

CAPÍTULO 3

POESÍA Y GARROTES:

desafíos poéticos y físicos en la cultura afrobrasileña del Valle del Paraíba, Río de Janeiro¹

Matthias Röhrig Assunção

*Mi padre fue un agricultor
Y un gran aparcerero
Él cantaba calango durante toda la noche
Y nunca perdió rimando.
Martinho Da Vilha²*

*Benedito Gonçalves, después de un juego de desafío con uno de los presentes, se fue con Salvador por el camino, y en esta ocasión, él, el testigo, vio a Benedito asaltar a Salvador con un buen número de golpes.³
[en Guaratinguetá, 1890]*

Un acercamiento a los desafíos de los hombres

En su importante trabajo sobre los hombres libres en una sociedad esclava, María Sylvia de Carvalho Franco (1976) enfatiza la omnipresencia de la violencia entre los hombres pobres y libres en el Valle del Paraíba durante el imperio brasileño del siglo XIX. Agresiones físicas sucedían continuamente entre hombres que eran vecinos, colegas de trabajo, amigos, o incluso familiares, escribía, y estos “violentos altercados no eran esporádicos”, sino parte de “el flujo de la vida cotidiana”. Para Franco

- 1 Publicado originalmente como: Assunção, Matthias R. 2014. “Stanzas and Sticks: Poetic and Physical Challenges in the Afro-Brazilian Culture of the Paraíba Valley, Rio de Janeiro”, *History Workshop Journal*, issue 77: 103-136. Traducción: Sergio González Varela.
- 2 “Mi padre era colono/ y muy bueno/calangueava [malandraba] la noche entera/ no perdía ningún verso, no. De *linha do ao*, de Martinho Da Vilha, *O pequeno Burguês*, CD, canción 2.
- 3 De un registro criminal, Guaratinguetá, 1890, citado en María Sylvia de Carvalho Franco, *Homens livres na ordem escravocrata* (1969), São Paulo, segunda edição, 1976, pp. 39-40.

(1976: 40), la violencia “permea el organismo social en su conjunto, emergiendo en los sectores menos regulados de la vida, tales como las relaciones de ocio, y se proyecta en la codificación de los valores culturales fundamentales”. Con base en los registros criminales del siglo XIX de la municipalidad de Guaratinguetá, ella nota que, mientras las peleas se originaban en varios contextos, estos siempre se derivaban de desafíos verbales. Son estas “disputas poéticas” y sus relaciones con desafíos físicos entre los hombres, lo que examino en este capítulo.

Aunque Franco percibe la importancia del desafío (*challenge*) en la cultura popular de la región, ella desestima considerablemente, desde mi punto de vista, su potencial creativo y la variedad de sus funciones sociales. Quizá su dependencia en registros criminales, combinado con un curioso menosprecio de otro tipo de fuentes, condicionó su, de alguna manera, análisis negativo de la cultura popular en el “valle de la esclavitud” brasileño (Franco, 1976: 35). En contraste, argumento que los varios tipos de desafíos verbales y físicos eran cruciales para el desarrollo de formas culturales originales en el Valle del Paraíba. Los desafíos verbales estaban en el corazón de tres prácticas culturales que cristalizaron después de la emancipación, en 1888, y que representan las formas más importantes y extendidas de la cultura folclórica en esta región. Ellas son el *jongo*, el *calango* y la *folia de reis*.



Figura 1. Cantando calango en el *quilombo* São José, 2007, con João Batista Azedias (izquierda) y Manuel Seabra (segundo a la izquierda). Fotografía del autor.



Figura 2. Manuel Seabra (izquierda) y Jorge Fernandes jugando palos en el *quilombo* São José, 2007. Fotografía del autor.

El *jongo* se refiere a un ritmo, a un tipo de letra y de danza cuyos orígenes están localizados en el África Central Occidental (Carneiro, 1961: 15)⁴. El *calango* equivale a un duelo cantado, acompañado de músicas y una danza en pareja. *Folia de reis* (fiesta de reyes) es un performance teatral o “capricho” inspirado por piezas teatrales de misterio ibérico medieval acerca de Los Tres Reyes Magos quienes visitan al niño Jesús recién nacido (Ver Da Silva, 2006: 18-43 y Reily, 2002: 5-6 y 29-31). Los desafíos físicos estaban presentes en los tres, pero estaban también en el centro del *jogo de pau* (juego de garrote) y en las peleas que irrumpían en las reuniones sociales.

La limitada comunicación entre historiadores y antropólogos/folcloristas en las décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial puede explicar por qué Franco muestra nulo interés en explorar más a detalle el rol que los desafíos tenían en la cultura *caipira* o rural del Valle del Paraíba⁵. Treinta y cinco años antes de la publicación de su trabajo, sin embargo, los orígenes europeos o africanos del desafío habían sido ya objeto de debate académico entre sociólogos de renombre y folcloristas como Luís da Câmara Cascudo, Roger Bastide y Mário de Andrade. Cascudo exploró los orígenes ibéricos del desafío en su clásico *Vaqueiros e cantadores* (1938) y afirmaba categóricamente que: “el desafío improvisado, acompañado de instrumentos musicales, no existe en tierras africanas” (Cascudo, 2004: 192). Roger Bastide, aunque elogiaba el libro de Cascudo y reconocía los orígenes ibéricos del desafío de nordeste de Brasil, indicaba que los desafíos poéticos existían en muchas sociedades (Bastide, 1959: 67-73). Transformando una hostilidad aparente en un juego, ellos [los desafíos] contribuían a la cohesión social y a “suavizar las costumbres” (Bastide, 1959: 68-69). Además, se preguntaba. “¿No es curioso que estos duelos,

4 Edison Carneiro distingue tres tipos de *umbigada* u ombligadas (danzas-peleas de barriga) del Congo/Angola que se han desarrollado en Brasil, el *côco*, la *samba* y el *jongo*.

5 *Caipira* es el término (adjetivo y sustantivo) comúnmente usado en los estados de Minas Gerais, São Paulo y Río de Janeiro para referirse a los habitantes pobres del interior. No tiene una connotación racial, (Ver Candido, 1987: 28).

en los cuales el *caboclo* y el negro forman parte, no deben contener nada del indio primitivo y de las sociedades africanas...?⁶ (Bastide, 1959: 72). Mário de Andrade llevó esto más lejos, afirmando: “al respecto de los africanos, yo creo que es imposible aceptar que ellos no tuvieran ninguna costumbre de combates poético-musicales”. Su investigación sobre la samba rural de São Paulo lo llevó a creer que una “actitud satírica” era una de las características del canto africano y negro⁷ (Andrade, 2000: 193-167). Bastide prosiguió el debate con otro artículo, donde sugería que el desafío brasileño estaba localizado, como el *mutirão* (el intercambio de trabajo entre iguales en comunidades rurales), en un “entrecruzamiento donde tres caminos que vienen de África, las Indias y Portugal se encuentran”. Él concluye no sólo que los desafíos poéticos eran conocidos en África, sino que “el negro africano influenciado por los blancos transformó y enriqueció el desafío africano” (Bastide, 1959: 76-78). De esta manera, Bastide plantea un problema que seguiré aquí: la interacción entre varias formas de desafíos y su inserción en nuevas prácticas culturales.

Medio siglo después es posible, desde luego, discutir los desafíos poético-verbales a la luz de una literatura mucho más abundante. Trabajos recientes han mostrado la importancia de los desafíos verbales, principalmente en formas poéticas, en países tan diversos como Indonesia, Italia, Fiyi, Bolivia y Turquía (Bowen, 1989; Mathias, 1976; Brenneis y Padarath, 1975; Solomon, 1994 y Dundes, Leach y Özkök, 1970). Esto sugiere la prevalencia general de desafíos verbales ritualizados entre

6 *Caboclo* quiere decir una persona con una ascendencia nativa brasileña. También se puede referir más generalmente a un campesino, o a espíritus identificados con los indios brasileños.

7 Un mes después, Câmara Cascudo escribió una respuesta, afirmando que hubiera sido su “más grande felicidad” registrar que el desafío era parte de las costumbres africanas, pero que no podía hacerlo “porque todos los libros que he leído estudiando a los negros en este continente han estado en silencio al respecto de esta forma intelectual poética de competición”. Además, él nota, todos los ejemplos citados por Bastide eran de origen reciente y, por lo tanto, poco “característicos”. “Desafío africano”, manuscrito fechado el 28 de diciembre de 1941, citado en (Andrade, 2000: 168-170). Cascudo estaba, sin embargo, interesado en comprobar los orígenes africanos de formas de arte brasileño. Defendió fervientemente, por ejemplo, los orígenes africanos de la capoeira, contra los nacionalistas brasileños que mantenían que esta arte marcial fue inventada desde el inicio por esclavos en Brasil.

los hombres. De forma similar, el juego de garrote (y peleas de palos) ha sido uno de los rasgos principales en muchas sociedades en Europa, África y Asia. Hombres irlandeses y portugueses han sobresalido en ello, así como grupos étnicos sudafricanos tales como los Zulu. Fue y es prominente también en Filipinas, el sudeste de la India y en las sociedades de plantaciones del Caribe (Gallant, 2000; Hurley, 2001; Coetzee, 2002; Ryan, 2007; Brereton, 1979; Zarrilli, 1984; Oliveira, 1979 y Wolf, 2000). Interpretaciones de desafíos físicos y verbales ha habido muchas y varias: agresión desplazada, resolución de conflictos, control social, la construcción de la identidad masculina, ritos de paso de adolescentes, otorgamiento de estatus y el desarrollo de habilidades físicas y verbales han sido identificadas como las razones subyacentes de las contiendas. De hecho, el contexto social de los desafíos verbales difiere tanto en cada caso que la generalización es a menudo inapropiada. Aquí argumento que los desafíos verbales y físicos que se desarrollaron durante el periodo posterior a la emancipación en el Valle del Paraíba reflejan procesos muy específicos que pueden ser vinculados a la formación del “Atlántico Negro”. Esto es, representan adaptaciones creativas de varios tipos de materiales desarrollados por esclavos africanos y sus descendientes en Brasil en el contexto de la esclavitud y en el posterior a la emancipación.

Los estudios sobre los desafíos verbales en el contexto específico de las plantaciones en América o en sociedades posteriores a la emancipación inicialmente se enfocaron en *playing the dozens*⁸ en los Estados Unidos. De acuerdo con Roger A. Abrahams, estos duelos verbales son típicos para un chico afroamericano creciendo en una “familia orientada maternamente” donde la construcción de su masculinidad requiere una “reacción violenta contra el mundo de las mujeres que lo han rechazado, y hacia una vida llena de expresiones de virilidad y masculinidad” (Abrahams, 1962: 214). Henry Louis Gates, expandiendo el trabajo de Abrahams y otros,

8 Nota del traductor: Este es un juego de palabras donde se intercambian insultos. En su sentido coloquial, *playing the dozen* significa engañar, embaucar y estafar por medio de trucos y estratagemas a alguien.

demuestra en uno de sus trabajos más importantes como los duelos verbales tales como “playing the dozen[s]” pertenecían a las estrategias retóricas de los afroamericanos generalmente conocidas como “signifyin (g)” [significadoras]⁹ (Gates, 1988: 80-81).

Mi objetivo aquí es describir el contexto y explicar los diversos tipos de desafíos en la cultura popular del Valle del Paraíba, retomando la literatura existente y basándome en mi trabajo de campo realizado desde el año 2005 en varias comunidades de esa área. Después de bosquejar el contexto social de los “juegos” (*brincadeiras* o *folgedos*) durante los cuales desafíos poéticos y físicos tienen lugar, discuto los diferentes tipos de desafíos y las circunstancias en las cuales pudieron convertirse en contiendas más fuertes o en altercados violentos.

El análisis de un fenómeno tan dinámico y de cultura popular requiere de un tipo de marco cronológico. Establecer límites temporales precisos es, sin embargo, muy difícil cuando se trata primeramente con memoria oral. La abolición de la esclavitud en 1888 es, desde luego, un hecho significativo, pero ¿dónde termina la era post-emancipadora? Estoy inclinado a ver la década de 1960 como el momento decisivo cuando importantes procesos de la modernización, como la introducción de la electricidad y el acceso a la televisión, comenzó a cambiar la vida diaria en el interior de Brasil. Obviamente, la escala temporal de estos cambios difiere para cada pueblo en el estado de Río de Janeiro. Los entrevistados proveen algunas pistas al respecto del marco temporal. “Sidoca”, un antiguo participante en la *folia de rey* (fiesta de reyes) en Miracema, recuerda: “Vi muchas luchas de garrotes, cuando iba a estas danzas, en estas aldeas del interior. Era un chico joven en ese entonces”.

