

“OLHA NÓS AÍ”: UMA LEITURA DO *JONGO DO IRMÃO CAFÉ*, DE WILSON MOREIRA E NEI LOPES¹

Patricia Soares Paterson²

Resumo: O presente artigo visa investigar a presença da cultura africana na música popular brasileira, buscando, mais especificamente, relacionar alguns traços da região de Congo-angola com o jongo, manifestação que aproxima a dança, o batuque e o aspecto religioso. Pretende-se assim lançar luz sobre a existência de especificidades de cada região do continente africano, as quais, quando em diáspora em função do processo de escravização, sofrem perdas e transformações, gerando novas formas de manifestação, a partir dos encontros em terras brasileiras. Para tanto, toma-se como objeto de investigação o *Jongo do irmão café*, de Wilson Moreira e Nei Lopes, que ilustra alguns traços do canto e melodia da chamada região Banto, localizada na África central. O refrão do jongo, que faz uma analogia entre o café e o negro escravizado, faz menção ao olhar e ilustra o que não deveria ser deixado de fora, invisível, mas sim considerado como elemento formador da cultura brasileira, não tomado como o estranho e exótico, mas sim como o irmão, o semelhante, a partir do qual a diferença pode surgir enquanto tal.

Palavras-chave: Diáspora africana; Música popular brasileira; Jongo; Wilson Moreira; Nei Lopes

“OLHA NÓS AÍ”: A STUDY OF THE MUSIC “JONGO DO IRMÃO CAFÉ”, BY WILSON MOREIRA AND NEI LOPES

Abstract: The present article seeks to explore the role of African culture in Brazilian popular music, and to link more specifically aspects of the Congo-Angola region with *Jongo*, a cultural expression that joins dance, drumming, and religious elements. The intention is to shed light on the existing cultural particularities of each region of the African continent. Due to the diaspora caused by the slavery system, these cultural specificities underwent considerable loss and transformation in their encounters with the Brazilian territory, thus creating new forms of expression. To achieve the purpose of the investigation, the object of this article is the music *Jongo do irmão café*, by

¹ Este artigo é fruto do trabalho desenvolvido na disciplina "Poesia e canção", do Programa de Pós Graduação em Ciência da Literatura, cursada no primeiro semestre letivo de 2021, sob coordenação de Carlos Pires e Enrique Menezes, a quem agradeço pelas referências e pela introdução em um universo tão rico e necessário de debates. Agradeço ainda aos colegas da turma, que contribuíram para as formulações aqui apresentadas.

² Doutoranda em Teoria Literária pelo Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).
E-mail: paterson.patricia@gmail.com.

Wilson Moreira and Nei Lopes, which shows traits of the singing and melody of the so-called Banto region, located in central Africa. The chorus of the *Jongo*, which draws an analogy between coffee and the enslaved black man, mentions the gaze and highlights what should not be left out, unseen, but should rather be perceived as a forming element of Brazilian culture. It is this element that should not be taken as strange and exotic, but as a brother, as similar, from which difference can rise as such.

Keywords: African diaspora; Brazilian popular music; *Jongo*; Wilson Moreira; Nei Lopes

Jongo do Irmão Café

Auê, meu irmão café!
Auê, meu irmão café!
Mesmo usados, moídos, pilados,
Vendidos, trocados, estamos de pé:
Olha nós aí, meu irmão café!

Meu passado é africano
Teu passado também é.
Nossa cor é tão escura
Quanto chão de massapé.
Amargando igual mistura
De cachaça com fernet
Desde o tempo que ainda havia
Cadeirinha e landolé
Fomos nós que demos duro
Pro país ficar de pé!

Auê, meu irmão café!
Auê, meu irmão café!
Mesmo usados, moídos, pilados,
Vendidos, trocados, estamos de pé:
Olha nós aí, meu irmão café!

Você, quente, queima a língua
Queima o corpo e queima o pé
Adoçado, tem delícias
De chamego e cafuné
Requentado, cria caso,
Faz zoeira e faz banzé
E também é de mesinha
De gurufa e candomblé
É por essas semelhanças
Que eu te chamo “irmão café” (MOREIRA; LOPES, 1983, on-
line)

O jongo – estilo da música popular que pode ser considerado um dos precursores do samba³ – é marcado pela simplicidade melódica e harmônica, ao mesmo tempo em que traz em si a complexidade de uma origem múltipla e diversa, característica da cultura brasileira. Esta última se manifesta em sua forma rítmica, mas também na relação com o canto em coro, com sua impostação e forma de entoar próprios. Nosso interesse se dirige a esta forma de manifestação, no intuito de mapear componentes que estão em jogo em sua formação. Buscamos, mais precisamente, localizar traços musicais típicos de determinadas regiões do continente africano onde encontramos elementos que estão presentes na cultura brasileira, o que nos permitiria estabelecer hipóteses sobre as origens desse ritmo popular. Para tanto, vamos examinar mais de perto o *Jongo do irmão café*, de Wilson Moreira e Nei Lopes, lançado no álbum “Negro mesmo” de 1983.

