aos mais jovens que a festa de *Son Jon* é um costume antigo, e que por isso é que é chamada de tradição.

A Peregrinação para ir buscar o santo em Ribeira das Patas

Madrugada do dia 23 de junho de 2014. Acordei às cinco da manhã. Demorei um pouco mais de quinze minutos para sair da cama, só fui dormir às três da madrugada. É que depois dos desfiles da noite anterior, o grupo de *Colá Son Jon* que reúne as zonas de Armazém, Chã de Camoca, Branquinho, Alto Peixinhos e Alto São Tomé, o qual foi premiado na modalidade melhores coladeiras e no quesito criatividade, se concentrou na

praça de pescadores, que fica embaixo da janela do apartamento que aluguei, e tocaram tambor até muito tarde, enquanto comemoravam, bebiam, comiam e conversavam em voz alta. Devo esclarecer que durante a visita de campo que aconteceu no ano de 2014, eu e minha esposa nos hospedamos em um apartamento mobiliado que alugamos de um conhecido para a temporada.

Da sacada do prédio era possível ver peregrinos que madrugaram para ir à localidade de Ribeira das Patas buscar o *Son Jon* (a imagem de São João que fica na capela local de Ribeira das Patas o ano inteiro), alguns deles carregando seus tambores às costas. Liguei para o meu irmão mais novo, o Adelino, que aqui chamarei de Papas. Ele foi contratado por mim como assistente. Eu havia reservado um taxi no dia anterior para nos levar à Ribeira das Patas.

O taxista é nativo de Lagedos, localidade que fica entre Porto Novo e Ribeira das Patas, e se chama Agostinho. Às seis da manhã, o ar já se encontrava extremamente seco e um pouco quente. O Sol nascente no leste da ilha parecia a lua por causa da visibilidade prejudicada pela bruma seca, chamada de *suão* ou *bafo do diabo* pelos locais. Com esse clima a humidade relativa do ar fica em torno de dez a cinco por cento e a sensação térmica pode passar dos quarenta graus centígrados. O vento quente e seco dificulta a respiração e irrita os olhos. O taxista dirigiu na direção oeste da ilha, sentido Porto Novo – Ribeira das Patas.

Na viagem, passamos por muitos peregrinos que vão de carro, em caminhonetes de “aluguel”, nas vans Toyota Hiace, ou mesmo indo a pé, ficam na beira da estrada a pedir “boleia” (ou “carona”, como se diz no Brasil).

Ao chegar a Lagedos, Agostinho nos convidou para a casa de sua família onde estava sendo preparado um gigantesco café da manhã, com catchupa (prato típico de Cabo Verde), sopa de catchupa, peixe frito, pão com manteiga, *fdjôse* (filhoses), chouriço português, salsichas alemãs, omelete, batata doce cozida, café com leite, suco e muitas frutas. Fomos convidados a tomar o pequeno almoço e aceitamos.

A família Lizardo Rodrigues paga uma promessa ao santo todos os anos, no dia 23 de junho, desde a década de sessenta do século XX, quando um acidente com um caminhão na estrada em um sítio chamado de Apoio em Ribeira dos Bodes, vitimou oito pessoas de uma só vez ao cair de um precipício. A única sobrevivente da tragédia, a tia de Agostinho, a senhora Hermínia Peônia Silva que na época era uma jovem, fez a promessa de que enquanto ela e seus descendentes vivessem, ofereceriam a “comida de anjo²” para os peregrinos que vêm pagar suas promessas e buscar o santo em Ribeira das Patas.

Segundo o taxista, hoje em dia, uma prima dele que vive na Holanda, de nome Joana de Hermínia é quem envia o dinheiro para custear a promessa. Enquanto conversava com as pessoas da família que se deixaram ser filmados e se prontificaram a responder minhas questões, uma moça jovem separava a lenha acesa que ainda alimentava o fogo entre três pedras, onde havia sido feita a catchupa desde o dia anterior. Ela me disse que mal tinham dormido, tinham se levantado as duas da madrugada para dar conta de tudo. Havia um jovem rapaz vendendo rosários e eu comprei um que o Agostinho me ensinou como usar.

Seguimos para Ribeira das Patas, faltavam quinze para as oito horas da manhã, a hora marcada para o início da peregrinação. Ao chegarmos à localidade pudemos ver que a aglomeração de pessoas era impressionante, havia muita gente em um clima alegre e festivo, as pessoas se cumprimentando, falando alto, rindo, se abraçando, é o modo de estar do caboverdeano. O início da peregrinação é marcado por euforia, toca de tambores, apitos, gritos e a repetição incessante da expressão: “Oh Sébe!” (o que se diz quando algo é muito bom ou gostoso).

O santo é carregado em um andor por quatro pessoas, que vão se revezando, pois há certa disputa bem comportada com relação a este privilégio. Neste primeiro momento a presidente da Câmara Municipal de Porto Novo, Dra. Rosa Lopes Rocha, era uma destas quatro pessoas. O ritmo da caminhada é imposto pelo ritmo reverberado dos tambores, o

² Em Cabo Verde quando se oferece comida por caridade, diz-se comida de anjo.

que não é lento, diga-se de passagem, e sim uma caminhada vigorosa. A grande maioria da massa humana é composta por um povo de feições jovens.

Alguns trechos da estrada que liga a localidade de Ribeira das Patas a Porto Novo são encravados entre montanhas, em outros casos, uma montanha foi recortada para que a estrada pudesse passar por entre ela. À medida que os tambores se aproximam destes trechos, seu som ecoa nas paredes das rochas, temos a impressão que o som aumenta de volume e isto causa uma descarga de euforia nos peregrinos, que vibram com mais vigor na caminhada cadenciada pelo ritmo dos tambores de *Son Jon*.

A primeira pausa para descanso dos peregrinos é em um local ao ar livre chamado de Cavouco de Silva. Ali houve um pequeno sermão em que o padre falou da época em que chegaram os primeiros automóveis na ilha, década de trinta do século XX. Segundo ele, quando foram carregar o santo em um automóvel pela primeira vez, desencadeou-se uma tremenda ventania, então os peregrinos interpretaram que a sua vontade era ser carregado por pessoas e não por uma máquina.

A segunda paragem para descanso é em um local chamado de Tchã de sem c'mê (a expressão em crioulo de Cabo Verde poderia ser traduzida livremente como “Chã daqueles que não comem”, provavelmente, uma referência às fomes que, por várias vezes, atingiram o arquipélago).

A terceira paragem é na comunidade vizinha a Ribeira das Patas de nome Lagedos. Ali, o santo foi levado para a capela de Nossa Senhora de Lurdes onde houve um pequeno sermão em que as ações e as qualidades do santo foram exaltadas. O mesmo padre falou do ato da dança do *Colá Son Jon* e disse que foi o “pulo de alegria” que São João deu, quando ainda se encontrava na barriga de sua mãe, que por aquela ocasião tinha ido visitar a prima Maria, ele percebeu que o messias estava na barriga de Maria³.

A capela é pequena e não comporta muita gente, desta forma, a maioria das pessoas fica do lado de fora. Os peregrinos sentam na beira da estrada, à sombra das árvores, bebem

³ Referência à Bíblia, livro Lucas I, do Novo Testamento, versículos 39-45. Fonte: www.bibliaonline.com acesso em: 01/02/2015.

água, que é oferecida por pessoas que ficam à beira da estrada, muitos aproveitam para tomar o café da manhã que é oferecido por famílias que pagam as suas promessas, como foi mencionado anteriormente, no exemplo da família de Agostinho, o taxista.

Além das pessoas oferecendo alimentos e bebidas, é possível ver muitas pessoas vendendo bebidas alcoólicas e refrigerantes, moreia frita, carne de bode assada, entre outros. Os tamboreiros se revezam, mas os tambores nunca param de tocar. Vários grupos de tamboreiros se fundem em um grande *conjunto* e nestes momentos, pude ver vários tamboreiros se cumprimentando, bebendo grogue, afinando o toque. Os adolescentes e crianças que já levam a sério o tambor sabem que é durante a peregrinação que precisam provar a sua resistência e a sua dedicação ao instrumento, o respeito e a reverência ao santo. No meio da multidão encontrei o Senhor Sebastião João Monteiro, o Betchinha, como ele, muitos outros, todos os anos vão buscar e levar o santo. O clima de euforia geral entre as pessoas é contagiante.

Terminado o breve sermão, a peregrinação segue rumo à cidade do Porto Novo. A reverberação incessante dos tambores impõe o ritmo da caminhada. O relógio marca nove e vinte da manhã, ainda não se nota sinal de cansaço nos peregrinos. Decido seguir à frente da multidão, de táxi, com o intuito de captar imagens da paisagem, agora quase sem vegetação e com muitas pedras, que servirão para a realização futura de documentários.

O vento sopra com tanta força que as pessoas são momentaneamente deslocadas do seu rumo pela sua força. Os peregrinos se protegem como podem, usam chapéus e bonés, amarram lenços no rosto deixando somente os olhos de fora. A sensação térmica do vento seco e quente chega próximo a quarenta graus. A câmara municipal disponibiliza caminhões-tanque para resfriar o asfalto da pista, várias picapes carregadas de água potável para dar de beber ao povo que mesmo cansado e de “garganta seca”, não festeja menos eufórico. Os tambores nunca cessam o seu reverberar e permanecem a impulsionar os ânimos.

Nesta parte da ilha o terreno é árido, com pouca vegetação e muitas pedras. As formações rochosas de origem vulcânica, as quais são chamadas de *arrifes*, são negras e pontiagudas, a areia que também é negra e muito fina é facilmente carregada pelo vento e

dificulta a caminhada e a respiração dos peregrinos. O sol está cada vez mais quente, algumas pessoas não resistem e são socorridas pela ambulância de plantão que acompanha a peregrinação. Algumas são atendidas ali mesmo, outras são transportadas para o hospital da cidade de Porto Novo.



Figura 11: Os fiéis acarinham a imagem do santo. Porto Novo. Fotógrafo: Archa Lima.

Não obstante os contratempos, a massa humana caminha resistente e com um vivo colorido, carregando com ela a imagem do santo (Fig. 11), que parece regozijar-se do passeio que a ele é proporcionado uma vez a cada ano. Depois de passar pela Casa do Meio, onde houve mais uma pausa, a multidão segue em direção à entrada oeste da cidade do Porto Novo e a última pausa acontece na capelinha de São João no local chamado Água Doce, que fica de frente para o cemitério, onde no largo em frente, havia muitas vendedeiras de bebidas e petiscos.

Nesta última paragem, uma grande quantidade de pessoas chega da cidade do Porto Novo para receber os peregrinos. Enquanto o santo fica na capela para mais um sermão a grande maioria da massa humana fica do lado de fora, muita gente da cidade que não foi

buscar o santo recebe os peregrinos e aumenta o tamanho da massa humana. Tamboreiros mais velhos que não aguentam a caminhada de 22 quilômetros vêm receber seus colegas mais novos que ainda estão rijos o suficiente para a caminhada. São compadres, amigos, filhos, cunhados, irmãos que se reúnem neste ritual de celebração à vida e ao amor uma vez a cada ano, e tocam tambor e dançam *Colá Son Jon* até os seus corpos beirarem a estafa.

Os navios de *Son Jon* que chegam de Porto Novo para receber o santo são coloridos e enfeitados com esmero. Os navios, na sua dança, navegam à porta do cemitério. Há um navio em particular que é diferente de todos os outros. Foi construído a partir da palha de tâmara (Fig. 10B). Este navio pertence ao Sr. Arlindo Rodrigues, natural da freguesia de São Pedro Apóstolo, vale da Garça, na ilha de Santo Antão, que herdou a tradição do seu pai Antão Manuel Rodrigues que construía navios de madeira e lata. Ele queria construir um navio maior e menos pesado, optou pela tecelagem das fibras retiradas das folhas de tamareiras, o resultado é impressionante em detalhes que deixam transparecer a habilidade do artesão. Segundo ele, durante as horas vagas do seu dia a dia, de agricultor e comerciante, trabalhou por mais de um ano para poder fabricar o navio.

As pessoas dançam o *Colá Son Jon* com afinco. Os locais, as pessoas que chegam das várias localidades do interior da ilha, as pessoas que chegam das outras ilhas e os emigrantes que chegam da Europa e da América do Norte para passar as férias com seus familiares se misturam numa tela multicolorida de feições variadas de uma mestiçagem peculiar e bela. Todo o mundo se funde em um sentimento muito forte de nacionalidade, identidade, de saudade e euforia. Uma jovem de tez escura e incrivelmente lisa, de olhos cor de mel esboçava um sorriso aberto através do qual deixava transparecer os grandes dentes brancos, com os olhos rasos de água.



Figura 12: Foto tirada no ateliê do mestre construtor Betchinha, à direita de boné vermelho. O artesão Arlindo Rodrigues, de óculos, posa junto com seu navio de cerdas da tamareira para a foto. Álbum do autor.

Às três e meia da tarde o santo sai da capelinha e é tomado nos braços do povo em direção à zona de Bufador, segue pela avenida em direção à Ribeira de Igreja, onde pernoitará e, no dia seguinte, seguirá em procissão pelas ruas da cidade até a igreja nova situada na zona de chã de Itália.

O largo que fica em frente à igreja matriz da cidade, Ribeira de Igreja, é tido como um local especial por ter sido onde, como conta a lenda, o santo foi inicialmente abrigado pela lendária *Mé Maia* (Mãe Maia, fig.13). Esta lenda foi contada a mim por vários tamboreiros, mas há um conhecido contador de histórias sobre o *Son Jon*, que também é tamboreiro, o Sr. João de Nhonhô que em entrevista me contou a seguinte versão:

“A gente escuta as histórias sobre *Son Jon* e *Mé Maia*, sim porque eles tinham a sua história. Ainda existem descendentes de *Mé Maia*. Ela veio parar em Porto Novo, através de pescadores, mas ela era originária de Ribeira Grande. (...) Ela encontrou o santo na beira mar, depois de perceber o desejo do santo viver em um lugar sossegado, o abrigou em uma gruta na ribeira da igreja e cuidou dele. Era costume

passar pela beira mar naquela época à procura de algo que o mar pudesse oferecer como alimento. Ela se dedicou a ser companhia do santo a vida inteira e apesar das dificuldades *Son Jon* sempre acudia suas preces. De acordo com as pessoas que contaram a história ao meu pai, minha mãe e minha avó, como ela e *Son Jon* regiam a vida deles. Quando já velhinha, *Mé Maia* pediu a *Son Jon* para que a deixasse rever os seus familiares. Os familiares dela sabendo do seu estado vieram dos lados de Figueiral, buscar *Mé Maia* em Porto dos Carvoeiros. Lembro-me de uma senhora contar este fato a mim e a meu pai em Coculí, em 1942. Os familiares de *Mé Maia* vieram a Porto Novo, com pau de carrapato (a flor do sisal), para improvisar uma cama sobre a qual ela seria carregada à Ribeira Grande, no lombo de homens. Quando ela soube destes preparos por parte da sua família, ela disse assim ao *Son Jon*; Oh Jon, eles vieram me buscar, mas eu não aceito ir encamada. Dê-me as minhas forças e a minha coragem para que eu possa chegar a Ribeira Grande. Enquanto os homens estavam se alimentando para encarar o caminho de volta carregando *Mé Maia*, ela resolveu ir andando um pouco na frente para se despedir das pessoas, acompanhada de algumas senhoras que também a vieram buscar. Quando os homens seguiram para alcançar *Mé Maia*, nunca conseguiram. Ela foi acudida pelo *Son Jon*. Nas noites muito escuras ela costumava ir à beira mar, virava uma tartaruga e usava da sua carne para se alimentar e fazer óleo para iluminar o santo” (João Baptista da Luz, 83 anos de idade, conhecido como Jon de Nhonhô).

A toca de tambores e a dança do *Colá Son Jon* permanecem na Ribeira da Igreja até ao anoitecer que nesta época do ano na ilha de Santo Antão acontece mais ou menos, às dezenove horas. Muitos peregrinos, assim que entram na cidade do Porto Novo, vão assistir às corridas de cavalos, que acontecem no largo em frente ao hotel da cidade, como havia mencionado anteriormente ao descrever os locais da festa.



Figura 13: Estátua da mulher mítica, Mé Maia. Alto Peixinho, Porto Novo. Fonte: Álbum do autor.

As corridas de cavalos

Durante a realização das corridas, as pessoas ficam indo e vindo, outras assistem à “toca” de tambores ou as corridas, de pé, ou em cima dos carros estacionados, as coladeiras dançam o *Colá Son Jon*, as crianças brincam e correm pelos campos secos e arenosos do litoral sul da ilha. Alguns carros, na sua maioria vans e picapes Toyota, que transportam passageiros e cargas para o interior da ilha, são enfeitados com ramos de *Son Jon*.

Passo por um palco onde ficam algumas personalidades e autoridades locais e visitantes para assistir as corridas e também para a cerimônia de entrega dos prêmios e troféus. Toca-se música local num sistema de som montado no palco, onde um apresentador, ou locutor de corridas fala ao microfone, às vezes chamando atenção das pessoas para não transitarem na pista de corridas, ou prevenindo aos jôqueis que é expressamente proibido o consumo de bebidas alcoólicas antes das corridas, outras vezes fazendo *advertising* sobre a política cultural do Pelouro de Cultura da cidade (esta designação é o equivalente ao que no Brasil se entende por Secretaria Municipal de

Cultura). Os grupos de tamboreiros, que em alguns casos são formados por mais de quinze tocadores, disputam o cenário sonoro entre eles e a música tocada pelo DJ no palco.

A parte da tarde do dia 24 de junho é reservada para o segundo e último dia da corrida de cavalos. O mesmo cenário descrito no início desta seção, o colorido jovem e eufórico, a toca de tambores em *conjuntos* imensos quando diferentes grupos de tamboreiros se encontram e resolvem tocar juntos, pequenos comerciantes vendendo grogue e cerveja, refrigerantes, sucos, e em alguns casos o *bondói*.

As grelhas para assar carne de bode e carneiro, frango e peixe são instaladas ao ar livre, as pessoas param para comer e beber. Nota-se que alguns grupos de jovens ainda trajando a roupa da noite anterior, tomam cerveja e conversam com as jovens moças que vem assistir às corridas, muitas vezes ainda acompanhadas de familiares. Outros se aproximam das bancas de jogo de azar como pretendentes a uma bolada. Depois da época das festas, qualquer tipo de jogo de azar é proibido por lei. A corrida de cavalos, a entrega dos respectivos prêmios aos donos dos cavalos e aos jôqueis vencedores prolonga-se até ao final da tarde.

Noite de Gala Musical

Na noite do dia 23 de junho, no Recinto 5 de Julho acontece o maior show de toda a festa. Normalmente é uma seleção das melhores bandas ou artistas que estão com lançamentos nas paradas nacionais e nas diásporas. A população comparece em peso. A festa é animada por no mínimo quatro bandas que viram a noite tocando, e geralmente o evento termina lá pelas sete ou oito da manhã do dia 24. Para os dias de shows neste local, foi montado um palco moderno, uma estrutura toda em alumínio, com uma área posterior ao palco com camarins. O equipamento de som utilizado foi um sistema de som 3S com uma potência de 40.000 Watts. Durante estes eventos, foi oferecido serviço de bar e restaurante do lado de dentro do recinto.

A noite de shows musicais iniciou-se com o famoso grupo local Cordas do Sol, com cinco álbuns gravados, que tem no seu repertório, obras autorais cujos temas versam, na sua

grande maioria, em um resgate dos dizeres e dos costumes tradicionais da ilha de Santo Antão.

Naquela noite particularmente, a banda estava apresentando à cidade dois novos integrantes que foram contratados, em parte, para preencher a lacuna deixada pela antiga cantora que iniciou sua carreira solo depois do último trabalho gravado junto com Cordas do Sol. O show apresentado foi bastante energético, os novos integrantes se saíram bem, durante o repertório foi homenageado o ritmo de *Colá Son Jon*, quando um dos percussionistas do grupo toca no palco um tambor de *Son Jon* acompanhado pela banda. A banda tem uma agenda intensa, fazendo shows em vários países do mundo, em pelo menos três continentes. De acordo com o líder do grupo, Arlindo Évora, um novo álbum homenageando a festa de *Colá Son Jon*, será lançado em breve.

O segundo grupo da noite musical, intitulado Trio Mocotó, muito embora o nome nos remeta ao famoso Trio Mocotó do Brasil, é uma formação de músicos caboverdeanos que toca um repertório de música de Cabo Verde majoritariamente produzida na diáspora, durante os anos sessenta e setenta do século XX, o mesmo repertório de músicas que são tocadas no baile de gira discos anteriormente descrito.

Os ritmos predominantes no repertório são a coladeira e o *funaná*, ritmos tradicionais de Cabo Verde, muito dançante. A quantidade de crianças, mesmo tarde da noite, de adolescentes, adultos e idosos é impressionante. As pessoas estão trajadas elegantemente, como quem vai para uma noite de gala. Os casais dançam sem parar, a plateia quase que não bate palmas, pois, na verdade trata-se de um show-baile. Dentro do recinto também há um serviço de venda de comidas e bebidas.

O terceiro grupo da noite é natural de Guiné Bissau, Tabanka Djaz, na estrada desde 1988, tem um trabalho já bastante conhecido pelos caboverdeanos e em várias outras partes do mundo, com cinco álbuns gravados. O repertório da banda também é extremamente dançante, tocam ritmos populares da costa ocidental africana como o Gumbé (ritmo popular da Guiné Bissau), com influências da música Zouk. Os músicos da banda possuem um alto nível técnico e demonstraram ser altamente articulados no palco. O show foi muito aplaudido no final e a banda voltou ao palco para o bis.

O quarto e último grupo da noite, que subiu no palco já ao amanhecer, mas que nem por isso deixou de ter uma boa contingência de público, foi o novo artista caboverdeano de música pop, Batchart. O artista foi acompanhado por uma banda formada por músicos residentes na capital do país, a cidade da Praia, e cantou temas da sua autoria no ritmo hip hop. O show terminou às nove da manhã.

O dia 24 de junho, dia de São João, se inicia com uma missa matinal na capela da Ribeira da Igreja, que termina às dez da manhã e segue em procissão pelas vias da cidade até chegar à igreja nova, no bairro de Chã d'Itália. Muitas pessoas que acordaram cedo e também pessoas que não tiveram tempo de dormir se espremem na pequena capela e no pátio em frente à igreja para ouvir o sermão do bispo da paróquia que se encontra na cidade por ocasião das festas de *Son Jon*. Os tambores não param de reverberar do lado de fora da capela, um pouco mais afastado as pessoas dançam o *Colá Son Jon*.

Depois da missa, a festa continua em outros cenários. Há muitas pessoas passeando pelas ruas da cidade, com maior concentração no bairro de Bufador. Os tamboreiros são presenças constantes e a sua música a que mais se ouve nas ruas.

Os bailes populares funcionam em dois horários distintos. Uma matinê que normalmente funciona a partir das quatro da tarde e admite crianças, e uma soirée que funciona depois das dez horas da noite, onde normalmente só é permitido adulto, mas é possível encontrar adolescentes nos terraços.

Durante os principais dias de festa, ou seja, desde o dia dezenove até o dia vinte e quatro de junho, foram montadas duas tendas eletrônicas nas imediações do Recinto 5 de Julho e da Aldeia Cultural Nôs Reíz. Depois que as atividades culturais eram encerradas, DJs de várias ilhas e até vindos do exterior assumiam o controle para animar a massa humana que insistia em festejar. O horário das tendas eletrônicas ia das duas da madrugada até às seis da manhã.

Peregrinação: a volta do santo para Ribeira das Patas

O dia 25 de junho amanheceu claro e ensolarado, não ventava e o mar parecia um imenso lençol azul marinho. O *Fast Ferry Liberdadi*, uma das embarcações que fazem o trecho entre as duas ilhas parecia deslizar deixando um rastro de espuma branca na medida em que se afastava da ilha de Santo Antão em direção à ilha de São Vicente. Um típico dia de sol abrasador nos trópicos de câncer. As pessoas começam a chegar à Ribeira da Igreja. Muitas destas pessoas não dormiram na noite anterior, saíram das festas diretamente para a igreja com o intuito de continuar a festa na localidade de Ribeira das Patas, o *Son Jonzinho*. A peregrinação se inicia às oito horas da manhã. Os tambores já se faziam escutar desde as seis da manhã, são os primeiros a chegar. Muitas pessoas de idade avançada ou que se encontram doentes que não podem caminhar até Ribeira das Patas acompanham o santo até a saída da cidade. Toda a estrutura descrita anteriormente se repete. Os caminhões tanques disponibilizados pela Câmara Municipal resfriam o asfalto, as picapes com tonéis de água potável para dar de beber aos peregrinos, a concorrência dos pequenos comerciantes, as comidas de anjo à beira da estrada, a ambulância disponibilizada pela secretaria de saúde, pessoas desmaiando e sendo socorridas. Crianças pequenas caminhando de mãos dadas com seus pais ou mães, pagadores de promessas vestindo sacos, tamboreiros, coladeiras, navios, ramos de *Son Jon* e grogue. A figura 14 ilustra um trecho desta peregrinação.



Figura 14: Durante o trajeto da peregrinação. Ribeira das Patas. Fotógrafo: Archa Lima.

CAPÍTULO 2

CONSTRUINDO O CAMPO DE PESQUISA:

DESCOBRINDO OS TAMBOREIROS

Construindo o campo de pesquisa

A literatura etnomusicológica, ao longo da sua história, tem muito a dizer sobre o trabalho de campo no que diz respeito ao design da pesquisa, isto é, como lidar com as gravações e filmagens, princípios gerais das relações interculturais⁴.

Bruno Nettl (2005:136).

Esta citação acima é pertinente para descrever o que eu tinha em mente quando viajei para a ilha de Santo Antão em junho de 2013 para a realização da primeira etapa do trabalho de campo, devotada essencialmente à captação dos eventos no contexto das festividades.

Eu tinha sido admitido no curso de mestrado em Antropologia, apenas seis meses antes. A leitura dos textos nas aulas de história e teoria antropológicas e de metodologia de pesquisa havia despertado em mim uma curiosidade inteiramente nova de como entender a construção de relações que resultam na organização de grupos humanos.

⁴ Ethnomusicological literature, throughout its history, has had a good bit to say about fieldwork as part of research design, ways of dealing with recording and filming machinery and video, general principles of intercultural relations (todas as traduções nesta dissertação foram feitas pelo autor. O original consta em nota de rodapé).

Das diferentes abordagens estudadas, uma que com certeza cativou meu interesse foi o texto de Chistoph Brumann no qual ele aborda o uso do conceito de cultura – ele leva em consideração a natureza problemática do conceito, na medida em que, tanto o seu uso em uma conjuntura macro cultural ou em um sentido reducionista implica em uma abordagem finita, reificada, essencial de forma que a maioria rejeita e, na medida em que ele entende que a sua reprodução social é sempre problemática e nunca garantida, que existem limites para cultura e que ela não é sempre étnica e nem está sempre atrelada à identidade (BRUMANN, 1999).

Outro interesse surge a partir da crítica de Fredrik Barth no seu ensaio Os grupos étnicos e suas fronteiras, em que o autor aborda a problemática dos grupos étnicos de forma competente e reivindica a importância do tema para a antropologia social, quando, partindo da ideia de descontinuidade cultural, ele infere que muita atenção tem sido dada às diferenças entre culturas, suas fronteiras e às conexões históricas existentes entre elas, em detrimento do processo de constituição dos grupos étnicos e da natureza das suas fronteiras (BARTH, 2000).