9 Ironía, engaño y otras estrategias retóricas, las cuales Gates subsume bajo el término abarcador de “signifyin”, son igualmente comunes en Brasil. Un buen ejemplo es la figura de Pai João (Padre Juan) comúnmente identificado como una versión brasileña del Tío Tom o el Tío Remus—aunque como Martha Abreu ha mostrado, esto es generalmente debido a una tergiversación hecha por folcloristas y académicos, quienes no comprendieron la ironía de su subordinación aparente. Pai João usualmente desafiaba las restricciones impuestas sobre las poblaciones negras posteriores a la emancipación, y usó estrategias retóricas que son claramente equivalentes al “signifyin” (Ver Abreu, 2004).

Ya que él nació en 1933, podemos asumir con seguridad que las danzas de *calongo* seguidas de luchas de garrotes ocurrieron al menos hasta la década de 1950¹⁰.



Figura 3. Fofó (Jorge Maurício) cantando, Grupo Calango Itakomosi (Vassouras).
Fotografía del autor.



Figura 4. Feijão (Luiz Fernando Candido) cantando, Grupo Calango Itakomosi
(Vassouras), 2007. Fotografía del autor.

10 Entrevista con Lielcides José da Silva (“Sidoca”), em Miracema, 4 de enero del 2008.

Los entrevistados se refieren a ese pasado como “antiguamente” o “en los viejos tiempos” (*antigamente, de primeiro*), pero al mismo tiempo, no dejan duda de que no están hablando acerca del “tiempo de la esclavitud”. Mientras que los informantes más viejos experimentaron aquellos “viejos tiempos”, y por esta misma razón son llamados los antiguos (*antigos*) las generaciones más jóvenes sólo conocen este periodo por testimonios de oídas.

Contextos sociales y culturales de los desafíos masculinos

Desafíos entre hombres fueron parte del día a día, así como de eventos especiales que marcaban los ritmos estacionales de la vida rural de las comunidades—por ejemplo, las celebraciones de santos patronos tales como San Benedicto, particularmente venerado entre las comunidades negras, el día de la abolición de la esclavitud el 13 de mayo o el ciclo de navidad que va del 24 de diciembre al 6 de enero. Los desafíos podían tomar formas orales y poéticas, o consistir en combates físicos. Ambos tipos tenían sus reglas y no necesariamente culminaban en violencia—esto es, terminaban en daño físico. Sin embargo, de acuerdo con los testimonios, las peleas se suscitaban frecuentemente, el resultado comúnmente siendo una pelea generalizada entre los hombres presentes en el evento. Usaban patadas de arrastre (*rasteiras* o *pernadas*), garrotes e incluso cuchillos y hoces. Estas peleas eran vistas como una continuación o una consecuencia “normal” de los desafíos verbales y físicos de carácter no violento.

Los duelos verbales eran más comunes durante el *mutirão*, el intercambio de trabajo entre campesinos practicado en muchas partes de Brasil. Debido a que el *mutirão* reunía a gente de la comunidad o a los vecinos, preveía una ocasión excelente para los desafíos. María Sylvia Franco ya había registrado que “el *desafio* ocurre entre las facciones que coinciden con los grupos de trabajo que han sido asignados para tareas

específicas” (Franco, 1976: 35). Los folcloristas también resaltan el espíritu competitivo que prevalecía entre los participantes en un *mutirão*. El trabajador rural iniciaba el *brão*, esto es, la canción de desafío cuya función era estimular a los otros trabajadores que terminaba primero su tarea (Araújo, 1967: 85-86). El cantar durante el trabajo adoptaba la forma de *jongos* o *calangos*. Parece que los primeros eran usados particularmente en tiempos de la esclavitud. De acuerdo con Stanley Stein, los esclavos trabajaban lo suficientemente cerca como para poder oírse entre ellos cantar. Los líderes de los grupos de trabajo se desafiaban mutuamente o se burlaban del amo o del capataz (Stein, 1985: 163). Después de la abolición los “cantos de duelo” siguieron siendo importantes en los trabajos comunales, aún así, parece que el *jongo* perdió terreno frente al *calango* en el contexto de trabajo, incluso en comunidades predominantemente negras. Teresinha de Jesús, de la comunidad cimarrona de São José, por ejemplo, recuerda *calangos* siendo cantados mientras se cortaba el heno¹¹.

De acuerdo con Alceu Maynard Araújo, el último trabajador en terminar su tarea en el *mutirão* era llamado de *caldeirão*. “Era común para los otros [trabajadores] burlarse del *caldeirão*. Nadie quería ser el *caldeirão*” (Araújo, 1967: 88). Típicamente, quien acabara primero provocaría al *caldeirão* con versos burlones, los cuales este último tenía que responder. En otras palabras, en el contexto del *mutirão*, un desafío físico (quien trabajara más duro) era combinado con una contienda verbal, y parece haber ocurrido predominantemente entre varones. La identidad masculina era entonces construida tanto a través del trabajo duro y manual como a través de la habilidad de cantar y rimar. Estos desafíos durante el trabajo comunal podrían resultar en juegos de garrote entre dos hombres o entre el total del grupo de trabajadores.

Los caminos eran otra arena para los encuentros diarios, y por esta razón también se volvieron la escena de los desafíos y las peleas. Estas

11 Entrevista con Manoel Seabra. Teresinha de Jesus y João Batista Azedias en São Jose da Serra (Valença), 17 de marzo de 2007.

surgían, por ejemplo, cuando dos grupos de arrieros se encontraban. Como lo recuerda Jorge Fernandes:

En los viejos tiempos [*de primeiro*], las cosas eran extrañas a este punto. Cada *fazendeiro* [dueño de una hacienda] ordeñaba sus vacas, recogía [la leche] en una lata, y tenía a un empleado para llevarla a la cooperativa, sobre el lomo de un burro. Ese grupo, entonces, iba junto, y otro grupo venía de por allí. Cada uno amarró a sus burros a un palo para poder pelear, y entonces se pegaron unos a otros, ahí, en medio del camino. Una manija de madera... ¡Ave María!... fueron por los garrotes, uno recibiendo el golpe y el otro golpeando. Y entonces, desataron a sus burros, montaron los animales y cada uno se fue por su cuenta¹².

Todas las fuentes coinciden, sin embargo, en que los desafíos poéticos y físicos estaban particularmente asociados con el ocio. Desde los tiempos de la esclavitud en adelante, el desafío era un rasgo de los sitios de encuentro social: “apareciendo otra vez como el vínculo entre el entretenimiento y la agresión” (Franco, 1976: 39). Aun así, los desafíos que eran parte del esparcimiento en las comunidades eran con normalidad amistosas, y claramente no violentas. El *jogo do pau* (juego de garrote), por ejemplo, era jugado los domingos por campesinos y trabajadores rurales empleados en las haciendas. En las dos haciendas de los Cardoso, en la municipalidad de Vassouras (RJ), los trabajadores jugaban sobre un piso de piedra o cemento. Según uno de los entrevistados, el dueño incluso alentaba su práctica, porque era reconocido su valor recreacional para sus empleados¹³. Los “garrotes” también eran jugados los domingos en las comunidades negras de São José. El objetivo era medir los diferentes tipos de habilidades en una atmósfera relajada y amigable. Como Manoel Seabra le gusta decir:

“Cuando el domingo comenzaba, íbamos a jugar con los garrotes. La gente se reunía. Jugábamos hasta... cuando uno dejaba el juego, otro entraba. Entonces jugábamos *malha* [un tipo de juego de bolos, de origen portugués]... después

12 Entrevista con Jorge Fernandes y Manoel Seabra en São José, 1 de abril de 2007.

13 Entrevista con Jose Inácio Coutinho da Silva, Santa Isabel (Valença), 9 de septiembre de 2007.

del juego de *malha*, íbamos a bañarnos a la cascada. Toda la gente iba. Después del baño, venían aquí, jugaban fútbol. Era divertido...”¹⁴

También era común para los adolescentes y hombres jóvenes jugar con garrotes enfrente de tiendas de abarrotes (*venda*). Luego, el juego iba acompañado por el consumo de alcohol y la audiencia comentaba sobre las habilidades individuales de los jugadores o sobre el juego que se estaba realizando. En estas circunstancias la gente comenzaba a hacer apuestas y la competencia se volvía más seria.

Los bailes eran otra ocasión constante para los desafíos. Había varios pretextos para ellos —por ejemplo, el final de un *mutirão* (Araújo, 1967: 51). En las áreas rurales de Brasil la televisión no estuvo presente hasta los 1970s e incluso la radio era algo raro hasta los 1950s. Así que los bailes, los cuales tenían lugar cada quince días, eran una importante fuente de entretenimiento. Vecinos y miembros de familia los organizaban de manera conjunta¹⁵. Los bailes durante este periodo, quiere decir el *calango* sobre todo. El término se refiere tanto a un género musical como al baile. Un acordeón, un pandero y un tambor acompañado de cantantes¹⁶ (Araújo, 1967: 91). Hombres y mujeres bailaban en pareja agarrándose. Los pasos, de acuerdo con folcloristas como Cascudo, son similares a los de la *samba* urbana (Cascudo, 1954: 146). Aún así, el *calango* era, en esencia, “una forma de desafío” (Silva, 1976: 22). De acuerdo con la memoria oral, era un desafío del *calango* el que frecuentemente llevaba a una pelea:

Había cantos, había el *calango*. Empezaban a cantar *calango*, y había esta contienda. El que vencía a otro en el *calango*... el que era vencido no le gustaba, y una pelea comenzaba, y los tipos que eran la audiencia, siempre abucheaban... el que perdía era abuchado, y claro, eso era difícil para él, ¿no es cierto? Luego el palo pegaba duro... la pelea comenzaba, y el garrote golpeaba sin detenerse.¹⁷

14 Entrevista con José Fernandes y Manoel Seabra en São José, 1 de abril de 2007.

15 Entrevista con Jorge Fernandes y Manoel Seabra en São José, 1 de abril de 2007.

16 En São Paulo Alceu Maynard Araújo vio un *calango* acompañado de una guitarra.

17 Entrevista con José Fernandes y Manoel Seabra en São José, 1 de abril de 2007.

La regularidad de las peleas explica por qué cada hombre venía ya armado con un garrote. Lo escondían cuando entraban a la casa donde el evento estaba ocurriendo. Como Jorge Fernandes explica:

Cuando había un baile, todos llevaban su garrote, ¿no es cierto? Cuando llegaban, algunos deslizaban el garrote en la parte de arriba de la barraca, en el techo de la barraca. Otros escondían el garrote en un matorral de mimbré, o de hierba. Los usaban para autodefensa porque una vez que la medianoche llegaba, la pelea se desencadenaba. Era raro tener una danza sin una pelea. Luego la danza paraba, todo terminaba.¹⁸

Los *jongos* tenían lugar los fines de semana o días festivos, en particular el 13 de mayo, el día de la abolición. En contraste con los *calangos*, esta danza era siempre ejecutada en el *terreiro*, es decir, en el patio aledaño a la casa, consistiendo en un piso de barro o tierra aplanado. Mientras que los *calangos* no eran religiosos, los *jongos* tenían vínculos con las religiones afrobrasileñas y reconocían a los ancestros africanos en la forma de *pretos velhos* (“viejos negros”). Por esta razón los *jongueiros* [personas que bailan el *jongo*] mantenían una estrecha relación con la Macumba, después la Umbanda, y los cantantes prominentes eran frecuentemente sacerdotes o tenían otros cargos en los templos afrobrasileños¹⁹. También hay numerosas similitudes formales. Las estrofas de los *jongos*, por ejemplo, son llamadas *pontos*, como en la Macumba y la Umbanda. De hecho, esta asociación entre *jongo* y Macumba es precisamente una de las razones por el declive del *jongo* hasta que comenzó a revitalizarse en los 1980s: la Iglesia Católica activamente desalentaba su práctica, y las iglesias protestantes que se expandieron después de la Segunda Guerra Mundial vehementemente se oponían a ella. De aquí que después de la conversión al protestantismo el *jongo* desapareció aún en muchas de las

18 Entrevista con José Fernandes y Manoel Seabra en São José, 1 de abril de 2007. Existen muchos otros testimonios similares.