Nos séculos XVIII e XIX, a maior parte dos africanos escravizados que chegavam ao continente americano aportava no sudeste brasileiro, vindo da região Congo-Angola, na África Central (CASTRO, 2012, p. 47; 48; 54).⁴ O processo de diáspora dos povos africanos, imposto pela perspectiva colonizadora do branco europeu, gera um movimento de transmissão de traços de sua cultura. O negro, retirado de sua comunidade, deportado para uma terra distante e desconhecida, não leva nada além de seu próprio corpo, constituindo assim um patrimônio imaterial que permite, ao se reencontrar com outros também arrancados de seus povos, procurar formas de reconstruir laços.

A música é um desses elementos fundamentais para as tradições africanas que, uma vez em um outro mundo, passam a ser lugar de resistência, de persistência daquelas formas de existir, mediante a dança, o batuque e os rituais envolvidos. Tal manifestação cultural constitui, nesse sentido, uma expressão da liberdade e da individualidade destes povos que se encontravam privados dessas condições. Assim, afirma Lopes (2011): “Do batuque dos povos bantos de Angola e Congo originaram-se os principais ritmos e danças da

³ Segundo o compositor e pesquisador Nei Lopes (1992), o jongo seria um aspecto do samburural, que deu origem ao samba urbano atual.

⁴ Cf. também a base de dados de africanos escravizados através do comércio transatlântico: <https://www.slavevoyages.org/>.

Diáspora Africana nas Américas, como o samba, o jongo, o mambo, a rumba etc” (p. 331). Buscaremos explorar, na sequência, alguns traços que caracterizam a música africana de maneira geral e, mais especificamente, da região aqui em questão, onde se localizava o chamado povo Banto.

A complementaridade (AGAWU, 2006, p. 1-4) é um aspecto muito presente na cultura musical dos diferentes países do continente africano e remete ao caráter coletivo implicado nas diversas formas de expressão, em tais tradições. Isso teria, inclusive, contribuído para que, a partir dos encontros que se deram em terras longínquas, novas manifestações pudessem surgir. Em torno da linha guia fazendo uma marcação regular, com pouca variação, os outros instrumentos percussivos fariam uma espécie de engrenagem, complementando-se uns aos outros e nunca tocando juntos. A noção de complementaridade traduz um caráter aditivo (SANDRONI, 2001, p. 9) da música de origem africana, na qual os instrumentos vão se somando num diálogo estruturado a partir de um modelo padrão ou "standard pattern" (AGAWU, 2006, p. 7-12) que organiza a música.

Nas palavras de Carlos Sandroni (2001), que trabalha as transformações do samba no Rio de Janeiro no início do século XX:

Em muitos repertórios musicais da África Negra, “linhas-guias” representadas por palmas, ou por instrumentos de percussão de timbre agudo e penetrante (como idiofones metálicos do tipo do nosso agogô), funcionam como uma espécie de metrônomo, um orientador sonoro que possibilita a coordenação geral em meio a polirritmias de estonteante complexidade (SANDRONI, 2001, p. 10).

No artigo "As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira", Oliveira Pinto (2004) explora as estruturas musicais afro-brasileiras, e indica que o padrão da linha guia serve de orientação em diversas formas de apresentação da música brasileira. Segundo o autor:

Os time-line-pattern estão inseridos em uma grande variedade de repertórios de música brasileira e funcionam como linha rítmica de orientação para as demais partes da música na sua seqüência temporal. No batuque, no jongo ou no tambor de crioula soam percutidas com bastões de madeira sobre o corpo

do tambor. Podem também ser batidas em uma garrafa ou um pedaço de ferro (OLIVEIRA PINTO, 2004, p. 95).