Outra questão que vez ou outra “me privava do meu sono” a partir do momento que eu tive contato com o texto “Sobre a autoridade etnográfica” de James Clifford, era como elaborar a natureza do “olhar do etnógrafo” nas narrativas que pretendia desenvolver a partir do estudo do fenômeno, e consequentemente como contornar a problemática da concretização textual na etnografia contemporânea.

Ora, perante a natureza complexa das interações que são estabelecidas entre os níveis de realidade social e cultural, a minha busca por formas de pensar os processos de sociabilidade e construção de identidades dos tamboreiros, um símbolo genuíno das festas de *Colá Son Jon*, me guiava para a legitimação da etnografia na construção do conhecimento a partir de um intenso envolvimento intersubjetivo (ver CLIFFORD, 2008).

A construção do campo de pesquisas em etnomusicologia requer um rigor técnico específico, o conhecimento de fatores diretamente relacionados com a acústica e a captação de som em ambientes “naturais”. O manuseio de dispositivos eletrônicos para registro de som e imagens e consequentemente, o domínio de softwares de edição em um ambiente de

laboratório é um dos muitos pré-requisitos nesta elaboração. Contudo, o componente essencial e mais urgente que eu queria trabalhar era como eu iria me comportar em campo. Que tipos de relações deveriam ser estabelecidos com as pessoas que supostamente iriam ceder parte do seu conhecimento para que pudesse realizar minha pesquisa? Como deveria agir com aquelas pessoas que já conhecia e que, algumas delas, são até parentes próximos como irmãos e irmãs?

A chegada ao campo, especialmente pela primeira vez, é um momento envolto em uma excitação que, como pesquisadores, tentamos disfarçar ao entrarmos em contato com as pessoas que supostamente nos guiarão até o nosso objeto/fenômeno de estudo. As decepções e frustrações que se seguem a este momento de expectativas levantam uma relevante questão de metodologia antes considerada por Malinowski, que é a particularidade da interação entre humanos, a resistência em deixar o outro participar daquilo que realmente pensamos e sentimos (MALINOWSKI, 1976).

Em uma dimensão intelectual mais abrangente, as dúvidas e a insegurança que pairavam sobre mim eram visíveis, porém estava ciente de que o primeiro contato com o campo era muito importante. Enquanto refletia sobre grandes questões antes abordadas em Clifford (o caráter dialético do estudo que foca na formação e desintegração da autoridade etnográfica na antropologia social do sec. XX; a problemática da representação intercultural e da necessidade de imaginar um mundo de etnografia generalizada) era adequado considerar tanto a diversidade, como as oposições cristalizadas no conceito de “heteroglossia” onde, segundo ele, fica mais difícil conceber a diversidade humana como culturas independentes e inscritas, e sim, um fenômeno que resulta em um efeito sincrético inventivo (CLIFFORD, 2008).

Eu trazia bem claro na minha mente os conselhos de Malinowski de que era necessário não só observar, mas sim, interpretar constantemente, estruturar, relacionar dados isolados, ser autocrítico, tendo a consciência de que muitas abordagens inevitavelmente me levariam a falsas conclusões e a becos sem saída. Devia estar preparado para sempre dar a volta por cima e recomeçar. Mas, confesso que em alguns momentos tinha sérias dúvidas (e ainda tenho) se eu era/sou capaz de entender e traduzir para a

academia um fenômeno cultural de tal envergadura e tão relevante como é o *Colá Son Jon* para os caboverdeanos.

Uma das minhas preocupações metodológicas remete a uma citação de Anthony Seeger. “A etnografia da música é o escrito sobre as maneiras que as pessoas fazem música. Ela deve estar ligada à transcrição analítica dos eventos mais do que simplesmente à transcrição dos sons” (SEEGGER, 1992: 1-30). Mas, para fazer isso, era necessário haver alguma aproximação com aquelas pessoas, eu tinha que merecer alguma confiança, elas precisavam saber que eu era capaz de entender o significado dos eventos que integram o fenômeno, de compartilhar a mesma memória emotiva.

Quando fui à casa do Sr. Jon de Nhonhô acompanhado do meu irmão mais novo, Papas, meu assistente, a recepção não foi muito acolhedora com relação à ideia de dar entrevistas. Eu tinha levado comigo um gravador de bolso, uma câmara de filmar AGC-7 da Panasonic, tripé e uma mochila com meu laptop. Ele disse que não ia dar entrevistas porque estava cansado de receber visitas de pessoas de “*tud casta*” (de todos os tipos) que tomavam seu tempo, depois iam embora e não apareciam mais. Por alguma razão, ele me olhou no rosto e perguntou-me se eu era de lá. Quando falei o nome do meu pai Djô Fuba, ele me corrigiu dizendo Djô de Bubú, abriu a porta que até então se encontrava entreaberta, nos mandou entrar e sentar, chamou a sua esposa para sentar com a gente, serviu um “*groguin*” de Santo Antão e, permitindo que eu usasse somente o gravador de voz do meu celular, me concedeu uma entrevista de quase duas horas. Quando fomos embora, ao entardecer, sentia minhas pernas cambaleantes.

O etnomusicólogo Bruno Nettl, ao considerar o conceito de campo, levanta a questão da possibilidade da existência de uma metodologia unificada de pesquisa em campo, ou se cada pesquisador deveria desenvolver sua abordagem individual. Ele apresenta uma crítica aos antropólogos e folcloristas por reclamarem o direito ao trabalho de campo por excelência. Ele os considera mentores, porém faz a ressalva que só depois da publicação do diário de campo de Malinowski, é que tivemos conhecimento do que realmente acontece no campo. Ainda afirma que é através do trabalho de campo que estas disciplinas se convergem, se encontram e coexistem (NETTL, 2005).

A etnomusicóloga Kay Kaufman Shelemay, por sua vez, propõe dar uma virada reflexiva e discutir o papel do etnomusicólogo que, enquanto procura documentar o processo de transmissão, se torna parte dele (SHELEMAY, 2008).

Durante as aulas de Metodologia de Pesquisa pude ter o conhecimento da grande variedade de técnicas e métodos de abordagem em campo na antropologia cultural, compreendendo desde abordagens biográficas a entrevistas paralelas dentro do mesmo objeto com muitos informantes, a coleção de textos, questionários, participação direta, trabalho de equipe e muito mais. Também lendo manuais de etnomusicologia, ou etnografias escritas por etnomusicólogos, percebi que de certa forma, estes procedimentos técnicos acabam sendo apropriados pela etnomusicologia quando em campo.

No entanto, de acordo com Shelemay, a natureza pessoal do trabalho de campo é que impede a etnomusicologia de se tornar uma disciplina centrada em trabalho de equipe tal como acontece com as ciências exatas. Em etnomusicologia, uma instância teórica idiossincrática e a metodologia de trabalho produzem este crescimento da pesquisa e que, isto provavelmente tem sua origem na estreita, mas conflituosa relação da etnomusicologia com as outras disciplinas (SHELEMAY, 2008: p.141-156).

Vale esclarecer que esta reunião de bibliografia sobre o trabalho de campo tem a finalidade de suscitar as críticas pertinentes às exigências da observação participante no que toca ao aprendizado de habilidades específicas. No caso da etnomusicologia, como em outras correntes relacionadas com a antropologia, é uma exigência básica imposta pela própria natureza do fenômeno estudado. Podemos perceber em Clifford (2008) a crítica aos estilos de descrição cultural, praticados então, por serem historicamente limitados e instáveis. No mesmo documento, ele faz menção ao comprometimento político-ideológico da etnografia e da construção da concepção do trabalho de campo intensivo, realizado por especialistas como fonte privilegiada e legitimada de dados etnográficos.

Por outro lado, ao pensar sobre a peculiaridade do meu campo de pesquisa percebi que, pela natureza diversificada desta festa de romaria, não tinha como acompanhar tudo o que iria acontecer ao longo da semana seguinte. Além do mais, diferentes momentos importantes cuja descrição é essencial para caracterizar as festividades se sobrepõem,

adicionalmente, a ordem cronológica dos eventos é intensa, exigindo um esforço quase sobre humano para conseguir estar presente fisicamente em todas estas instâncias.

Era necessário estar alerta a tudo e apto a fazer um recorte que fosse no mínimo significativo. Pois era o início de um trabalho de campo que viria a compreender três etapas distintas.

A primeira etapa do trabalho de campo, como ficou dito, se definiu pelo registro dos eventos dentro do contexto das festividades em junho de 2013. A segunda etapa foi realizada em Dezembro de 2013, quando foi realizada a pesquisa bibliográfica no Arquivo Histórico Nacional de Cabo Verde. Também foram realizadas entrevistas na cidade da Praia, entrevistas com vários informantes e figuras públicas da cidade de Porto Novo (Figuras 15, 16 e 17), reuniões e uma oficina com três tamboreiros que tinham sido contatados pela primeira vez durante as festas de *Colá Son Jon* de 2013. Durante esta etapa também foi realizada uma viagem às localidades de Tarrafal de Monte Trigo, Chã de Norte, Alto Mira e Ribeira das Patas, durante as quais foram feitas as imagens usadas no documentário especificado no apêndice desta dissertação.

Finalmente, a terceira e última etapa do trabalho de campo, que ocorreu durante o mês de junho de 2014, teve início durante o período que antecedeu as festividades e consistiu em visitas diárias ao mestre construtor de tambores da cidade do Porto novo, o Senhor Sebastião (Betchinha, ver fig. 12 e 16), no acompanhamento do grupo de tamboreiros anteriormente estudado e do grupo de *Colá Son Jon* “Bota Fogo” de Ribeira de Corujinha (que realizava ensaios regulares para a primeira participação na noite dos desfiles ou romaria que acontece no dia 22 de junho), e também no acompanhamento das atividades de outros tamboreiros, coladeiras, atores e outros organizadores do cenário festivo.



Figura 15: Tamboreiros e colaboradores. A) Dona Elsa. B) Seu Manuel de Chuco.

Fotógrafo: Archa Lima.

Descobrindo os Tamboreiros

Nas festas de Cola *Son Jon*, de acordo com RODRIGUES (1997); “Os tamboreiros são as prima-donas da festa. Aprendem desde crianças com os pais, com os familiares, com os vizinhos ou amigos da mesma zona ou freguesia que, normalmente, quando veem uma criança interessada, permitem a sua presença e a do seu tamborinho. Conhecem o rufar de cada região, ou melhor, cada santo (Santa Cruz, Santo Antônio, São João e São Pedro). Tocam juntos, afinados, como tocadores de viola e violão” (p. 42).

A presença dos tamboreiros no *Colá Son Jon* se confunde com a própria origem da festa, com as feições que ela carrega a partir do momento que é festejada pelo povo das ilhas. O instrumento é o tambor de origem europeia, pois os tambores de origem africana, devido às funções que lhes eram atribuídos naquele território, despertaram receio por parte

da administração do reino, que primeiramente os substituem e em um segundo momento os proíbem (RODRIGUES, 1997: p.43).

Não seria auspicioso falar dos tamboreiros sem falar da ilha de Santo Antão. Ela, que em uma descrição romântica aparece emersa do azul profundo do Atlântico Norte, e permanece perante o zéfiro e o vento leste, majestosa e quase solitária. Mãe, tanto quanto as outras, do homem crioulo e da mulher crioula. Testemunha de várias intempéries que ainda assolam a trajetória histórica caboverdeana, das insurreições populares, das fomes consecutivas, do regime colonialista, da emigração, da luta de libertação à gênese de um país, da reforma agrária, da abertura política e do fenômeno da globalização.

É a ilha que fica mais ao norte do arquipélago de Cabo Verde, e é a segunda em território, possuindo uma área de 779 km², com o comprimento de 42.750 metros, que vai da zona da Ponta da Tumba a nordeste e a Ponte de Camarina a sudoeste. A sua maior largura é de 22.970 metros desde a Ponta das Areias a noroeste até o Cais dos Fortes a sudoeste (DIAS, 2006: p. 9).

Foi descoberta em 1462, conforme deixa a entender a carta do Infante D. Henrique ao Infante D. Fernando (ALBUQUERQUE, 2001: p.38). Tal como as outras ilhas do arquipélago, sofreu o transplante e adaptação de instituições que já haviam sido experimentados em outras ilhas, como Açores e Madeira, pertencentes também a um império caracterizado pela dispersão territorial. Esteve à mercê dos Donatários, da ação dos missionários de acordo com as intenções e oportunidades de ocupação (HESPANHA & SANTOS, 1998: p. 93).

Foi uma vez vendida aos ingleses pelo quinto Conde de Santa Cruz que se encontrava refugiado na Inglaterra, onde tinha fugido com D. Maria Penha de França depois de tê-la raptado do marido D. Luis de Almada em 1724. Foi restituída à Coroa Portuguesa em meados do séc. XVIII e foi doada ao Marquês de Gouveia e Duque de Aveiro, D. José Mascarenhas. Por nomeação régia, a fiscalização dos direitos e a manutenção da ordem era obrigação dos feitores e capitães-mores (PEREIRA, 1996: p. 55).

Estima-se que no séc. XVI a ilha era povoada por escravos oriundos da Guiné, trazidos pelos ricos donatários que não admitiam casais europeus. De acordo com um recenseamento feito pelo bispo D. Frei José de Santa Maria de Jesus, no ano de 1759, a ilha contava com 4.302 habitantes repartidos da seguinte forma; “havia 10 brancos, 1.746 mulatos, 1.900 foros e 646 escravos”. A ilha contava naquela época com a segunda maior população do arquipélago (PEREIRA, 1996: p. 56).

Com relação ao concelho do Porto Novo, inicialmente denominado como a freguesia de São João Baptista, os primeiros povoadores se fixaram nas áreas rurais, geralmente em pequenas aldeias construídas nos vales que ficam encravados entre as altas montanhas. As zonas de Alto Mira, Ribeira da Cruz, Martiene e Tarrafal de Monte Trigo, foram escolhidas devido às suas potencialidades agrícolas (MONTEIRO, 2004: p. 98). No entanto, aquela área que fica a sudeste da ilha que hoje abriga a cidade do Porto Novo, que leva o mesmo nome do concelho, nem sempre foi chamada assim.

A área era conhecida por nomes que geralmente faziam referência às principais atividades que em épocas diferentes o porto desempenhou. Primeiramente foi designada de Porto dos Escraveiros, tendo sido o principal porto natural de entrada e escoamento de escravos da ilha (ÉVORA, 2005: p.27). Depois se tornou Porto dos Carvoeiros, devido ao escoamento por este porto do carvão vegetal que, durante muito tempo, foi produzido na ilha (RODRIGUES, 1997: p.25).

Com relação à Freguesia de São João Baptista, as informações disponíveis na bibliografia consultada ao longo desta pesquisa são escassas. Sabemos que a sede administrativa da freguesia se encontrava na localidade de Ribeira das Patas no início do séc. XX. Sabemos também que a população desta região da ilha passou por várias situações de calamidades como, por exemplo, circunstâncias de seca, fome e doenças decorrentes.

Não obstante tenha havido atividades como o comércio e a pesca artesanal, a vida econômica das populações se centrava na agricultura em regimes de regadio e sequeiro. A agricultura é que constituía a base fundamental para a sobrevivência das pessoas (DIAS, 2006: p. 15-16). Das crises mais conhecidas do século XX, as fomes da década de vinte e a

mais recente na década de quarenta ainda estão presentes nas histórias contadas pelos mais velhos.

Depois desta breve referência à história da ilha de Santo Antão, passo a abordar algumas questões sobre a caracterização do meu tema principal, os tamboreiros do *Colá Son Jon*.

- *Quem são os tamboreiros?*

A imagem de homens tocando tambor nas festas de *Colá Son Jon* está refletida nas minhas memórias de infância. A mesma invocação de um homem não muito alto, com grandes bigodes e que era natural da povoação de Ribeira Grande, cujo nome era João Antônio Maria, que entrava na vila do Porto Novo tocando um grande tambor, foi a mim revelada pelo mestre construtor de tambores o Betchinha, confirmada pelo menos, por mais dois informantes.

Ele conta que na sua infância aquele tambor o impressionava. Sempre sonhou ter um tambor como aquele. Na verdade, hoje em dia ele se orgulha de exibir seus instrumentos pessoais, como um tambor de cinquenta e dois centímetros de diâmetro que ele tocou durante as sessões de gravação. Nas nossas conversas, chegou a mencionar a vontade de construir em breve um tambor de sessenta e cinco centímetros de diâmetro.

“Qualquer um pode ser um tamboreiro”, afirma o Sr. Jon d’Ângela em uma entrevista concedida no dia 18 de junho de 2014. Ou seja, não existem restrições com relação à raça, cor, gênero ou religião à questão de ser um tamboreiro. “Desde que ele saiba tocar bem e saiba estar no meio das pessoas”. Mais uma vez, entendo que o que realmente importa é que este indivíduo conheça a arte de tocar o tambor e saiba como agir e comportar-se, uma vez que o ambiente é de festas e, no caso específico do *Colá Son Jon*, uma grande festa pública, muitas vezes as pessoas não se conhecem muito bem.

Há uma confluência cíclica de deslocamentos para a cidade do Porto Novo, vindo dos outros concelhos, das outras freguesias, das variadas aldeias piscatórias e dos mais remotos povoados encravados no relevo acidentado da ilha. Há um fluxo vindo das outras ilhas, considerando que a ilha de Santo Antão fornece grande parte da mão de obra

necessária para a manutenção do complexo de resorts nas ilhas da Boa Vista e do Sal, há uma expressiva presença de santantonenses na capital Praia e muitos santantonenses que emigram para a vizinha ilha de São Vicente, que não deixam de ir passar as festas de *Son Jon* anualmente. Por último, há a chegada em massa dos emigrantes caboverdeanos que residem em vários países da Europa ocidental e nos Estados Unidos da América.

Todos os tamboreiros que foram entrevistados durante a pesquisa compartilham uma origem em comum. Eles são ou já foram pessoas ligadas às atividades de pastoreio e agricultura. O Sr. Jon d'Ângela, o Sr. Manuel de Chuco, o Sr. Vitorino de Josefa, o Sr. Antônio Maócha, o mestre construtor de tambores Betchinha, todos eles sem exceção, nas suas entrevistas, narraram experiências de rotinas árduas de trabalho campestre. Nas suas narrativas quase sempre ouvimos coisas como: acordar muito cedo para alimentar os animais, ordenhar as cabras, as ovelhas e as vacas, andar por quase uma hora, subindo e descendo trilhas nas montanhas, muitas vezes montando uma mula, acompanhado de um burrico carregado de vasilhas para transportar água da fonte para fazer o café da manhã e outros afazeres domésticos. Ir levar o almoço do pai ou de outros familiares nas frentes de trabalho de construção de estradas ou nas plantações, durante a época de plantio e colheita. Tomar conta das meradas (campos) de milho e feijão para impedir os pardais e os corvos de estragarem a colheita, ajudar nas mondas (mondar significa retirar as ervas daninha que crescem no meio da plantação).

Os tamboreiros, na sua maioria, não frequentaram a escola. Os que frequentaram, não passaram dos primeiros quatro anos de escolaridade. No caso de Cabo Verde, como em quase todas as outras colônias que pertenciam aos portugueses, a educação era um processo exclusivo e elitista.

A freguesia de São João Baptista teve sua primeira escola no ano de 1869, na localidade de Ribeira da Cruz, dirigida por um padre. De acordo com Dias (2006), algumas escolas públicas e privadas foram construídas posteriormente, com turmas repartidas por sexos, mas o acesso ao ensino era reservado aos estudantes cujos familiares possuíam alguma posse.

Os alunos tinham que percorrer enormes distâncias a pé, ou a cavalo para ir à escola. Além do mais, na época de prestação de exames, eles tinham que se deslocar para a Vila D. Maria Pia, atual vila da Ponta do Sol, que fica na outra extremidade da ilha (ROCHA, 1990). Hoje em dia, esta é uma realidade atenuada com o auxílio das câmaras municipais ao disponibilizarem transportes escolares para os alunos que residem nas localidades mais distantes.

O tambor exerce um forte fascínio na imaginação destes indivíduos, desde a sua infância. Hoje todos eles estão casados, pais de vários filhos e avós de netos. Todos vivem e trabalham na cidade de Porto Novo. Eles continuam tocando tambor juntos, preservando a intrincada teia de múltiplas relações e saberes que foi iniciada na sua infância e adolescência, desenvolveu-se na sua vida adulta e permanece em constante interação (SIMMEL & HUGHES, 1949) com a rede de interconexões e interligações que entendemos como “culturas” no mundo contemporâneo (AGIER, 1998 apud RODRIGUES, 2008).



Figura 16: Betchinha. Mestre-construtor. Fonte: Álbum do autor.

- *O que é ser tamboreiro?*

“É uma cruz que a gente abraçou, pelo menos falando por mim, posso dizer que é uma cruz, uma herança deixada pelos nossos antigos e devemos carregá-la até quando Deus quiser...” (Sr. Vitorino em entrevista).

De acordo com as conversas e entrevistas mantidas e realizadas com vários indivíduos que são publicamente reconhecidos como tamboreiros, ser um tamboreiro é uma honra da mais alta hierarquia, que deve ser assumida e mantida pela vida toda com devoção. Ser tamboreiro é o desejo mais desafiante no sentimento de uma criança quando deseja ter um tambor. Um pouco de liberdade para um adolescente que trabalha desde muito cedo e aprende a valorizar as coisas boas da vida, como uma família. Ser um tamboreiro pode ainda ser singelamente traduzido como aquele brilho nos olhos de um garoto quando deseja ser igual ao seu pai, tamboreiro.

O Sr. Jon d'Ângela (Fig. 17) contou-me em entrevista que o seu primeiro tambor foi adquirido através da troca por uma cabra que ele mantinha. O pai dele arreliou com ele com relação ao fato, mas ele diz que até hoje nunca se arrependeu. Talvez, para entender o significado disto o leitor devesse saber o quanto valia uma cabra para a comunidade naquela época, ou seja, ele realmente estava querendo um tambor. O Sr. Antônio Maócha conserva há mais de trinta anos, o tambor que era do pai da sua esposa e o exhibe nas tocas na noite de desfiles.

Um tamboreiro de uma geração mais recente, Carlos Manuel Lopes Delgado, 45 anos de idade, natural da freguesia de Santo André, localidade do Norte, sempre teve a tradição do tambor enraizado na família. O pai e colegas tocavam tambor e ele e seus amigos, faziam seus tambores de lata e brincavam de tocar. Ele conta que há trinta anos, quando veio viver na cidade do Porto Novo, que na época ainda era uma vila, passou bom tempo sem tocar. No entanto, como a “tradição é forte” e veio a reencontrar colegas de

infância, começou a tocar tambor nas festividades há dez anos, e agora não tem mais como parar, se sente imensamente satisfeito de poder ser um tamboreiro.

Ser um tamboreiro envolve um tambor, a arte de saber tocar, o conhecimento dos diferentes toques de cada região e naturalmente, referente a cada santo, devoção a São João Baptista. Implica um amor incondicional à terra mãe, mesmo sabendo que se pode passar a maior parte da vida esperando a chuva cair, para vê-la florescer em fúria por um breve tempo, ou singrando mares longe dela. Ser tamboreiro é finalmente ter o respeito supremo à mãe e a esposa e dedicação aos filhos e ao Senhor Jesus Cristo.



Figura 17: Tamboreiros da ilha de Santo Antão. A) Sr. Vitorino de Josefa. B) Sr. Jon d'Ângela. Fonte: Álbum do autor.

- *Como ser um tamboreiro?*

A pessoa não nasce tamboreiro, ela aprende, adquire e constrói esta condição à partir da convivência com os outros indivíduos que vivem no seu meio. Faz parte de um processo de aprendizagem que atravessa a infância com uma conotação lúdica, que adentra a adolescência e, se for o caso, permissões para integrar um grupo de tamboreiros de “gente grande” podem ser concedidas a este ou aquele adolescente, a partir de demonstrações consistentes de toca, de comportamento maduro e de caráter, como em um ritual de

passagem (TURNER, 1967). Esta construção tem suas etapas, à medida que o indivíduo cresce e constrói a sua vida social através da “extensão e solidez da rede de relações pessoais e relações clientelísticas de compadrio e parentesco” (VELHO & MACHADO 1977 apud RODRIGUES 2008 p. 23).

Ser um tamboreiro também envolve carisma. A vivência coletiva da prática performativa do *Colá Son Jon* oferece ao pretendente a tamboreiro que tenha carisma – entendo aqui como carisma; a habilidade de atrair e cativar os demais, despertando facilmente a atenção e o interesse dos outros com toda a naturalidade – oportunidades para a aquisição de prestígio, que podem ser aproveitadas de forma consciente ou acidental, na medida em que, como pessoa, ele consegue se transformar em um elemento primordial para a realização dos conteúdos simbólicos que dão sentido às festividades (BACH, 2011).

Para a Dona Elsa Maria Monteiro da Cruz, 35 anos de idade, dona de casa e tamboreira, mãe de três meninos, aprender a tocar tambor foi quase natural. Segundo ela, gostava de brincar de tocar tambor desde menina. Costumava acompanhar os meninos nas suas brincadeiras e assim, aprendeu a gostar do tambor. Sempre por ocasião das festas gostava de tocar com outras pessoas, e como não tinha tambor, tocava em um tambor emprestado.

Recebeu o convite para integrar o grupo de tamboreiros de Ribeira de Corujinha depois de demonstrar em várias ocasiões que era uma tamboreira de mão cheia. Ela não assume que talvez seja melhor no tambor do que outros tamboreiros, no entanto, afirma que gosta muito do tambor e que para ganhar a confiança de tamboreiros mais velhos teve que se esforçar muito. Ela acha justo o tratamento diferenciado, pois segundo ela, um homem não vira tamboreiro só pelo simples fato de ser homem, mas sim pela sua habilidade com o tambor. Ela se sente diferente e valorizada por ser a única mulher do grupo, se sente admirada pelas suas colegas e amigas donas de casa, o marido a apoia muito e os filhos adoram.

- *Para quê ser um tamboreiro?*

A função de ser tamboreiro dentro do universo das festas de *Colá Son Jon* aparece como uma das mais privilegiadas entre as tantas outras que integram esta prática performativa. O sentimento que preenche o coração de um indivíduo que realmente gosta de tocar tambor é descrito em entrevista por um dos mais respeitados tamboreiros da cidade de Porto Novo. Segundo o tamboreiro Jon de Nhonhò:

“Em meados de abril a emoção começa a bater, a rotina de *Son Jon* começa a entrar em você, os meus tambores já começam a ser preparados para a festa porque recebo vários amigos. Aliás, sou chamado para ajudar na organização da festa, para participar em alguma toca de tambor. Este sentimento começa a aparecer, mas você não percebe como é que a coisa acontece, é uma ambição que nem uma doença. Você deita à noite, mas fica com o sentido na festa e rola na cama. A partir do dia primeiro de maio, começamos a escutar ainda muito tímido o som dos tambores, nesta hora dá vontade de encontrar um tamboreiro que tem fama para poder tocar um bom bocado com ele, para sentir aquela rabencada de pau *cônclir*⁵ dentro do ouvido. É uma coisa que mexe com toda a gente, a festa deixa alguém com o corpo *escondongóde*⁶ rapaz! (risos). Cada ano a gente vê mais e mais pessoas festejando *Son Jon*, é uma festa que vem se estendendo de forma que todo o povo já está impressionado com o *Colá Son Jon*” (Jon de Nhonhò. Em entrevista, dez. 2013).

