

Contribuição ao inventário do jongo

Elizabeth Travassos¹

Herder nos ensinou a pensar na poesia como o patrimônio comum de toda a humanidade, não como propriedade particular de alguns indivíduos refinados e cultos
J. G. Goethe

1. Introdução

As formas de expressão denominadas “jongo”, “tambor”, “tambu”, “caxambu”, “batuque” (entre outros nomes locais) conheceram destinos variados ao longo do século 20. Assim como tratar todas as suas ocorrências contemporâneas como variações de *um* modelo implica subestimar as diferenças entre elas, procedimento igualmente redutor consistiria em fundir num relato único as histórias – na verdade, pouco conhecidas – das comunidades que as praticam ou praticavam. No processo de modernização da sociedade brasileira, ao longo do século passado, saberes tradicionais foram rechaçados, de uma maneira geral, principalmente quando associados às práticas culturais e religiosas dos trabalhadores negros.² Mas as relações que os praticantes de jongs e batuques estabeleceram com outros setores da sociedade, com os poderes públicos e agentes religiosos variaram e deram lugar a histórias locais únicas.

Histórias de continuidade quase secreta ao longo de décadas, como a do círculo de familiares, vizinhos e amigos que freqüentava a casa de Maria Joanna Monteiro – a Vovó Maria Joanna Rezadeira –, no morro carioca da Serrinha. Pouco visíveis para outros segmentos sociais além dos moradores dos arredores, os jongueiros do lugar foram ativos no processo de dar a conhecer sua dança e música em outros círculos, sob a forma de espetáculos.³ Por outro lado, abandonar o divertimento herdado das gerações antecessoras e aderir a formas de expressão associadas à vida urbana moderna pode ter

¹ Consultora Responsável pelo Inventário Jongo no Sudeste, Professora da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro / UNIRIO.

² E se o nascimento da indústria cultural fez surgir um produto muito especial, calcado em formas de expressão musicais, poéticas e coreográficas desenvolvidas pelos descendentes de africanos – refiro-me ao samba –, a novidade teve que apresentar-se como canção: no processo de mediatização, romperam-se os vínculos com a dança e com a improvisação poético-musical (v. Moura, 1983, Sandroni, 2001, entre muitos outros). Apareceram na produção fonográfica e na produção musical escrita peças musicais identificadas como pertencendo aos gêneros “jongo” e “batuque”. Não houve, contudo, a cristalização de um gênero de canção popular.

³ V. o importante trabalho de Edir Gandra sobre o jongo da Serrinha (Gandra, 1995). Há, nessa obra, dados biográficos de Maria Joanna Monteiro e de seu filho, Darcy Monteiro. Outros dados podem ser encontrados no livreto com o CD *Jongo da Serrinha* (CARVALHO, Marcos André, 2002. Grupo Cultural Jongo da Serrinha) e no vídeo *Saravá, jongueiro* (dirigido por Bianca Brandão, Cecília de Mendonça e Luisa Helena, 2003).

sido, em outros lugares, uma estratégia de proteção contra o estigma da escravidão. É o que sugere a análise do desaparecimento do “samba-de-terreiro” em Itu (Estado de São Paulo), ocorrido em meados do século 20 (v. Ianni, 1966).⁴ A irradiação dos modos de vida e valores associados à modernidade e à civilização ocidental tornou os tambores alvo de desprezo e indiferença, quando não da repressão. Outros fatores desfavoráveis são a condição duplamente desfavorecida dos conhecedores das danças – como membros das camadas pobres e como negros –, e o fato de deterem um conhecimento restrito, que não é compartilhado por suas vizinhanças.⁵ Em diversos locais, ao longo do século 20, os tambores calaram-se sob o efeito da urbanização e conseqüente dispersão das antigas comunidades de descendentes de escravos.