19 La Macumba es la religión afrobrasileña que se desarrolló en Río de Janeiro. La Umbanda evolucionó de la Macumba incorporando el espiritismo europeo.

comunidades de negros más unidas. Por la misma razón los *jongueiros* hoy en día suelen recalcar su carácter secular (Penteado, 2010: 198-201)²⁰.



Figura 5. Manoel Seabra, jongueiro, jugador de palo y cantante de calango, 2007.
Fotografía del autor.

El *jongo* es un círculo de baile acompañado por dos o tres tambores, con sustanciales variaciones locales y regionales. En el tipo más común, los bailarines forman un gran círculo en frente de los tambores, con una mujer y un hombre en medio (Ribeiro, 1984: 58)²¹. De acuerdo con Ribeiro, “Estos dos se enfrascaban en un baile real y duelos de baile de zapateo” (Ribeiro, 1984: 16). Más serios que los desafíos físicos en los performances de baile, sin embargo, eran los duelos cantados, llamados *pontos de demanda*. El término *demanda* tiene, otra vez, un significado similar en la Macumba y en la Umbanda, donde se refiere a poner un conjuro sobre alguien. En consecuencia, los desafíos del *jongo* entre

20 Wilson Penteado Júnior argumenta convincentemente que esta es una opción estratégica.

21 Para más descripciones de varios tipos ver (Araújo, 1967: 219-221 y 227-229). Variaciones importantes también existen en referencia a los instrumentos musicales y otros aspectos. En algunas áreas la denominación general es *caxambu* y no *jongo*. Esto ha llevado a muchos folcloristas a distinguir entre estas dos formas.

cantantes podían resultar en que el perdedor tuviera que entregar sus tambores e incluso ser “amarrado”, es decir, “embruado” e inmovilizado físicamente hasta el final del performance en el amanecer. La atmósfera de un *jongo* podría entonces, volverse potencialmente peligrosa. Quizá, por esta razón, a los niños no se les permitía participar en ellos hasta recientemente. Como en el baile, las mujeres, así como los hombres se juntaban en *pontos de demanda*, aplaudiendo y también cantando, aunque nunca tocaban los tambores²². Con frecuencia un *jongo* en el patio se complementaba con un *calango* dentro de la casa, y podría similarmente, llevar a desafíos y peleas²³.

Las celebraciones anuales como el ciclo de la natividad crearon un contexto de interacción social intensa que también favoreció los desafíos, especialmente entre hombres. En muchas regiones de Brasil, las *folias de reis* (fiesta de reyes) reunió a hombres y mujeres de todas las edades quienes compartían una devoción por los magos bíblicos o los Tres Reyes Magos. Los juerguistas (*foliões*) de las fiestas de reyes usualmente tenían qué comprometerse por lo menos siete años consecutivos. Se juntaban en la Navidad, y celebraban cada noche hasta la Epifanía (6 de enero). Los participantes, a veces no regresaban a sus casas durante este periodo, sino que se quedaban con los miembros de las fiestas de reyes, especialmente si vivían a una distancia de la sede. El consumo de grandes cantidades de comida y alcohol era parte integrante de estas celebraciones, que intensificaban interacciones sociales no sólo entre los miembros del grupo y sus familias, sino también entre la *folia* y el mundo exterior. Algunas *folias* viajaban grandes distancias para ejecutarse, expandiendo

22 Referencias a mujeres desafiando hombres pueden encontrarse en Ribeiro (1984: 48), y sobre su exclusión para tocar instrumentos, ver (Ribeiro, 1984: 20). Robert Slenes afirma que “mujeres jongueiras, hoy una minoría, era raro en la mitad del siglo XX, y probablemente extremadamente raro durante el siglo XIX” (Slenes en Lara y Pacheco, 2007: 109 nota 2).

23 Camila Agostini estudió el asesinato de un esclavo después de un *jongo*. El homicidio probablemente surgió de una “disputa de palabras” que tuvo lugar durante un *caxambu* afuera y continuó en la barraca de esclavos, donde veinte trabajadores dormían (Agostini, 2002: 90). Hebe Mattos también examina brevemente un homicidio durante un *jongo* (Ver Mattos, 1988: 346).

sus relaciones sociales de la vida cotidiana. El periodo de la Navidad de este modo facilitaba momentos de comunión y reafirmaba los vínculos sociales, pero también ampliaba horizontes y permitía acercamientos hasta entonces de gente desconocida. Noches consecutivas de celebración, falta de sueño, consumo de alcohol y exaltación religiosa podría bien inducir estados mentales peculiares y reducir muchas barreras²⁴. No hay que sorprendernos entonces que algunos aspectos del *folgado* (jolgorio) también engendraba desafíos, confrontaciones y peleas. Es posible argumentar que tanto las peleas en este contexto sólo expresaban la memoria de encuentros previos o conflictos latentes, o, por el contrario, que las fiestas de reyes específicamente, favorecían las hostilidades.



Figura 6. Manuel do Calango (Manuel Salvador de Souza) (Valença), 2007.
Fotografía del autor.

Cualquiera que fuese la razón, cualquier *mestre* (jefe a cago) inevitablemente insistiría en las reglas de conducta de la *folia*, que cada

24 Reily se refiere al modo musical de la ejecución ritual en las *folias* como “encantamientos” promoviendo experiencias emocionales intensas (Reily, 2002: 3).

participante (*folião*) supuestamente debía de observar. Éstas incluían límites en el consumo de alcohol, así como reglas de etiqueta social cuando los jueguistas entraban a otras casas, tales como no invadir la cocina o escupir en el suelo²⁵.

En contraste con el *calango* y el *jongo*, la *folia de reis* estaba caracterizada por grupos formalmente estructurados de entre doce y veinte hombres, que seguían la misma bandera (*bandeira*), liderada por el dueño (*dono*) o maestro (*mestre*). Era la responsabilidad del *mestre* dar mantenimiento a los instrumentos y los uniformes y organizar las visitas a las casas privadas que habían acordado recibir la *folia*. Las fiestas de reyes eran un pasatiempo de los hombres y el rol de las mujeres era de apoyo limitado, proveyendo ropas y comida²⁶.

Como en el *calango*, el acordeón tiene un rol central en las *folias* del estado de Río de Janeiro. Era acompañado de una guitarra, un *cavaquinho* o *viola* (guitarra pequeña) e instrumentos de percusión (triángulo, pandero, *chocalho* y una gama de tambores llamados *bumbo*, *Caixa* y *tarol*). En algunas localidades instrumentos de viento (trompeta, saxofón, clarinete) eran y son usados todavía²⁷.

Junto con el dueño o maestro, un personaje de payaso (*palhaço*) es particularmente relevante aquí. Hay varias explicaciones sobre su papel. En el estado de Río de Janeiro, los payasos son identificados comúnmente con los soldados del rey bíblico Herodes El Grande, lo que confiere ambigüedad²⁸. Mucha gente cree que los payasos habían hecho un pacto con el diablo. La mayoría de los payasos hoy en día resisten

25 Sobre las reglas de conducta de una *folia de reis* ver (Frade, 1979: 43).

26 Mientras que la exclusión de las mujeres dentro del núcleo del grupo de disfrazados era bastante sistemática en tiempos pasados, hoy las *folias* normalmente incluyen a las mujeres (Ver Andrade, 1989), (Frade, 1986: 104), y la encuesta elaborada por Antonio Soares de Almeida (1979).

27 Hay una variación considerable en los instrumentos musicales de las *folias*, ver (Araújo, 1967: 135 y Ribeiro, 1984: 19-21)

28 “La *folia* predica el nacimiento de Cristo, y teóricamente se dirige hacia Belén, para honrar al Niño [Jesús], pero los soldados de Herodes —los payasos— tratan de distraerlos del camino marcado para ellos por La Estrella del Este” (Castro y Couto, 1977: 3).

este tipo de asociación. Su “uniforme” (*farda*), sin embargo, incluye un “casco” (*capacete*) y una máscara cuya función es claramente asustar a la audiencia, en particular a los niños. En tiempos pasados los payasos usaban máscaras hechas de piel de animales salvajes, tales como el *tamandúa* [oso hormiguero]. Hoy en día las máscaras son hechas de plástico y cabello, su apariencia recuerda la cabeza de un perro (una metáfora del diablo). Algunos payasos también decoran sus garrotes con el cráneo de un perro real, que refuerza su asociación con el “perro”, esto es, con el diablo.

Un conjunto de tabúes y prohibiciones es dirigido para controlar a los payasos y a las fuerzas peligrosas que representan durante el viaje de la *folia*. En la procesión su lugar es al frente, pero no deben de caminar por delante de la bandera de la *folia*. En muchos grupos los payasos no cantan juntos con sus compañeros. En el pasado, cuando la *folia de reis* era recibida en la casa, los payasos no entraban, sino que se mantenían afuera y jugaban con los niños. En algunos casos sólo se les permitía entrar una vez que la *folia* había terminado. Tampoco tenían permitido jugar dentro de la casa. Muchos payasos tampoco entraban en las iglesias, y si lo hacían, tenían que removerse sus máscaras. En tiempos pasados también no se les era permitido ponerse o removerse sus máscaras en público. Durante la ceremonia de clausura de la fiesta los payasos ritualmente se despojan de sus uniformes²⁹. El dinero que han ganado de sus performances no tiene que ser compartido con otros miembros del grupo —les pueden dar una porción, pero no es obligación.

El payaso representa la subversión, mientras que el “dueño” o *mestre* de la fiesta de reyes defiende el orden. El payaso es un complemento para la devoción católica, la otra cara de las fiestas de reyes. No sólo aterroriza a los niños, sino que también desconcierta a las autoridades, que temen su irreverencia. De acuerdo con Andrade, “su misión era espantar a los

29 Esta información fue proveída por payasos activos y viejos payasos retirados en el pueblo de Miracema, en noviembre de 2007 y enero de 2008. Para más detalles sobre los payasos ver (Castro y Couto, 1977: 3-15).

niños e insultar a los dueños de la plantación donde la *folia* encontraba refugio” (Andrade, 2000: 230). El payaso, obviamente representa el elemento menos ortodoxo dentro de la *folia* católica. Su rol dentro de la Fiesta es la de un *trickster*, un personaje ubicuo en las culturas populares de las sociedades de plantaciones de América³⁰.

¿Hubo una diferencia significativa entre los ejecutantes de los *jongos*, *calangos* y *folias*? En los estudios folclóricos brasileños ha sido común equiparar rasgos culturales específicos con grupos “raciales” particulares. Desde los trabajos pioneros de Silvio Romero, la búsqueda por orígenes identificables ha dominado las diversas vertientes de la historiografía y ha resultado en la creación de estereotipos sobre las formas más populares. De aquí que el *jongo* se haya “originado en África” o esté cercanamente asociado con “lo negro” (*o negro*)³¹. La *folia*, en contraste, está en todos lados clasificada como de origen portugués debido a su inserción en el ciclo cristiano de la Natividad (Côrtes, 2000). La racialización ha sido más ambigua en el caso del *calango*³². Aún así, en general el *calango* se ha vuelto un símbolo del cruce de razas y de fusiones como el mestizo. Martinho da Vila, por ejemplo, canta que el *calango* es un “samba *caboclo*”³³ (Da Vila, 1998). En otras palabras, la adscripción racial está hecha sobre la base de los supuestos “orígenes” más que en la clase, color y antecedentes de sus ejecutantes o incluso el núcleo de características de cada forma.

Estas tres formas de expresión tienen de hecho mucho más en común de lo que normalmente se asume. Los versos del *jongo* y del *calango*, por ejemplo, pueden ser idénticos. De acuerdo con los participantes, la *mironga* o magia permea el *jongo* así como a la *folia* e incluso es llevada hacia el

30 Para un análisis del payaso en términos de la liminalidad Turneriana, ver (Bitter, 2010). La asociación con el diablo también ha llevado a la identificación del payaso con el *trickster* afrobrasileño Exú.

31 Para un análisis de la historiografía del *jongo* y su adscripción como una forma de arte “negra” ver Mattos y Abreu (2007).

32 Luis da Câmara Cascudo evita este tipo de clasificaciones en su *Dicionário do Folclore Brasileiro* (Cascudo, 1972: 229-229).

33 El *caboclo* denota un descendiente aculturado de indios y mestizos, ha adquirido una serie de significados más amplios, la mayoría de ellos se traslapan con la idea de hibridación.