Dentro do âmbito das manifestações populares, mais especificamente das festas de romaria que geralmente são associadas ao calendário católico, o *Colá Son Jon* de Porto Novo traz em suas feições características peculiares e marcantes que o fazem ser um fenômeno peculiar. A forma como os tamboreiros interpenetram os módulos, os eventos, ou em outras palavras, as diferentes dimensões que constituem o ciclo deste fenômeno, tem uma relação bem estreita com as funções desempenhadas por eles durante as festividades.

⁵ Em crioulo de Cabo Verde, “*cônclir*” significa: ecoar.

⁶ Em crioulo de Cabo Verde, “*escondongóde*” significa: desmontado, quebrado.

Os tamboreiros têm a função de anunciar a aproximação das festas. Durante estas ocasiões é muito comum ver um tamboreiro solitário que toca enquanto caminha ao encontro de outros tamboreiros.

Eles estão presentes em todos os momentos rituais das festividades. Eles acompanham o cortejo do “fugido”, tradição praticada por tamboreiros e coladeiras que vivem nas localidades rurais da ilha. Por ocasião das festas, um grupo de tamboreiros, coladeiras e romeiros se dirigem à cidade do Porto Novo. De acordo com informações recolhidas nas entrevistas com o Sr. Jon de Nhonhô:

“Se pegava um menino de alguém e levava para a festa, este era o fugido, sim, mas era combinado. Quem vive na área rural sabe. Então, uma criança que fosse um menino direito e que as pessoas gostavam, normalmente era trazida como fugido para o *Colá Son Jon*. Combinava-se com o menino de modo que ele fugisse com a gente. Porque naquela época nem todos tinham condições de vir passar aqueles dias de *Son Jon*. Nas caminhadas, o grupo tocava tambor até chegar, sem parar. O menino vinha com a gente, ficava sob a nossa responsabilidade, entretanto quando os parentes na sua aldeia o procuravam não o encontravam e era sempre uma ansiedade, porque o filho havia fugido para a festa de *Son Jon* em Porto Novo” (Jon de Nhonhô em entrevista).

Esta descrição, a qual foi mencionada anteriormente por outro tamboreiro, ilustra uma entre várias funções desempenhadas pelos tamboreiros no cenário da festa. Eles, além de ser o ingrediente principal no *Colá Son Jon*, inauguram os eventos desportivos e culturais, eles escoltam o “fugido” e a imagem do santo durante toda a peregrinação e na subsequente procissão pelas ruas da cidade. Eles estão tanto nos ambientes festivos profanos, como também nas dimensões religiosas do fenômeno.

- *Para quem ser um tamboreiro?*

A partir dos depoimentos concedidos por oito tamboreiros durante um dos ensaios que foram realizados no período que antecede as festas, a primeira pessoa para quem se toca é o pai. Todos eles, sem exceção, quando criança, passaram por um processo de

aprendizado que era a construção de tamborzinhos de lata forrados de plástico. No entanto, muitos comentam sobre as sessões de aprender a tocar na frente do pai – Nesta hora, não é mais brincadeira. É coisa séria – afirma o jovem Délio Manuel Delgado Ramos de dezessete anos, tamboreiro do grupo pesquisado.

Já no caso do tamboreiro César Antônio Gomes da Luz, trinta e seis anos de idade, o aprendizado deu-se de forma diferente. De acordo com ele, sempre gostou muito de ver o pai tocar tambor durante as festas. Ele nunca tocou com o pai. No entanto, quando ele completou vinte e cinco anos de idade, o seu pai parou de tocar por motivo de doença. Devido a este fato ele resolveu adquirir seu próprio tambor e começou aprender a tocar tardiamente. Hoje já faz onze anos que ele toca tambor. Acompanha as festas todos os anos. Nas palavras de César: “Toco para preservar a tradição na família e também, porque era uma das coisas que mais gostava de ver meu pai fazer”.

A primeira pessoa para quem se toca é o pai, por uma razão bem clara. O pai, ao ensinar o filho a arte de bem tocar o instrumento, de como se apresentar e comportar-se no meio dos tamboreiros, está a prepará-lo para a função final e plena do tamboreiro que é tocar para as coladeiras, para o povo e consequentemente para o santo.

- *Quando e onde ser um tamboreiro?*

O ofício do tamboreiro é inicialmente exercido durante a época das festas de romaria que, no arquipélago de Cabo Verde, estão distribuídas em datas diferentes dentro do calendário religioso católico. De acordo com RODRIGUES (1997), algumas das festas são realizadas em outras ilhas para além de Santo Antão e São Vicente, com menos pujança. Estas festas são realizadas nas zonas rurais e piscatórias.

As características são semelhantes à festa aqui estudada, porque resultam normalmente de pessoas que abandonaram o interior rural à procura de sobrevivência nas zonas ribeirinhas, mantendo, contudo seus hábitos, costumes e crenças. As festas mais antigas, possivelmente, ainda existentes são realizadas nas ilhas de Santiago e Fogo (RODRIGUES, 1997).

Durante os meses de maio e junho acontecem as festas da Tabanca, na ilha de Santiago. Festa imbuída de “sincretismos”, mas de características essencialmente africanas (p. 19, grifo meu). Ainda, a partir do dia 1 de maio, são iniciadas as festas do santo que deu o primeiro nome à ilha do Fogo, São Filipe. As festas atingem seu auge dia 3 de Maio, dia da celebração litúrgica deste santo.

Neste mesmo dia, 3 de maio, começa o ciclo do solstício de verão nas ilhas do arquipélago. Na ilha de Santo Antão, o ciclo se inicia com a celebração da festa da Bandeirinha nas localidades de Côculi e Chã das Pedras, na zona de Ribeira Grande. A festa é em honra à Santa Cruz. A toca é feita por um único tamboreiro e é acompanhada de reza.

As festas de Santo Antônio têm lugar na Vila de Santo Antônio das Pombas, no concelho do Paúl, na ilha de Santo Antão. O auge acontece da noite do dia 12 para o dia 13 de junho. Um elemento interessante a destacar é o Mirón. Este elemento consiste de um mastro erigido na frente da Igreja. Ele é revestido de folhas e flores e nele são penduradas as oferendas que posteriormente serão arrematadas em praça pública (ver RODRIGUES, 1997).

Entre os dias 23 e 25, a imagem de São João permanece na capela na Ribeira da Igreja, na cidade do Porto Novo. As festividades acontecem com mais intensidade a partir do dia 18 de junho. As festas de *Colá Son Jon* terminam seu ciclo na localidade de Ribeira das Patas, onde se festeja a recepção do santo vindo de Porto Novo e a festa prolonga até a madrugada do dia 26 de junho. O ciclo das festas do solstício de verão se encerra com as festas de São Pedro no vale da Garça, na freguesia de São Pedro Apóstolo.

O *Colá Son Jon*, ainda é festejado nas ilhas de São Vicente e São Nicolau com as mesmas características que em Santo Antão, e na ilha da Brava, onde esta festividade tem algumas características particulares. Nesta ilha, diferentemente das festas nas outras ilhas, o cavalo dança, ao som do tambor enquanto o cavaleiro leva a bandeira com a imagem de São João. É erigido um mastro, também chamado de Mirón como na festa de Santo Antônio das Pombas (RODRIGUES, 1997).

Oportunidades de atuação dos tamboreiros fora das festas religiosas

Alguns dos tamboreiros pesquisados afirmam que hoje em dia, toca-se o tambor também fora da época do *Son Jon*. Tanto o Sr. Jon d'Ângela, como o Sr. Jon de Nhonhô falaram em entrevista de viagens regulares as ilhas de São Vicente e Santiago, também mencionaram uma viagem à cidade de Dacar, no Senegal, e à República da Gâmbia, para tocar o *Colá Son Jon* nas festas das comunidades de caboverdeanos emigrantes que residem nestes dois países africanos.

O mestre construtor Betchinha, acompanhado do seu filho mais velho, foi convidado pela Cooperação Luxemburguesa para fazer uma oficina sobre a construção e a toca de tambor em uma escola pública naquele país, onde existe uma frequência expressiva de filhos de caboverdeanos.

De acordo com ele, a viagem ao país estrangeiro, que durou dezessete dias foi muito proveitosa, a recepção foi calorosa por parte dos pais dos alunos, e foi muito interessante ver as crianças luxemburguesas tocarem o tambor com afinco junto com as crianças filhos e filhas de caboverdeanos.

A vereadora Ana Paula Ferreira Santos Vera Cruz, em uma entrevista concedida no dia 18 de dezembro de 2013, confirma de fato as versões dos tamboreiros e do mestre construtor.

Ela dá detalhes de como acontece o processo de seleção dos tamboreiros e coladeiras para uma viagem internacional, quando surge um convite, como se dá a mobilidade do grupo e também falou da iniciativa de mobilização por parte de alguns grupos de tamboreiros que estão dispostos a criar uma associação de modo a se organizarem para garantir melhores resultados e benefícios. Como por exemplo, levar também as coladeiras nas viagens.

A realização das viagens com a finalidade de representar a sua cultura acarreta encargos e responsabilidades. Segundo a vereadora, ao nível nacional, eles têm feito apresentações em todas as edições de uma grande feira na ilha de São Vicente chamada FAMISA. Também têm feito várias apresentações na capital do país, a cidade da Praia e em algumas ocasiões para o exterior.

O principal objetivo do grupo, todavia não é o lucro, e sim viver a tradição. Quando tocam, quase que não cobram para fazer estas atividades, mas o apoio que eles pedem a toda instituição que trabalha com eles, tais como a Câmara Municipal, a CRP (Campanha para a redução da pobreza) é ajuda para se organizarem e apoio para as viagens.

No entanto, quando o convite parte de uma organização internacional as passagens são custeadas pela própria organização. A Câmara Municipal da cidade de Porto Novo tem vindo a desempenhar um papel de facilitador ou de apoio quando estes grupos viajam para o exterior, no que toca a viabilização dos documentos e dos vistos de viagem.

Em todos os eventos mencionados acima, a figura do tamboreiro é central. As características das festividades mudam de uma região para a outra, ou de uma ilha para a outra, mas os tamboreiros permanecem figuras importantes em todas as festas. Eles desempenham primeiramente a função de evocar o clima das festas, de convocar as coladeiras ao *Colá Son Jon* e estabelecem o ritmo da toca durante todo o período em que as festas acontecem.

Tamboreiros na cidade – Sociabilidades.

As festas de *Son Jon* exercem um fascínio, não só nos tamboreiros pesquisados, mas também, em uma grande maioria dos indivíduos locais. Todos mencionam o estado de espírito alterado, a vontade, a ansiedade da espera quando se aproximam as festividades. O objetivo é se encontrar em Porto Novo, para festejar o *Colá Son Jon*.

Nas narrativas apresentadas pelo mestre construtor de tambores, durante as sucessivas visitas efetuadas ao seu ateliê, que fica na sua própria casa, havia um rapaz de

doze anos de idade, que vivia em uma aldeia encravada entre as montanhas de Ribeira Grande, que madrugava diariamente para tomar conta da alimária e da rega. Aquele rapaz tinha um sonho, que foi cultivado até a idade adulta, quando ele se iniciou na arte da construção de tambores de *Son Jon*.

O ofício de construtor de tambores aparece na sua vida, primeiramente com uma finalidade lúdica. Quando morava com seu pai, ele ajudava na construção de mobílias rústicas como mesas, cadeiras e bancos de madeira, portanto já tinha intimidade com as ferramentas convencionais que são usadas para trabalhar a madeira.

Segundo Betchinha, foi pura curiosidade, o motivo de ter aprendido a arte de construir tambores. Essa tal curiosidade, segundo ele, o fez caminhar uma distância imensa para colocar um arco no casco do seu tambor. Pois a localidade onde vivia o construtor de tambores naquela época ficava distante de onde ele morava.

Ele chega a Porto Novo em 1975, quando veio prestar serviço militar. No entanto, em 1983, devido às habilidades que ele já tinha desenvolvido anteriormente, foi convidado por um construtor de tambores de nome Lela Miranda, para fabricar certo número de instrumentos. Foi assim que se aprimorou, conheceu os diferentes tipos de materiais e hoje é um construtor consagrado, o mais requisitado por tamboreiros da ilha inteira e por emigrantes que residem no exterior.

Os tamboreiros conhecidos por Antônio de Chica, natural de Ribeira da Torre, e Zacarias, natural de Ponta do Sol, sendo este, tio paterno do mestre construtor, são aqueles que ele guarda na memória como ídolos. Estes tamboreiros, segundo ele, eram aqueles que melhor tocavam os maiores tambores. Em outro momento, Betchinha também fala de João Antônio Maria, natural da localidade de Corda, tamboreiro muito conhecido em Porto Novo nos finais dos anos sessenta do séc. XX.

O nosso informante é também considerado um grande tamboreiro, por conhecer e saber identificar as diferentes formas de toca das diferentes zonas da ilha. Ele toca geralmente acompanhado dos filhos. Betchinha afirma que aprendeu a tocar pelo ouvido:

“Aqueles tamboreiros antigos, muitos já faleceram. Todos aqueles que tocavam, eu guardei a sua toca dentro do meu ouvido. Eu também sei o lugar de onde vinha cada um deles. Quando estava aprendendo, eu escutava com muita atenção. Eu fui *compositando* as suas esporadas⁷, da mesma forma como você aprende uma canção no violão pelo ouvido. Portanto, hoje se encontro um tamboreiro de Figueiral, de João Afonso ou de Chã de Pedras, eu sei a variação da sua toca. Eu posso tocar com ele” (Betchinha, em entrevista).

A condição de ser tamboreiro nas festas de *Colá Son Jon* tem uma finalidade primeira, que é tocar. No entanto, antes de levar em consideração outros aspectos importantes, devemos considerar uma dimensão importante deste estatuto: o exercício da sociabilidade.

Para o sociólogo Georg Simmel, considerado o primeiro sociólogo da modernidade (FRISBY, 1992 apud RODRIGUES 2008), o social está localizado entre os indivíduos, não como uma realidade estática, e sim, flutuante, com reciprocidade dinâmica entre eles: “os efeitos recíprocos entre os elementos (...) sustentando toda persistência e elasticidade, toda a diversidade e unidade da tão palpável e enigmática vida social” (SIMMEL apud PYYHTINEN, 2009).

Simmel defende a compreensão da sociedade num duplo sentido; segundo ele, por um lado estão os indivíduos na sua existência diretamente perceptível. Os portadores dos processos de associação, que estão unidos por estes processos numa unidade maior chamada de “sociedade”. Por outro lado, os interesses que existem nestes indivíduos, motivam tal união, são eles: interesses econômicos e ideológicos, conflituosos e eróticos, religiosos e de caridade. As inumeráveis formas de vida social nascem das necessidades de atingir tais propósitos. Todas as relações um-com-o-outro, um-pelo-outro, um-contr-o-outro, um-atraves-do-outro, em estado e em comunhão, em associações religiosas e econômicas, em famílias e em clubes (SIMMEL & HUGHES, 1949).

Os tamboreiros são uma categoria que aparece como uma destas inumeráveis formas de vida social. Eles praticam uma “forma autônoma ou lúdica de associação”, em

⁷ Baquetadas.

que interagem entre iguais, com o único propósito objetivo ou conteúdo determinado de tocar tambor. O *Colá Son Jon* se torna um fim em si mesmo, na medida em que possibilita o jogo da sociabilidade, permite aos tamboreiros; “se despojarem dos conteúdos objetivos e subjetivos que os definem na estrutura social mais ampla, e entregar-se ao jogo lúdico e afetivo das interações, ao impulso da sociabilidade” (FEATHERSTONE, 1997; SIMMEL, 1983:168 apud RODRIGUES, 2008:55) e, neste caso, ao reverberar dos tambores.

A hospitalidade das pessoas, muito característica nas localidades das zonas rurais, que na literatura caboverdeana é denominada de morabeza, não é tão comum nas cidades. Deste modo, como dito anteriormente, a tessitura das relações sociais que se dá durante a época das festas abrange entre outras, as relações clientelísticas de compadrio e parentesco (VELHO & MACHADO 1977 apud RODRIGUES 2008 p. 23).

O Sr. Manuel de Chuco, 62 anos de idade, tamboreiro, em entrevista explica por que ele sempre toca com os mesmos tamboreiros;

“Nós tocamos juntos por que nos conhecemos desde muito jovens, praticamente crescemos juntos. Hoje somos compadres”.

O tamboreiro que se desloca das áreas rurais para a urbe, quando o faz, vale-se de uma extensa rede de relações pessoais sólidas, que no espaço urbano têm uma importância maior. A lógica dos acontecimentos no meio rural é diferente. O próprio calendário ou a disposição do dia em horas é algo que não está muito presente na rotina de um nativo da ilha de Santo Antão, que habite a grande área do planalto leste cuidando de uma manada de cabras e carneiros, ou de um campo de milho e feijão no seu dia a dia.

O Sr. Jon de Nhonhô, ao descrever as festas de *Colá Son Jon* quando ele ainda era garoto, é bem categórico quanto às transformações que se operaram no seio do fenômeno com o passar do tempo;

“Hoje, a festa segue um sistema comercial, de negócios, mas antigamente era diferente porque não havia dinheiro, a gente vivia na base do que a terra produzia, e o que a gente tirava da terra era somente para nos alimentarmos (...) havia comida, não se comprava comida, a gente se alimentava na casa dos outros. Quem vinha para as festas de *Colá Son*

Jon também trazia seus alimentos para cozinhar ao ar livre, as pessoas se abrigavam nas furnas da ribeira da Igreja, botavam aqueles lençóis brancos, se protegiam, e ali faziam sua festa, não havia garrafas de vidro então traziam aguardente em blís (cabaça), para você ter um par de albercas (sandálias) de qualidade, teria que desembolsar dez escudos. Você procurava alguém que tivesse matado uma vaca para conseguir a pele para mandar fazer a alberca.”

Este depoimento deixa claro que durante as festas de *Son Jon*, a rotina cotidiana é suspensa. O deslocamento para o aglomerado urbano é generalizado. A cidade de Porto Novo exerce uma influência transitória e inconclusa, aparece como um espaço de heterogeneidade, diversidade e complexidade onde novas formas de relacionar se fazem necessárias.

O *Colá Son Jon* deste modo desempenha um importante papel na integração social dos indivíduos oriundos de outras localidades da ilha, que se deslocam temporariamente ou definitivamente para a cidade do Porto Novo, devido às mais variadas razões. Esta prática performativa também exerce influência no processo de construção de identidades, inclusive por parte dos indivíduos emigrantes que retornam à sua ilha natal por ocasião das festividades.

Os tamboreiros sempre se mostram sociáveis uma vez que, quando estão tocando tambor, não impedem quem quer que seja de se juntar a eles e tocar tambor. No entanto, o Sr. Jon d'Ângela me confidenciou que se alguém estiver tocando de forma inadequada na roda, eles é que param e procuram um local um pouco afastado para reiniciar a toca. A figura abaixo ilustra um momento de encontro dos tamboreiros.



Figura 18: Tamboreiros na Ribeira de Igreja. Fonte: Álbum do autor.

CAPÍTULO 3

A MÚSICA DOS TAMBOREIROS

A música dos tambores

Controvérsias sobre o significado do termo Colá

As festas de *Colá Son Jon* de porto Novo já foram abordadas anteriormente por vários autores de Cabo Verde. Uma destas ocasiões aparece na literatura como é o exemplo de *Hora di bai* (1962) de Manuel Ferreira em que ele faz referência ao termo *Colá*. Breves referências às festas de *Son Jon* também aparecem em publicações do final do sec. XIX a exemplo de FERRÃO (1898) apud MIGUEL (2010) e MARTINS (1891).

As polémicas sobre a origem do termo *Colá* são evidentes a partir das declarações que aparecem no debate publicado pela Revista Cabo Verde (1958), envolvendo intelectuais caboverdeanos como Baltazar Lopes da Silva, Almerindo Lessa, Júlio Monteiro e Daniel Tavares, em que se pretendia investigar o significado do termo quanto à sua referência exclusiva à dança, à sensualidade e à sexualidade. No entanto, Moacyr Rodrigues, algumas décadas depois, defende que o termo significa “*falar, dizer em voz alta*”, quando o autor faz menção ao tempo em que durante as festas, as mulheres enquanto

dançavam diziam em voz alta palavras improvisadas ou cantavam, na sequência ele dá vários exemplos de cantares e dizeres relacionados com o *Colá Son Jon* (RODRIGUES, 1997: 32-35).

Por outro lado, a etnomusicóloga portuguesa, Ana Lopes Miguel explorou esta controvérsia na sua dissertação de mestrado intitulada: *Kola San Jon*, Música, Dança e Identidades Cabo-Verdianas, no ano de 2010. Segundo ela, durante o seu trabalho de campo em Porto Novo em 2008, esteve atenta a esta questão e tentou perceber se atualmente há alguém que entoe as palavras em voz alta ou as cantigas descritas por vários autores. A etnomusicóloga afirma não ter encontrado, na maior parte do tempo, qualquer indício desta prática (MIGUEL, 2010: 127).

Ao contrário dos resultados da referida pesquisadora, eu pude observar esta prática por várias vezes em campo, inclusive nas brincadeiras rotineiras das crianças durante a época das festas.

No ato da dança do *Colá Son Jon*, as coladeiras normalmente iniciam os movimentos da dança ensaiando versos improvisados. Pode ser que este processo não seja facilmente perceptível, devido ao som dos tambores. Os versos mais comumente escutados são os seguintes:

Oh Sébe! Oh Sébe!

Oh Jon Colá ne mim

P'am podê colá ne bô.

Oh Sébe! Oh Sébe!

Oh Jon colá per riba

Per bóche é ne d'bô conta.

Oh Sébe! Oh Sébe!

Oh Jon Colá ness pic

*Ness pic de M'ri d'Aninha*⁸.

Durante a dança do *Colá Son Jon*, devemos dedicar atenção especial ao significado que esta dança tem para os tamboreiros e as coladeiras. É uma manifestação que exige muita energia e uma boa dose de esforço. É um momento de euforia e prazer que está conectado com um ritmo intenso e uma dança frenética em que sinais de satisfação aparecem na face dos brincantes acompanhados de sintomas de estafa, como por exemplo; o suor escorrido e a respiração ofegante. Nas palavras da coladeira Jaqueline Costa, 25 anos de idade, desempregada, integrante do grupo de coladeiras de Ribeira de Corujinha;

“é uma sensação diferente. Quando danço (*quando m'te colá*), faço isto de corpo e alma. (...) gosto mais, um pouco depois do começo. Você sente uma sensação! Por mim, eu passaria a noite dançando. *Colá Son Jon* é algo que nem consigo explicar. Sinto uma coisa dentro de mim. Tenho que festejar. Todos os anos. Tenho que festejar (...) você se cansa, mas você não quer parar. Na verdade quando os tamboreiros param de tocar de repente, é muito ruim. A gente não gosta, sabe? Você já está começando a sentir aquilo no sangue. Quando nós (as coladeiras) soltamos aqueles gritos (hiii, hiiiiii), estamos fazendo barulho, é uma coisa muito interessante.”

A ideia de olhar para o *Colá Son Jon* como um processo que é constituído de vários momentos ou etapas com diferentes graus de intensidade e euforia, os quais não são facilmente distinguíveis uns dos outros, tem uma vantagem significativa. Parto do princípio que a ideia de processo acarreta a ideia de mudança. Por exemplo, as palavras faladas ou cantadas em voz alta no início da dança de Colá, que no decorrer do processo se transformam em gritos, são provas de uma transformação que acontece em um processo onde a sensação de euforia e a persistência coexistem, a agência se concretiza em estética.

⁸ Oh, Sabe! Oh, Sabe!/Oh, João colá em mim/Para que eu possa colá em você./Oh, Sabe! Oh, Sabe!/Oh, João colá na parte de cima (se referindo ao corpo) /A parte de baixo não é da sua conta/Oh, Sabe! Oh, Sabe!/Oh João colá nesse pico (referência ao clitóris) /Nesse pico de Maria d'Aninha.

O etnomusicólogo V. Kofi Agawu, no seu artigo intitulado “The Rhythmic Structure of West African Music” (1987), no qual, usando uma abordagem, que segundo ele já havia sido usado por Erich Von Hornbostel, in "African Negro Music," (1928), chama atenção do leitor para levar em consideração, a dimensão física da performance.

Na página 404, ele apresenta um esquema que seria a solução para compreender aquilo que ele chama da “natureza integral do ritmo da África Ocidental”. A figura 18, que em sua obra original é intitulada *The domain of rhythmic expression in West Africa*, apresenta cinco estágios que ele classifica de contíguos e que entre os quais há uma relação causal ou orgânica. Agawu afirma que o gesto (estágio um) é o evento rítmico primordial, sendo uma manifestação física de uma necessidade comunicativa mais fundamental. Na sequência, a palavra falada (estágio dois), cujos agregados compreendem a linguagem. Ele chama atenção para o fato da palavra falada ser contextualizada como uma intensificação do gesto, isto é, como um resultado da transformação da comunicação não verbal em verbal. Segundo o autor, a linguagem na sua forma ativa, o discurso, gera a música vocal (estágio três), e a música vocal, por sua vez, se transforma em música instrumental (estágio quatro). As relações que interpenetram as dimensões da música vocal e da instrumental, chamam atenção para os paralelos funcionais existentes entre estas duas músicas. Finalmente, a música instrumental elicit a dança ou o gesto estilizado (estágio cinco). Desta forma, na ótica de Agawu, completamos um círculo (AGAWU, 1987). O esquema a seguir é uma reprodução do esquema de Agawu

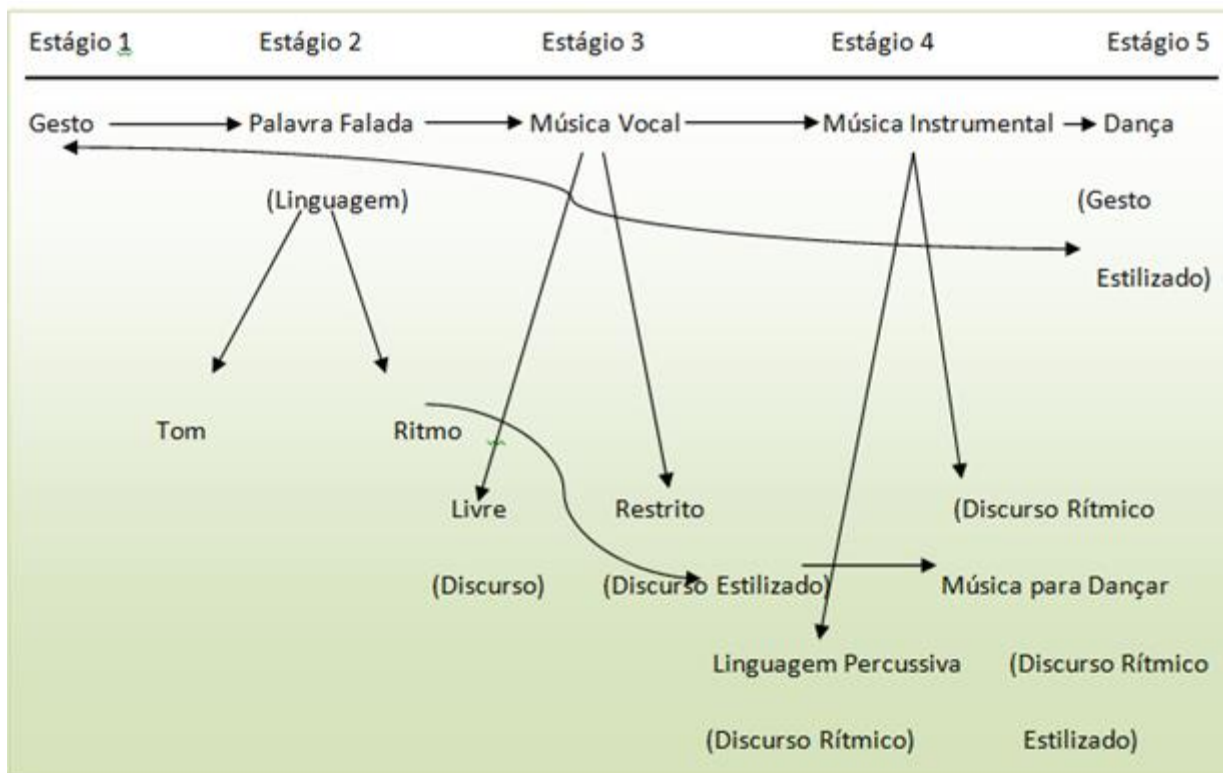


Figura 19: O domínio da expressão rítmica na África Ocidental. Esquema adaptado a partir do modelo de Agawu (1987: 404).