Nesta passagem, observamos que Oliveira Pinto (2004) localiza o jongo, entre o batuque e o tambor de crioula, como uma das expressões da música brasileira que se servem da herança da tradição musical africana do padrão da linha guia como o que dá estrutura rítmica à música. No caso do jongo, isso ocorre mediante o batuque no corpo do tambor com bastões de madeira ou ainda, com frequência, essa função é desempenhada pela batida das palmas, executando a célula rítmica característica desse estilo. O autor argumenta que muitos consideram a síncope como chave para a compreensão da música brasileira e da música afro-brasileira, mas esta noção é cunhada a partir de um ponto de vista centrado na regularidade do ritmo como norma, da qual a síncope seria o desvio (OLIVEIRA PINTO, 2004, p. 107-108). Contudo, quando tratamos da forma polirrítmica de estruturação da música africana, em oposição à regularidade da perspectiva musical eurocentrada, este conceito perde a sua centralidade.

Ainda assim, assinala Sandroni:

(...) mesmo se a noção de síncope inexistente na rítmica africana, é por síncofes que, no Brasil, elementos desta última vieram a se manifestar na música escrita; ou, se preferirmos, é por síncofes que a música escrita fez alusões ao que há de africano em nossa música de tradição oral. É nesse sentido, e só nesse, que tinham razão os que afirmavam que a origem da síncope brasileira estava na África (SANDRONI, 2001, p. 11).

Dessa forma, podemos concluir que na transmissão da música africana de tradição oral para uma escrita da música no Brasil, há transformações, perdas, mas também novos elementos que vêm se somar na formação do que veio a se chamar de manifestações culturais afro-brasileiras, das quais o jongo é um dos representantes. "O emprego da palavra "síncope" para designar as articulações contramétricas foi, no Brasil, tão frequente que se transformou, se me perdoam a expressão, numa verdadeira "categoria nativa-importada, como o café e a manga" (SANDRONI, 2001, p. 11). Ao aproximar o produto cultural que se forma nessa categoria do "nativo-importado", dos produtos que foram

trazidos ao Brasil colônia, a fim de serem explorados e gerarem riquezas, essa afirmação nos conduz de volta ao nosso objeto de investigação.

Trata-se do jongo de Wilson Moreira (1936-2018) e Nei Lopes (1942), dupla de compositores do subúrbio do Rio de Janeiro que foi de grande importância nesse resgate das contribuições dos negros escravizados na formação da cultura popular brasileira. A tradição do jongo surge na região do Vale do Paraíba (entre RJ, SP e MG), nas fazendas de café e cana-de-açúcar, unindo o aspecto festivo – canto e dança ritmados pelas palmas e batuques percussivos – ao caráter religioso – do ritual em torno do fogo, após consentimento dos pretos velhos, obtido pela escrava mais idosa da fazenda. A transformação das culturas do continente africano, quando em diáspora, vai gerar novas formas de expressão, como, por exemplo, a linguagem cifrada, no caso do Jongo, por não poder dizer abertamente certas coisas. Há, ainda, uma aproximação dos cantos de trabalho, que ritmavam o trabalho nas lavouras e, por vezes, o canto cifrado era também uma forma de avisar aos outros trabalhadores sobre a roda que iria ocorrer naquela noite. Havia portanto uma relação entre o canto e a religião, mas também uma ligação importante dos praticantes do jongo com a formação de uma comunidade negra (SLENES, 2007, p. 111).

O *Jongo do irmão café* traz uma marcação ritmada pelo batuque do tambor, sobre a qual vão se acrescentando os outros instrumentos: ganzá, segundo e terceiro tambor fazendo o contratempo, viola na base harmônica, no contraponto da melodia, além de fazer um pano de fundo sobre o qual o canto se destaca e, por fim, as palmas que ajudam a trazer força e gravidade na execução final do refrão.⁵ As estrofes são cantadas por uma voz simples masculina, à qual, no refrão, vem se somar o coro de vozes femininas e masculinas. Ao lado da regularidade rítmica, percebemos uma tensão crescente que parece se resolver no refrão onde ainda é possível ouvir (ou imaginar) os passos de quem participa da roda, cantando junto.

⁵ Cf. SLENES (2007), sobre os instrumentos presentes nas festividades do jongo nas fazendas cafeeiras.