*calango*³⁴. Los mismos trabajadores rurales, en su mayoría afrodescendientes, ejecutaban *jongos*, *calangos* y *folias* y jugaban con garrotes³⁵. Sus ancestros eran esclavizados en las plantaciones de café, y vivían en las comunidades, aldeas o pueblos del Valle del Paraíba o en algún momento migraban hacia los suburbios de ciudades como Río de Janeiro. Por esto, es algo difícilmente productivo enfocarse en cada uno de estos casos de forma aislada³⁶. Aún así, la caracterización de las tres formas en términos de estereotipos raciales contrastantes continúa hoy en día³⁷.

Demandas y *martelos*: desafíos poéticos

“*Más allá de Nova Friburgo
todo mundo es un cantante de calango*”
Martinho da Vila³⁸

En Brasil, el duelo verbal es integral para el desafío del nordeste, pero también está presente en muchas otras formas culturales, tales como la capoeira o el *bumba-meu-boi*³⁹. La mayoría de éstas están fuertemente

34 Me parece que el *calango* puede incorporar estos aspectos mágicos especialmente en comunidades que ya no tienen el *jongo*. Esto, otra vez, refuerza el argumento a favor de la circulación intensa de elementos discretos dentro de las formas culturales examinadas aquí.

35 La única diferencia es que la práctica del *jongo* es más restringida, solo para una docena de comunidades afrodescendientes en el estado de Río de Janeiro.

36 Este es el argumento central del documental *Jongos, calangos e folias: Música negra, memória e poesia*, dirigido por Hebe Mattos y Martha Abreu (2007).

37 Desde 1988, ha existido un cambio interesante en el uso de adscripciones raciales. El *jongo* solía ser el más despreciado de los tres. Pero las comunidades negras que preservaron el *jongo*, pueden ahora capitalizar su patrimonio para reclamar el estatus de “comunidad cimarrona” (*quilombo*) y con esto exigir derechos de la tierra que ocupan. Durante los últimos veinte años el *jongo* ha incrementado su visibilidad grandemente.

38 Nova Friburgo es un pueblo en las montañas que dividen la costa del estado de Río de Janeiro del Valle del Paraíba.

39 Los orígenes tanto de la capoeira como del *bumba-meu-boi* son fuertemente cuestionados, ver (Mukuna, 2003 y Assunção, 2005).

identificadas con la herencia afrobrasileña pero también han apropiado tradiciones orales ibéricas. En los *jongos* y *calangos* así como en las *folias* los desafíos verbales toman la forma de rimas. Los elementos estilísticos de sus poesías pueden, por supuesto, ayudar a entender qué tan lejos su formación está basada en la continuidad o ruptura de tradiciones previas, así como trayendo a la luz su desarrollo después de la abolición y la relación cercana de entre las tres. Cualquier reflexión sobre el carácter de la poesía en estos desafíos verbales necesita atender la ruptura lingüística causada por la esclavitud. La pérdida de las lenguas africanas ocurrió en todas las plantaciones de América, pero con significantes variaciones regionales. Lo descendientes de esclavos africanos crearon lenguas criollas en muchas de las islas caribeñas, aunque en los Estados Unidos y en las colonias españolas del Caribe y Brasil las lenguas de los colonizadores prevalecieron. La ruptura lingüística aparentemente debilita los argumentos de Bastide y de Andrade en sus disputas con Cascudo en relación con los “orígenes africanos” de los desafíos verbales en Brasil: ¿hasta qué punto pudieron las formas poéticas africanas ser traducidas en las lenguas de los colonizadores?

Sin duda las estructuras lingüísticas moldean las formas literarias. La poesía usada por los afrodescendientes en las regiones del continente americano enumeradas más arriba, dependieron de los cánones españoles, ingleses y portugueses, y por esta razón, frecuentemente es visto como un ejemplo de “mestizaje” o “aculturación” que no puede ser “puramente africano” sino como formas que fueron apropiadas y después desarrolladas por ellos⁴⁰. Las tradiciones literarias portuguesas —rimas, extensión de líneas, estrofas— dieron forma a la poética de los desafíos examinados

40 Un buen ejemplo —ya discutido por Bastide— es el *punto* cubano. El *punto* está basado en versos clásicos españoles de *décima*, desarrollados en la España medieval principalmente por judíos y poetas mozárabes (musulmanes viviendo bajo el dominio católico). Aún así, precisamente debido a sus orígenes ibéricos, el uso de las *décimas* en la rumba afrocubana es usualmente minimizado. Como lo explica Philip Pasmanick “...si los expertos de las *décimas* ignoran a la *rumba* porque es ‘muy de negros’, yo creo que los afrocubanistas, si es que puedo usar este término, ignoran la *décima* por ser demasiado española, demasiado colonial, demasiado blanca” (Pasmanick, 1997: 260).

aquí. Al mismo tiempo, las fuentes europeas del siglo XIX han enfatizado la riqueza de la literatura oral angolana, sugiriendo la existencia de vínculos entre las rimas del *jongo* y formas angolanas equivalentes del pasado (Ribeiro, 1984: 29-30).

Rimar era algo central para el *calango* y las *folias* y figura en el *jongo* también. El *calango* no tiene una métrica específica, aunque las líneas de cinco o siete sílabas predominan. Como Cáscia Frade lo subraya, este tipo de versos —*redondilha maior* y *menor*— puede encontrarse en muchas otras formas populares en Brasil (Frade, 1986: 23). La *folia* y el *jongo* las usan, pero en la *folia* líneas de ocho o más sílabas es también frecuente. Las estructuras de las estrofas son, otra vez, bastante abiertas. Los *jongos* y *calangos* usan estrofas cortas de cuatro líneas (*quadrilhas*), pero estrofas más largas son comunes, especialmente para los desafíos, y son también ampliamente usadas en las *folias*⁴¹ (Frade, 1986: 23). En otras palabras, en las tres formas la poesía no parece haber sido restringida por una métrica rígida, permitiendo la reapropiación e inserción de otros contenidos culturales. Los versos en el *jongo* parecen ser los más informales, ya que pueden aparecer sin ninguna rima. Pero ¿qué tan importante es la estructura formal para la definición del carácter de la poesía?

Para comenzar, qué es o no poesía es algo difícil de definir independientemente del contexto cultural. La distinción entre prosa y verso puede ser bastante arbitraria y en muchas lenguas no había equivalente del concepto europeo de poesía (Finnegan, 1977: 26-27). Descripciones provenientes del Congo y Angola enfatizan el carácter improvisado de la estructura solo/coro más que proveer detalles sobre las formas poéticas (Lopes, 2005: 32).

41 De acuerdo con Araújo, los versos en el *jongo* solían ser más largos en el pasado (Araújo, 1967: 206)



Figura 7. Vieja máscara hecha de piel de animal (Colección Paulo Rogério da Silva).
Fotografía del autor.



Figura 8. Máscara de payaso de la Folia de Reis
(Colección Paulo Rogério da Silva, Miracema).
Fotografía del autor.



Figura 9. Máscaras de payaso de la Folia de Reis (Colección Paulo Rogério da Silva, Miracema). Fotografía del autor.

Las lenguas de los esclavos africanos tenían un impacto considerable en las versiones americanas de las lenguas de los colonizadores, incluso, hasta el punto de que el portugués brasileño y el español cubano pueden ser considerados como formas criollas de su matriz ibérica. El portugués hablado por las clases bajas libres en las áreas de plantación era muy similar al lenguaje vernáculo de los esclavizados criollos (Alkim, 2008: 259). Formas poéticas tenían que cambiar, por consiguiente, pero la verdad no sabemos realmente lo que los esclavos y la gente libre cantaban. De acuerdo con uno de los informantes de Stanley Stein, un exesclavo, los *jongos* eran originalmente cantados en “lenguaje africano” y eran llamados *quinzumba*, mientras que los que eran cantados en portugués, que se volvieron más comunes en el Valle del Paraíba cuando los africanos desaparecieron, eran llamados *visaria* (Stein, 1985: 163). Desafortunadamente, no hay transcripciones conocidas de algún verso de *jongo* en un lenguaje centroafricano. La distinción no es absoluta, por supuesto, ya que muchos *pontos* antiguos en portugués incorporaron términos africanos⁴². Esto quiere decir que conceptos centroafricanos importantes pudieron ser retenidos. Necesitamos, además, ser cuidadosos en no enfocarnos exclusivamente ni en la forma ni en el contenido de la poesía oral, sino tomar en cuenta su rol y significado en el performance en general.

Jongo de demanda

Los versos del *jongo* han sido sólo sistemáticamente recolectados desde la mitad del siglo XX. Varios tipos de *ponto* eran cantados entonces durante una celebración —específicamente por ejemplo para saludar, elogiar, encantar o decir adiós (*saudação, louvação, encante, despedida*).

42 Ribero proporciona un glosario de términos africanos usados en los *pontos*, tales como *angoma, cacunda, cumbi, Lambari, macota, piquira, vadelaque* (Ver Ribeiro, 1984: 30-31).

Solo los *pontos de demanda* (canciones de duelo) contenían un desafío para otros cantadores en la audiencia. En la mayoría de las comunidades, los cantantes distinguían desafíos amistosos (que mantenían el término antiguo *visaria*), donde el de mayor edad desafiaba a los *jongueiros* menos experimentados o a la audiencia en lo que todavía era una atmósfera amigable. *Pontos de gurumenta*, en contraste, llamaban propiamente a una pelea⁴³.

El desafío del *jongo* consistía en un intercambio de versos cantados (estrofa y anti-estrofa) entre dos individuos. Cada contribución tenía que ser descifrada por el oponente, quien tenía que responder con otra estrofa apropiada. Otra forma consistía en un cantante presentando un *ponto* en la forma de un acertijo para desafiar a la audiencia en general. Era repetida en coros por los presentes y si alguien se levantaba y cantaba una estrofa con la solución, él (o ella) tenía el derecho de cantar otro *ponto*. Si nadie se levantaba para resolver el acertijo con otra estrofa, el primer cantador la repetía hasta que el acertijo se “desataba”. Esto podía provocar una pelea real, si, por ejemplo, alguien se levantaba y cantaba un *ponto* que deliberadamente fracasaba en dar el significado oculto (Ribeiro, 1984: 24; Penteado, 2010: 57). Además, en un duelo verbal entre dos cantadores, el que fallara en responder satisfactoriamente al desafío corría el riesgo de permanecer “amarrado” por el resto de la noche. Por esta razón, era crucial pedir permiso a cantadores más viejos y con más experiencia antes de cantar uno mismo en un círculo de *jongo*, para no provocar a los más poderosos. Como lo explica Manoel Seabra:

Sí, uno canta para el otro, ¿correcto? Él amarra [dice un conjuro] el tambor. El otro sabe que el tambor está amarrado, así que lo desata, ¿correcto? Era así...en el pasado, si alguien llegaba y directamente desafiaba al tambor, sería amarrado. Si llegaba, y pedía al más viejo, el líder del *terreiro*, permiso, entonces nada pasaría. Pero si entraba [en el círculo del *jongo*] sin permiso, era inmovilizado hasta el amanecer. Solo después de que todos se hubieran ido

43 Para los diferentes tipos de *pontos* ver (Araújo, 1967: 222; Ribeiro, 1984: 23-31; IPHAN, 2005: 55).

el viejo *jongueiro* lo desataría, caminaría alrededor de él, lo golpearía, pasaría su sombrero sobre él [para quitar el conjuro], luego podría levantarse e irse⁴⁴.

Similar a la *puya* cubana, los cantadores que se levantaban por causa de sus improvisaciones eran llamados *galos* (gallos). Los más respetados y temidos por los poderes mágicos de sus *pontos* eran llamados *cumbas*, esto es, hechiceros⁴⁵ (IPHAN, 2005: 55). Este mundo simbólico de acertijos y adivinanzas mantenía vínculos cercanos con las tradiciones angolanas y congoleñas de la última generación de esclavos africanos en el Valle del Paraíba⁴⁶. Los *pontos* reproducían y se construían sobre temas, imágenes, y actitudes tradicionales centroafricanas en el continente americano. Robert Slenes sugería que el término *jongo* se deriva de expresiones Kikongo y Umbundu queriendo decir “pelea con la boca” o “la palabra es una flecha” (Slenes en Laray Pacheco, 2007: 138). Si la aportación centroafricana está más allá de duda alguna para el *jongo*, es importante reconocer que este “amarre” mágico de un oponente era también un rasgo de la *folia*, y hasta cierto punto incluso del *calango*.

Calango

El *calango* ha recibido mucho menos atención por parte de folcloristas y antropólogos que el *jongo*⁴⁷. Es practicado en los estados de Minas

44 Entrevista con Manoel Seabra. Teresinha de Jesus y João Batista Azedias en São Jose da Serra (Valença), 17 de marzo de 2007. Proyecto Jongo, Calangos e Folias. Cinta número 80. Ver también el documental *Jongos, calangos e folias*.