Esta abordagem chama atenção para um aspecto importante ao considerarmos o dilema atribuído ao significado do termo *Colá* tanto pelos intelectuais, como pelos nativos. Considero que a questão não reside na dicotomia, mas sim na polissemia do termo. *Colá* abarca no seu significado um processo. Nos momentos iniciais da dança, ou em momentos de pausas intermitentes, *Colá* significa plenamente entoar em voz alta ou cantar versos improvisados. Em outros momentos de maior intensidade e euforia, embalados pelo reverberar dos tambores, *Colá* significa algo mais abrangente e completo. *Colá* é também o arfar dos corpos suados que se movem no mesmo ritmo e se tocam eroticamente, quase violento. *Colá* é também o êxtase da dança que é materializado em gritos de euforia, tambores e apitos.

As festas de Colá Son Jon Revultióde

As festas de São João Baptista, *fiesta de San Juan*, *Saint John's Day* ou *Midsummer's Eve* são consideradas as mais antigas no mundo católico (JAMES, 1963: 226 apud GUSS, 2000).

O fato do dia de São João ser celebrado na mesma época das celebrações do solstício de verão levanta especulações por parte de vários autores. Para alguns, o fato de Santo Agostinho conseguir prever a vantagem de estabelecer este feriado em uma data já amplamente festejada na Europa, desde épocas anteriores ao séc. XV, e a inclusão de elementos pagãos nas festividades favoreceu a expansão do cristianismo (FUENTES & HERNANDEZ, 1988: 6 apud GUSS, 2000).

Com o advento da expansão e do colonialismo, uma festa com uma riqueza peculiar de associações como rituais de água e fogo, ritos de fertilidade, casamentos, cerimônias de colheita e até inversão carnavalesca (BURKE, 1978; FRAZER 1953 [1922] apud GUSS, 2000: 22), foi facilmente transportada para o Novo Mundo.

Naturalmente, as festividades foram se adaptando às características dos povos nativos dominados. Elas também foram incluídas nas experiências das populações afrodescendentes, cujos antepassados foram trazidos em condições brutais, o que os privou de forma traumática de todos os vínculos étnicos, linguísticos e familiares. Estes povos, cuja história tem sido sistematicamente negada têm nos mostrado, através de estratégias brilhantes e ricas, que é possível recuperar o passado e que histórias autônomas podem estar escondidas nele (GUSS, 2000: 25).

O *Colá Son Jon* de Porto Novo é uma manifestação cultural que apresenta características análogas às descritas por Guss. O autor depois de fazer referências a várias festividades relacionadas ao santo, em várias regiões diferentes da América Latina, chama atenção para uma festa, o *San Juan de Barlovento*, que não é festejada nem pela população mestiça nem pelos indígenas. Mas sim, pela grande população negra que habita as plantações costeiras de uma área comumente conhecida como Barlovento, na Venezuela.

Segundo Guss, Barlovento é uma área agrícola que ainda hoje continua sendo dominada por pequenos proprietários de terra. Muito embora cada comunidade tenha seu próprio santo padroeiro, a região como um todo compartilha uma herança cultural. O culto é tão difundido entre as comunidades costeiras que *San Juan* se tornou comumente conhecido como “O santo dos negros” (MONASTERIO VÁSQUEZ, 1989 apud GUSS, 2000).

“O tempo permitido para o San Juan era o único momento de lazer permitido aos escravos, que eram obrigados a trabalhar seis dias e meio por semana, 362 dias por ano. Era o momento em que era permitida confraternização entre eles, não somente para dançar e tocar tambores, mas também para conspirar e planejar revoltas. Na medida em que o único momento de liberdade concedido aos escravos durante o ano eram as festividades, estas não poderiam ser outra coisa senão uma associação com o reverso de uma ordem social opressora”⁹ (GUSS, 2000: 28-29).

Este fato interessante que confere uma característica peculiar à festa de *San Juan de Barlovento*, também é comentado pelo pesquisador caboverdeano Moacyr Rodrigues três anos antes, com relação ao *Colá Son Jon*.

“As festas realizam-se numa altura em que davam folgas aos escravos para se integrarem nas procissões e festejarem o seu Santo devoto. A euforia que se nota ainda nestas festas com a libertação do sexo, reflete até certo ponto a oportunidade esperada pela escrava para desafiar o homem do seu desejo no ato da dança, porque normalmente ela era um objeto do seu senhor; aí se libertavam da vigilância, das sanções e das restrições impostas pela sociedade” (RODRIGUES, 1997: 30-31).

A referência ao sexo, à perda da virgindade durante as festas é comentada por Jon de Nhonhô em entrevista;

⁹ The time allotted for San Juan was the only free time allowed the slaves, who were compelled to work six and a half days a week, 362 days a year. It was a time when they were permitted to gather freely, not only to dance and play drums but also to conspire and plan revolts. As the only moment of freedom given them during the year, the festival could not help but become associated with the reversal of an oppressive social order.

“As coisas acontecem mesmo é durante as festas de *Son Jon*. Durante as festas de Santo António na Vila das Pombas, somente dá pra você combinar com alguma garota de se encontrar em porto Novo. Pois, Santo António é casamenteiro, mas *Son Jon* é namorador (...) durante os dias de festa, aquele que você vir, *voilà*, deitado no chão bêbado, uma mulher ou um homem em companhia de uma pessoa diferente que não seja o marido ou a esposa, não é da sua conta” (Jon de Nhonhô em entrevista).

Moacyr Rodrigues confirma as afirmações transcritas acima, quando ele faz uma comparação entre o *Colá Son Jon* e as festas báquicas. Segundo ele, durante as festas esperava-se que tudo pudesse acontecer;

“O *Colá* é dança e canto de romaria em que o sexo é a ordem do dia. As moças entregam-se a uma dança de vestígios amiúde sensual (...). Quando dançam, cantam cantigas que excitam a virilidade do macho” (RODRIGUES, 1997: 34).

Não obstante, a descrição de características que fazem com que a festa seja vista como um fenômeno nada tranquilo. O clima das festas sempre acontece “em um colorido de vozes e tambores que predispõe bem as pessoas para uma sã convivência fraterna”. Quando o povo, ao trazer o santo para a cidade, faz festa rija em meio ao clima de ventania que se faz na ilha nesta época do ano, diz-se que o *Son Jon* é *Revultióde*. A atmosfera que gera o *Colá* é embriagadora por natureza. O bater e o ritmo do tambor criam à nossa volta um ambiente de entusiasmo eletrizante que não nos deixa indiferentes (RODRIGUES, 1997: 39).



Figura 20: *Colá Son Jon* na Ribeira da igreja. Fonte: Álbum do autor.

O ritmo dos corpos, o ritmo dos tambores.

Na obra, *Tristes Trópicos*, de Claude Lévi-Strauss (1957:307), há um relato sobre uma noite em que o pesquisador sai com seus amigos Nambiquara, que vão à mata escura construir as suas flautas sagradas. O misterioso som das flautas ecoando pela noite o faz lembrar-se de um trecho da *Sagração da Primavera* de Igor Stravinsky. Na sua descrição, o autor menciona exatamente os compassos da obra de Stravinsky, que a seu ver se assemelhavam com a música dos flautistas nambiquara. A questão que se levanta aqui é: como a descrição do autor poderia ter sido orientada de forma a falar da música dos Nambiquara e não da música de Stravinsky?

Esta crítica foi apresentada pelo etnomusicólogo Tiago de Oliveira Pinto (2001: 221-286) na parte introdutória do seu artigo intitulado: “Som e música – Questões de uma Antropologia Sonora”, por entender que a música, até um passado recente, foi muitas vezes tratada de forma vaga por parte de pesquisadores não familiarizados com a questão da documentação musical, ou aqueles que, por não saberem ler a partitura, abandonavam a manifestação musical por completo, como se ler partitura fosse prerrogativa essencial para falar de música.

O autor argumenta que é importante lembrar que em diversas culturas não existe um termo cujo signo seja idêntico ao de música. Que na realidade, música raramente significa organização sonora no decorrer de um espaço limitado de tempo. Música seria som e movimento em um sentido lato, e está quase sempre em estreita conexão com outras formas de cultura expressiva (PINTO, 2001: 222).

As questões enfrentadas pela antropologia e particularmente a etnomusicologia contemporâneas implica que no seu escopo seja levado em consideração este amplo contexto de conceituação, quando se fala de música. Pinto postula que a inserção da música nas várias atividades sociais e os significados múltiplos que decorrem desta interação constitui importante plano de análise para a antropologia da música.

Por outro lado, percebemos que existe consenso entre etnomusicólogos africanos e seus colegas de profissão que pesquisam a música percussiva do oeste africano, de expressões com relação à inadequação dos métodos de análise musicológica ocidentais quando aplicados a este domínio. Locke (1982), Agawu (1987), Anku (1997) são exemplos consonantes com relação ao fascínio exercido pela percussão poli rítmica africana sobre os etnomusicólogos, mas criticam severamente o fato de cada indivíduo ter tentado interpretar o ritmo africano a partir do seu *background* intelectual sobre a música e a teoria ocidentais tanto como performer, quanto como etnógrafo (KAUFMAN, 1980 apud ANKU, 1997). Devemos levar em conta nesta reflexão que o que tem sido estudado por estes teóricos consiste quase sempre da música tradicional de Gana, o que representa uma ínfima parcela perante a grande variedade e diversidade de expressões musicais que povoam o oeste africano.

No ensaio intitulado *The Rhythmic Structure of West African Music*, assinado pelo musicólogo ganense, V. Kofi Agawu, publicado no ano de 1987, a questão do papel fundamental da criação musical na vida e na sociedade africanas, ainda continua a ser o tema padrão. Segundo Agawu, desde as pesquisas que tiveram as suas origens nas viagens dos exploradores, missionários e outros funcionários dos impérios coloniais, que atravessaram os cinquenta anos de estudos etnomusicólogos e permanecem até o final da década de oitenta do século passado, têm a mesma preocupação enunciada no início deste

parágrafo. Agawu afirma que de todos os elementos presentes na música da tão falada *Afrique Noire*, o ritmo foi o que mais recebeu atenção dos pesquisadores (AGAWU, 1987).

Com relação aos primeiros escritos sobre a música africana, apesar de representarem o trabalho de não especialistas, e por toda a sua carga etnocêntrica e antropocêntrica, tais pesquisas, ainda assim, tocam em questões fundamentais relacionadas com a natureza do ritmo africano. Ao citar um relatório escrito por um oficial colonial britânico e enviado ao governo em 1899, Agawu chama atenção sobre aspectos fundamentais da expressão musical africana, relatados no documento:

“Iteração e reiteração dos mesmos ares parece nunca enfadar os oeste africanos. O seu principal tratado musical, contudo, é o tom-tom. Na época, fora da época, durante todo o dia e à noite toda, eles estão preparados para se abandonarem ao deleite de uma demonstração barulhenta neste instrumento de tortura, e é mais pela exaustão por parte dos performers do que o tédio por parte da audiência que se põe um fim ao ruído monótono e ensurdecedor”¹⁰ (AGAWU, 1987: 401).

Segundo Agawu, os aspectos descritos neste documento, certamente são bem familiares à música africana, são eles: o uso da repetição como um princípio organizador, a importância da percussão e a consistência da criação musical e a abordagem com foco no papel funcional da música em detrimento do contemplativo. Curiosamente, o pesquisador afirma que análises feitas sobre estes mesmos aspectos continua sendo uma tendência comum entre os acadêmicos posteriores que estudaram a música africana.

De acordo com o autor, tentativas louváveis têm sido empreendidas com o intuito de estabelecer uma compreensão comum sobre os princípios organizacionais desta música, como estes princípios estão relacionados com aqueles da música ocidental, e que tipo de

¹⁰ Iteration and reiteration of the same airs never seem to weary the West African. His chief musical treat, however, is the tom-tom. In season and out of season, all day and all night, he is prepared to abandon himself to the delight of a noisy demonstration on this instrument of torture, and it is more often exhaustion on the part of the performers than boredom by the audience that puts a period to the deafening and monotonous noise.

sistema de notação reflete de forma mais apurada a música de uma cultura oral (AGAWU, 1987: 403).

Nas palavras do pesquisador, a expressão musical, ou mais especificamente a expressão rítmica não está separada de outras formas de comunicação – discurso, gesto, saudações e dança – mas sim deriva diretamente destas. Colocando de uma forma mais direta:

“Os africanos não se “tornam rítmicos” de repente na arena da vila onde eles fazem a sua dança e percussão diárias. Muito pelo contrário, uma concepção unitária informa a variedade de formas pelas quais eles se expressam ritmicamente, quer isto seja na forma de canções dos jogos das crianças, ou cantigas de ninar, ou a música que acompanha cerimônias religiosas, ou canções de trabalho, ou canções de insulto, ou fórmulas de saudações, ou dança, ou discurso. É esta surpreendente variedade de **modos de significação rítmica** que forma a base empírica da teoria do ritmo desenvolvido neste ensaio. Em um contexto tão integrado, eventos que normalmente são descritos como “funcionais”, aparecem diretamente ligados àqueles que são descritos como “artísticos”. A distinção é totalmente irrelevante no contexto do oeste da África”¹¹ (Negrito incluído por mim, AGAWU, 1987: 403).

Os corpos desnudos dos africanos que habitavam a área da África Meridional, como também dos nativos que viviam na grande faixa do litoral brasileiro, assustaram de certo modo os descobridores que aportaram em tais paragens. Mas decerto, o que realmente os deixou especialmente indignados foi o movimento desses corpos quando estimulados pela música. Para eles, a mímica dançada era excessivamente insinuante e lasciva, os movimentos imorais e condenáveis (PINTO, 2001: 232) (Fig. 20).

¹¹ Africans do not suddenly ‘become rhythmic’ on the village arena where they do their daily dance and drumming. Rather, a unitary conception informs the variety of ways in which they express themselves rhythmically, whether this be in the form of children’s game songs, or lullabies, or music accompanying worship, or work songs, or songs of insult, or greeting formulas, or dance, or speech. It is this astonishing variety of modes of rhythmic signification that forms the empirical basis of the theory of rhythm developed in this essay. In such an integrated context events that are normally described as ‘functional’ are shown to be directly linked to those that are described as ‘artistic’. The distinction is ultimately irrelevant in the West African context.

Segundo Pinto, se em geral se fala das propriedades formais do corpo, ele também deve ser considerado como agente que reage, que se movimenta e que faz movimentar;

“A reação a estímulos sensórios é um assunto que chama a atenção durante os mais variados ensejos: observe-se como diferentes povos acompanham a música com batidas próprias de palmas, como diferentes corais se apresentam em palco (...) ou como audiências reagem de forma ‘culturalmente marcada’ a diferentes músicas (...). Um aspecto essencial da corporalidade é que, em grande parte, depende da música, é a dança. No ritual a relação entre música e dança revela muito do significado e da importância dos preceitos religiosos e do mito. Aqui também o corpo é suporte de símbolos, o corpo, no entanto, que age e que se movimenta” (PINTO, 2001: 232).

Por sua vez, Agawu acredita que a vitalidade da música percussiva da África Ocidental deve ser apreciada e compreendida, a partir de uma perspectiva baseada em um contexto de esquema maior de expressão rítmica, no qual estejam incluídos todos os aspectos da vida tradicional do oeste da África (AGAWU, 1987).

Os Princípios da Integração Rítmica no Cortejo do Colá Son Jon:

Seguindo Willie Anku no Campo.

O seu interesse de pesquisa foi teoria e análise estrutural da música tradicional africana. No seu modelo de percepção baseado em um sistema de notação musical para o estudo da percussão africana, ele rejeita a relevância dos conceitos simples de polimetria na compreensão da música do oeste da África e apresenta uma notação musical circular, no qual ele demonstra os vários “aspectos combinatórios de um padrão relativo a diferentes posições métricas, baseadas na forma como o padrão rítmico está alinhado com o padrão métrico regulador” (LONDON, 2012: 81-82).

Nas críticas dirigidas aos modelos de análise musicológica usados por etnomusicólogos ou musicólogos para interpretar a percussão africana, Anku reconhece os

trabalhos de David Locke (1982), John Chernoff (1979), A. M. Jones (1954) e James Koetting (1970) como relevantes ao desafio de criar um sistema de notação orientado na interpretação da percepção holística, que enfatizasse tanto os métodos descritivos quanto os analíticos. No entanto, Anku percebe que a exposição de todos estes acadêmicos ao tema, demonstra a crescente consciência das complexidades da percussão africana, parcialmente devido à abordagem sistemática por eles adotada e devido à sua experiência prática com a música africana (ANKU, 1997).

A maioria dos estudos sobre a percussão africana realizados por etnomusicólogos têm um aspecto negativo em comum, que é identificado por Anku como “*general lack of holistic approach*” (lacuna geral com relação à abordagem holística), este aspecto foi enunciado por Koetting no seu ensaio *Analysis and notation of West African drum ensemble music*:

“Analisar os padrões de uma peça tocada por um conjunto de percussão é perder a principal característica da música, a qual é a totalidade do som produzido pela inter relação das várias partes. Isto é particularmente verdadeiro ao observarmos a relação entre o tambor principal com o restante do conjunto. (...) o que é necessária é uma análise compreensiva que possa levar em consideração as similaridades e as diferenças como componentes do todo. (...) uma sondagem mais profunda da música envolvendo o detalhe como o momento preciso dos padrões de entrada para o tambor principal, possíveis significados verbais em padrões de apoio individuais ou em subgrupos, e associações da dança são necessários antes que quaisquer conclusões concretas possam ser tiradas”¹²(KOETTING 1970, 139).

¹² To analyze the patterns of a drum ensemble piece individually is to miss the main characteristic of the music, which is the totality of sound produced by the interrelation of the various parts. This is particularly true in viewing the relation between the master drum and the rest of the ensemble. (...) What is needed is a comprehensive analysis that can encompass similarities and differences as components of the whole. (...) A deeper probe of the music involving such detail as the precise beginnings of master drum patterns, possible verbal meanings in subgroup or individual supporting patterns, and dance associations-would have to be made before any trustworthy conclusions could be reached.

Este modelo de análise aqui proposto por Koetting, endossado por Wilie Anku (1997), e confirmado pelo próprio através da sua experiência como um nativo acadêmico desde 1986 tem por objetivo sondar em profundidade as estruturas internas da percussão, levando em consideração as evidências etnográficas das “normas de percepção”, as quais quase nunca são abordadas nas observações analíticas e na formulação de teorias sobre o ritmo na percussão africana (ANKU, 1997).

Não é, e nunca foi, minha pretensão expor aqui, o sistema proposto acima. Pela sua originalidade, me sinto atraído pelas inúmeras possibilidades que se abrem com relação ao design da pesquisa quanto às considerações formuladas no parágrafo anterior; pela sua complexidade (ver, JONES 1954; KOETTING 1970; NKETIA 1974; CHERNOFF 1979; KAUFMAN 1980; LOCKE 1982; AGAWU 1987; ANKU 1997), tenho a plena consciência que o escopo da dissertação nunca poderia ser tão ambicioso, a ponto de abarcar todos os aspectos de um modelo desta complexidade, por razões de várias naturezas.

No entanto, Proponho, a partir deste momento, empreender, primeiramente a descrição do tambor de *Son Jon*, que acho aqui pertinente e posteriormente, uma construção analítica, onde alguns conceitos e ferramentas do modelo de análise mencionado por Anku serão pensados, a partir de um grupo de tamboreiros dentro da conjuntura do cortejo de *Colá Son Jon* descrito no primeiro capítulo.

O tambor de *Son Jon* é construído nas mais variadas dimensões. O corpo do instrumento, que costuma ser chamado de casco pode variar de diâmetro e profundidade, mas para um adulto é aconselhável um tambor entre quarenta e cinco a cinquenta centímetros de diâmetro e com vinte a vinte e dois centímetros de profundidade.

A madeira usada para construir o instrumento normalmente é casquinha ou nêspira, o arco do tambor também pode ser feito de carvalho. O tambor é forrado com pele de cabrito de até três meses de vida. O casco recebe dois arcos de metal em cada extremidade, chamados de cinge, sobre os quais a pele tratada será enrolada e presa, depois mais dois arcos de madeira serão colocados em cima de cada pele para assim segurar as duas peles com o casco. Os arcos possuem furos por onde passam cordas de nylon, em um desenho em diagonal para garantir a junção de todos os componentes do instrumento.



Figura 21: Tambor de Son Jon. Fonte: Álbum do autor.

Os tambores são afinados deslocando a adriça¹³ (entre os tamboreiros, termo local usado para identificar o nó que é usado para afinar o instrumento) sobre as cordas de nylon. Este deslocamento é feito por uma das esporas do tambor, um tipo de baquetas mais grossas, que geralmente tem uma das extremidades achatada e vincada. Este nó é usado para unir as cordas que passam pelos furos dos arcos (Fig. 21).

Dependendo do clima, por exemplo, se estiver mais frio e húmido a tendência do tambor ficar “*mais bómbe*” (mais grave) ou “*menos bómbe*” (menos grave) vai depender da posição das adriças. Os termos; “mais doce”, “menos doce” normalmente são usados quando o clima está quente e seco, propiciando assim maior estiramento da pele. Por cima da pele passa uma corda chamada de véu, que proporciona o som reverberado do instrumento. Os tambores são tocados com baquetas feitas geralmente de pau de vassoura,

¹³ Adriça – s.f. Marinha. Cabo de laborar utilizado para içar a bandeira, flâmula, roupa, maca e determinadas vergas e velas; Driça (in Novo Aurélio, O dicionário da Língua Portuguesa).

que os tamboreiros chamam de esporas. O som produzido pelo tambor de *Son Jon* é possante e vibrante.

*

Os dados que estão para ser analisados nesta seção foram coletados durante a realização das festividades nos anos de 2013 e 2014 respectivamente; o tempo máximo permitido para realização uma pesquisa de mestrado é de dois anos. Em outras ocasiões como: as reuniões, as entrevistas e uma oficina realizada em dezembro de 2013, em que participaram três tamboreiros; durante o período dos ensaios do grupo de *Colá Son Jon Bota Fogo*, na zona de Ribeira de Corujinha em junho de 2014, nas sucessivas visitas à casa do mestre construtor, Betchinha, realizadas na semana antes e durante as festas de *Colá Son Jon* no ano de 2014.

Os exemplos musicais para este estudo são baseados em estratos de transcrições feitas durante as reuniões e as sessões de “toca” que acompanhei e participei como aprendiz. Grande parte deste material se encontra registrado em vídeo e áudio e pode ser consultado nos anexos desta dissertação.

A formação do grupo de tamboreiros (parte integrante do cortejo de *Colá Son Jon*) não tem uma definição rígida quanto ao número de integrantes, como se observa nas formações de conjuntos tradicionais do oeste africano. No entanto, segundo o Sr. Jon d’Ângela, a quantidade mínima para uma “*toca fina*” fica em torno de seis ou sete tambores. Uma “*toca fina*”, na ótica do tamboreiro é aquela na qual o som é sustentado de forma que todo o mundo se envolve:

“Ora, ‘toca’ é especial, por exemplo, se você quiser uma ‘toca fina’, precisará de pelo menos, seis ou sete tambores. Assim já temos o som, pode ser gravado, fica uma coisa *drêt*, (direito) sustentada da forma que todo mundo gosta (...). Mas assim, com mais tambores, alguns tocam *drêt* (direito, da forma correta), outros *marióde* (mareado, de forma errada), assim fica algo que não cai bem. Se bem que, quando vamos fazer qualquer gravação, por ex. Jon de Nhô Côrre, ele me diz: vamos fazer tal coisa, mas ai você é que sabe quem levamos. Aí eu digo! Falamos com fulano,

sicrano, beltrano e vamos. Para poder ser uma coisa “chocante” de modo que quando as pessoas escutam vão afirmar: Sim senhor! ‘*Boa toca*’, ‘*toca fina*’. (Jon d’Ângela em entrevista).

Curiosamente, na noite de desfiles e também nas aglomerações de tamboreiros que foram observados na FEPASA e nas corridas de cavalo, os grupos normalmente ultrapassam dez tamboreiros, chegando a ter quinze instrumentistas em algumas situações. Um deles é o líder e tem o papel de “reger” o início e o *finale* da toca. Ele influencia os outros tamboreiros do grupo o tempo todo durante o andamento da “toca”. O Sr. Manuel de Chuco é o tamboreiro líder do grupo estudado. Normalmente, na sua ausência nos ensaios observados, o tamboreiro mais experiente o substituiu.

No modelo de Anku, os instrumentos que compõe o conjunto percussivo são de vários tipos, são eles: dois agogôs (*dawuro*), dois tambores em forma de ampulheta (*donno*), um tambor para tocar à mão (*apentemma*), um tambor para tocar com baquetas (*petia*), e um par de tambores falantes (*atumpan*). Vale ressaltar que, o registro sonoro dos tambores de *Son Jon* não tem uma variedade de timbres como é o caso dos instrumentos usados pelo conjunto de percussão *adowa*, música fúnebre Akan.

No caso do tambor de *Son Jon*, dependendo das dimensões do instrumento, o som varia de mais grave e profundo para um registro médio. Mas a qualidade imponente do bloco sonoro do cortejo de *Colá Son Jon*, de característica monolítica, traz à tona um dos aspectos mais significativos da percepção “multirítmica” na percussão; os vários padrões que compõe o todo são ouvidos em integração e não como unidades isoladas (ANKU, 1997).

No início de uma “toca” de tambores em que estão presentes vários tamboreiros, normalmente eles começam a afinar os instrumentos, apertando ou afrouxando a adriça. Quanto mais reverberante melhor. Isso varia de instrumento para instrumento. Na sequência, o tamboreiro líder começa a tocar uma sucessão de padrões rítmicos conhecidos e depois, seguido/imitado pelos outros tamboreiros do grupo, e à medida que ele percebe as expectativas da integração, estabelece um andamento rítmico da “toca”. A partir deste

momento os outros elementos como o apito, as exclamações e as vocalizações começam a ganhar força e a serem percebidos de forma mais clara.