Neste texto, resumo algumas observações sobre os jongs contemporâneos. Elas resultam do trabalho que vem sendo realizado pelas equipes ligadas ao Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular e à Universidade do Rio de Janeiro.⁶ A documentação produzida por essas e outras equipes de pesquisa⁷ registra a continuidade de sua prática, nas últimas décadas do século 20, por alguns grupos de moradores das periferias das cidades pequenas do Vale do Paraíba (nos estados do Rio de Janeiro e de São Paulo), de Minas Gerais e do norte do Espírito Santo. É possível que outros conhecedores da tradição ainda não tenham sido localizados no processo de documentação.

⁴ A dança, que fora praticada por escravos e que era, na consciência da sociedade local, associada às festividades de escravos, não foi abandonada pelos negros libertos após a Abolição. Pouco favorável, em tese, à aquisição de uma nova identidade coletiva, o samba estava por demais entranhado na sociabilidade da população negra. Só na década de 1940, quando já havia brancos dançando o samba-de-terreiro, é que as pressões da polícia – acusações de licenciosidade e excesso de consumo de álcool – e da Igreja local afastaram os negros da dança.

⁵ V. o caso do tambor em Quissamã (norte do Estado do Rio de Janeiro): em 1985, na pesquisa conduzida por equipes do Iphan e da Funarte, foram entrevistados moradores idosos da Fazenda Machadinha, que tinham vivas na memória as lembranças dos tempos em que se dançava o tambor. O tambor pode estar “latente” naquele município, que a equipe do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular visitará em 2004. Sobre o tambor em Quissamã, v. Marchiori *et al.*, 1985.

⁶ A primeira, coordenada pela antropóloga Letícia Vianna, desenvolve o inventário do jongo, no âmbito do Projeto Celebrações e Saberes da Cultura Popular. Seu principal objetivo é instruir a candidatura do jongo ao registro como patrimônio imaterial. A segunda, coordenada por mim, estuda o impacto da ampliação das redes sociais dos jongueiros sobre a prática musical (Projeto O Jongo no Estado do Rio de Janeiro: tradição, *performance*, política, apoiado pelo CNPq). Participam do trabalho Letícia Martins Dias, Rita Gama e Silva, Cléo Vieira, Carla Ramos, André Felipe Severino e Adailton Silva, (pesquisadores do CNFCP), Francisco da Costa (fotógrafo do CNFCP), Daniele Quitete e Lúcio Enrico (pesquisadores do Grupo Cultural Jongo da Serrinha), Ricardo Moreno de Melo (UNIRIO), Igor Shinzato Higa e Thiago Ferreira de Aquino (estudantes da UNIRIO, bolsistas Pibic/CNPq), Gabriela Barros Moura e Aressa Rios (estudantes da UNIRIO), colaboradoras voluntárias). Agradeço a colaboração da Profª Edir Gandra, do Sr. Antônio do Nascimento e moradores da Fazenda São José da Serra, da Sra. Dilma Dantas (Secretária de Cultura de Valença / RJ).

⁷ Particularmente a importante documentação do Acervo Cachuêra! e os textos produzidos por Paulo Dias.

Ao mesmo tempo, surge como que uma “segunda vida” do jongo, que penetra o circuito alternativo de cultura, nas capitais, e os eventos culturais de centros urbanos de médio porte. O jongo atrai a curiosidade de estudantes e artistas, é integrado a projetos sociais conduzidos por organizações não governamentais e às ações culturais e políticas dos movimentos negros. Despontam novas “lideranças jongueiras”, geralmente assumidas por homens jovens, em contraste com as “mães” e “vós” que, em gerações anteriores, foram “donas do tambu”. Na segunda vida do jongo, interagem herdeiros da tradição, ativistas de movimentos sociais, pesquisadores, documentaristas. O quadro contemporâneo é, portanto, multidimensional: nele estão presentes a dança *cult* apreciada por jovens brancos e a tradição das rodas com desafios e desafetos, mandingas e malícias, viva na memória de jongueiros e jongueiras mais velhos nos morros do Rio, fazendas do Vale do Paraíba, bairros periféricos de cidades fluminenses e paulistas.