Um primeiro traço que chama atenção é o fato de que o jongo tem a presença do canto e do coro melodioso, ao lado dos instrumentos harmônico e percussivo, o que podemos indicar como um elemento característico da região da África Central – em oposição aos países da região ocidental (por exemplo, Benin e Nigéria), onde o culto aos orixás se daria, predominantemente, de forma mais intensa, com a expressão musical relacionada ao batuque e aos rituais religiosos (LOPES, 2011, p. 331). Este aspecto se destaca no contexto de uma melodia aparentemente simples, mas muito sofisticada, marca registrada das composições de Wilson Moreira.

Como se dá a construção de sentido no jongo em questão, a partir do encontro entre os elementos musicais da composição de Wilson Moreira e a letra de Nei Lopes? Começaremos pelo refrão:

“Auê, meu irmão café!
Auê, meu irmão café!
Mesmo usados, moídos, pilados,
Vendidos, trocados, estamos de pé:
Olha nós aí, meu irmão café!” (LOPES; MOREIRA, 1983, on-line)

Essa abertura do jongo já nos diz a que veio. Faz uma exaltação do café, produto a ser extraído visando o uso (ou o comércio) para satisfação (ou enriquecimento) desse outro colonizador que usa, mói, pila, vende, troca. A dinâmica musical é compatível com uma apresentação, não parece estar falando de um assunto tão grave quanto de fato está – seria esse aspecto da ordem da mensagem cifrada, comum nas rodas de jongo?

Vale notar que, segundo a matéria “Negro mesmo, Nei Lopes, 1983” (AFONSO, 2017), a analogia contida na letra, entre o produto do café e o negro escravizado, é inspirada no poema “El café”, do poeta negro peruano Nicomedes Santa Cruz (1925-1992), em que diz, para citar um trecho:

Tengo tu mismo color
Y tu misma procedencia,
Somos aroma y esencia
Y amargo es nuestro sabor...
(...)
Piden un grito que vibre
Por nuestra América Libre,

Libre como su café! (CRUZ, 1964, on-line)

Também como um grito de liberdade, ao final do refrão do jongo, fica clara a aproximação do café, enquanto produto, ao homem escravizado que, mesmo tendo sido objeto de tamanhas atrocidades, segue de pé, lutando – "olha nós aí, meu irmão café!".

Em seguida, a letra trata de argumentar em que medida o café poderia ser tomado como um irmão, um semelhante. Assim, a primeira estrofe:

Meu passado é africano
Teu passado também é.
Nossa cor é tão escura
Quanto chão de massapé.
Amargando igual mistura
De cachaça com fernet
Desde o tempo em qu'inda havia
Cadeirinha e landolé
Fomos nós que demos duro
Pro país ficar de pé! (LOPES; MOREIRA, 1983, on-line)

Notamos aí as seguintes semelhanças: a origem comum, isto é, o passado africano; o traço da aparência, ou seja, a cor "tão escura quanto chão de massapé", em uma referência popular aos solos argilosos (AULETE, 1980); os destinos cruéis aos quais ambos foram submetidos: o amargo do Fernet misturado à cachaça; e, finalmente, a constatação de que, desde o tempo em que o negro escravizado tinha que carregar os senhores de engenho em "cadeirinha e landolé", fazendo referência às capotas de passageiros, uma espécie de carruagem somente com a parte traseira (AULETE, 1980), foi ele quem trabalhou duro nas lavouras e nas casas, para que o país se desenvolvesse, assim como a exploração do café (ao lado da cana-de-açúcar) foi o que garantiu o fortalecimento de relações comerciais no país – tudo isso com um custo muito alto.

Os pronomes, "meu", "teu", "nosso", isto é, a passagem da primeira pessoa do singular, endereçando-se à segunda pessoa do singular para, enfim, chegar à primeira pessoa do plural, dá uma indicação do caminho percorrido na construção de sentido, através da letra de Nei Lopes. O irmão, aqui entendido como o que permite dizer "nosso".

A segunda estrofe, separada da primeira pelo refrão, retoma, após a apresentação mais dura feita nos primeiros versos, o argumento da fraternidade com um tom mais leve, em alguma medida até, se podemos dizer, um toque de humor ou de deboche. Como veremos abaixo, esta característica é introduzida mediante algumas referências ao corpo, ao que aponta para a vida e remete à morte:

Você, quente, queima a língua
Queima o corpo e queima o pé
Adoçado, tem delícias
De chamego e cafuné
Requentado, cria caso,
Faz zoeira e faz banzé
E também é de mesinha
De gurufa e candomblé
É por essas semelhanças
Que eu te chamo “irmão café”. (LOPES; MOREIRA, 1983, on-
line)