Este exemplo demonstra, de acordo com o modelo Anku, a presença e o reconhecimento dos ritmos emergente e resultante como fenómenos conceituais e perceptivos legítimos da percussão africana (ANKU, 1997).

Segundo Willie Anku, o ritmo emergente pode ser definido como uma seleção aleatória de um contínuo de “picos de proeminência” de padrões sonoros, que constituem um repertório de ritmos integrados. O ritmo resultante, por sua vez, é um resultado mais definido de uma integração, concebida monoliticamente. A percepção intrínseca da sincronia temporal dos vários elementos que compõe o conjunto está, na sua grande parte, inserida na consciência do *performer* (o tamboreiro), e nas expectativas dos ritmos emergente e resultante (ANKU, 1997: 213).

Neste estudo faz-se necessária a adoção de uma abordagem individual, na medida em que entendemos que as referências musicais das tradições africanas são expressas a partir de uma percepção individual e de grupo. As normas de percepção de um povo, por conseguinte, deveriam proporcionar uma premissa para tal discussão analítica sobre os procedimentos do ritmo, especialmente quando examinando uma música que é inteiramente transmitida através da tradição oral (ANKU, 1997: 213).

O cortejo de *Colá Son Jon* não tem um tempo previamente estipulado para a duração da “toca”. Nos ensaios, cada vez que os tamboreiros iniciavam a “toca” e as coladeiras começavam a dançar o *Colá*, o evento durava em torno de trinta minutos ininterruptos, mas em ocasiões festivas, pode durar horas, como é o exemplo dos tamboreiros e das coladeiras no largo da ribeira de Igreja, depois que se entrega o santo à igreja, o *Colá Son Jon* permanece aí até ao anoitecer.

Durante uma seção de “toca” de tambor, cabe ao líder, com o auxílio do seu apito, executar certos motivos ou frases rítmicas, que sejam comuns à prática dos tamboreiros. Estas elocuções que, segundo Anku, podem ser vocalizadas, tocadas no tambor, ou sonorizadas por quaisquer outros meios disponíveis (o apito) podem gerar uma energia

renovada na participação do conjunto na performance. Este comportamento, se ocorrer no tempo certo, chama a atenção dos outros integrantes. A resposta é instantânea e espontânea e, por sua vez, aumenta o nível de excitação. O sucesso de uma performance pode ser mensurada em parte, pelo grau de intensidade (que pode ser expressa na profundidade da emoção ou pela extensão da alegria) da performance (ANKU, 1997: 214).

Nos estudos feitos com os grupos de tamboreiros, foi observado que, as articulações de certos padrões rítmicos executados pelo tamboreiro líder provocavam, nos outros integrantes do grupo, uma reação cíclica de exaltação. Segundo alguns informantes, no momento em que o líder “provoca”, eles têm a lembrança de passagens rítmicas bem conhecidas, o que geralmente aumenta a intensidade do fenômeno. Este resultado é facilmente observável na noite de desfiles de *Colá Son Jon*.

Aspectos estruturais da integração rítmica do Colá Son Jon

No campo da etnomusicologia, a música instrumental africana é quase sempre construída com ênfase muito grande na percussão e exprimida em uma grande variedade de formas de dança. Segundo Agawu (1987), das numerosas formas e estilos de percussão encontrados na África Ocidental, três modos principais podem ser distinguidos: o modo discursivo (*the speech mode*), no qual o percussionista meramente reproduz os ritmos do discurso no tambor – e daí o fenômeno tão conhecido como o do “tambor falante”; o modo de sinal (*the signal mode*), similar ao modo discursivo, só que com menos palavras e os ritmos são de alguma forma estilizados, o que demonstra o envolvimento de algum tipo de código e, por conseguinte, o ouvinte deve mostrar habilidade para decifrar a informação – de acordo com Agawu, este modo de percussão não é arbitrário; o modo da dança (*the dance mode*) é definido pela regularização dos padrões rítmicos para criar a métrica em um processo transformacional (AGAWU, 1987: 415). Este último modo é o que coincide com o nosso objeto de estudo. O *Colá Son Jon*.

Conforme mencionado anteriormente neste capítulo, o verdadeiro significado da estrutura rítmica da música do Oeste da África está na sua extraordinária integração com as

várias formas de expressão rítmica que caracterizam aquele modo de vida: o gesto, a palavra falada, a música vocal, a música instrumental, e finalmente, a dança ou o gesto estilizado (AGAWU, 1987: 417).

A própria atmosfera esfuziante que gera o *Colá Son Jon*, animado pelo toque de tambores, que a todo o momento nos convidam para participar na roda viva da dança é o que provoca no corpo o balanço do *Colá*. De acordo com Silva (1992), citado por Rodrigues (1997):

“Aos tamboreiros juntam-se curiosos e, entre eles, as mulheres que se dispõem a ‘colá’. Iniciam com uma dança individual, ao ritmo do toque, mostrando os presentes que estão dispostas a começar, forçando seu afastamento e formando uma roda mais alargada, compreendendo tamboreiros e coladeiras. A uma distância calculada entre elas, partem uma para a outra, ao ritmo do toque dos tambores e dão a umbigada e depois afastam-se para uma nova corrida, sempre ao ritmo cadenciado do toque. Por vezes também se formam em grupos de quatro colocando em cruz, ou seja, quando duas se afastam, outras duas colam, aproximadamente no mesmo lugar que será mais ou menos o centro da cruz” (SILVA, 1992 apud RODRIGUES, 1997: 40).

Com relação à “toca” de tambores em si, temos uma descrição do ato que podemos constatar em Rodrigues:

“Os tamboreiros são as prima-donas da festa. (...) Conhecem o rufar de cada festa de cada região, ou melhor, de cada santo. Tocam juntos, afinados, como os tocadores de viola e violão. (...) Há o que faz o solo enquanto os outros fazem o acompanhamento, preenchendo os espaços vazios (1997: 42), (...) os homens do Sul são famosos pela sua *esporada*, i. é. pelo seu bater limpo. Alguns de Alto Mira pelos seus movimentos de dança ao tambor; não param quietos enquanto tocam” (1997: 45)

Por sua vez, Miguel (2010), ao descrever uma “toca” entre somente três tamboreiros e um tocador de apito, aponta para um motivo rítmico base para os tambores nas suas

transcrições e outro motivo rítmico base para o apito (ver Fig. 22A), sendo que este último é repetido inúmeras vezes pelos músicos. De acordo com a pesquisadora, em segundo lugar há uma variação para os tambores, a qual ela elucida em nota de rodapé afirmando que as células rítmicas desta variação são, na verdade, muito próximas do motivo original, e outras variações para o apito (ver Fig. 22B e C), sendo que a execução destas últimas variações é aleatória no número de repetições e no momento que a realizam. Finalmente, em terceiro lugar, a entrada do líder na performance é descrita como clara e audível, com destaque para o uso de um motivo rítmico diferente, segundo Miguel, com uma acentuação no segundo tempo do compasso. “A acentuação rítmica marcada pelo líder é feita com a mão direita e tem visualmente, um efeito poderoso. Um gesto longo e firme: próprio de um líder” (Ver Fig. 22D) (MIGUEL, 2010: 87-88).

The figure displays four musical staves, each representing a different rhythmic motif in 6/8 time. All staves begin with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

- A)** The first staff shows a sequence of rhythmic patterns. It starts with a quarter note, followed by an eighth note, then a dotted quarter note. This is followed by a measure with a quarter rest and an eighth note, then another measure with a quarter note and an eighth note. The pattern repeats, ending with a double bar line and repeat dots.
- B)** The second staff features a continuous, rapid sequence of eighth notes, creating a dense, flowing texture. It begins with a quarter note and eighth note, followed by several measures of eighth notes, and ends with a double bar line and repeat dots.
- C)** The third staff shows a more sparse pattern. It starts with a quarter note and eighth note, followed by a measure with a quarter rest and an eighth note, then another measure with a quarter note and eighth note. The pattern repeats, ending with a double bar line and repeat dots.
- D)** The fourth staff features a complex, rapid sequence of eighth notes, with some notes marked with accents (a wedge symbol). It begins with a quarter note and eighth note, followed by several measures of eighth notes, and ends with a double bar line and repeat dots.

Figura 22: Partituras ilustrando os motivos e variações para apitos e tambores. A) Motivos rítmicos para apitos e tambores. B) Variação rítmica para os tambores. C) Variação rítmica para o apito. D) Motivo rítmico do tamboreiro líder.

Em outro momento, a pesquisadora ao dissertar sobre o *Colá Son Jon* de Porto Novo, escreve que a prática é executada, espontaneamente pelas ruas da cidade e por todo o espaço público, sendo igualmente executado em grupo. No entanto, talvez devido à ausência de elementos suficientes para lidar com as complexidades dos grupos de *Colá* em Porto Novo, como a própria pesquisadora previne em nota de rodapé, ela considera que os agrupamentos são formados, sobretudo, para participar no concurso que se realiza no dia 22 de junho à noite (MIGUEL, 2010: 127).

A “toca” de tambores durante as festividades de romaria na ilha de Santo Antão é um costume que antecede e com certeza precederá à realização dos desfiles de *Son Jon*. A importância dos tamboreiros é compatível com todas as dimensões das festividades nos quais, aliás, os tamboreiros sempre desempenham um papel de destaque. No entanto, a analogia empregada pela etnomusicóloga entre os tamboreiros e os músicos Aymara, no Perú, a partir do ensaio *The Coherence of Social Style and Musical Creation among the Aymara in Southern Peru* a meu ver, é bem sucedida quanto à ideia de uma performance musical concebida como uma grande atividade grupal que acontece somente em ambientes públicos da comunidade, como também os dados apresentados por Turino, o autor: “de acordo com afirmações dos próprios *Conimeños*, o grande critério estético para uma boa performance em grupo é a ideia de ‘tocar como um só’ ou soar ‘como um único instrumento’” (TURINO, 1989: 12), trazem à tona uma questão importante que foi também abordado por Anku (1997) sobre a lacuna com relação à percepção holística do conjunto por parte dos estudos etnomusicológicos na percussão africana, na medida em que estes funcionam como uma unidade integrada em vários níveis e não, como partes separadas.

Com relação à afirmação: “Nenhum instrumento individual nunca deve se sobressair (ou ‘escapar’) do tecido sonoro integrado do conjunto” (TURINO, 1989: 12), devo, infelizmente, discordar, no que diz respeito ao cortejo de *Son Jon*. Por um lado, como mencionado anteriormente, uma das condições que destacam o tamboreiro líder é o carisma. Qualidade que, na visão do sociólogo Max Weber, permite exercer uma forma de

poder. Os tamboreiros denotam uma personalidade extraordinária no líder carismático e virtuoso, e permitem que este exerça influência sobre eles, liderando a “toca”, regendo o início, o durante e o final do fenômeno com gestos, vocalizações e variações no ritmo dos tambores e do apito. Por outro lado, as mencionadas técnicas de improviso e ornamentação disponíveis para a expressão individual dentro do conjunto (TURINO, 1989: 13), servem como ferramentas e/ou fórmulas para que o tamboreiro, usando do seu carisma e habilidades artísticas com o instrumento, possa construir a sua trajetória até a liderança dentro do grupo. Visto que, a posição de liderança é jamais uma posição confortável, a partir do momento em que o campo dentro do círculo da “toca” de tambores é competitivo, onde as habilidades são constantemente contestadas. O tamboreiro líder deve conquistar a sua posição a cada “toca”. No entanto, o que o leva a ser líder é tanto a experiência, como a atitude de saber ditar o discurso musical.

Retornando ao modelo de Anku, proponho que consideremos a “toca” de tambores, percebendo o ritmo como um todo articulado em grupos de várias unidades estruturais. Estes grupos rítmicos podem ser percebidos em vários níveis, como ilustrado na figura 23. Estes níveis podem ser compreendidos por um ou mais unidades da extensão padrão (*pattern span*), a saber: (a) uma extensão de dois padrões (em uma síntese de terceiro nível); (b) o padrão da extensão em si (em uma síntese de segundo nível); (c) em grupos de metade da extensão padrão (em uma síntese de primeiro nível), como unidades de tempo (ANKU, 1997: 214-215).



Figura 23: Representação esquemática dos níveis de grupos rítmicos

A manipulação destas estruturas pode ocorrer de várias formas, tanto linearmente, levando em consideração cada parte individual, quanto verticalmente, no âmbito das unidades rítmicas das partes que compõem o conjunto. Verticalmente, elas são percebidas em integração para atingir as mesmas proporções estruturais que as equipare fundamentalmente à extensão padrão. A partir daí, elas são compostas, na sua maioria, em relações de padrões duplos (antecedente/consequente) na síntese de terceiro nível.

A principal referência estrutural aqui estabelecida é a extensão do *time-line* (também designada de extensão temporal), que neste caso específico coincide com um binário composto seis por oito, portanto a unidade de tempo coincide com a semínima pontuada. Segundo Willie Anku, a música africana na sua grande maioria é circular e, este conceito circular de tempo é o que define o sistema estrutural na visão holística do conjunto. O *time-line* é aquela extensão padrão do tempo que pode ser concebida de acordo com os níveis a, b ou c, como especificados na figura anterior e a partir da qual toda a performance deriva. Este conceito de *time-line* se traduz como um *time-cycle*, pois a música africana é essencialmente percebida como um conceito circular do que linear. Tudo o que acontece durante a performance, seja entre múltiplos instrumentos, ou na relação estabelecida entre um corpo de canções e danças, é totalmente organizado a partir desta matriz estrutural, permitindo ao performer sair e entrar na performance sem nenhuma inibição (ANKU, 1997).

No exemplo a seguir (Fig. 24), o recorte é feito de modo que cada parte composta seja articulada dentro de uma estrutura de doze pontos equidistantes (doze colcheias), constituindo assim, um grupo rítmico de dois padrões de extensão (considerando que um padrão é constituído por seis colcheias). Cada extensão composta estabelece uma relação com o pulso regulador, indicado com uma seta na figura. O arco limita a parte composta articulada dentro de uma estrutura de doze colcheias, estabelecendo três tipos de relações

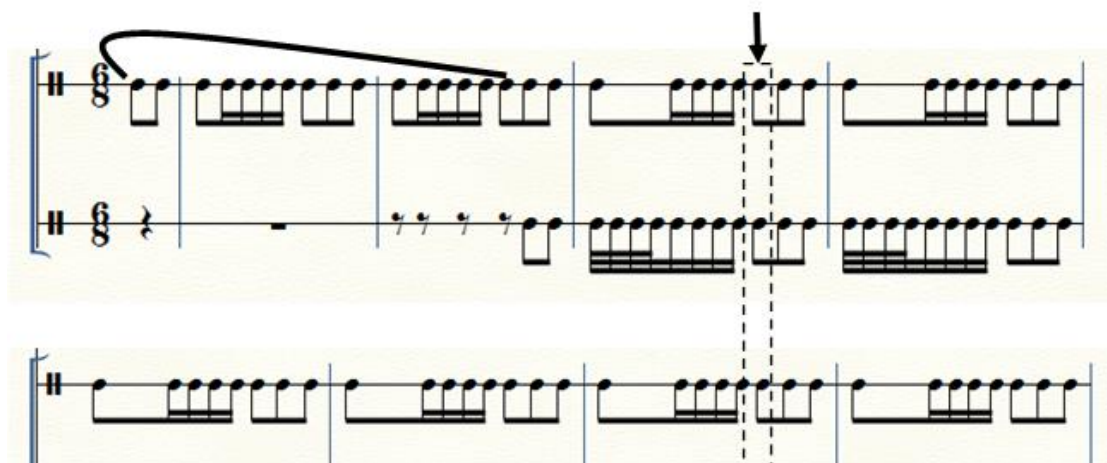


Figura 24: Exemplo de um padrão composto estabelecendo orientação com o pulso regulador. ¹ r três integrais entre eles, através dos seguintes procedimentos: (a) sobreposição (*overlapping*); (b) entrelaçamento (*interlocking*) e (c) adjacência e alternância (*adjacency and alternation*). De acordo com Willie Anku, o ritmo resultante a partir de tais combinações constitui um conceito rítmico monolítico (ANKU, 1997: 215).

A sobreposição se refere aos padrões compostos que são escutados em justaposição, por conseguinte, em uma relação ligeiramente gradual. Ela acontece entre dois padrões de relações diferentes com o pulso regulador (vide figura 25A). Uma relação de entrelaçamento ocorre quando dois ritmos compostos são sobrepostos e assim, compartilhar a mesma orientação com o pulso regulador (vide figura 25B). A adjacência e alternância talvez seja a relação mais observada de todas as três (vide figura 25C). Ela se refere como o nome implica, aos ritmos que se encontram em uma inter-relação adjacente (antecedente/consequente ou pergunta-e-resposta). Estas últimas relações aparecem em todos os níveis da estrutura.

A) Relação de Sobreposição



B) Relação de Entrelaçamento



c) Relação de Adjacência/Alternância



Figura 25: Padrões compostos em justaposição

A partir deste momento, o modelo Anku se envereda por outras técnicas mais específicas ao conjunto de percussão *adowa*, sobre as quais não debruçaremos neste estudo. No entanto, com relação às técnicas de pergunta-e-resposta, Anku argumenta que elas fazem parte de comportamentos aprendidos, profundamente enraizados nas tradições orais dos povos africanos (ANKU, 1997: 217).

Estas técnicas não são limitadas à música vocal, mas sim, permeiam todas as formas de práticas performáticas, conseguindo sua maior expressão na percussão. Elas são facilmente reconhecidas entre frases rítmicas de extensões estruturais mais amplas. Da mesma forma que nos ritmos emergente e resultante, a habilidade do performer em conseguir manter a organização do tempo total da peça, está, em parte, na sua percepção das várias relações estabelecidas, entre outros, nos padrões de pergunta-e-resposta (ANKU, 1997).

Contribuições Analíticas Específicas para o Colá Son Jon

Agora que nos aproximamos do fim deste capítulo, procederemos com algumas inferências analíticas conclusivas sobre o cortejo de *Colá Son Jon*, no que toca à organização musical do conjunto. De acordo com Willie Anku, existem duas perspectivas analíticas importantes que devem ser levadas em consideração: a perspectiva holística “interna” do tamboreiro e a perspectiva Holística “externa” (ANKU, 1997: 217).

A perspectiva holística “interna”.

As principais considerações para compreendermos a perspectiva holística interna são as descrições de como os performers se orientam e mantêm o seu relacionamento com outras partes que compõem o conjunto: nas palavras de Anku, como o performer percebe as suas entradas. Podemos distinguir as relações primárias das secundárias.

As relações primárias são aquelas que dependem diretamente da marcação do pulso. Cada tamboreiro percebe a marcação do pulso em integração com o seu próprio padrão rítmico, como uma forma de facilitar o processo de entrada, de sacar a “deixa” ou a pista para iniciar o seu toque na “toca”. Esta estratégia aparece aqui para compensar a inexistência de conceitos externos de regência, tais como aqueles usados pelo maestro na condução de uma orquestra ocidental, este dispositivo de natureza orgânica (*built in*) é crucial para a integração do conjunto (ANKU, 1997).

As relações secundárias, por outro lado, se referem às instâncias quando o performer estabelece múltipla integração com padrões que não seja o pulso. Dependendo do nível de intensidade da “toca”, por exemplo, as relações rítmicas entre os tamboreiros, às vezes aos pares, se tornam tão forte que um ou ambos os tamboreiros irão, momentaneamente, se dissociar da marcação do pulso sem, contudo, perder o fluxo do andamento da “toca”. Este tipo de diálogo que surge entre eles, implica que um dos tamboreiros deve tocar um padrão que sirva de marcação de tempo para o outro tamboreiro (ANKU, 1997).

Estes tipos de mudança de foco ocorrem com frequência durante a “toca”. Segundo Anku, elas surgem porque certos ritmos se integram mais facilmente do que outros, ou porque ajudam na percepção do andamento com mais facilidade. Na medida em que as relações durante a toca se desdobram em intensidade e complexidade, há sempre a necessidade de fazer referências frequentes à marcação do pulso para confirmar o momento das entradas (ANKU, 1997).

No auge da intensidade da execução, a percepção da composição holística se transforma em uma percepção de ritmos compostos inseparáveis. O performer já não

percebe o seu ritmo como padrões compostos, mas sim, como parte do monólito. De acordo com Anku, é o desejo de todo o performer, sustentar esta unidade perceptiva, sobressaindo da integração, pelo maior tempo possível (ANKU, 1997). Eis aqui, a meu ver, o forjar de um tamboreiro líder, no que toca às habilidades do indivíduo com o instrumento.

Além disto, pode-se também observar a maneira como cada instrumento se relaciona dentro da configuração holística do conjunto a partir da perspectiva interna. Das observações é possível deduzir, por exemplo, instrumentos se relacionando em duplas na base de padrões rítmicos atribuídos. Esta estratégia, dependendo da habilidade dos tamboreiros envolvidos pode produzir trocas rítmicas muito interessantes.

Os temas e as variações do tamboreiro líder são apresentadas como uma sucessão de padrões que estabelece várias orientações com o pulso regulador. Os outros performers percebem esses temas e variações como uma força motriz que molda as suas percepções de mudança, enquanto que, eles, por sua vez, fornecem os ingredientes para o *ostinato* em *background*, ao longo do qual, múltiplas integrações possíveis são estabelecidas com cada orientação temática. Na medida em que a percepção do *ostinato* é monolítica, cabe ao tamboreiro líder a responsabilidade e o desafio de governar a “cama” rítmica da performance (ANKU, 1997).

A Perspectiva holística “externa”

De acordo com Anku, a perspectiva externa representa a consideração holística da configuração rítmica do conjunto. Considerando esta perspectiva, os padrões não somente coexistem ou se integram em um nível unilateral, mas também, estão sujeitos a diferentes transformações devido a um número de fatores. Os padrões rítmicos aqui estudados foram isolados e discutidos em seus próprios termos, isso quer dizer que normalmente eles não são escutados da mesma forma em uma performance em contexto real. Isto é, eles não são facilmente reconhecidos com tanta clareza e independência como se assume na teoria.

Durante a pesquisa de campo que aconteceu em dezembro de 2013, foi realizada uma oficina com três tamboreiros. Vários tipos de “*toca*” foram registrados em vídeo e analisados posteriormente em laboratório.

Nas nossas observações registramos que o primeiro tamboreiro apresenta o tema. Na sequência, ele vira o acompanhamento. O segundo tamboreiro reexpõe o tema até se fundir no acompanhamento com o primeiro. O terceiro tamboreiro, ao apresentar o mesmo tema, por sua vez, o faz com um molho diferente, a sua incursão parece um solo. Com estas entradas sucessivas, mantêm-se o *ostinato* do ritmo inicial. Os toques se aproximam até chegar ao mesmo tema. Soando assim, todos como um só instrumento (Fig. 26).



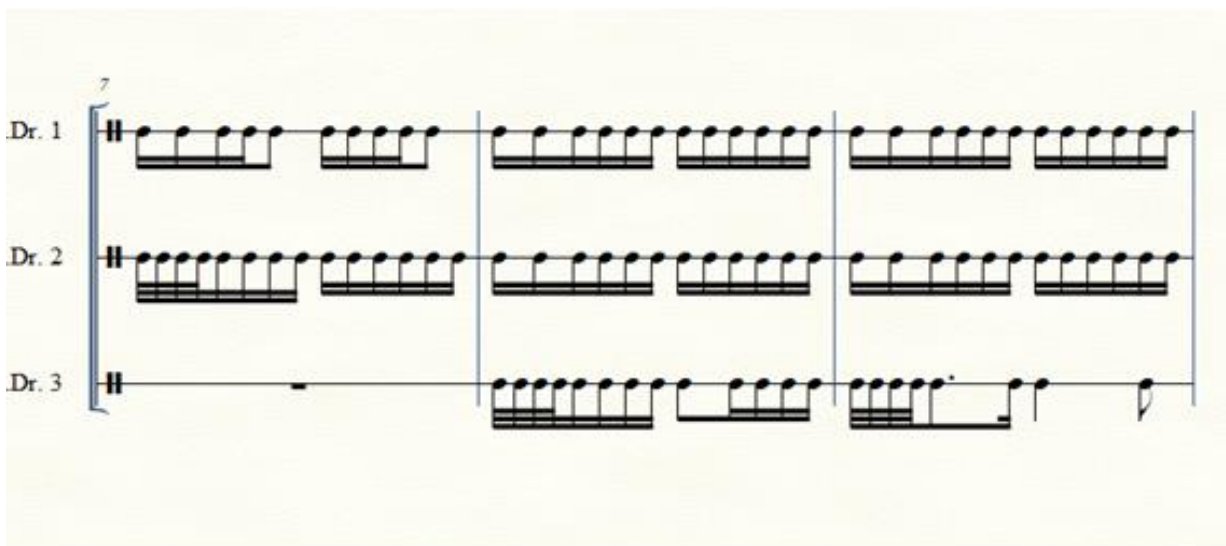


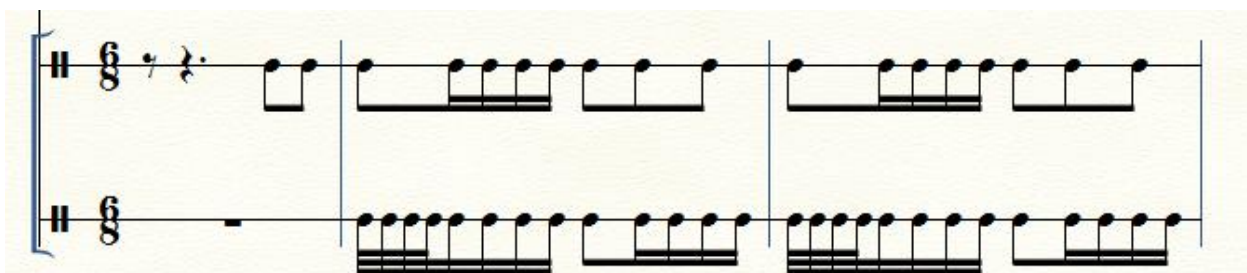
Figura 26: Estratos das observações mencionadas acima.

todo. O todo sonoro, neste caso, é mais do que o resultado da combinação dos sons, tem outra identidade, não sendo apenas a soma das partes.

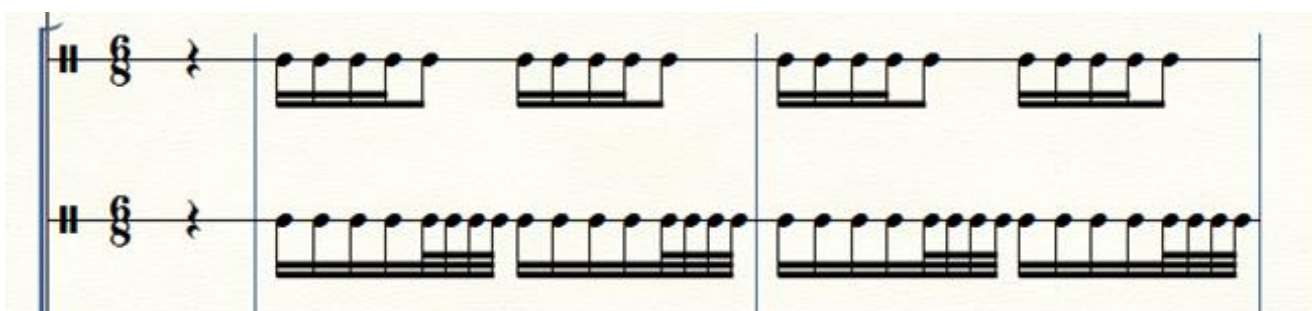
A “toca” de *Colá Son Jon* na ilha de Santo Antão varia de acordo com as localidades rurais de onde se originam os tamboreiros. A cidade de Porto Novo, todos os anos, recebe estes tamboreiros durante as festividades e desempenha um papel de vitrine onde cada um destes grupos expõe a sua “toca” local. Deste modo, a cidade se transforma em uma arena, onde grupos de tamboreiros empunhando suas *esporas* se digladiam com seus tambores.