45 *Macumba* aquí significa la reunión de *cumbas*. Para más información sobre *macumba*, magia y *jongo*, ver Ribeiro (1984: 49-58)

46 Para un análisis más detallado ver Slenes (citado en Lara y Pacheco, 2007: 138).

47 Câmara Cascudo dice muy poco acerca del *calango* en su trabajo sobre literatura oral en Brasil y le dedica sólo media página en su diccionario de folclore (Cascudo, 1978). Mário Andrade también menosprecia al *calango*, ya que las anotaciones para su *Dicionário musical brasileiro* sólo contiene una breve referencia de épl, como una danza con “giros y movimientos desequilibrados y lánguidos” que lo inducían a clasificarlo como una “danza de origen africano” (Andrade, 1989: 82).

Gerais, Espírito Santo y Río de Janeiro, y despliega una gran variación en estructura rítmica y aspectos musicales. En Río de Janeiro, el *calango* es la mayoría del tiempo ejecutado por dos cantantes que se desafían mutuamente y como Cásia Frade nota:

Lo característico del *calango* es el desafío cantado en estrofas de cuatro líneas —*quadras*— con rimas en el segundo y cuarto verso; y de seis líneas —*sextilhas*— con rimas en el segundo, cuarto y sexto verso o con un número cambiante de líneas; esto último sucede cuando la rima es fácil (Frade, 1985: 47).

El desafío en el *calango* es caracterizado por los cantantes que adoptan una rima básica o “línea” (*linha*). Hay, por lo tanto, *calangos* que siguen las líneas “a” “e” o “ão” (Lopes, 1992: 29-30).

La habilidad en la improvisación distingue al buen cantante del *calango*, pero en el interior del estado de Río de Janeiro versos conocidos de memoria son también cantados —al menos en la actualidad. Como lo explica Zé Epifânio “el cantante de *calango* recita versos e improvisa al mismo tiempo”⁴⁸. De hecho, la distinción es artificial ya que los cantantes de las varias formas de la cultura popular combinan sus propios versos improvisados con otros del dominio público en un bricolaje creativo. El *calango* es sólo otro ejemplo del estilo oral formuláico de composición encontrado en muchas culturas, lo que hace a una genealogía linear de “orígenes” una empresa riesgosa⁴⁹.

En el *calango* un cantante típicamente tiene que usar el último verso del oponente como inicio, así hasta que uno erra o se cansa y abandona. De acuerdo con otros testimonios, varia gente en un círculo podía participar en un *calango*, lo que haría del resultado algo menos previsible. No había límites en cuanto a temas usados en los desafíos, pero parece que comparaciones despectivas con animales eran muy comunes, o versos

48 Entrevista con José de Souza (José Epifânio) y Marcos Vinicius Gomes Barbosa (Marquinho”), Miracema, cinco de enero de 2008.

49 Para más información de este tipo de composición ver Finnegan (1977: 58-72).

que describen negativamente el color de piel de un oponente⁵⁰. Así, el *calango* estaba menos sujeto por rituales y su forma libre significaba que su contenido de poesía dependía más de las ideas y visiones del mundo de los practicantes individuales.

Era importante, sin embargo, mantener un mínimo de decencia para que las familias en la audiencia no fueran insultadas, y esta era una de las razones principales de que los desafíos verbales pudieran resultar en peleas reales. Cuando se pensaba que un cantante había sido ofensivo y demostraba una falta de respeto para la audiencia, el desafío poético podía convertirse en una confrontación física. Sidoca recuerda el caso de un *calango* que degeneró en una pelea cuando un borracho usó una grosería en su estrofa:

En eso días, por Dios, hombre, no podías decir nada, ni una cosa como esta, ok. Si las mujeres en el baile lo oían, eras expulsado o tenías que empezar una pelea de garrotes. Una vez que estábamos cantando un *calango*, ¿entiendes? Yo también era parte del *calango*, el *calango* era bello, ¿no es cierto? Y este tipo decía un verso tonto ¿entiendes?... éramos cuatro en el círculo. El acordeonista ahí, el tipo aquí y yo parado aquí al final de la banca. Y entonces, la ronda [*calango*] iba de aquí para allá. Uno canta, el siguiente canta, el otro canta y aquí viene... cuando vino hacia el hombre de al lado de mí y me tocaba mi turno de cantar el borracho se levantó: “¡Oh! Que *calango* tan bonito, yo quiero cantar en este *calango* también” Yo dije, “¡Hey, tú no puedes cantar ahora, tienes que esperar tu turno!” cuando fue mi turno canté así:

Sr. Mané Bento, fájese la camisa dentro de sus
pantalones

Era el sargento de policía quien dio la orden

Entonces el borracho dijo su verso:

Este cuchillo para deshuesar cierra la mordida del buitre

Me volveré loco, tu viejo olor a culo

[Risas] el círculo... rompen la guitarra en su cabeza: lo atravesó hasta el cuello.
Nunca vi tanto golpe, piezas de bambú, piezas de *pindola*, esa cosa con la que

50 Ver por ejemplo el *calango* entre entre Fofão y Feijão grabado por el proyecto de investigación *Jongos, Calangos e Folias*. Para el uso de insultos raciales en el desafío nordestino ver Cascudo (1978: 158-164). Francisco Pereira da Silva niega el uso de una terminología racial derogatoria (Campos, 1976: 69).

cubres tu choza, y todos golpearon al hombre. Me reí mucho del verso no podía contenerme más. Pero dije: “Lo van a matar...”⁵¹

El *calango* consistía en un desafío verbal con reglas claras y formales. Aún así, el límite era tenue entre lo que era aceptable y lo que era un insulto y un ataque al honor de los oponentes o de las familias en la audiencia. Por esta razón, el *calango* representaba una oportunidad para los valientes de mostrar de lo que estaban hechos, sin el riesgo de aparecer agresivos o en búsqueda de una pelea. Pero cantar *calango* no estaba limitado a los hombres solamente. Las mujeres podían participar y lo hacían, pudiendo desafiar a los hombres⁵².

El encuentro entre las fiestas de reyes y “el martillo del payaso”

Los versos rimados también tienen una función crucial en las *folias*. Pueden ser recitados o cantados, y hay diferentes tipos de cantos de acuerdo con cada fase de la celebración. El maestro de la *folia* necesita tener un buen conocimiento de la Biblia para poder aprenderse de memoria o inventar versos que se relacionan con episodios relevantes de El Viejo y Nuevo Testamentos. De acuerdo con Castro y Couto, los cantos están inspirados por las tradiciones del catolicismo popular, pero también por las “concepciones que son actuales en los cultos afrobrasileños (*macumbas*) de Río de Janeiro y el sufrimiento de San Sebastián (Santo patrón de la ciudad)” (Castro y Couto, 1977: 3)⁵³. Aún hoy en día muchas *folias* están todavía asociadas con los altares de *umbanda*.

51 Entrevista con Lielcides José da Silva (“Sidoca”), Miracema, 4 de enero de 2008.

52 Entrevista con Marli Teixeira realizada por Antônio Carlos Gomes, Isabel Castro y Emilson Santos, 14 de enero de 2007. Acervo UFF Petrobrás Cultural, LABHOI. Cinta 55.

53 Las *folias* en Río de Janeiro extienden sus performances hasta el 20 de enero para rendir homenaje a San Sebastián.

Los versos en la *folia* tienen una función mnemónica. La rima ayuda a los *mestres* y los payasos a recordar historias, episodios de la Biblia, o temas más generales de interés público. Cuando se recitan transmiten conocimiento y sus propias reflexiones a sus comunidades, donde la mayoría solían ser analfabetos. Payasos analfabetos le pedían a la gente que les leyeran versos en voz alta y de esta manera algunos de ellos aprendían todo el libro de memoria. Como en el caso del *calango*, el performance poético del payaso tendía por lo tanto a ser formulaicos en estilo. Los desafíos en las fiestas de reyes podían tomar formas orales poéticas o no, pero siempre estaban insertas en un ritual complejo. Los momentos más propicios para desafíos poéticos y físicos eran los llamados “encuentros” de dos *folias* en el espacio público⁵⁴. Dos tipos básicos de disputas poéticas caracterizaban esta ocasión: el desafío entre *mestres* y el desafío entre payasos.

El desafío entre *mestres* estaba basado en su conocimiento de la Biblia, en particular el nacimiento de Cristo y el episodio de los Tres Reyes Magos. Como lo describe Sebastião Teresa, el dueño de una *folia* en Miracema:

El maestro de la *folia* comienza a cantar, una docena de versos a la vez. Cuando uno para, el otro canta. Después del canto, el maestro de bandera [de la *folia*] ofrece un regalo [una pequeña suma de dinero] al otro. El otro hace lo mismo. En la profecía, si había un verso incorrecto, el otro puede decir, “¡mira hombre, el verso aquí debería ir de esta manera!”⁵⁵.

Mientras mejor fueran sus “fundamentos”, esto es, el conocimiento de las “profecías”, más fácil era para un *mestre* pillar al otro. Un método muy común era dejar de cantar un verso en el momento más complicado de la trama, y dejárselo al otro maestro para que lo continuara. Él podría hacerlo solo si conociera ese episodio particular bien. De otra manera, el primer maestro podría señalar su error, y considerarse a sí mismo el

54 Para encuentros de *folia* ver Reily (2002: 67-77) y Bitter (2010: 181)

55 Entrevista con Sebastião Raimundo (“Teresa”), Miracema, 17 de noviembre de 2007.

ganador de la disputa. Otra técnica era producir un acertijo, como en el *jongo*, y dejar al otro resolverlo⁵⁶.

Una vez que los maestros de la *folia* habían terminado, el momento llegaba para que jugaran los payasos. Estos “juegos” (*brincadeiras*) eran tanto físicos como poéticos. Los payasos usaban todo un conjunto de versos en sus juegos; gracias al anfitrión, las bromas para entretener a la audiencia, las *trovas* (versos preparados en anticipación), *romance* y *peleja* (versos tomados de un libro), episodios bíblicos (por ejemplo, Abraham siendo puesto a prueba por Dios para probar su fe o el fin del mundo), improvisaciones, *calango* (improvisación basada en el texto de una canción conocida) —y el *martelo* (“martillo”), un desafío⁵⁷. Sus repertorios consistían en una combinación de estrofas aprendidas de memoria y líneas improvisadas (Castro y Couto, 1977: 19).

El *martelo* o desafío entre dos payasos es, por lo tanto, menos una competencia en conocimiento (aunque esto es también posible) que una provocación de uno por el otro en forma poética⁵⁸. El desafío entre los payasos Cascadura y Mamut podrían servir como un ejemplo:

Cascadura

En el martillo yo no sé
De un poeta que pueda comerme
Arañando la tierra enfrente de mí
No cortes ningún hielo conmigo
Tengo una lengua caliente
Para pronunciar cualquier desgracia
Un latigazo
Deja marcas en el esqueleto

56 Ver el episodio narrado por un mestre de las Fiestas del Rey, de las afueras de Río de Janeiro (Baixada): “En la Biblia no hay respuesta a esta pregunta”, en el documental *Jongos, Calangos e Folias*.

57 Entrevista con Marcos Paulo (Marquinho “Cascadura”) y Aristoteles de Souza (Tobim “Mamut”), Miracema, 6 de enero de 2008.

58 El *martelo* es también una forma de desafío poético en el nordeste brasileño (Ver Cascudo, 2004: 206).

Mamut

A mí me gusta jugar con payasos
No me gusta jugar solo
Mi paisano está incitando bien
¿Puedo provocar un poco más?