O eu-lírico mostra-se identificado ao café que, quando quente, queima a língua, o corpo e o pé, fazendo referência aos processos da produção cafeeira, que ficavam por conta da mão-de-obra escrava. Percebemos esse deslocamento que é feito, da semelhança pela história comum à entrada dos elementos corporais – o que também nos leva a pontuar a importância que têm os corpos no jongo, enquanto expressão: corpo que queima, que tem dor, mas tem delícias, como o chamego e o cafuné, corpo que cria caso, faz zoeira e confusão ou a dança "banzé" (LOPES, 2011, p. 295), mas também, corpo que morre, tem "gurufa", o velório dos escravos, com música e dança e corpo de ritual, em referência ao candomblé. Adoçado ou requentado, duas formas polêmicas de consumo do café, uns gostam e aceitam, outros são categóricos em negar – estas são imagens das quais se serve Nei Lopes para fazer referência aos prazeres envolvidos na relação com essa bebida, que fazem pensar também na sensualidade da dança e dos rituais africanos que encontraram lugar em manifestações surgidas no Brasil e que contribuem para um certo "não querer saber" do que tem de africano no que é nosso, chegando até à desvalorização desses traços e à censura moral.

Para concluir, notamos que um estudo mais aprofundado acerca da herança da tradição africana nas manifestações populares brasileiras nos permite sair da estereotipia e, principalmente, da visão eurocentrada, que olha para a presença africana a partir da perspectiva de uma superioridade da cultura branca, de uma norma que seria a prática musical de origem ocidental.

Há muitas semelhanças, não só diferenças, nessas formas de expressão e modos de vida e uma análise fenomenológica atenta permite estabelecer uma conversa entre as diferentes perspectivas (AGAWU, 1995, p. 380; 384; 387; 393). É preciso partir de um ponto em comum, para que a diferença possa surgir enquanto tal e não como o exótico, mais do que olhar para a diferença a partir da própria perspectiva, como na noção de etnomusicologia, que lança luz sobre a música feita pelo "outro", aí entendido como o não-europeu (OLIVEIRA PINTO, 2004) – o que significaria, no caso da música, partir da ênfase nos elementos comuns à música ocidental, como melodia, letra, canto, forma de entoar e dinâmica. Assim, fica a pergunta: como dar lugar à diferença e não homogeneizar, como sustentar a contradição interna, característica formadora do popular?

Referências

AFONSO, Eduardo. Negro mesmo, Nei Lopes, 1983, *Arquivo do samba*. 18/04/2017. Disponível em: <https://adsamba.blogspot.com/2017/04/negro-mesmo-nei-lopes-1983.html>. Acesso em: 12 dez. 2022.

AGAWU, Kofi. The Invention of “African Rhythm”, *Journal of the American Musicological Society*. California, V. 48, N. 3, 380-395, 1995.

_____. Structural analysis or cultural analysis? Competing perspectives on the “standard pattern” of West African rhythm, *Journal of the American Musicological Society*. California, V.59, N.1, 1- 46, 2006.

AULETE, Caldas. *Dicionário contemporâneo da Língua Portuguesa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Delta, 1980. v. 5.

CASTRO, Yeda Pessoa de. Localização e origem da população negra escravizada em território colonial brasileiro: As denominações banto e iorubá, *Revista Eletrônica: Tempo-Técnica-Território*. Brasília, V.3, N.2, 45-58, 2012.

CRUZ, Nicomedes Santa. “El café” [1964]. Disponível em: <https://www.poemas-del-alma.com/nicomedes-santa-cruz-el-cafe.htm>. Acesso em: 12 dez. 2022

LOPES, Nei. *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical: partido-alto, calango, chula e outras cantorias*. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.

_____. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana* [recurso eletrônico]. 4. ed. São Paulo: Selo Negro, 2011.

_____.; MOREIRA, Wilson. *Jongo do irmão café* [1983]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=RTSkZYsyH_o. Acesso em: 12 dez. 2022.

PINTO, Tiago Oliveira. As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira, *África*. São Paulo, N. 22-23, 87-109, 2004.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SLENES, Robert W. “Eu venho de muito longe, eu venho cavando”: jogueiros cumba na senzala centro-africana”. In: Lara, Silvia Hunold; Pacheco, Gustavo (orgs.), *Memória do jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein*. Vassouras, 1949. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas, SP: CECULT, 2007, p. 109-156.

Recebido em: 29 de junho de 2022

Aceito em: 24 de setembro de 2022