A existência de várias variações na “toca” de *Son Jon* foi anteriormente mencionada nesta dissertação. Durante as visitas ao atelier do mestre-construtor de tambores de *Son Jon*, Betchinha, houve algumas demonstrações de diferentes tipos de “toca”, feitas na companhia dos seus filhos.

A figura 27 ilustra dois exemplos que foram transcritos a partir destes encontros:



A)



B)

Figura 27: Partituras com as diferentes tocas. A) Toca de Figueiral. B) Toca de Roladilha de Sul

CAPÍTULO 4

O GRUPO DE COLÁ SON JON BOTAFOGO:

EXPERIMENTAÇÕES EM UM CAMPO DE CONTESTAÇÕES SIMBÓLICAS

Ribeira de Corujinha

Nos finais da década de setenta do século passado, em algumas zonas periféricas da Vila do Porto Novo começaram a despontar algumas edificações. De acordo com Dias (2006), estes bairros foram identificados como Chã de Camoca, Ribeira de Corujinha, Abufadouro, Alemanha e Chã de Peixinho na carta de Santo Antão realizada em 1979 pelo

serviço cartográfico do exército português. Os bairros acima mencionados foram povoados essencialmente por pessoas que vieram das zonas rurais da ilha, provavelmente durante o êxodo rural registrado na segunda e quarta décadas do século vinte, devido às fomes que assolaram a população das ilhas acarretando um leque de males sociais, entre eles as más condições de habitabilidade das populações que se estabeleciam nestas áreas em busca de melhores condições de vida (DIAS, 2006: 21). O bairro de Ribeira de Corujinha atualmente é um bairro com infraestruturas como ruas calçetadas, saneamento básico em algumas habitações, e um ginásio polivalente para prática de desportos e atividades culturais, mas as condições sociais dos habitantes ainda são carentes de alguns serviços.

O contato com o grupo de *Colá Son Jon* Botafogo foi viabilizado por Jon d’Hermínia, um dos taxistas mencionados no capítulo 1. Ele não chegou a me apresentar ninguém diretamente, mas, me deu nomes e endereços de pessoas que estão envolvidas com a organização das festividades no bairro de Ribeira de Corujinha. Por coincidência, os tamboreiros que tinham sido entrevistados e que participaram de uma oficina em dezembro de 2013, nomeadamente: o senhor Manuel de Chuco e o Sr. Vitorino de Josefa são moradores do bairro e tamboreiros integrantes do grupo de *Colá Son Jon* Botafogo.

O trabalho de campo em Ribeira de Corujinha foi focado essencialmente nas reuniões realizadas pelo grupo de *Colá Son Jon* Botafogo, na sede do clube desportivo Botafogo e nos ensaios que aconteceram na rua às vezes em frente ao clube, outras vezes, em cortejo de tamboreiros e coladeiras pelas ruas do bairro. O grupo é formado pelos moradores do bairro já citado e do bairro vizinho de Fundo de Lombo Branco, que se unem para concorrer com os outros grupos de *Colá Son Jon* da cidade do Porto Novo e da localidade de Ribeira das Patas no concurso realizado na noite de desfiles do dia 22 de junho.

De acordo com Magnani, o bairro popular, periférico é um lugar onde a sociabilidade e as delimitações do espaço urbano se dão de forma bem particulares. Neste contexto, são demarcados territórios que são apropriados pelos usuários, lugares de passagem e de encontro entre vizinhos, amigos ou “chegados”. Tais demarcações

representam uma forma de “sustentar a sociabilidade”, levando em consideração a malha de relações que mantém com a sociedade envolvente (MAGNANI, 2002; 1993).

Deste modo, no bairro de Ribeira de Corujinha, mais precisamente no alto da Sentina, há uma forte interação social entre os atores envolvidos. As ruas se tornam um palco para os ensaios e os cortejos do grupo de *Colá Son Jon*, com os navios e o comandante da flotilha à frente, seguida por uma dezena de coladeiras mirins, mais uma dezena de coladeiras adultas embaladas por um grupo de dez a quinze tamboreiros no final do cortejo, são os principais atores que comandam o espetáculo. Muitas pessoas, de todas as faixas etárias vêm assistir os eventos e acompanham o cortejo por todo seu trajeto. São os próprios moradores do bairro, curiosos de outros bairros concorrentes, caboverdeanos que vieram de outras ilhas ou do estrangeiro para passar as festas e turistas de outros países. Durante a época das festas, em vários locais da cidade é possível encontrar este tipo de aglomeração, seja na realização de uma “Entrada” ou “Fugido”, nas festas familiares que se seguem aos eventos religiosos como batismos, crismas e casamentos ou simplesmente porque um grupo de emigrantes do bairro se organizou para confraternizar na comunidade.

Estas redes de relações que são estabelecidas entre os indivíduos que geralmente são parentes, amigos, vizinhos, compadres, colegas, ou até mesmo chegados (RODRIGUES, 2008: 235) variam de intensidade e constância. Estes eventos geralmente ocorrem nas sedes de associações de moradores, em clubes, na casa dos próprios moradores. Em alguns casos, as ruas são ocupadas pelos convivas (Fig. 28), que também utilizam parte da residência ou residências dos mesmos, onde é possível perceber a existência de espaços conhecidos e nominados em um território claramente demarcado e apropriado pelos usuários, lugares de passagem e de encontro entre vizinhos, conhecidos ou chegados, no qual se misturam o público e o privado (MAGNANI, 1993).

Durante o trabalho de campo, os ensaios aconteciam sempre ao cair da noite. Os tamboreiros começavam a se aglomerar e a tocar tambor a partir das cinco e meia, para que o ensaio começasse às seis da tarde (nesta época do ano o sol se põe depois das sete da noite). Foi em uma ocasião parecida que mantive o primeiro contato com o grupo de *Colá Son Jon* Botafogo.



Figura 28: Jovens do bairro de Ribeira de Corujinha praticando antes do ensaio. Fonte: Álbum do autor

O Clube Botafogo

No dia 15 de junho, fui ao Recinto 5 de Julho pela manhã para acompanhar os últimos preparativos para a inauguração da FEPASA. No local fui informado pelo Sr. Jon d'Ângela sobre a realização do ensaio do grupo de tamboreiros a partir das seis da tarde em Ribeira de Corujinha. Ele me disse que não estaria presente no ensaio, mas que, eu procurasse por um homem cujo nome era Antônio Maócha assim que chegasse ao local. Quando cheguei ao clube Botafogo, o Sr. Antônio Maócha não se encontrava, mas um rapaz alto, aparentando ter mais de vinte anos de idade, cujo nome era Kédi (Cleudir

Renato, membro do clube Botafogo) me informou o endereço do Sr. Manuel de Chuco, o mestre dos tamboreiros, disse ele.

A casa do Sr. Manuel de Chuco fica a algumas ruas do clube, portanto caminhamos até lá. Ao chegarmos à sua casa falamos com uma filha dele que nos disse que ele estava em casa sim, mas que estava dormindo. Tinha tocado tambor na inauguração da feira, e que agora estava descansando para o ensaio que iria ter logo em seguida. No caminho de volta, ao clube, reconheci outro indivíduo, o Sr. Vitorino de Josefa jogando cartas com outros senhores enquanto alguns rapazes observavam e comentavam o jogo entre eles. O Sr. Vitorino, pelo meu estranhamento não estava preparado para tocar tambor. Eu o cumprimentei, ele me reconheceu de imediato e comentou algo com o seu compadre de lado. Depois me fez uma declaração que me surpreendeu com certa carga negativa: “este ano não vou tocar”.

Surpresas são boas. Inclusive as más surpresas, pois elas nos chacoalham e fazem com que nos atentemos melhor em quê ou quem nos apoiamos. Digo isto por um motivo bem específico. O Sr. Vitorino, como sabem, foi um dos tamboreiros com quem realizei a oficina durante o trabalho de campo no mês de dezembro de 2013, na cidade de Porto Novo. A origem do seu descontentamento provém de razões que serão expostas quando voltarmos a este assunto no final do capítulo. Retomando a narrativa, caminhamos em direção ao clube onde já se encontrava uma concentração de pessoas de ambos os sexos e de faixa etária variada, quero dizer, crianças, jovens, adultos e idosos.

Gostaria de invocar aqui um tipo de organização ou associação praticada entre os jovens moradores do bairro de Ribeira de Corujinha. Como mencionado anteriormente, a maioria dos habitantes do bairro são oriundos de outras áreas rurais do concelho do Porto Novo, ou até dos outros concelhos da ilha. Muitos dos costumes praticados pelos pais na sua localidade de origem foram de certo modo, transplantados para as suas rotinas em Porto Novo. Mas, além disso, eventualmente um novo mundo de possibilidades de relações surge devido à mudança geográfica e ao maior acesso aos bens de consumo.

Durante os processos de adaptação, as práticas culturais que estão relacionadas com os níveis de pertencimento vivenciados por estes indivíduos requerem a agência de uma

ampla rede de relações de sociabilidade, nas quais práticas de consumo produzem estilos de vida próprios e interferem na produção das identidades socioculturais (RODRIGUES, 2008), não só durante o período específico das festas de *Son Jon*, mas também durante outras datas festivas que eles acham pertinentes para realização de eventos, como por exemplo: no entrudo e no carnaval, durante as férias de verão, na época das festas natalinas e de final de ano quando é comum a realização de bailes.

Existem várias atividades organizadas pelo grupo ao longo do ano, entre estas, as atividades desportivas, feiras, gincanas, rifas, etc. De acordo com Idilton da Luz, 25 anos de idade, presidente do clube há três anos, o nome do clube de futebol Botafogo foi inspirado no clube Botafogo de Futebol e Regatas do Rio de Janeiro. Mas eles, além das atividades desportivas são envolvidos com outras atividades no bairro. O presidente afirma que eles se organizam sempre para qualquer eventualidade. Os jovens que integram o clube também são pedreiros e auxiliares, carpinteiros, eletricitas, serralheiros e estudantes. A mobilização do grupo é muito importante para auxiliar os moradores que precisam de ajuda. Segundo Djack, o apelido pelo qual ele é conhecido e como me passarei a referir a ele a partir de agora, existe uma consciência de cooperação entre os moradores do bairro que funciona de várias formas. Por exemplo, se um morador do bairro estiver construindo a sua casa, realiza-se o mutirão com o objetivo de auxiliá-lo exatamente naqueles serviços que ele não poderia pagar. Geralmente tudo o que o morador precisa é ter o material disponível. Os profissionais que fazem o trabalho não são remunerados, em vez disso, o dono da obra providencia uma grelhada, uma cachupa ou uma feijoada brasileira e bebidas para confraternizar com os trabalhadores e suas famílias. O mutirão normalmente acontece em finais de semana. De acordo com Djack, através do mutirão é possível saber quais são os moradores que realmente são ou não comprometidos com a comunidade.

Ele afirma que os jovens do bairro têm um grande amor pelas festas de *Son Jon* e, que por isso, no ano de 2014 resolveram organizar o grupo de *Colá Son Jon*. Por este motivo, foram realizados reuniões e encontros nos quais foram decididas as diretrizes e funções. Foi enviada uma carta à Câmara Municipal e quando foram chamados insistiram no seu argumento e conseguiram permissão do município. Foi decidido convidar o grupo de tamboreiros do Sr. Manuel de Chuco e seus amigos por dois motivos: (a) em todos os

eventos relacionados com *Colá Son Jon* em Porto Novo, ele é sempre convidado a escolher e liderar os tamboreiros e (b) ele é um morador do bairro. No entanto, quem coordena as relações entre o grupo de tamboreiros e de coladeiras com o clube é o Sr. Antônio Maócha. Todas as decisões são tomadas de acordo com o parecer de todas as partes.

O Sr. Antônio Maócha, 48 anos de idade, nascido na ilha de São Vicente, cresceu no planalto leste da ilha de Santo Antão, onde ajudava a família que trabalhava com agricultura e pecuária até seus dezessete anos de idade. Naquela época ele já descia a bordeira, como se chama a cordilheira de montanhas que cruza a ilha, algumas vezes a pé e outras de carro para as festas de *Son Jon* em Porto Novo. Ele trabalha como mestre de obras na construção civil e reclama da escassez de trabalho no momento. O Sr. Antônio de Maócha se declara um apaixonado pelas festas de *Son Jon*, um saudosista na forma de brincar o *Colá Son Jon*. Segundo ele o cortejo de coladeiras e tamboreiros é a característica mais original da festa.

Ele foi convidado pelo presidente do clube Botafogo para coordenar as relações entre o grupo de tamboreiros, as coladeiras e a administração do clube. Ele é um indivíduo sério e respeitado na comunidade. Segundo Djack, ele tem voz tanto entre os tamboreiros quanto entre as coladeiras para mediar as competições e as contestações entre os integrantes;

“no caso das práticas ligadas ao consumo das festas populares, (...) inseridas em redes sociais que estão baseadas na localidade do bairro, podem produzir/reproduzir formas novas e antigas de sociabilidade, envolvendo em um mesmo processo a festa e a violência, integrações e conflitos, interações e rupturas, espaços públicos e privados. Práticas de sociabilidade aproximam e afastam, integram e produzem conflitos, fraturas entre coletividades ou grupos em interação. (...) Os participantes dos eventos festivos e outras atividades envolvendo o bairro compartilham muitas coisas: um território (vizinhos), um trabalho, às vezes definido como profissão (tarefas voltadas à organização, divulgação e execução das festas; fabricação de fantasias; alegorias e outros bens materiais ou simbólicos necessários à execução do desfile) e em muitos casos, compartilham

relações familiares e de parentesco, formas de lazer e consumo, além de sentimentos, valores e práticas em comum” (RODRIGUES, 2008: 237-238).

Todos aqueles que participam das festas, também têm obrigações a cumprir em prol do clube, e assim os objetivos vão sendo conquistados e outros entram na pauta do dia. Em todas as vezes que estive no clube, Djack estava lá para ser consultado e efetivar a decisão do grupo. Quando questionado sobre a permanência na presidência, ele acredita que a experiência em lidar com as necessidades das pessoas é fundamental e deixa claro que o objetivo do clube é ser bem visto e ter a consideração da sociedade de modo à sempre seguir em frente. Além dele, existem mais três membros no conselho diretivo do clube: Kaká (Arcádio, 22 anos de idade), Tchukutuk (Aítson 25 anos de idade) e Kédi (Cleudir, 21 anos de idade). As questões a serem discutidas, normalmente são decididas dentro do círculo deste concelho, formado por quatro membros eleitos, mas se houver necessidade a discussão é ampliada para todos os membros do grupo e decidida em votação. Os mais velhos do bairro também são consultados e suas opiniões são levadas em alta consideração.

As atividades de trabalho e lazer que dinamizam alguns espaços da cidade do Porto Novo durante a época das festas de *Colá Son Jon*, como a zona portuária, os bairros de Fundo de Lombo Branco e Abufadouro, são valorizadas pelos membros do clube. A iniciativa de trazer estas práticas para um espaço de periferia, na forma de ensaios e outras atividades antes mencionadas, partiu deles. De acordo com Djack, o apoio dos habitantes do bairro à iniciativa, foi algo que se deu naturalmente devido às relações de proximidade que o clube mantém com o bairro, principalmente os mais necessitados. As atividades económicas que derivam destes eventos, como, a confecção dos ramos de *Son Jon*, os figurinos, a construção dos navios, a manutenção dos instrumentos, ou em um plano mais amplo, a venda de bebidas e alimentos, serviços e atividades informais são oferecidas ou realizadas nas próprias residências, com intensa participação do círculo de parentes (RODRIGUES, 2008).



Figura 29: Sr. Manuel de Chuco (à direita) e Sr. Griga praticando com aprendizes (à esquerda).
Fonte: Álbum do autor

O grupo de Colá Son Jon Botafogo

O grupo de *Colá Son Jon Botafogo*, ao contrário dos outros grupos de *Colá Son Jon* em Porto Novo, realiza ensaios de preparação para a noite de desfiles do dia 22 de junho. Este aspecto foi fundamental para o meu trabalho de campo, pois acompanhando os ensaios, certamente encontraria uma forma de identificar os membros mais ativos e as formas de organização praticadas por eles, uma vez que, como já foi constatado por Miguel (2010) em campo, (1) o *Colá Son Jon* é uma das festas que compreendem o calendário de festividades católicas entre três de maio a vinte e nove de junho, e (2) a identificação do grupo é uma tarefa quase impossível porque nem sempre todos participam, havendo pessoas que só aparecem nas reuniões ou ensaios algumas vezes e que não frequentam nem colaboram com o grupo regularmente. Existem ainda, aqueles que só aparecem no dia do desfile fazendo com que o conjunto seja irregular. No caso dos tamboreiros isto também

acontece, dependendo do nível de intimidade que o indivíduo tem com o grupo e mais especificamente com o líder dos tamboreiros.

O grupo de *Colá Son Jon* estudado, portanto, resulta da integração do clube de futebol Botafogo, o grupo de tamboreiros amigos do Sr. Manuel de Chuco (Fig. 29) e o grupo de coladeiras formado por moradores dos bairros de Ribeira de Corujinha e do Fundo do Lombo Branco. O contato que estabeleci, inicialmente com o grupo, foi durante os ensaios e algumas reuniões que foram realizadas no interior do clube.

Durante as reuniões, a pessoa que falava em nome do grupo era um dos “capatazes” do cortejo. Os outros integrantes do grupo de coladeiras ou do grupo de tamboreiros, também tinham palavra para dar sugestões, fazer reclamações, etc. As pessoas que se identificaram como responsáveis pelo grupo foram o presidente do clube Botafogo, Idilton da Luz (Djack) e o Sr. Antônio Maócha. Durante as observações foi constatado que ambos coordenam as atividades durante os ensaios e tomam as decisões com relação às exigências ou obrigações dos grupos de tamboreiros e coladeiras.

De acordo com os responsáveis, a Câmara Municipal concede uma ajuda (que não me foi informado a quantia) para a compra dos ramos, da cana de açúcar, dos pés de milho com as espigas, e outros produtos agrícolas que são apresentados durante os desfiles. Mas, a maior parte do trabalho é feito no formato djunta mon (mutirão) em que todos participam e contribuem como podem. Assim, os rapazes e homens do grupo constroem e decoram os navios, as moças e as mulheres fazem os rosários e as roscas, armam as trouxas, fazem ajustes nas roupas que normalmente são pedidas emprestadas a algum membro idoso da família, ou adquiridas nas lojas de produtos made in China.

Durante o trabalho de campo, pude perceber que o grupo se encontrava organizado internamente com o objetivo de estar tudo pronto até o dia 22 de junho, exigindo a participação de todos os componentes. A questão é que nem todos os integrantes se envolvem com a mesma dedicação. Para isso, vale ressaltar que esta “participação” é permeada por relações de poder, regras de conduta e hierarquias, como acontece em qualquer outro grupo social (MENESES NETO, 2009:118). Neste contexto, quando as pessoas falam de atividades relacionadas às festas, sempre se referem à participação e ajuda

de parentes, vizinhos e amigos e membros do clube. Existe uma rede de relações que se estabelece em contextos espaciais próximos: nas ruas e passagens onde moram no bairro e no ciclo de vizinhança (COSTA, 1999 apud RODRIGUES, 2008).

Segundo o Sr. Antônio Maócha, coordenador, o convite que partiu do clube Botafogo foi apresentado ao grupo de tamboreiros que decidiu favoravelmente devido as ações desempenhadas pelo clube no bairro. Estas ações são os mutirões e mais recentemente, um caso que mobilizou o bairro inteiro. Segundo ele, um morador do bairro com dificuldades de locomoção precisava de ajuda, então foi realizado um evento cultural pelo clube e assim foi arrecadada uma quantia para adquirir uma cadeira de rodas. Este tipo de relações entre os mais velhos e os mais novos, nas palavras do Sr. Antônio Maócha, é salutar para o bairro, visto existir carências de várias ordens que o poder local não consegue contemplar.

Este diálogo entre gerações faz parte das relações que permeiam a vida no bairro. As diferentes maneiras compartilhadas pelos moradores do bairro de se ajudarem faz com que tenhamos a sensação que o bairro é essencialmente de parentes e amigos. Estas redes de relações e práticas que são visíveis durante os preparativos do desfile, são praticadas ao longo do ano inteiro, nas relações básicas do dia-a-dia.

Neste contexto, proponho que sejam levadas em consideração as ideias de Peirano com relação à pesquisa depender, entre outras coisas, da biografia do pesquisador, das opções teóricas da disciplina em determinado momento, do contexto histórico mais amplo e, não menos, das imprevisíveis situações que se configuram no dia-a-dia no local da pesquisa, entre pesquisador e pesquisados (PEIRANO, 1995: 13) e, que sejam trazidas para a discussão as visões de Magnani com relação ao conceito de campo, quando sugere estratégias que permitem treinar e dirigir o olhar por uma realidade inicialmente tida como familiar e conhecida (MAGNANI, 1996: 16).

No espaço das festas, percebemos a existência de diversos círculos de relações, concêntricos, horizontais ou verticais onde se sobrepõem as esferas pública e privada, os espaços da casa e da rua, onde se misturam relações de parentesco, amizade e vizinhança, envolvendo participantes de um evento festivo, tornando difícil separar as formas de

sociabilidade festiva dos conteúdos das relações presentes nessas redes de sociabilidade (RODRIGUES, 2008: 240).

De acordo com Magnani, quando o objeto é constituído por práticas que se desenvolvem em espaços de múltiplos usos, como é aqui no caso das festividades de *Colá Son Jon*, é necessário destacar do fundo impreciso da "realidade" tal como é vista pelo senso comum, as unidades significativas de observação e análise. Para o autor, na realidade são as práticas sociais que resignificam os espaços, através de uma lógica que opera com muitos eixos de significação: casa/rua; masculino/feminino; sagrado/profano; público/privado; trabalho/lazer e assim por diante (MAGNANI, 1996: 18).

A escolha do grupo de coladeiras se deu perante uma seleção feita por moradoras que são coladeiras com experiência, sendo que havia uma senhora chamada Filomena que era encarregada deste processo de seleção. Coube a ela a escolha das coladeiras jovens e mirins para compor o corpo do grupo. Os critérios não foram claramente discutidos, mas de acordo com informações do próprio Sr. Antônio Maócha, as coladeiras deveriam estar presentes em todos os ensaios na hora marcada (critério que não era muito respeitado), deveriam ter o ritmo no pé e ser resistentes para conseguir dançar o *Colá Son Jon*.

Nos ensaios havia sempre uma organização padrão no momento inicial. Na frente do cortejo ficavam os pares de coladeiras mirins. Dependendo do dia eu pude contar seis pares, outras vezes dez, na sequência, o grupo de tamboreiros que sempre ultrapassava os dez instrumentistas, depois, os pares de coladeiras de adultos que normalmente passavam de quinze pares e por último os navios. Havia dias que só havia um navio. Os figurantes que participam do desfile não participam dos ensaios.

Cada seção de “toca” durava meia hora, e durante este tempo as coladeiras dançavam sem cessar. Tanto o grupo de coladeiras mirins como de adultos evoluíam em coreografias simples em que alternam os seus pares de vez em quando. As coladeiras mais experientes observam e corrigem os movimentos dos mais novos. Dois indivíduos com apitos que são tocados ao ritmo dos tambores, organizam e fiscalizam a performance das coladeiras. Muitas vezes trocando os pares de coladeiras ou chamando duas coladeiras para dançar com eles ao mesmo tempo. De acordo com o Sr. Antônio Maócha, eles são os

“capatazes” que, da mesma forma em uma frente de trabalho, estão incumbidos de manter a organização do cortejo. Tudo isto ocorre em meio ao clima de excitação da dança e do ritmo dos tambores.

A cada meia hora de ensaio, as coladeiras tinham dez minutos de descanso para então recomençar tudo de novo. Nestes momentos intermitentes eu conversava com algumas coladeiras para saber suas opiniões sobre diversas questões:

“Eu acho que o ensaio deveria ser feito em um local fechado sabe? Na rua todo mundo vê, assim não é mais surpresa (...) eu pessoalmente gosto de trocar de par, assim fica mais dinâmico. Danço com aquele que dançar melhor” (Alcídia, 17 anos de idade, integrante do grupo de *Colá Son Jon*).

Na sua dança embalada pelo som dos tambores que reverberam pelos ecos da noite, as coladeiras dançam sem parar com seus pares enquanto que seus corpos em movimento traçam uma coreografia intensa e cadenciada que transmite uma mistura de sensualidade e erotismo.

Durante os ensaios, a frequência dos mesmos indivíduos nas mesmas posições que frequentaram no dia anterior não é exigida. No entanto, existem pessoas que preferem dançar sempre com o mesmo par. Os pares de coladeiras são formados de acordo com a disponibilidade das pessoas presentes. Nos ensaios há uma incidência maior de indivíduos do sexo feminino de todas as idades, por isso é muito comum, pares formados por duas mulheres ou duas meninas.

No início dos ensaios, era muito comum haver somente dois ou três pares de coladeiras mirins e geralmente todas do sexo feminino. Os rapazes sempre se mostravam arredios naqueles momentos. Os adultos que vão assistir aos ensaios desempenham um papel pedagógico no sentido de desinibir as crianças e adolescentes que sentem vergonha de dançar o Colá. Eu pude presenciar, por várias vezes, cenas de encorajamento por parte de pessoas mais velhas que se identificavam como tios, amigos dos pais e até pais dos rapazes que não queriam ensaiar.

“Eu gosto do *Colá Son Jon*, eu sei Colá. O problema é que algumas garotas não querem dançar com meninos, mas isso é só no início. Mas também, eu sei de amigos meus que agora não dançam o Colá porque seus pais agora são da igreja adventista” (Cristiano, 8 anos de idade, integrante do grupo de *Colá Son Jon*).

Na medida em que a “toca” se prolonga, mais pessoas vão aderindo à dança. Algumas crianças que estavam de lado somente a observar os colegas, agora parecem se divertir dançando com seus pares enquanto tentam sincronizar os movimentos com o grupo que se aproxima e se afasta em duas colunas no movimento da umbigada coletiva. As outras crianças, jovens e adultos que assistem aos ensaios não conseguem ficar parados e balançam seus corpos ao som dos tambores enquanto assistem. Havia noites em que o ensaio era mais animado do que nas outras, isto acontecia principalmente nas noites em que o cortejo seguia pelas ruas do bairro.

A organização das coladeiras nos ensaios, dispostas de forma linear, em duas colunas paralelas, contrasta com as outras disposições mais livres do cortejo do Colá, que tem sido descrito de forma circular em que os pares se alternam quando, por exemplo, dois pares de coladeiras dançam de forma circular e cruzado, alternando os movimentos do afastar e do aproximar em forma de cruz. A partir de um olhar mais atento é possível perceber que alguns pares de coladeiras interagem entre si, na medida em que seus corpos se movimentam para frente e para trás, para os lados e para o centro, quando um dos elementos levanta os braços, ou coloca as mãos atrás da nuca e o outro no quadril. Estes movimentos são executados de forma levemente brusca enquanto a face do indivíduo esboça uma sensação de prazer e as coladeiras exclamam: Oh Sébe, Oh Sébe!