Cascadura

Colega, es mejor que se prepare
Vine aquí para pinchar tu lengua
Vine aquí para destruir tu fama
Vine aquí para arrancarte la lengua
En la fabricación de mi verso
Pongo fin a tu brujería [*mandinga*]
No creo en quejidos
Puedes irte
Si quieres discutir conmigo, mi amigo
Mejor deberías de tomártelo con calma
Ya que tengo más peso
Y estoy rodeado de espinas
Voy a cortarte en pequeñas piezas
Como carne para salchichas
Llama al padre, confiéstate
Y di misa
Porque el buitre comerá tu cadáver⁵⁹

El resultado de los encuentros de *folias* dependía tanto del performance de los maestros como el de los payasos. Algunas veces los miembros de una *folia* reconocían que su conocimiento de la Biblia y las artes de la rima era inferior, y admitían su derrota. Varios de los testimonios registran que un maestro experimentado podía destruir un oponente más débil, e

59 Desafío entre Marcos Paulo (Marquinho “Cacadura”) y Aristotles de Souza (Tobim “Mamut”), durante el encuentro de *folias* en la casa de Doña Aparecida Ratinho, Miracema, 6 de enero de 2008. Este evento anual es de naturaleza amistosa en general y por esto muy diferente de los encuentros de *folia* espontáneos del pasado. Ambos payasos improvisaron en desafío a solicitud mía, dejando en claro que esto era sólo por fines de investigación y no algo real.

incluso cuestionar su conocimiento de los “fundamentos” y su capacidad y legitimidad de dirigir una *folia*. El término “entierro” (*enterro*) era usado para describir la situación donde un participante de la *folia* era tomado por sorpresa en una casa debido a la falta de vigilancia de sus payasos, quienes se suponía que debían checar si otros participantes se acercaban. En esta situación una *folia* no podía irse sin pasar por una serie de pruebas. El “entierro” de una *folia* era, por lo tanto, otra oportunidad para desafiar el conocimiento de sus maestros y payasos. Aun así, los resultados de los desafíos no eran siempre tan claros. Como en el *calango*, quedaba en la audiencia decidir al ganador. Estos eran momentos delicados, y disputas poéticas podían fácilmente detonar en desafíos físicos y peleas. Un payaso en particular podía provocar, o como Sebastião Teresa dice, “dañar” a su oponente y este último perder los estribos y responder no sólo con versos sino con su garrote. Los payasos llevaban garrotes por una buena razón.

Desafíos físicos: dar garrotazos, arrastres y chulas

Los desafíos físicos eran exclusivamente masculinos en la cultura popular del estado de Río de Janeiro —con la excepción del baile⁶⁰. Los desafíos incluyen modos alegres, así como formas más agresivas, como en las peleas y broncas. Los juegos populares eran realizados de acuerdo con reglas no escritas. El *jogo do pau* (juego de garrote), *pernada* (arrastre de pierna), *chula de palhaço* (juego entre payasos) y el juego de *malha* eran los juegos más populares por medio de los cuales los hombres medían

60 La gran excepción aquí podría ser la *umbigada* (movimiento donde chocan los ombligos) dado o sólo sugerido para ambos sexos en el *jongo/caxambu*. Es posible que el movimiento de *umbigada* antiguamente contuviera desafíos, como es el caso de los movimientos de choque de ombligos de otras regiones de Brasil. En el *tambor de crioula* del Maranhão, por ejemplo, la *umbigada* puede ser dada con tal fuerza que puede tirar a una persona al suelo.

su fuerza y habilidad física⁶¹. El juego de garrote y los juegos de payasos eran las formas más ritualizadas de desafíos físicos.

Jogo do pau y pernada

Los garrotes para jugar y pelear eran de un tamaño medio, alrededor de un metro de largo. Las técnicas variaban significativamente de acuerdo con la localidad. Los golpes más comunes eran la estocada, *el quebra-queixo* (quiebra mandíbulas) y el *mata-cobra*. Dos hombres o jóvenes jugaban uno contra otro para defenderse de los golpes del adversario. El entrenamiento y el juego desarrollaba habilidades de maniobra y respuestas apropiadas (defensa o contrataque), desarrollando los recursos disponibles para su utilización en un juego o una pelea. Las mujeres no solían jugar con garrotes, pero, como en la capoeira, hubo excepciones. La recién difunta esposa de Manoel Sabra, por ejemplo, aprendió el juego de garrote de su esposo, y parecía que era buena en ello⁶².

El juego tenía sus propias reglas y rituales. Si dos hombres se encontraban y querían jugar, se saludaban y mantenían cierto diálogo amistoso mientras comenzaban a jugar con palos. Otro juego duro entre hombres o adolescentes era la *pernada*, el cual consistía en tirar al oponente al suelo por medio de arrastres de pierna. Africanos y sus descendientes usaron esta técnica en varias regiones de Brasil, del *punga dos homens* en el Maranhão al *batuque* en Bahía. Claramente, estas técnicas de derribe han

61 La *malha* es un tipo de juego de bolos originalmente de Portugal, que requiere de habilidad, pero no involucra confrontación física directa. Otra forma del juego de palos, el *minero-pau*, es practicada en el nordeste del estado de Río de Janeiro; sus movimientos siguen una coreografía, pero no hay desafío. Los practicantes no tienen memoria de haber sido usado para peleas. Además, no es ampliamente conocido en otras partes del Valle del Paraíba, y por lo tanto, no he decidido incluir el *mineiro-pau* en esta discusión. En una de las variedades de la danza de *cana verde* en la municipalidad de Vassouras los participantes también usan palos en sus coreografías de manera similar al *minero-pau*.

62 Entrevista con Manoel Sabra, São João da Serra, 21 de septiembre del 2005. Seu Manoel también me dijo que el dejó de enseñarle cuando ella se volvió “muy buena” en ello.

sido absorbidas en la capoeira actual⁶³. En el Valle del Paraíba también la *pernada* era un rasgo de recreación masculina y un recurso apreciado en las peleas. João Batista Azedias recuerda:

Mi padre también nos enseñó, él nos ponía en el patio y daba arrastres. [Nos enseñó] a defendernos contra un golpe de palo, a golpear con un garrote, a agarrar un palo de un oponente. Jugar con palos. Así, él podía pegarnos con un garrote, dar una patada de arrastre, nosotros sabíamos cómo protegernos de eso⁶⁴.

La *pernada* podía ser un juego en sí mismo. Pero muchas veces iba acompañado con el juego de garrote o con peleas:

Tú podías ejecutar ambas de manera conjunta. Algunas veces con sólo un garrote en la mano, si no querías golpear a otra persona, no lo hacías. Si querías dar un arrastre, si sabía que el garrote no iba a ser útil, barrería con la pierna⁶⁵.

Ya que el juego de garrote y la *rasteira* eran los principales recursos en conflictos violentos, ambos eran vistos como algo más que un inocente juego. Mientras mejor fuera un hombre en ambas técnicas, mejores eran sus oportunidades de no ser golpeado o tirado en una pelea, ya fuese en un lugar de baile o en la calle. Es por esto por lo que el padre de João Batista Azedias les insistía mucho a sus hijos que “un hombre nunca anda por ahí sin estar preparado”, y él no estaba bromeando: “Mi padre era así: si recibía una golpiza en algún lado, cuando llegaba a la casa tenía que mantenerme callado, de otra manera él me daría otra golpiza. Él decía que esta era para que yo aprendiera como pegar”⁶⁶.

Los juegos atléticos del domingo en particular los de garrote y la *rasteira*, cumplían una importante función. Preparaban a los adolescentes u hombres jóvenes para cualquier contingencia.; les enseñaban cómo defenderse y a su familia contra una ofensa y provocación de sus compañeros.

63 Ver en particular, las contribuciones de Mestre Bimba y Burlamaqui.

64 Entrevista con João Batista Azedias, São José da Serra, 1 de abril de 2007.

65 Ver la nota previa más arriba.

66 Entrevista con João Batista Azedias, São José da Serra, 1 de abril de 2007.

En otras palabras, estas habilidades eran fundamentales para defender el honor de los hombres y afirmar su masculinidad⁶⁷.

Desafíos físicos en las fiestas de reyes

Los desafíos físicos también complementan las disputas poéticas en la *folia*. La procesión, la recepción por parte de los partidarios en sus casas, y el encuentro de dos *folias* constituye eventos altamente ritualizados. El papel de los payasos era proteger la *folia*, y por esa razón, su lugar era al frente de la procesión, al lado del estandarte. Cuando una *folia* se encontraba con otra los payasos dibujaban una línea divisoria en el piso delante de su estandarte. Se esperaba que los payasos de la otra *folia* respetaran la línea. Cruzarla significaba que faltaban al respeto y comúnmente resultaba en una pelea⁶⁸. Cuando el estandarte de las dos *folias* se cruzaban el encuentro comenzaba. Cada payaso tenía que quedarse quieto junto con su estandarte. Cuando el combate poético entre los maestros de la *folia* había terminado, era hora de que los payasos jugaran. Se desafiaban entre ellos no sólo a través de versos, como se describe arriba, sino también a través de un performance físico, llamado la *chula* (Ver Frade, 1979: 73). Saltaban, se ponían en cuclillas, hacían saltos mortales, y se imitaban mutuamente. Sintetizando, la *chula* era un performance de tipo teatral que permitía a cada payaso desplegar el amplio repertorio de sus habilidades teatrales y acrobáticas. Cada técnica corporal tenía un nombre, comúnmente inspiradas por el movimiento de los animales que los payasos imitaban, por ejemplo “la *chula* del mono” o “el abrazo del buitre”⁶⁹. Los payasos hacían buen uso de sus garrotes

67 Para un análisis más detallado de la relación entre el honor, la masculinidad y la violencia en el noroeste, ver Santos (2012).

68 Entrevista con Sebastião Raimundo “Teresa”, Miracema, 17 de noviembre de 2007.

69 Entrevista con Zé Epifânio, Miracema, 17 de noviembre de 2008.

en sus performances saltando sobre ellas o usándolas para mantener a la audiencia a raya.

Varios entrevistados señalan que en tiempos pasados los performances de los payasos eran más físicos, mientras que hoy en día solamente recitan versos. Yo creo que la *chula* también preparaba a los payasos para confrontaciones físicas más serias. Antiguos payasos afirman que en “tiempos pasados” el encuentro entre las *folias* frecuentemente terminaba en peleas, a tal punto que la policía intervenía y prohibía las *folias* completamente. Las razones para las peleas variaban, pero generalmente eran el resultado de los desafíos que se daban cuando dos *folias* se encontraban. La pelea podía comenzar por un malentendido sobre el performance de los maestros o de los payasos. A nadie le gustaba admitir la derrota, especialmente cuando perder tenía tales consecuencias dramáticas: de acuerdo con la tradición, el ganador tomaba todos los instrumentos de la *folia* que perdía. Ya que las competencias a menudo no tenían un resultado claro, las discusiones se suscitaban, las cuales normalmente implicaban a la audiencia, y el resultado era comúnmente decidido por medios violentos, incluyendo el uso de los garrotes de los payasos. Si los payasos se dejaban llevar por la contienda poética, el *martelo* y el desafío iban más allá de lo que era considerado aceptable, en un punto un payaso iría por su garrote para responder a su oponente. Las peleas también ocurrían cuando los hombres de la audiencia se ofendían por el juego de los payasos.

Podemos ahora resumir los varios modos de los desafíos físicos entre los hombres, y reflexionar sobre su base lógica. Las peleas individuales y las batallas colectivas se daban por una variedad de razones, pero los desafíos e insultos normalmente figuran como los más prominentes —al menos en los registros criminales⁷⁰. Es parte del proceso tomar las explicaciones del acusado en una investigación criminal literalmente. Las cortes generalmente querían averiguar si había resentimiento entre los protagonistas antes de la

70 Un estudio reciente encontró que eran dados como motivos para el 52% de los homicidios y 43% de los asaltos físicos (Silva, 2008: 104).

pelea, o si una bronca se suscitaba “espontáneamente” de las circunstancias del baile y el exceso en el consumo de alcohol. En el primer caso el fiscal podía argumentar la premeditación, lo cual incrementaba la pena. En el segundo, el acusado podía invocar la influencia de la bebida y escapar una sentencia severa⁷¹.

Varios testimonios orales, sin embargo, sugieren que frecuentemente las peleas no eran sólo entre individuos, sino involucraban grupos más grandes; familias extendidas, trabajadores, o comunidades completas tal como São José da Serra. Así que cuando una pelea se daba en la pista de baile, la razón para la riña importaba poco. La disputa rápidamente se generalizaba, y cada bando se formaba de acuerdo con redes existentes, oponiendo “forasteros” con “gente de dentro”⁷². La provocación de forasteros podía empezar con versos de *calango* como los siguientes:

¡Oigan! miren esto
Vengan aquí y vean
Nunca vi vacas viejas
Pastando en la pastura de otra gente⁷³.

En tal caso los forasteros podían “deshacer” el desafío con otro verso. Pero si no sabían uno o no querían “deshacer” la provocación, atacaban al cantante físicamente. En ese sentido, las confrontaciones durante los bailes reproducían aquellos en los campos o en las veredas. Eran parte de las relaciones entre los grupos y las comunidades, las cuales podían cooperar para la supervivencia, pero también competir por recursos (de tierra o de labor) o por el derecho a cortejar a las mujeres, en particular aquellas de otras comunidades. En otras palabras, estas peleas —y más generalmente todos los desafíos— representaban un lado de las relaciones ambivalentes entre los hombres y las comunidades.