2. Diversidade e unidade dos jongs, tambores, caxambus e batuques

Tendo como ponto de partida o próprio jongo – entendido como uma “forma de expressão” poética, musical e coreográfica –, o Projeto Celebração e Saberes da Cultura Popular deparou-se com o problema de delimitação do campo a ser visitado. Eleito por sua importância como referência cultural para diversas comunidades no Sudeste, conforme indicado pelo trabalho recente de organizações como o Acervo Cachuêra! (São Paulo) e o Grupo Cultural Jongo da Serrinha (Rio de Janeiro), o jongo assemelha-se funcional e formalmente a outras danças, também chamadas tambor e caxambu. Alguns desses termos podem freqüentar a fala dos praticantes quase como sinônimos, alternando-se de acordo com o contexto. Caxambu, por exemplo, é o nome de um dos tambores, em alguns locais; em Santo Antônio de Pádua, RJ, generalizou-se e designa a forma de expressão como um todo; na Fazenda São José da Serra, em Valença, caxambu, jongo e tambor alternam-se na fala dos moradores: quando se referem à ocasião e às *performances* expressivas que a definem, falam do caxambu ou tambu; quando querem apontar os cantos, mais especificamente, falam de jongs. Enquanto no norte fluminense a fala popular parece ter firmado a denominação caxambu, a região sul do Estado do Rio (incluindo a capital) dá preferência ao termo jongo.

Essas danças, que se irradiaram nas fazendas do Vale do Paraíba (v. Ribeiro, 1981), têm pontos em comum com o candombe, que é tocado e cantado no âmbito dos rituais das Irmandades do Rosário, em Minas Gerais.⁸ E com outras danças que Edison

⁸ Como em diversos jongs do Estado do Rio, os tambores (ali chamados candombes) são de

Carneiro reuniu numa “família do samba”: tambor-de-crioula (Maranhão), samba-de-roda (Bahia), coco (vários locais do Nordeste). Nestas últimas, como no jongo, forma-se uma roda de dançarinos, que cantam em coro respondendo ao solo de um deles. Perto da roda, ou como parte dela, estão os instrumentistas, tocando tambores de diversos tipos, às vezes ganzás.⁹ Pares solistas ou solistas individuais vão ao centro da roda e exibem-se até ser substituídos por outros. A umbigada pode ser o passo convencionado para sinalizar as entradas e saídas da roda.

Em diversos locais do Estado de São Paulo há o batuque, no qual os dançarinos se dispõem em duas fileiras opostas, masculina e feminina.¹⁰ A instrumentação inclui dois tambores de tronco escavado, chamados tambu e quinjengue, um par de matracas (bastões de madeira) e um chocalho chamado guaiá (dois cones de metal unidos pela base, com punho). O tambu é deitado sobre o chão, e o percussionista senta-se a cavalo sobre o instrumento para tocar com as mãos a membrana de couro; ao mesmo tempo, outro instrumentista percute o corpo do longo tambor com as duas matracas. O quinjengue, em forma de cálice, é pousado sobre o corpo do tambu.¹¹ Os solistas cantam “modas” e “carreiras”; os pares aproximam-se, com o deslocamento das fileiras, e dão-se umbigadas erguendo os braços e chocando as respectivas barrigas. As normas tradicionais que regem as umbigadas são enfatizadas pelos participantes: o batuque é uma dança “de respeito” na qual dançarinos e dançarinas agem com decoro – quase uma reação às acusações sistemáticas de que a umbigada é um gesto lascivo e bárbaro.¹²

É uma tarefa delicada decidir se essas danças (e quais delas) podem ser inventariadas em conjunto com jongs e caxambus. Duas razões principais justificam a delimitação que mantém o inventário circunscrito ao Sudeste: a existência de uma Rede de Memória do Jongo, articulada há alguns anos, que já reúne participantes de diversas localidades do Rio de Janeiro e de São Paulo (entre elas um grupo de batuqueiros de Piracicaba, Tietê e Capivari); e a presença de particularidades que singularizam os jongs e caxambus no seio das demais danças afro-brasileiras: trata-se da magia verbo-

troncos escavados com uma das extremidades coberta por pele de animal. Os cantos, chamados pontos, contêm enigmas que são lançados como desafio aos participantes (v. Lucas, 2002).