Normalmente, os ensaios se prolongavam até às nove e meia da noite, momento em que todos já estavam exaustos, como se tratasse de um trabalho braçal. As coladeiras, no final dos ensaios, sempre estavam à procura de água para beber, com os seus corpos suando e arfando por causa do cansaço proporcionado pela dança do Colá. Outros procuravam um local para se apoiar ou sentar para descansar.

Com relação ao navio ou navios, durante a realização dos ensaios ainda estavam sendo construídos pelos outros elementos do clube. No entanto, havia sempre um ou dois

navios, mesmo em fase de acabamento, nos ensaios. Os navios estavam sendo construídos na área interna do clube, e o responsável pela sua construção e decoração era o Kédi, segundo ele, todos estavam empenhados em apoiar como pudessem. Ele me disse que tinha vários ajudantes a seu dispor e que estes tinham conseguido todos os materiais que precisavam.

No dia 20 de junho de 2014 foi realizado o último ensaio do grupo de *Colá Son Jon* Botafogo. Na noite anterior, logo após o ensaio, foi realizada uma reunião na qual foram decididas questões pertinentes ao desfile. A reunião foi moderada por um dos “capatazes” do grupo que iniciou incitando a união do grupo. Ele pediu dedicação completa e falou da importância do bairro conquistar um prêmio na noite de desfiles. Na sequência o Sr. Antônio Maócha falou sobre a questão dos horários a serem cumpridos, falou sobre o comportamento com as crianças e preveniu o abuso do álcool durante o desfile, por fim o Sr. Manuel de Chuco se dirigiu aos tamboreiros, falando de forma calma e pausada, e com simplicidade pediu que se concentrassem nos seus sinais, que tudo dependeria do casamento perfeito do toque dos tambores com a dança das coladeiras.

Hoje em dia, devido às transformações e mudanças realizadas na organização das festividades tais como a adoção de um modelo de desfiles para o cortejo do *Colá Son Jon*, deu-se a imposição de uma estrutura, na qual diferentes variáveis devem ser levadas em consideração. Entre elas: (a) a questão do horário e do tempo máximo de desfile, (b) o número mínimo de pares de coladeiras e tamboreiros exigidos na competição e (c), com um efeito catalisador mais notável, a presença de um júri que avalia e classifica, favorecendo a que novas estratégias e técnicas de coreografia sejam adotadas pelos grupos. Outra questão que foi abordada em uma das reuniões no clube Botafogo é a padronização dos trajes dos pares de coladeiras. Algumas pessoas divergem seriamente destas inovações, porque em seus depoimentos é possível deduzir uma preocupação com a questão da “autenticidade” das festividades:

“Nós achamos que não há necessidade de ensaiar, nem fazer coreografias, ou mesmo de trazer o grupo trajando blusas brancas e calças escuras, porque partimos do princípio, e é até por causa disso que trocaram o nome desfile para romaria, para que as

peessoas percebam que não é um desfile. Houve anos em que as pessoas traziam carros e atrelados com alegorias, às vezes com pilão e o moinho de milho, ou cozinhavam em cima dos carros. Com toda esta confusão por causa do nome desfile, ficou parecendo como um carnaval. Hoje a ideia principal disso é fazer a passagem do grupo de uma forma espontânea, como se fossem pessoas que estivessem chegando à cidade por ocasião das festas” (César de Lélis, ator e brincante).

Horário e tempo de desfile

Durante as reuniões que me foi permitido acompanhar, uma constante na ordem do dia foi sempre a questão dos horários e do tempo permitido ao grupo para o desfile. Nas conversas que eu tive com os responsáveis do grupo, como também de outros grupos sempre houve menção por parte deles de um regulamento, do qual somente ouvi falar. Nunca nenhum destes indivíduos me mostrou o documento e as minhas tentativas de consegui-lo junto ao vereador de cultura da cidade sempre foram frustradas. No entanto, fiquei sabendo através do Sr. Antônio Maócha que deveriam entrar na avenida as nove em ponto e tinham uma hora para apresentar.

No dia do desfile, o grupo de *Colá Son Jon* Botafogo se encontrava no início da avenida exatamente às nove horas e trinta minutos da noite, mas foi impedido de iniciar o desfile por conta de um atraso que aconteceu com o grupo anterior. Esta situação causou uma discussão entre os responsáveis pelo grupo e alguns membros da organização das festividades que trabalham para a Câmara Municipal. Por parte dos organizadores do desfile, eles aceitavam que tinha havido uma mudança de horários, mas afirmavam veementemente que todos os grupos foram avisados com antecedência. Por outro lado, os responsáveis pelo grupo ficaram chateados porque garantiam que não foram avisados e reclamavam que esta mudança repentina iria prejudicar seriamente a performance do grupo, alegando que já estavam aquecidos. Tanto os tamboreiros, quanto as coladeiras e outros personagens que constituíam o conjunto para o desfile demoraram a dar-se conta da situação, o que atrapalhou a retirada do grupo do trajeto. Durante este episódio conversei com alguns responsáveis pelo grupo e o representante da Câmara Municipal sobre o ocorrido:

“Eles nos deram um horário para estar aqui, nove e meia e a gente veio na hora exata. Agora estão afirmando que houve um atraso com o grupo de Ribeira das Patas, mas ninguém veio nos avisar. Saímos da concentração há meia hora como combinado. Eu estive por aqui o tempo todo, e ninguém falou nada. Eu acompanhei o desfile de todos aqui. Agora estão falando isso, eu não sei se se trata mesmo disso aí. Acho que o problema agora é com o júri” (Sr. Antônio Maócha, coordenador do grupo em entrevista).

“Bom, Jon de Nhô Córre foi quem me disse que mandaram nos avisar. Mas este recado não chegou a nenhum de nós. Nós tentamos ser pontuais em tudo, e conseguimos. Estamos juntos desde três horas da tarde, fomos para concentração às sete da noite, chegamos para o desfile às nove e meia. Tudo isso exigiu energia, paciência de todos os integrantes, crianças e gente grande. O erro partiu da organização, mas nós já sabemos das coisas. Demos a volta por cima e, apesar de tudo, fizemos uma boa apresentação” (Kédi, em entrevista).

“Aquilo que aconteceu foi uma fatalidade lamentável. O problema é que quem foi incumbido de dar o recado não conseguiu dá-lo, e não reportou o seu insucesso. Tratava-se de um novato que não tinha experiência, mas este caso já foi resolvido. Conversamos com os representantes do grupo e esclarecemos o mal entendido” (Jon de Nhô Córre, em entrevista).

A questão do número mínimo de pares de coladeiras e tamboreiros exigidos na competição

Dentro do universo das festas existe um consenso entre os principais atores e personagens envolvidos sobre o número mínimo de pares de coladeiras e tamboreiros para integrar um grupo de Colá. Todos os entrevistados confirmaram dez pares de coladeiras mirins, dez pares de coladeiras adultos e dez tamboreiros. Com relação ao número de personagens que representam carregadores de ramos, carregadoras de trouxas, pastores, fugidos, emigrantes pagando promessa, entre outras encenações permitidas, não consegui apurar se havia ou não um número mínimo ou máximo permitido. No entanto, cabe levantar uma questão importante que é a configuração dos grupos de *Colá Son Jon* na forma linear. A meu ver, essa disposição limita as possibilidades de interação entre os pares, o que tem sido um fato interessante nas descrições anteriores (Ver RODRIGUES, 1997; MIGUEL,

2010). Ainda assim, durante as minhas observações foi possível notar como alguns pares dentro das fileiras conseguem encontrar um jeito de interagir entre eles através de combinações coreográficas.

O júri

“Se não me engano, faz mais de cinco anos que existe a noite de desfiles no dia 22 de junho, ele não existia antes. O motivo foi para trazer este valor e mostrar aos mais jovens como é que as pessoas festejavam o *Son Jon* antigamente. (...) os mesmos critérios de avaliação são aplicados para aqueles que ensaiam e aqueles que não ensaiam, até porque este é um caso pertinente sobre este evento. Nós achamos que não há necessidade de criar coreografias, ou padronizar o figurino do grupo, até foi por causa disso que o nome de desfile foi alterado para romaria, exatamente para evitar pessoas de trazer veículos atrelados com pilões em cima, fogão de pedra para mostrar a ‘tradição’. Na verdade isto deu uma confusão porque começava a se caracterizar como um carnaval. Por este motivo a ideia principal aqui é fazer a passagem do grupo, mas de uma forma espontânea, como se fossem pessoas chegando para as festas de *Son Jon*” (César de Lélis, ator e integrante do grupo de *Colá Son Jon* de Armazém).

“Existem aquelas pessoas em cima do palco, acredito que algumas delas são júri, mas há dois anos fiquei sabendo que eles ficam espalhados no meio da gente. Com certeza são pessoas que entendem da ‘toca’ de tambores. Por exemplo, o Sr. João de Maria de Teodora, que mora no Fundo do Lombo Branco é júri. Ele conhece todas as ‘tocas’, ele já ganhou concurso de ‘toca’ (Sr. Antônio de Maócha em entrevista).

“Isso é que eu não sei. Não sei, nunca soube quem são o júri. Dizem que tem júri no palco e entre as pessoas, de forma que não dá para identificar. Normalmente dizem que estas pessoas são conhecedoras das matérias sob avaliação. Mas na verdade não há transparência, eu até que gostaria de saber quem são estas pessoas, só para ter certeza se realmente são pessoas que conhecem o *Son Jon*, você pode trazer uma pessoa que conhece

do assunto, mas não conhece a história de *Son Jon*” (Maria Delgado, integrante do grupo *Colá Son Jon* de Armazém em entrevista).

O clima de mistério sobre o corpo do júri paira no ar durante as festividades. Em várias ocasiões, pude participar de conversas cujo tema principal era a curiosidade sobre o júri daquele ano. Se ele seria competente, se não cometeria injustiças como tinha sido em um caso passado, etc. No entanto, nas minhas conversas com organizadores das festas que trabalham com a Câmara Municipal e entidades do poder público local, pude apurar que o corpo de jurados é composto de pessoas da própria localidade que já participaram em muitas edições das festas de *Son Jon* e conhecem a sua história. Estas pessoas, eventualmente têm algum envolvimento com a área artística. Entre estes indivíduos existem pessoas formadas em Cultura Caboverdeana, profissionais da área de artes cênicas, e os mais importantes conhecedores da arte de ser tamboreiro. A escolha deste corpo de jurados é pouco criteriosa, na medida em que não existem muitos profissionais com estas qualificações disponíveis no mercado da cidade.

Outra questão que foi abordada em uma das reuniões no clube Botafogo é a padronização dos trajes dos pares de coladeiras. Como já vimos, algumas pessoas divergem seriamente destas inovações, porque em seus depoimentos é possível deduzir uma preocupação com a questão da “autenticidade” das festividades, no entanto nas conversas que eu tive com os integrantes do grupo de coladeiras, pude constatar que eles preferem esta padronização, pelo menos, para os pares de coladeiras. Segundo Marília, 17 anos de idade do grupo de *Colá Son Jon* de Berlin, dá uma ideia de um grupo só a dançar o Colá. Isto faz com que as coreografias “inventadas” fiquem mais bonitas. O dançarino e coreógrafo do grupo de dança contemporânea Maravilha Tropical, Ilton Rodrigues também leva em consideração esta padronização. Para ele, se as pessoas tiverem bom senso e só mexerem naquilo que acrescenta e não retira significado, o resultado sempre será bom. Ele também concorda que os pares de coladeiras sejam padronizados por questão de harmonia visual, no entanto, acredita que os figurantes e os tamboreiros devem permanecer livres.

Todos os anos, as festas acontecem. Esta dinâmica cíclica influência a vida de muitas pessoas que de uma forma ou de outra, e em diferentes escalas de intensidade se

envolvem com elas. Os profissionais se envolvem através de preparativos trabalhosos e processos de organização detalhados durante períodos significativos que antecedem as festas. Seja: na construção de tambores, de navios de *Colá Son Jon*, dos ramos, etc.

“Ao voltarem, as festas trazem consigo alguma novidade, e assim, de modo lento, muitas vezes imperceptível, vão se modificando, se recompondo, às vezes mesmo se reinventando. Tomam elementos emprestados daqui e dali (pois reparem bem: as diferentes festas conversam entre si!), conferem sentido novo a velhos aspectos. Às vezes, algum elemento integrante de uma totalidade festiva destaca-se de modo tão acentuado que parece alçar voo próprio” (CAVALCANTI, 1998: 293-311).

Agenciamentos, conteúdos e tradição

A realização da noite de desfiles dos grupos de *Colá Son Jon* na cidade do Porto Novo é um fato recente, que vem acontecendo há pelo menos uma década, sendo, portanto uma transformação que acarreta uma mudança estrutural significativa no modo de festejar o *Colá Son Jon* e inevitavelmente, trata dos agenciamentos dos conteúdos tradicionais que promovem a formação de um campo de disputas simbólicas acerca da tradição (MENEZES NETO, 2009: 29).

O conceito de agenciamento na sociologia tem um trajeto que se confunde com a própria história da sociologia e do seu estabelecimento como ciência. No entanto, aqui nos cabe defini-lo como o combustível que faz mover as festividades, a relação íntima entre os atores individuais e os agentes coletivos que produzem e reproduzem a realidade festiva:

“devemos ressaltar que nem todas as pessoas atuam de maneira isolada, pois a noção de mudança planejada e o conceito de ação coletiva fazem parte da realidade moderna, que em certo sentido complementa as mudanças espontâneas provocadas individualmente. Esta relação concomitante entre a mudança pretendida e a não pretendida, entre individualidade e coletividade, faz com que agência seja materializada não somente nos indivíduos, mas também nos agentes coletivos ou associativos. Neste cenário, temos mudanças realizadas de cima para baixo, como é o caso das ações governamentais, das grandes organizações, etc. Por outro lado,

temos as ações iniciadas de baixo para cima, como as associações de bairro, os grupos de pressão, as organizações não governamentais, os lobbies, os movimentos sociais dentre outros” (DIAS JUNIOR, 2001:11).

O clube Botafogo de Ribeira de Corujinha é uma organização que a meu ver se encaixa na segunda categoria de ações descritas acima. A partir de uma instância interpretativa mais ampla percebemos que a iniciativa à prática desportiva por parte dos jovens moradores do bairro e também, a prática de ações coletivas em prol da comunidade, entre estas: o mutirão, as atividades recreativas e de laser que acontecem durante as férias de verão e a assistência aos mais carentes, funcionam como fios que sustentam as redes de reciprocidade mantidas entre os moradores do bairro no seu dia a dia. No entanto devemos ter em mente que a interação social inclui também um campo no qual se exercem as diferenças, as lutas pelo poder, as disputas em torno de prestígio, que permitem o reconhecimento das diferenças e do conflito social (RODRIGUES, 2008: 55).

A questão da identidade ao ser analisada por Rodrigues (2008) demonstra que a ênfase nas diferenças reais ou imaginárias, nas divisões que recortam a estrutura social nada mais é do que a busca por afirmação de identidades elaboradas cotidianamente por pessoas, grupos ou coletividades mais amplas. Segundo a antropóloga, é no contexto urbano que se dá a explosão de identidades, de processos de identificação e formas de reivindicação. Compreendendo, nesta situação, uma ideia de mundo completamente conectado em todos os lugares e em todos os aspectos, globalizado. Desde as pequenas cidades dentro de um mesmo país, até os lugares mais distantes, nos quais e através dos quais as pessoas interagem com a cidade, como os espaços extraterritoriais e transnacionais (RODRIGUES, 2008: 46).

A forma como tem se dado essa busca por afirmação de identidades no âmbito das festas de *Colá Son Jon* está inserida no contexto do projeto de criação de uma identidade nacional caboverdeana. A revista literária e cultural caboverdeana, *Claridade*, que surge em 1936, na cidade do Mindelo, ilha de São Vicente, está no fulcro da discussão em torno da emancipação cultural, social e política da sociedade caboverdeana. Este movimento literário desencadeado pelos escritores e poetas caboverdeanos das ilhas de São Vicente

(Manuel Lopes) São Nicolau (Baltasar Lopes da Silva) e Santiago (Jorge Barbosa) procurava valorizar a língua crioula de Cabo Verde, as manifestações culturais musicais que eram reprimidas pela sociedade e governo coloniais e denunciava as precárias condições socioeconômicas e políticas das ilhas (NOGUEIRA, 2011: 62-64).

Por sua vez, Correia (1998) no seu estudo “A sociedade cabo-verdiana: sua formação e evolução”, fala de um processo evolutivo da composição social caboverdeana e o fato de este processo ser profundamente marcado e condicionado pela presença significativa de africanos, que outrora viviam submetidos, pertenciam do senhor, desprovidos de quaisquer pretensões de ascensão social. Com a eventualidade das revoltas, ataques dos corsários franceses e ingleses ou pela tendência natural de conquista da sua liberdade ou ainda, em consequência dos maus tratos, os escravos, os auto alforriados fugiam para as serras do interior de Santiago e Fogo, também para outras ilhas, onde buscavam sua liberdade (: 60).

Com relação às proibições dos costumes do povo negro e dos seus descendentes que habitavam as ilhas:

“Os batuques, a tchabeta, as finaçons e a tabanka eram expressamente proibidas, sendo necessário ir para o interior onde, em ambiente de sigilo e de secretismo, se podia participar ou assistir. Toda a manifestação cultural de cariz africana era pura e simplesmente reprimida. Em São Vicente, que é praticamente uma cidade onde não há uma clara distinção entre os meios rural e urbano, a repressão incidiu quase apenas sobre as serenatas, o toque de tambores nas festas de São João e Santo António, mas nunca com a violência, como em Santiago” (LABAN, 1990 apud NOGUEIRA, 2011: 71).

Voltando à prática das festividades na atualidade, de acordo com Bauman (2001) em Rodrigues (2008), o “crescimento espetacular do discurso da identidade” no mundo atual tem relação com o “desejo de reconhecimento” de grupos minoritários. Neste mesmo contexto, os estudos realizados durante os últimos vinte anos no campo das ciências culturais têm levado em consideração a conceituação de categorias que tentam traduzir espaços ou momentos que passam a ser denominados como zonas de fronteiras

(HANNERTZ, 1997), zonas fronteiriças ou zonas de contato (PRATT, 1999), entre lugares de produção de identidades e diferenças (BHABHA, 1998), espaços de circulação das culturas híbridas (CANCLINI, 1997), espaços transicionais a ponto de ser “livre dos constrangimentos territoriais”. São nestes espaços ou momentos que a questão da agência pode ser colocada e acionada pelos grupos excluídos, no sentido de contra fluxo à corrente dominante de relações e representações hegemônicas, pois a sobrevivência nestas zonas intersticiais, e mesmo para nelas prosperar, é necessária certa agilidade e criatividade, o que implica na organização dos recursos disponíveis em combinações inovadoras e deslocamentos situacionais (HANNERTZ, 1997 apud RODRIGUES, 2008: 48-49).

A forma como se dá a integração que leva a um acordo entre o clube Botafogo, o grupo de tamboreiros e os moradores do bairro para formar o grupo de *Colá Son Jon* Botafogo tem a ver com um motivo claro defendido pelos moradores: a visibilidade do bairro na sociedade local. “Queremos ser bem vistos tanto aqui no bairro, como também em qualquer outro local da cidade do Porto Novo” (Djack em entrevista). Durante o meu trabalho de campo sempre perguntei se havia algum regulamento interno para reger as decisões do grupo, sempre afirmaram que sim, mas que não estava escrito e sim decidido.

Temos que o grupo de *Colá Son Jon* Botafogo é o único que ensaia e que, juntamente com outros grupos da cidade, considera inovações dentro de uma situação de performance na qual contesta e negocia aspectos dos conteúdos simbólicos dentro de um universo tradicional. Até o dia do desfile, muitas questões com relação a vários aspectos relacionados com os tamboreiros, com as coladeiras e principalmente com os figurantes são mantidas em sigilo por parte de um seletivo grupo de pessoas que constituem o núcleo duro do grupo, da aliança. Estes “segredos” eram principalmente escondidos do pesquisador. Havia sempre um clima de conversa entre eles quando alguém tinha que responder pelo grupo. O porta voz sempre consultava os outros elementos sobre o que e como deveria ser dito.

Dentro do âmbito do cortejo de *Colá Son Jon*, o campo de embates simbólicos (MENEZES NETO, 2009) que se forma a partir das contestações e negociações que são travadas, se configura a partir do agenciamento dos conteúdos tradicionais, por parte dos

agentes e das formas de regulação destes conteúdos. Estes conteúdos estão intimamente ligados com os modos de vida, práticas e saberes dos habitantes da ilha em um passado secular. São interpretados costumes e valores daquela época em uma representação caricata que é acessada através da memória, bem como objetos que eram de uso comum para os nativos da ilha na época, como as albercas, o sorrón e o blí, que ainda hoje continuam vivos na memória dos brincantes da noite dos desfiles. Mais ainda, estes elementos ganharam novos significados e passaram a ser mais do que simples objetos usados pelos antigos habitantes da ilha: passaram a abarcar o significado simbólico por estarem relacionados com a história da ilha de Santo Antão.

Os tamboreiros são o elemento a partir do qual todo o cortejo evolui, em torno do grupo encontramos as coladeiras que incitam os transeuntes a dançar, cantando versos que incitam a virilidade do macho (RODRIGUES, 1997), ou dançando entre elas. A flotilha de navios liderada pelo comandante navega por entre o cortejo causando nos corpos dos tamboreiros e das coladeiras movimentos iguais ao do balanço das vagas em mar alto. Curiosos, turistas e brincantes são atraídos pela dinâmica do cortejo, que tem em seu centro, o grupo de tamboreiros.

Os pares de coladeiras sempre usam roupas que se assemelham as usadas no início do século XX pelos habitantes da ilha. Para os homens calças compridas de algodão, camisas de manga comprida e arregaçadas até o cotovelo, podem ser brancas ou ter estampas, chapéu estilo panamá e sandálias de couro. Para as mulheres saia comprida com xaile à cintura, blusa com botões, terço ou rosário. Os pares de coladeiras mirins também são caracterizados do mesmo modo.

A questão que levanta discussões e contestações gira em torno da padronização dos grupos de coladeiras no que toca as cores das roupas e à questão dos ensaios antes da apresentação. Maria Delgado, 51 anos de idade, educadora e coladeira do grupo de Armazém discorda destas medidas adotadas por alguns grupos em entrevista:

“nós não ensaiamos porque nos baseamos no fato de que *Son Jon* nunca foi ensaiado, nunca teve coreografias, ou de alguém afirmar que Berlin (um bairro local) ganhou no ano passado porque estavam todos de preto e branco, mas eu sei

que preto e branco não faz parte da nossa tradição. Quem vinha para as festas de *Son Jon* antigamente, não podiam ter a preocupação de arrumar roupas pretas e brancas porque muitas vezes nem tinham mais do que uma muda de roupas para passeio. Além do mais, eu acredito que o clima de *Son Jon* combina mais com o colorido desorganizado das pessoas. Para o nosso grupo, *Colá Son Jon* é espontâneo. Basta ouvir os tambores que você sai para o Colá”.

Por sua vez, a coladeira Jaqueline, 25 anos de idade do grupo de *Colá Son Jon* Botafogo vê estas transformações adequadas:

“Todos os dias venho ensaiar, gosto muito quando todo o mundo está reunido na hora certa, acho esta uma oportunidade para interagir com outras pessoas. As pessoas ficam conversando, a gente brinca uns com os outros. Afinal de contas, a gente só dança *Colá Son Jon* uma vez por ano, acho esta experiência do ensaio muito boa, gosto muito de Colá (...) falaram que somente os pares de coladeiras vão de branco e preto, mas podemos usar um xaile. Acho bom porque assim vai destacar as nossas coreografias”.

Esta discussão em torno da ideia de tradição deve ser compreendida a partir da concepção defendida por Carvalho (2000); a tradição como uma categoria em contínua reconfiguração, formulada no diálogo incessante entre mudanças e permanências. O contexto das mudanças na estética dos elementos do *Colá Son Jon* nos faz perceber a existência de um campo de contestação e negociações do qual participam tamboreiros, coladeiras, intelectuais, imprensa poder público e sociedade civil. De acordo com Hugo Menezes Neto, é importante partir do princípio de que os sujeitos assumem posições mais inovadoras ou mais conservadoras, conforme as mudanças contextuais, os interesses pessoais e outras subjetividades (MENEZES NETO, 2009). Desta forma, tradição como uma categoria êmica é concebida como um conjunto de significados, símbolos e sentidos configurados de uma dada maneira, resultado da negociação sobre o que deve permanecer ao longo do tempo e aquilo que deve ser esquecido. Sendo esta, uma categoria que opera para regular os conteúdos que identificam os grupos e ordenam suas relações. (ALBERNAZ no prefácio de MENEZES NETO, 2009).

Contestações em um campo simbólico

Como vimos até agora, as festas de *Colá Son Jon* de Porto Novo têm sido um palco onde tem acontecido um processo de mudanças e permanências em sua concepção estética e conceitual, como também tem suscitado uma ampla discussão, disputas e contestações acerca dos usos da tradição.

A discussão que se estabelece aqui tem a ver com a adoção de práticas e inovações no campo das festividades. Estas mudanças têm sido protagonizadas por atores específicos que constituem a esfera de conceituação e ação em um campo de experimentação simbólica.

Com relação a este assunto, em um plano mais complexo e controverso de disputas simbólicas estudadas pelo antropólogo Hugo Meneses Neto na sua obra que resultou da sua dissertação de mestrado nesta mesma casa; *O Balancê do Arraial no São João da capital – Quadrilha e Tradição no São João de Recife 2009* aborda a questão das mudanças e transformações com relação às quadrilhas juninas da região metropolitana da cidade do Recife.

Outra festividade que também compartilha em amplas dimensões as disputas simbólicas foi estudada pela antropóloga Lady Selma Albernaz, durante o seu doutoramento em ciências sociais; *O “URROU” DO BOI EM ATENAS: Instituições, experiências culturais e identidade no Maranhão (2004)*. A autora ao analisar os principais atores que atuam em diferentes instâncias e de formas diversas na regulação dos conteúdos simbólicos da tradição das festas maranhenses atenta para a existência de um controle sobre os conteúdos tradicionais, na medida em que as mudanças e permanências estão diretamente relacionadas aos processos de lembrar e esquecer que dão sentido à tradição.

Segundo Albernaz, no esforço para não esquecer, existe um controle destes conteúdos a fim de que alguns se transformem em memória e outros não (ALBERNAZ, 2004).

Outra característica que está relacionada com o fenômeno estudado pela antropóloga é a questão do retorno por parte de parentes emigrantes, no caso de Cabo Verde, que residem em outras ilhas e principalmente no estrangeiro. Durante as festas de *Son Jon* há um fluxo intenso de pessoas tanto das diversas comunidades do interior da ilha, como de outras ilhas e também de emigrantes para Porto Novo. Durante o período que se estabelece uma relação de licença poética do cotidiano (CAVALCANTI, 1998), é também uma época para reafirmar as alianças, os pertencimentos distintos, atualizar as mudanças nas trajetórias individuais, que o período propicia, através das várias festas que se realizam (ALBERNAZ, 2004: 13).