71 La ebriedad era la excusa más común dada en una corte para las peleas. Para más información estadística ver Resende (2008: 114).

72 Entrevista con Manoel Seabra y Jorge Fernandes, 1 de abril de 2007.

73 Entrevista con João Azedias Batista, 1 de abril de 2007.

La ritualización puede mientras tanto, explicar por qué las riñas, aunque frecuentes, típicamente no iban más allá de los límites establecidos. Las peleas raramente resultaban en muertes, porque normalmente no se usaban armas de fuego. El arma más común era el garrote. Un jugador experimentado sabía cómo defenderse de los golpes y así evitar lesiones. Y aquellos que eran golpeados raramente querían mostrar sus lesiones. Como lo explica Jorge Fernandes:

Los tipos eran buenos. Jugaban, y peleaban con los garrotes. Era con los garrotes y con el brazo. No había nada de la violencia que hay ahora. No... hoy hay mucha violencia ¿no es cierto? Cualquiera pequeña riña, y uno le quita la vida a otro. Pero en los tiempos antiguos no, la gente se golpeaba la cabeza mutuamente de forma sangrienta, y la sangre se quedaba pegada en sus cabezas. Pero todo terminaba ahí, en la riña, durante el baile...pasaban algunos días [curándose las heridas], y todo estaba bien [...] ⁷⁴.

Para aquellos que no se sentían a gusto con los garrotes, la *rasteira* (arrastre con la pierna) proveía una buena alternativa. Así es como João Azedias ganó su apodo de “cabrito liso”:

Yo di muchas *rasteiras*... nunca di un golpe con un garrote o un cuchillo. Nunca busqué herir a alguien, gracias a dios. La gente incluso me llamaba “Cabrito liso”, algunas veces venían y me golpeaban con un garrote, me caía al suelo y los tiraba con una *rasteira*. Se caían en medio de la audiencia ⁷⁵.

La técnica de la *rasteira* también es mencionada en el nordeste del estado de Río de Janeiro. Aún cuando muchos payasos golpeaban con sus garrotes y siempre los llevaban consigo, otros peleaban con la *rasteira*. Como lo explica Sebastião Teresa, cuando un payaso provocaba a otro, si este último se desquitaba en el mismo nivel, todo podía terminar pacíficamente. Pero si uno perdía los estribos, una pelea se suscitaba: “Los payasos peleaban con *rasteira*. La daban con el pie derecho o izquierdo. Se sentaban en el piso apoyándose con una mano y daban la *rasteira*” ⁷⁶.

74 Entrevista con Manoel Seabra y Jorge Fernandes, 1 de abril de 2007.

75 Entrevista con João Azedias Batista. 1 de abril de 2007.

76 Entrevista con Sebastião Raimundo “Teresa”, Miracema, 17 de noviembre de 2007.

Los trabajadores del campo incluso usaban herramientas tales como las hoces en las peleas, pero dado su destreza, estas eran raramente causaban la muerte⁷⁷. El uso de cuchillos, en contraste, era más probable que resultara en heridas serias, aunque mucho menos que las armas de fuego. Un estudio de caso en Minas Gerais muestra que las armas de fuego habían sido usadas en un 60% y armas blancas en un 26% de los homicidios (Silva, 2008: 157)⁷⁸.

Sin querer idealizar los “viejos tiempos”, es necesario enfatizar que esta violencia era muy diferente de la violencia de hoy en día. Tal y como lo señalan informantes como Jorge Fernandes:

No, era bueno, porque no era violencia como la de ahora. Ahora uno de verdad quiere matar a otro. Pero en el pasado, no... las peleas eran con garrotes... si golpeabas a alguien, eso era todo. El tipo que todavía podía contenerlo, soportarlo, encontraría un garrote y tomaría venganza. Golpearía con el garrote también. El tipo que era el mejor, entonces, ganaba, pero sólo ganaba la pelea, no había toda esta violencia de uno matar a otro, no.

...Había un momento cuando la cabeza de un tipo se abría [*rachar*] y la sangre escurría. Si, de la cabeza, pero una cosa estaba clara: nadie iría a llamar a la policía. El desencuentro terminaba exactamente ahí, en el baile... La policía solo venía si había alguna muerte. Si había algo de violencia. Pero esto de quebrar la cabeza de un tipo con un garrote, esto no era nada, era normal⁷⁹.

En otras palabras, en la mayoría de los casos las peleas que se originaban durante los bailes no tenían serias consecuencias. Eran vistas como una diversión o casi como un deporte, una ocasión para un hombre para mostrar su valor. No había intención de matar o mutilar a un oponente, sólo para distinguirse uno mismo y “brillar” (*brilhar*). Por esta razón tenemos que ser cuidadosos cuando extrapolamos actitudes y comportamientos procedentes de fuentes criminales, porque normalmente registran sólo los casos cuando una pelea se convertía en violencia “real”,

77 Entrevista con Manoel Seabra y Jorge Fernandes, 1 de abril de 2007.

78 Lo mismo es sugerido por el material analizado por Ivan de Andrade Vellasco (2005).

79 Entrevista con Manoel Seabra y Jorge Fernandes, 1 de abril de 2007.

esto es iba más allá de los límites aceptables⁸⁰. El caso de las lesiones físicas descritas en los registros criminales sólo apunta a aquellos momentos en los cuales la ritualización de los desafíos poéticos y físicos fallaban. De hecho, la creciente diseminación de armas de fuego (revólveres) entre la población masculina pobre de las áreas rurales era para hacer parecer las peleas como una continuación “normal” de los desafíos masculinos durante las funciones de baile algo inviable⁸¹. Numerosos episodios de nuestros informantes sugieren que las reglas del juego cambiaron con la amplia disponibilidad de armas de fuego.

Conclusión

El cantautor João Bosco ha ensalzado las capacidades del *cavaquinho* (ukulele brasileño), el cual puede “herir, mutilar, herir, como un puñal” e incluso puede incitar a una pelea general (“*pega na geral*”)⁸². En el Valle del Paraíba los desafíos poéticos acompañados por música también provocaban y emocionaban a los hombres a tal grado que comenzaban peleas. En lugar de ver esto como una expresión de una brusquedad incivilizada he intentado argumentar aquí que estos desafíos y peleas constituían justamente encuentros ritualizados a través de los cuales los trabajadores rurales pobres, la mayoría de ellos descendientes de esclavos, podían “brillar” de diferentes maneras. Más aún, la violencia de los desafíos físicos entre amigos en las comunidades, grupos antagónicos de hombres jóvenes o extraños en el camino necesitaban ser relativizados. Una cabeza sangrienta, una rodilla hinchada o con moretones, parecían

80 Los registros criminales ciertamente los hacen un material fascinante para el historiador de la violencia masculina, sin embargo, al respecto de la pelea con garrote, he intentado reconstruir la historia temprana de esta arte a partir de fuentes como las de la Región Centro-Occidental de Venezuela (Assunção, 1999: 215).

81 Entrevista con João Azedias Batista. 1 de abril de 2007.

82 Ver la letra de la canción “Kid Cavaquinho” (Bosco, 1975).

riesgos aceptables para los hombres jóvenes en retribución por un reconocimiento social. Viviendo en un orden social que los relegaba a trabajos de poca importancia y salarios bajos, los forzaba a entrar en relaciones clientelares, y los degradaba a lo más bajo de la jerarquía social y racial post-emancipadora, de aquí que la afirmación de su propio valor a través de los desafíos físicos podría volverse crucialmente importante. Sobresalir en duelos verbales, del mismo modo, permitía a los participantes comprobar su dignidad y probar su igualdad frente a otros. Como Elizabeth Travassos lo concluye en su análisis del *desafío* del nordeste brasileño, el desafío verbal:

Ha sostenido su popularidad y vitalidad al promover una ética horizontal entre los individuos cuya arma es su talento poético, y los cantantes se esfuerzan para no contaminar su identidad como poetas con sus identidades sociales que llevan afuera del área del performance (Travassos, 2000: 91).

Desde una perspectiva actual, golpearse uno con el otro puede parecer una manera extraña de promover la dignidad propia, pero tales prácticas eran previamente muy comunes en sociedades africanas y europeas⁸³. Debido a que en algunos lugares los hombres roban el ganado de la gente que quieren impresionar, estos duelos rústicos no destacan como particularmente extraordinarios o violentos (Herzfeld, 1985). De hecho, como lo corroboran los testimonios de los jugadores de garrote, estos eran claramente vistos como graciosos, haciendo de las peleas una “recreación agradable” como, por ejemplo, en la Irlanda del siglo XIX (Ver Conley, 1999). Estas prácticas y su significado cultural pueden entonces ser comparados con “deportes tradicionales” en otras sociedades atlánticas o con otras formas de duelo en Europa (Ver Baker, 1996; Baker y Mangan, 1987)⁸⁴. Como un análisis reciente sobre el significado amplio de las competiciones violentas lo comprueban: “Un desafío es, en

83 Ver, por ejemplo, Gallant (2000). Sobre el honor en sociedades pre-coloniales centroafricanas ver Liffe (2005).

84 Existe una literatura vasta sobre el duelo en Europa, ver, por ejemplo, Nye (1993).

otras palabras, una forma de respeto” (Vacque-Manty, 2006: 6). De esta manera, el uso generalizado de desafíos en la cultura rural afrobrasileña del estado de Río de Janeiro les proporcionó a los practicantes respeto y un sentido de igualdad que de otro modo se les negaba.

Al mismo tiempo, estos desafíos verbales y físicos promovían la cohesión social entre los esclavos emancipados que ocupaban la tierra que pertenecía a sus antiguos amos, entre la mano de obra libre en propiedades más grandes, o dentro de poblados que surgieron en el periodo post-emancipador. Además, ayudaban a pasar a las nuevas generaciones un conjunto de valores y experiencias valiosas de las viejas generaciones⁸⁵.

Entonces, ¿qué era lo que hacía especial a los desafíos poéticos y físicos del Valle del Paraíba? Era, argumento, la combinación fascinante de diferentes tipos de desafíos dentro de una compleja red de formas culturales afrobrasileñas. Algunos desafíos eran exclusivamente masculinos, en particular dentro de la *folia*. Pero las mujeres podían lucir tanto como los hombres en los *pontos de demanda* del *jongo* y en los *calangos*. Uno podía, por supuesto, argumentar que el patriarcado católico dictaba las reglas de la *folia*, pero no olvidemos que había variaciones sustanciales en las sociedades centroafricanas también sobre los roles de género y las estructuras familiares. Los roles de género en la cultura afrobrasileña aún esperan análisis más detallados.

La examinación de *jongos*, *calangos*, *folias* y *jogo de pau* muestra no sólo la riqueza de la expresión cultural en el Valle del Paraíba, sino también que cada una de estas formas no puede ser analizada de manera aislada. Su performance realizado generalmente por los mismos actores sociales ha resultado en una circulación intensiva de todos estos tipos de materiales desde su periodo formativo: comparten instrumentos, versos y rimas, imágenes, e incluso aspectos de su espiritualidad. Al mismo tiempo, las estructuras de poder político y religioso prevalentes aseguran el tratamiento diferenciado (represión, tolerancia, apoyo) y contribuyen

85 Para el caso de la *folia* ver Pessoa (2007).

a la compartimentación de estas formas. El *jongo* es aún practicado en los patios y el *calango* bajo un techo. El conocimiento de la Biblia de la *folia* coexiste, pero no se mezcla con el conocimiento de los “fundamentos” africanos del *jongo*. El *jongo* evoca visiones del mundo centroafricanas, mientras que, en el *calango*, los versos que degradan a la gente negra puede ser parte de la estrategia retórica. Uno debería de ser consciente, sin embargo, de llegar a conclusiones fáciles al respecto de la “resistencia” o “acomodo” de estas prácticas. Como lo ha demostrado Muniz Sodré, deberíamos de prestar mucha atención a los aspectos “performativos” así como a los “constativos” de los desafíos poéticos (Sodré, 1988).