O historiador Peter Burke (1989), por sua vez defende que na produção da cultura popular da Europa moderna, as inovações passavam pelo crivo da comunidade. Segundo ele, quem definia se as inovações persistiam ou eram descartadas era a própria população, fazendo esta a forma mais constante de participação popular na criação e transformação das produções artístico culturais. Ele denomina este processo de censura preventiva:

“Se um indivíduo produz inovações ou variações apreciadas pela comunidade, elas serão imitadas e assim passarão a fazer parte do repertório coletivo da tradição. Se suas inovações não são aprovadas, elas morrerão com eles, ou até antes” (BURKE, 1989: 138).

Levando em consideração a perspectiva adotada por Albernaz em diálogo com Burke, podemos perceber que a narrativa das festividades de *Colá Son Jon* é protagonizada por agentes da censura preventiva que contestam e disputam o controle dos conteúdos tradicionais. Desta forma, a exemplo dos dados de Menezes Neto, é possível perceber que, no caso das festas de *Colá Son Jon* de Porto Novo, a noite de desfiles, o poder público, os tamboreiros, as coladeiras e a comunidade (aqui designando o microcosmo dos grupos de *Colá Son Jon* e o macrocosmo das festividades) participam do processo seletivo do que deve ser esquecido ou lembrado, mantido ou abandonado. Estas negociações na verdade não acontecem somente durante as festas, elas integram um processo que está em constante

evidência. Fazem parte das conversas entre os produtores culturais, nas salas de aula, no ambiente dos ensaios, nas entrevistas com as pessoas mais velhas, etc.

No ano de 2010, eu me encontrava na cidade do Porto Novo durante as festas de *Colá Son Jon*. Foi a primeira vez que assisti pessoalmente aos desfiles realizados no dia 22 de junho. Durante aquela noite, eu pude presenciar algumas práticas que nos anos seguintes foram caindo em desuso, como por exemplo; havia uma cabana feita de palha em cima de um atrelado que era puxado lentamente pela avenida. Em cima do atrelado, na frente da cabana havia alguns personagens interpretando algumas rotinas típicas do meio campestre, como: tirar leite de uma cabra, cozinhar em fogo de lenha, preparar o tabaco para fumar cachimbo, etc. Naquela ocasião, eu tive a nítida sensação de uma atuação ao ar livre, com personagens conscientes da interpretação de um ato.

Nas minhas pesquisas de campo realizadas nos anos de 2013 e 2014 tais práticas já não foram registradas em nenhum dos grupos que desfilaram durante a noite do dia 22 de junho. Conversando com o Sr. Antônio Maócha sobre este assunto, ele foi categórico ao afirmar que não devemos misturar as festas de *Colá Son Jon* com as festas de carnaval. Com certeza ele se referia ao caráter de encenação presente naquelas práticas, principalmente devido ao uso do atrelado que, segundo ele, lembrava uma alegoria.

O Sr. Vitorino, tamboreiro e tocador de violão, o qual me havia confidenciado que não iria tocar no ano de 2014, também expõe as suas razões com relação às novas decisões que, segundo ele, têm vindo a ser tomadas por algumas pessoas que não tem total autoridade sobre as questões pertinentes à “toca” do tambor:

“você vai tocar em um ambiente onde os tamboreiros são de níveis diferentes, é de se esperar que você não consiga atingir o objetivo que se pretendia inicialmente. Mesmo estando unidos, como se faz para tocar tambor, sabemos que o resultado não é satisfatório em qualidade, por estas coisas e outras, de minha parte eu renuncio e assim todo o mundo pode continuar como quiserem. Você não pode impedir alguém de tocar o seu tambor, então neste caso, eu saio. Por que você entende, eu sei tocar um pouco de violão, mas se eu não consigo acompanhar outro tocador, eu paro”.

Esta divergência estava acontecendo entre o Sr. Vitorino e o líder Sr. Manuel de Chuco, que por sua vez, defende outro ponto de vista com relação à formação do grupo de tamboreiros do grupo de Botafogo:

“Ora, a questão é o seguinte, Vitorino não aceita que o grupo seja formado com gente nova, pessoas que não costumam tocar com a gente. Eu por outro lado, acho que devemos aceitá-los e ensiná-los, já que *Son Jon* está crescendo, temos o dever de preparar os mais novos e é lá no desfile que eles precisam ganhar confiança. Estamos ensaiando e com certeza esperamos que ele mude de ideia porque precisamos do seu apoio como veterano no grupo”.

Com base nos depoimentos recolhidos de vários tamboreiros no decorrer da pesquisa de campo, percebi que alguns deles, entendiam e até simpatizavam com o ponto de vista do Sr. Vitorino, mas preferiram seguir a decisão do tamboreiro líder. O Sr. Antônio Maócha também era do mesmo ponto de vista do Sr. Manuel de Chuco, defendia veemente o papel pedagógico dos tamboreiros junto aos mais jovens.

Para todos os efeitos, este episódio se desenrolou da melhor forma possível, pois apesar das discórdias, no dia do desfile o Sr. Vitorino apareceu com o seu tambor afinado e pronto para digladiar. No final da noite, o prémio para o melhor grupo de tamboreiros foi atribuído ao grupo de tamboreiros Botafogo para a alegria de todos eles. A tamboreira Dona Elsa foi quem subiu ao palco para receber o troféu que ela exibiu acima da cabeça com muito orgulho.

O vereador de cultura, Jorge Martins, que também é um famoso ator de teatro e fundador do grupo Juventude em Marcha¹⁴ entende que este processo faz parte da negociação, contestação e estabelecimento de regras que são concretizadas no regulamento (o qual somente ouvi falar) que foi criado para a noite de romarias, e adianta que, o projeto

¹⁴ Fundado em Março de 1984, o grupo de teatro popular de Cabo Verde já produziu e encenou mais de vinte peças, seis telefilmes com a televisão nacional e viaja anualmente para a diáspora globalizada na Europa e Estados Unidos da América.

de tradicionalizar as festas de *Son Jon* abrange não só a noite de desfiles como também os eventos musicais que acontecem durante os dias de festa.

Ao questionar quem eram as autoridades que decidiam que práticas eram aceites ou não, ele responde que, na verdade devemos entender que é um campo de experimentações. Toda a intervenção operada pela Câmara Municipal é sempre planejada e discutida entre personagens importantes dentro do universo das festividades de *Colá Son Jon*. As negociações sobre o que é permitido ou incentivado e o que não é permitido ou penalizado parte sempre de uma abordagem pedagógica, na qual são ouvidas as diferentes opiniões por parte destes atores, organizadores, produtores, intelectuais e representantes do poder público.

É claro que na qualidade de vereador e representante do poder público local é de se esperar que a sua análise seja favorável a uma visão positiva da maneira como o poder público atua, no entanto, na qualidade de investigador do teatro popular, citado na obra de Rodrigues (1997), é legítimo considerar que seu trajeto como um dos atores neste campo de contestações e negociações seja anterior ao seu papel como vereador de cultura da cidade do Porto Novo.

Segundo Menezes Neto (2009), o trabalho da censura preventiva é coletivo, simultâneo e ininterrupto e é realizado por todos aqueles envolvidos nas festividades de forma que, todos estão interligados e se relacionam como “censores”, mesmo que de forma nem sempre harmônica e simétrica. Dentro desta perspectiva, entendemos que no caso aqui estudado, os componentes dos grupos de *Colá Son Jon*, seja qual for a sua função no grupo, são os principais atores dos agenciamentos dos conteúdos simbólicos tradicionais. As variações pessoais que ocorrem dentro de uma estrutura tradicional, as quais consistem da agência daqueles que são performers das tradições que devem ser salvaguardadas certamente acarretam a ideia defendida por Kirshenblatt-Gimblett:

“as pessoas não são simplesmente objetos da preservação cultural, mas também sujeitos. Elas não são somente portadoras e transmissores da cultura, mas também agentes na empresa do patrimônio em si”¹⁵ (2004: 53).

As festas de *Son Jon* de Porto Novo estão nas memórias dos novos e principalmente dos mais velhos. Existe uma ligação saudosista com o passado, com a evocação de narrativas por parte destes personagens e, nos quais, desperta sentimentos de preservação cultivados em forma de costumes e valores. Jon de Nhonhô (79 anos de idade) estabelece uma comparação com as festas de antigamente e as de atualmente em entrevista:

“Hoje a festa segue um sistema comercial, de negócios, mas antigamente era diferente porque não havia nem dinheiro, a gente vivia na base do que a terra produzia, e o que a gente tirava da terra era somente para nos alimentarmos. Então quando as pessoas vinham do interior da ilha para fazer a festa do *Colá Son Jon*, como você deve saber, aqui não havia casas, existiam nada mais do que umas quatro casinhas”.

Na verdade, hoje em dia existe um compromisso explícito com a causa do turismo que aparece como um elemento reforçador da tradição (SHARP, 2014) na medida em que proporciona, mesmo que de forma muito tímida, certo valor a estas práticas e saberes. Quando os tamboreiros são convidados a acompanhar um cortejo de *Colá Son Jon* pela Câmara Municipal ou pela gerência do hotel Art Resort Santo Antão, eles cobram pela performance. Como vimos no capítulo 2 desta dissertação, os tamboreiros têm se adaptado ao longo do tempo às transformações operadas no seio das festividades. A sua centralidade durante a época das festas nunca foi colocada em questão. Muito pelo contrário, os tamboreiros são considerados o elemento característico para definir o espírito das festas de *Son Jon*. Eles estão presentes nos Slogans, nos anúncios turísticos, nas vinhetas da televisão nacional e são retratados como uma feição identitária do sampadjodus da ilha de Santo Antão e nacional.

¹⁵ People are not only objects of cultural preservation but also subjects. They are not only cultural carriers and transmitters, but also agents in the heritage enterprise itself.

A trajetória do povo caboverdeano tem sido abordada em muitos estudos nos âmbitos histórico e sociológico. O caminho para entender o processo de constituição da população caboverdeana e da miscigenação iniciada a partir de 1460, indica para a participação de portugueses, negros africanos, espanhóis e outros grupos de europeus que navegavam para o novo mundo. Este encontro de povos diferentes em um território insular acaba por desembocar em uma autêntica miscigenação biológica, primeiro, e cultural, depois, onde se impõe, seguramente, a presença constante nas ilhas dos negros africanos, aliás, o elemento fundamental para o povoamento (MONTEIRO, 2011).

Não é nossa intenção aprofundar esta discussão polêmica mencionada no parágrafo anterior. No entanto, revisitar esta ideia nos permite entender melhor os depoimentos prestados por informantes no campo de pesquisa. Pois, há necessidade de entender a identidade cultural caboverdeana estruturada a partir do processo de miscigenação associado ao espaço insular e às condições naturais adversas. Trata-se, enfim, de uma identidade dinâmica, diferenciada, múltipla e multidimensional, resultado de uma relação com o outro, isto é de uma construção social (MONTEIRO, 2011: 34).

CAPÍTULO 5

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao me aproximar do momento derradeiro desta dissertação não posso deixar de concluir um fato que considero de grande importância. Apesar de nesta pesquisa ter estudado somente as festas de Colá Son Jon de Porto Novo, na ilha de Santo Antão, Cabo Verde, a dimensão desta festividade se estende a outras ilhas do arquipélago, e a vários outros países de três continentes diferentes, onde residem comunidades de emigrantes caboverdeanos e descendentes. As festas de *Colá Son Jon* aparecem como as maiores festas de romaria praticadas em Cabo Verde, e de entre outras manifestações culturais praticadas por emigrantes caboverdeanos na diáspora globalizada, aquelas que, até o presente momento, conseguiram maior visibilidade, a ponto de serem elevadas a patrimônio cultural em Portugal.

No bairro do Alto da Cova da Moura, em Lisboa, Portugal existe a prática performática do Colá Son Jon/Kola San Jon. Esta festa é realizada pelos emigrantes caboverdeanos que ali residem desde a década de sessenta do sec. XX, mas temos registros das festas a partir de 1991 (MIGUEL 2011, p. 132). Neste bairro, a festa realiza-se de forma sistemática e organizada através do apoio de um projeto comunitário, a Associação Cultural Moinho da Juventude. A manifestação ultrapassou os limites do bairro e culminou na participação do filme “Fados” (2007) do conceituado cineasta espanhol, Carlos Saura. A festa foi elevada a Patrimônio Cultural português no ano de 2013.

Os resultados que apresento são relativos à pesquisa realizada na cidade do Porto Novo, onde as festas são praticadas pelo menos desde o início do séc. XX. Temos o registro de tamboreiros desde sempre nas festas de Colá Son Jon. Por outro lado, ficou evidente que as festas são caracterizadas tanto pelo seu fervor religioso, quanto pela intensidade dos eventos festivos não religiosos, os eventos desportivos e recreativos, que valorizam a produção cultural tradicional. Os tamboreiros, tema privilegiado da nossa pesquisa, aparecem como o elemento que permeia todas as dimensões e espaços da festa, a sua música reverbera por todos os espaços o tempo todo.

As narrativas fundamentadas no mito do “achamento” da imagem do santo constituem o elemento legitimador, nas falas dos meus colaboradores, sobre a origem das festividades. Tais narrativas contam, em suas diferentes versões transmitidas através das gerações, a dedicação vitalícia da personagem Mé Maia, em seu desejo de devoção incondicional para dar sentido à própria vida e ao universo circundante que, por sua vez, castiga com suas condições adversas. A própria história do surgimento da cidade do Porto Novo está atrelada a estas narrativas. De acordo com estas, o Povoado dos Carvoeiros (antigo nome da cidade) foi surgindo na medida em que pescadores e agricultores que vinham de outras comunidades da ilha para passar as festas na ribeira da igreja junto à ermida do santo com suas famílias, acabavam ficando na região e eventualmente ali se fixaram.

Neste trabalho foi demonstrado como se dá a construção da identidade dos tamboreiros. Este processo foi compreendido em três momentos a partir das narrativas

apresentadas nas entrevistas realizadas em campo. Em um primeiro momento, através de trajetórias individuais específicas envolvendo uma vivência rural, ou mesmo uma tradição camponesa; em um segundo momento, a partir do resgate dos valores culturais daqueles oriundos das comunidades encravadas da ilha e que hoje residem em bairros na periferia da cidade do Porto Novo; e finalmente, os emigrantes que praticam as festividades nas diásporas e que voltam à sua terra de origem esporadicamente. O seu ofício é adquirido e construído a partir da sua convivência com os outros indivíduos que vivem no seu meio, e o seu comportamento é pautado por códigos e funções que conferem prestígio e liderança dentro do universo das festividades.

Com relação às controvérsias sobre o significado do termo Colá, abordadas no capítulo 3, este trabalho contribui de forma significativa para o deslocamento do fulcro da questão, que não reside na dicotomia, mas sim na polissemia do termo, caracterizando o Colá como uma categoria que abarca no seu significado não apenas um conceito, e sim, um processo.

Na perspectiva etnomusicológica, a abordagem com foco no papel funcional da música em detrimento do contemplativo, foi crucial para uma compreensão holística do ritmo. Na análise feita à música dos tambores, o reconhecimento dos ritmos emergente e resultante como fenômenos conceituais permitiu ao pesquisador perceber a sincronia temporal intrínseca dos vários elementos, que funcionam como unidades integradas em vários níveis e percebidas segundo um conceito de tempo musical circular. Por último, a adoção das perspectivas holísticas interna e externa nos permitiu distinguir entre as relações primárias e as relações secundárias que são estabelecidas entre os vários elementos que compõe o conjunto, como também perceber que o que cada performer faz é apenas uma parte do todo sonoro que, por sua vez, não é apenas a soma das partes.

Um fato de notável interesse foi a revelação da importância da noite de desfiles, um dos eventos muito celebrados durante as festividades, e que representa um formidável campo onde se dão as disputas e negociações sobre os possíveis elementos a serem consagrados como símbolos da tradição. Durante os desfiles há uma caracterização sobre os modos de vida dos antepassados da ilha. Os grupos normalmente representam a chegada de

peregrinos e pagadores de promessas de uma grande caminhada. Há uma conscientização de que tais costumes antigos fazem parte da tradição e que, portanto, devem ser preservados. Esta discussão se dá em um contexto discursivo marcado por dicotomias do tipo tradicional/moderno. Os agentes envolvidos nesta discussão vão desde as coladeiras, os tamboreiros, os organizadores das festas, os produtores culturais, os músicos, os atores que desempenham os mais diversos papéis na noite de desfiles, os intelectuais, até o poder público. Conclui-se, desta forma, que os desfiles, que ocorrem na noite de 22 de junho representam um contexto privilegiado para a performatização de disputas e negociações em torno dos valores e identidades de seus participantes.

REFERÊNCIAS

- AGAWU, V. K. 1987. The Rhythmic Structure of West African Music. *The Journal of Musicology*, Vol. 5, No. 3 (Summer, 1987), p. 400-418.
- ALBERNAZ, L. S. 2004. O “Urrou” do boi em Atenas: Instituições, experiências e influências culturais e identidade no Maranhão. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas. Campinas. 346 p.
- ALBUQUERQUE, Luís. 2001. O descobrimento das ilhas de Cabo Verde. In: *História Geral de Cabo Verde*. Vol. I. Lisboa/ Praia. CEHCA/ IICT de Portugal e INIC de Cabo Verde.
- ANKU, W. 1997. Principles of Rhythm Integration in African Drumming. *Black Music Research Journal*, Vol. 17, No. 2, pp. 211-238.
- BACH, M. 2011. Carisma e Racionalismo na Sociologia de Max Weber. *Sociologia e Antropologia*. Vol. I: 51-70.
- BARTH, F. 2000. O guru, o iniciador e outras variações antropológicas. Tomke Lask (org.). Rio de Janeiro: Contra Capa. 243 p.
- BAUMAN, Z. 2001. Identity in the globalizing world. In: *Identity, Culture and Globalization*. Leiden. Ed. Brill: 121-129.

- BHABA, H. 1998. O Local da Cultura. Editora UFMG. Minas Gerais. 395 p.
- BRUMANN, C. 1999. Writing for Culture: why a successful concept should not be discarded. *Current Anthropology*. Vol. 40. Suplemento. S1- S27.
- BURKE, P. 1989. Cultura popular na idade moderna: Europa 1500-1800. São Paulo: Cia. Das Letras. 280 p.
- CANCLINI, N. G. 1997. Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo. Edusp.
- CARVALHO, J. J. 2000. O lugar da cultura tradicional na sociedade moderna. In: *Seminário Folclore e Cultura Popular*. Rio de Janeiro: Funarte: 23-38.
- CAVALCANTI, M. L. V. C. 1998. As grandes festas. In: *Um olhar sobre a cultura brasileira*. FUNARTE. Ministério de Cultura. Rio de Janeiro, p. 293-311.
- CHERNOFF, J. M. African Rhythm and African Sensibility. Aesthetics and social action in African musical idioms. University of Chicago Press. Chicago. 280 p.
- CLIFFORD, J. 2008. A Experiência Etnográfica: Antropologia e literatura do século XX. José Gonçalves (org.) Rio de Janeiro. Editora UFRJ. 281 p.
- CORREIA, C. 1998. A sociedade cabo-verdiana: sua formação e evolução. In: *Descoberta das Ilhas de Cabo Verde*. Arquivo Histórico Nacional. SÉPIA em France. Praia, p. 55-68.
- DIAS JUNIOR, C.S. 2001. Capital social e violência: uma análise comparada em duas vilas de Belo Horizonte. Departamento de Sociologia e Antropologia, Universidade Federal de Minas Gerais. Dissertação. 128 p.
- DIAS, A. C. 2006. Evolução Histórica do Concelho do Porto Novo (1912-2005): Aspectos da administração da economia e do quotidiano. Monografia apresentada ao curso de Licenciatura em Ensino de História do Instituto superior de Educação. Cabo Verde. 50 p.
- ÉVORA, J.S. 2005. Santo Antão no Limiar do Século XIX: Da Tensão Social às Insurreições Populares (1886/1894)-Uma Perspectiva Histórica, Instituto do Arquivo Nacional. Praia. 163 p.
- GUSS, D. M. 2000. The Festive State: race, ethnicity, and nationalism as cultural performance. University of California Press. Berkeley. Los Angeles.
- HANNERTZ, U. 1997. Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional. *Mana*, 3 (1): 7-39.

HESPANHA, A. M. & SANTOS, M. C. 1998. Os Poderes num Império Oceânico. In: *História de Portugal Vol. II*: 351-366.

JONES, A. M. 1954. African rhythm. *Africa* 24: 26-47.

KAUFFMAN, Robert. 1980. African rhythm: A reassessment. *Ethnomusicology* 24, no. 3: 393-415

KIRSHENBLATT-GIMBLET, B. 2004. Intangible heritage as metacultural production. *Museum International*, v. 56, n. 1-2: 52-65.

KOETTING, J. 1970. Analysis and notation of West African drum ensemble music. *Selected Reports* 1, no. 3:115-146.

LÉVI-STRAUSS, C. 1957. *Tristes Trópicos*. Tradução de Wilson Martins. Editora Anhembi Limitada. São Paulo. 444 p.

LOCKE, D. 1982. Principles of Offbeat Timing and Cross-Rhythm in Southern Eye Dance Drumming. *Ethnomusicology*, Vol. 26, No. 2. p. 217-246.

LONDON, J. 2012. *Hearing in Time*. Oxford University Press. Pp 81-82.

MAGNANI, J. G. C. 1993. A rua e a evolução da sociabilidade. In: *A cidade e a rua*. Cadernos de História de São Paulo. São Paulo: Museu Paulista da Universidade de São Paulo n. 2: 45-54.

MAGNANI, J. G. C. 1996. Quando o Campo é a cidade: fazendo antropologia na metrópole. In: *Na Metrópole – Textos de Antropologia urbana*. EDUSP. São Paulo, p. 1-30.

MAGNANI, J. G. C. 2002. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. *RBCS*, V. 17, n. 49.

MALINOWSKI, B. 1976. *Argonautas do pacífico ocidental: Um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné melanésia*. São Paulo: Abril Cultural. 436 p.

MARTINS, J. A. 1891. *Madeira, Cabo Verde e Guiné*. Livraria de António Maria Pereira. 270 p.

MARTINS, V. 1988. *A Música Tradicional Cabo-Verdiana – I (A Morna)*. Instituto Cabo-Verdiano do Livro e do Disco, Praia- Cabo Verde. 183 p.

MENESES NETO, H. 2009. *O balancê no arraial da capital: quadrilha e tradição no São João de Recife*. Recife. Ed. Do Autor. 171 p.

MIGUEL, A. F.L. 2010. Kolá San Jon, Música, Dança e Identidades Cabo-Verdianas. Departamento de Comunicação e Arte. Universidade de Aveiro. Dissertação. 194 p.

MIGUEL, A. F. *et al.* 2011. Quatro estudos de caso sobre a música e a identidade em Portugal, Cabo Verde, Moçambique e Brasil. *Cuadernos de Etnomusicología*. SIBE. Sociedad de Etnomusicología N.1: 130-150.

MONTEIRO, C. A. 2011. Música Migrante em Lisboa: trajectos e práticas de músicos cabo-verdianos. Ed. Mundos Sociais. 296 p.

MONTEIRO, C. 2004. Sociologia Urbana Uma Cidade-Porto em Construção: A questão Urbana na Perspectiva do Desenvolvimento Integrado. Editora Separata Direito e cidadania.

NETTL, B. 2005. The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues. New Edition. University of Illinois Press, Urbana and Chicago. 2005. 513 p.

NKETIA, J. H. Kwabena. 1974. The music of Africa. New York: W. W. Norton

NOGUEIRA, G. A. 2011. Batuko, património imaterial de Cabo Verde. Percurso histórico-musical. Universidade de Cabo Verde. Praia. 125 p.

PEIRANO, M. 1992. A Favor da Etnografia. Dumará distribuidora de Publicações Lda. Rio de Janeiro. 162 p.

Fonte: http://www.marizapeirano.com.br/livros/a_favor_da_etnografia.pdf. Acesso em 03/02/2015.

PEREIRA, Daniel. Recortes da História da ilha de Santo Antão In: Revista Trimestral de Informação e Cultura, Ekhos de Paúl. Números 7 / 10, Agosto 1994 / Junho 1996.

PINTO, T. O. 2001. Som e Música. Questões de uma antropologia sonora. Revista de Antropologia São Paulo, USP. 44 (1): 221-286.

PRATT, M. L. 1999. Os olhos do Império: Relatos de viagem e transculturação. Bauru: Edusc.

PYYHTINEN, O. 2009. Being-with Georg Simmel's Sociology of Association. Theory, Culture & Society. 26(5): 108–128. DOI: 10.1177/0263276409106353.

ROCHA, A. 1990. Subsídios para a História da Ilha de Santo Antão (1462 – 1983). Imprensa Nacional de Cabo Verde. Praia.

RODRIGUES, C. I. 2008. Vem do Bairro dos Jurunas-Sociabilidade e construção de identidades em espaço urbano. Núcleo de Altos Estudos Amazônicos. Belém, Pará. 347 p.

RODRIGUES, M. 1997. Cabo Verde-Festas de Romaria- Festas Juninas. Ed. Autor Largo John Miller, Mindelo. 60 p.

SEEGER, A. Giovanni, C. (trad.) In: MYERS, Helen. *Ethnomusicology. An introduction*. Londres, The MacMillan Press, 1992.

SHARP, D. B. 2014. *Between Nostalgia and Apocalypse: popular music and staging of Brazil*. Wesleyan University Press. Middletown, Connecticut. 192 p.

SHELEMAY, K. K. 2008. The Ethnomusicologist, Ethnographic Method, and the Transmission of Tradition. In: *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. BARZ, G. and COOLEY. T. J. Second Edition. Oxford University Press. 2008. 325 p.

SIMMEL, G.; HUGHES, E. C. 1949. The Sociology of Sociability. *The American Journal of Sociology*, 55 (3): 254-261.

TURINO, T. 1989. The Coherence of Social Style and Musical Creation among the Aymara in Southern Peru. *Ethnomusicology*, Vol. 33, No. 1 (winter, 1989), pp. 1-30.

TURNER, V. 1967. *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*, Cornell University Press 1970 paperback. Lisboa: Editora Estampa, 1998. 405 p.

VON HORBOSTEL, E.M. 1928. African Negro Music. *Africa*. Vol. 1 (1): 30-62.

APÊNDICE

Documentário

Título Original: O Son Jon de Porto Novo: Um Registro Etnográfico

Título em Português: O São João de Porto Novo: Um registro Etnográfico

País de Origem: Cabo Verde

Ano de Produção: 2013

Duração (min.): 25:43

Autor: Alcides José Delgado Lopes

Site: <https://www.youtube.com/watch?v=UzbQFQMj8iM>

Festivais nos quais V Festival de Filme Etnográfico do Recife (15 a 18/10/2013,

participou e prêmios: Recife/PE)

29ª Reunião Brasileira de Antropologia (03 a 06/08/2014, Natal/RN)

Sinopse: O Documentário faz um resumo das festividades de *Son Jon* de Cabo Verde. Uma narrativa sobre os eventos numa linha cronológica.

Diretor: Alcides Lopes

Produtor: Alcides Lopes

Fotografia: Adelino Lopes, Alcides Lopes, Gregório Lucena

País/Países de produção: Cabo Verde

Cor: Colorido