Fusión y convergencia eran complementados por la yuxtaposición en lo que puede ser descrito como un proceso amplio, y a veces contradictorio, de criollización. La amplia circulación de elementos y la identidad traslapada de los ejecutantes (la misma gente involucrada en diferentes formas) invalida la clasificación de estas prácticas junto con líneas estrictamente étnicas o racializadas, aunque tal clasificación permanece integral en la mayoría de los discursos contemporáneos y en políticas públicas. Así, no sólo la reciente revitalización del *jongo*, sino también del *calango* y la *folia* son expresiones significativas de la herencia afrobrasileña que merecen ser atesoradas y apoyadas tanto como el primero. Afortunadamente una decisión reciente para incorporar la *folia* dentro del “patrimonio cultural inmaterial” de Brasil es un paso hacia la dirección correcta, y sin duda, aumentará su visibilidad⁸⁶.

86 Nota del traductor: La *folia de reis* fue declarada Patrimonio cultural inmaterial de Minas Gerais por el Conselho Estadual do Patrimônio Cultural (CONEP) en 2017. Dentro del IPHAN (instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), la *folia* forma parte del Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) del estado de Río de Janeiro.

La investigación para este capítulo fue apoyada con un financiamiento CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), La Agencia Federal Brasileña para el Apoyo de la Educación Graduada, en 2007. También se benefició grandemente de mi participación en el proyecto de investigación: “Jongos, calangos e folias. Música negra, memória e poesia”, patrocinado por Petrobrás durante 2007-2009. Le doy las gracias a Martha Abreu y Hebe Mattos, los coordinadores del proyecto y su equipo del Laboratório de História Oral e Imagens (LABHOI) en la Universidade Federal Fluminense (UFF) en Niterói, por haberme permitido compartir esta experiencia, en particular Luana Oliveira, Edmilson Santos, Eric Brasil, Paulo Rogério da Silva, e Isabel Castro. En el texto me baso principalmente en entrevistas que yo mismo conduje, pero también en material reunido por otros investigadores de este proyecto. Esta investigación también resultó en un documental *Verses and Cudgels* (37 min. Río de Janeiro, LABHOI, 2009)⁸⁷.

Bibliografia

- Abrahams, R. (1962). “Playing the Dozens”. *The Journal of American Folklore*, 75 (297), pp. 209-220. doi:10.2307/537723
- Abreu, M. (2004). “Outras histórias de Pai João: conflitos raciais, protesto escravo e irreverência sexual na poesia popular, 1880-1950”. *Afro-Ásia*. pp. 235-276. 10.9771/aa.v0i31.21076.
- Agostini, C. (2002). *Africanos no cativo e a construção de identidades no além-mar, Vale do Paraíba, século XIX*. Unicamp.

87 https://youtu.be/9tVC9z_pA8E (Portugues);
https://youtu.be/JrWa-Cnxn_Y (English subtitles)

- Alkmin, T. (2008). “Falas e cores: um estudo sobre o português de negros e escravos no Brasil do século XIX”. In Lima, I. S.; do Carmo, L. (Ed.) *História social da língua nacional*. Pp. 259. Edições Casa de Rui Barbosa.
- Andrade, M. (2000). *Cartas de Mário de Andrade a Luis da Câmara Cascudo*. Itatiaia.
- Andrade, M. (1989) *Dicionário musical brasileiro*. Itatiaia.
- Assunção, M. (1999). “Juegos de palo en Lara. Elementos para la historia social de un arte marcial venezolano”. *Revista de Indias* 59: 215, pp. 55–89.
- Assunção, M. (2004). *Capoeira: The History of an Afro-Brazilian Martial Art*. London: Routledge.
- Bastide, R. (ed.) (1959). *Sociologia do folclore brasileiro*. São Paulo: editora Anhambi.
- Bitter, D. (2010). *A bandeira e a máscara: a circulação de objetos rituais nas Folias de Reis*. Rio de Janeiro: editora 7 letras.
- Borges Ribeiro, M. L. (1984). *O jongo*. Cadernos de Folclore, nº 34, Rio de Janeiro: Funarte.
- Bosco, J. (1977). “Kid cavaquinho [Song]”. In *Disco de Ouro*. RCA.
- Bowen, J. (1989). “Poetic duels and political change in the Gayo Highlands of Sumatra”. *American Anthropologist*, 91(1), new series, pp. 25-40.
- Brenneis, D., & Padarath, R. (1975). “‘About those scoundrels I’ll let everyone know’: challenge singing in a Fiji Indian Community”. *The Journal of American Folklore*, 88(349), 283-291. doi:10.2307/538888

- Brereton, B. (1979). *Race relations in colonial Trinidad 1870–1900*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Câmara Cascudo, L. (1954). *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro.
- Câmara Cascudo, L. (2009). *Vaqueiros e cantadores*. São Paulo: Global Editora.
- Candido, A. (1964). *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora.
- Carneiro, E. (1961). *Samba de umbigada: tambor de crioula, bambelô, côco, samba de roda, partido alto, samba-lenço, batuque, jongo-caxambu*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro.
- Coetzee, M. (2002). Coetzee, M-H. 2002. “Zulu stick fighting: a socio-historical overview”. [0]. *Electronic Journal of Martial Arts and Sciences*. Available: http://ejmas.com/jalt/jaltart_Coetzee_0902.htm. Electronic Journal of Martial Arts and Sciences INYO. Accessed 29 April 2003.
- Conley, C. (1999). “The agreeable recreation of fighting”. *Journal of Social History*, 33(1), pp. 57-72.
- Da Vila, M. (1988). “Calango longo [Song]”. In *Batuque Na Cozinha*. MZA Music.
- Da Vila, M. (2008). “Linha do ao [Song]”. In *O Pequeno Burguês*. MZA Music.
- Dundes, A., Leach, J., & Ozkok, B. (1970). “The strategy of Turkish boys’ verbal dueling rhymes”. *Journal of American Folklore*, 83, pp. 325.

- Finnegan, R. (1977). *Oral poetry: Its nature, significance and social context*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Frade, C. (1975). *Folclore Brasileiro, Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funarte.
- Frade, C. (Ed.) (1986). *Cantos do folclore fluminense*. Rio de Janeiro: Presença.
- Frade, C. (Ed.) (1985). *Guia do folclore fluminense*. Rio de Janeiro: Presença.
- Franco, M.S. (1969). *Homens livres na ordem escravocrata*. São Paulo: Unesp.
- Furtado da Silva, A. M. (2006). *Reis magos: história, arte, tradições: fontes e referencias*. Brasil: L. Christiano Editorial.
- Gallant, T. (2000). "Honor, masculinity, and ritual knife fighting in nineteenth-century Greece". *American Historical Review*. 105, pp. 359-382.
- Gates, H.L. (1988). *The signifying monkey: A theory of African-American literary criticism*. Oxford: Oxford University Press.
- Herzfeld, M. (1988). *The poetics of manhood: Contest and identity in a Cretan Mountain village*. Princeton: Princeton University Press.
- Humold Lara, S. and Pacheco, G. (Ed.) (2007). *Memória do jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein: Vassouras, 1949*. Rio de Janeiro: Folha Seca.
- Hurley, J. W. (2001). *Irish gangs and stick-fighting in the works of William Carleton*. Bloomington, Indiana: Xlibris.
- Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). (2005). *Jongo do Sudeste*.

- Jefferson, K. W. (1989). "Sport in Africa: essays in social history". *The Journal of Modern African Studies*, 27(4), pp. 702–703.
- LaVaque-Manty, M. (2006). "Dueling for equality: masculine honor and the modern politics of dignity". *Political Theory*, 34 (6), pp. 715–740.
- Lopes, N. (1992). *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical: partido-alto, calango, chula e outras cantorias*. Rio de Janeiro: Pallas editora.
- Lopes, N. (2006). *Partido-alto: samba de bamba*. Rio de Janeiro: Pallas editora.
- Maciel de Castro, Z.; Prado Couto, A. (1961). *Folias de reis*. Rio de Janeiro: Secretaria de Estado da Educação e Cultura.
- Mathias, E. (1976). "La gara poetica: Sardinian shepherds' verbal dueling and the expression of male values in an agro-pastoral society". *Ethos*, 4(4), pp. 483–507.
- Mattos de Castro, H.M. (1988). *Das cores do silencio: os significados da liberdade no sudeste escravista, Brasil século XIX*. Arquivo Nacional.
- Mattos, H.; Abreu, M. (Director). (2007). *Jongos, calangos e folias: Música negra, memória e poesia*. [Documentary].
- <http://ufftube.uff.br/video/9RBAHO8O6474/JongosCalangos-e-Folias-M%C3%BAsica-Negra-Mem%C3%B3ria-e-Poesia>.
- Maynard Araújo, A. (1967). *Folclore nacional*. São Paulo: Martins Fontes-Selo Martins.
- Moyd, M. (2006). Honour in African history. *The International Journal of African Historical Studies*, 39(2), pp. 328–330.

- Mukuna, K. (2003). *Interdisciplinary study of the ox and the slave bumba-meu-boi: a satirical music drama in Brazil*. Lewiston, New York: Edwin Mellen Pr.
- Nye, R. (1993). *Masculinity and male codes of honor in modern France*. Oxford: Oxford University Press.
- Pasmanick, P. (1997). "Décima and rumba: Iberian formalism in the heart of Afro-Cuban song". *Latin American Music Review* 18: 2, Fall–Winter 1997, pp. 252-277.
- Penteado, W.R. (2010). *Jongueiros do Tamandare: devoção, memória e identidade social no ritual do jongo em Guaratingueta, SP*. São Paulo: Annablume.
- Pereira Côrtes, G. (2000). *Dança, Brasil! festas de danças populares*. Belo Horizonte: Editora Leitura.
- Pereira da Silva, F. (1976). *O desafio calangueado: monografia folclórica*. Brasil: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas.
- Pessoa, J. M. (2007). "Mestres de caixa e viola". *Cadernos CEDES*, 27 (71), pp. 63-83.
- Reily, S.A (2002). *Voices of the magi: enchanted journeys in southeast Brazil*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Resende, E.M. (2008). *Entre a solidariedade e a violência. Valores, comportamentos e a lei em São João Del-Rei, 1840–1860*. São Paulo: Annablume.
- Ryan, M.J. (2007). *Hard knocks on a thick skull: training the body for a closed habitus in a Venezuelan civilian combative art*, PhD thesis, Binghamton University.
- Santos, M. (2012). *Cleansing honor with blood: masculinity, violence, and power in the backlands of northeast Brazil, 1845–1889*. Stanford, California: Stanford University Press.

- Slenes, R. W. (2007). “Eu venho de muito longe, eu venho cavando”. In Lara, S.H; Pacheco, G. (Ed.). *Memória do jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein: Vassouras, 1949*, pp. 109-156. Campinas: CECULT.
- Soares de Almeida, A. (1979). *Pesquisa da manifestação cultural do Rio de Janeiro*. Governo do Estado do Rio de Janeiro and the Instituto Estadual do Patrimônio Cultural/Divisão de Pesquisa da Manifestação cultural
- Sodré, M. (1988). *A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: DP & A.
- Solomon, T. (1994). “Coplas de todos santos in Cochabamba: language, music, and performance in Bolivian Quechua song dueling”. *The Journal of American Folklore*, 107 (425), pp. 378-414. doi:10.2307/541690
- Souza Silva, M. (2008). *Homicídios e justiça na comarca de Uberaba, 1872–1892*. Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro.
- Stein, S.T. (1985) *Vassouras, a Brazilian coffee county, 1850–1900: The roles of planter and slave in a plantation society*. Princeton: Princeton University Press.
- Teixera, M. (2007). “Interviewed by Antônio Carlos Gomes, Isabel Castro, and Edmilson Santos”. Acervo UFF Petrobra’s Cultural, LABHOI, tape 55.
- Travassos, E. (2000). “Ethics in the sung duels of north-eastern Brazil: collective memory and contemporary practice”. *British Journal of Ethnomusicology*, 9 (1), pp. 61-94.
- Veiga de Oliveira, E. (1979). “*Stockspiel in Basto*”, Publikationen zu Wissenschaftlichen Filmen, Sektion Ethnologie, 9: 38, Göttingen.

- Velasco, I. (2005). "A cultura da violência: os crimes na comarca do Rio das Mortes - Minas Gerais século XIX". *Tempo*, 9 (18), pp. 171-195.
- Wolf, T. (2000). "Juego de palo: stick fencing of the Canary Islands", *Journal of Western Martial Arts*. http://jwma.ejmas.com/php-bin/jwma_content. (Accessed, 24 Jan. 2012).
- Zarrilli, P. (1984). "Doing the exercise": The in-body transmission of performance knowledge in a traditional martial art". *Asian Theatre Journal*, 1 (2), pp. 191-206. doi:10.2307/1124564.