⁹ A instrumentação do tambor-de-crioula compreende três tambores de madeira oca, de dimensões diferentes, denominados tambor grande, meia e crivador. Um par de matracas percute o corpo do tambor grande.

¹⁰ Gehrard Kubik (1990) traçou a faixa territorial de dispersão do batuque no Estado de São Paulo, a partir dos registros bibliográficos e de sua pesquisa de campo, em 1979.

¹¹ V. fotos em Kubik (1990). Esse etnomusicólogo, que explora as extensões de culturas musicais bantu no Brasil, identifica como angolanos os nomes “tambu” e “quinjengue”.

¹² V. Lima, 1954, bem como os depoimentos recentes, no vídeo *No repique do tambu: o batuque de umbigada paulista* (Direção e roteiro: Rubens Xavier e Paulo Dias. Realização da Associação Cultural Cachuera! Co-produção TV Cultura e Rede SESC-SENAC de TV. São Paulo, 2003).

musical, chamada pelos jongueiros de “demanda” e “gurumenta” (variação de “argumento” no dialeto afro-brasileiro). Por meio dos versos metafóricos, cuja chave secreta de decifração é conhecida de poucos, os jongueiros rivalizam uns com os outros e exibem a força de seus cantos. Nada disso ocorre nos cocos ou no samba-de-roda. É verdade que os cantadores de coco, como os do partido-alto carioca, entram em desafio e duelam com versos improvisados, mas seus cantos não são investidos do mesmo poder mágico que imobiliza oponentes, os faz cair no chão, etc. É no jongo que o solista se põe ao lado dos tambores, para calá-los ao grito “machado!” ou “cachoeira!”. Parados, percussionistas e dançarinos escutam o ponto novo que o solista vai lançar. E que, sendo um enigma que ninguém compreende, pode deixar o jongo “amarrado”, com várias conseqüências mais ou menos nefastas para os participantes. Essas particularidades, que configuram um saber restrito, quase secreto, fundamentam a decisão de limitar o inventário ao Sudeste, mesmo que em alguns locais o saber antigo ligado à magia da palavra cantada seja apenas uma lembrança.

Portanto, o inventário tem como objeto formas complexas que envolvem canto e dança coletivos – com alternância entre um solista (masculino ou feminino) e um coro de todos os participantes –, ao som de tambores, cujos tipos, quantidade e combinação com outros instrumentos sonoros variam ¹³ Eles podem ser de troncos escavados, uma das extremidades coberta por uma pele de animal presa com pregos (e depois esticada por aquecimento, junto ao fogo). Também podem ser feitos de pequenos barris de madeira. Alguns grupos usam tambores do tipo atabaque, fabricados em série e adquiridos nas lojas comerciais. Aparece um tambor de fricção de grandes dimensões, um “cuicão” (ou puíta) no caxambu de Santo Antônio de Pádua, ao lado dos tambores chamados tambu e candongueiro. É durante a dança que podem ocorrer as ações de magia verbo-musical e disputas de sabedoria “jongueira”. De certa forma, o que o capoeirista faz com o corpo o jongueiro faz cantando. Eis um exemplo de enigma cantado, registrado por Mário de Andrade, em 1937, em sua monografia sobre o “samba-rural” paulista. Isidoro, o sambista, cantava a charada numa “carreira”, isto é, uma quadra sem intervenção do coro. Os dois últimos versos transformavam-se no “ponto” propriamente dito, que era então repetido indefinidamente:

Carreira – Era vint’e cinco corvo
Veio mata um carnêro,
Cadaquá tirô um pedaço
Levantô carnêro intêro.

¹³ V. o Relatório do bolsista de Iniciação Científica Thiago Ferreira de Aquino. “Sobre a instrumentação do jongo em diferentes localidades conforme observado no VIII Encontro de Jongueiros (Guaratinguetá, SP, novembro de 2003)”. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2003.

Ponto, solo – Cada quá tirô um pedaço,
Coro – ôh lá levantô carnêro intêro. (in Andrade, 1991:122).

A explicação foi dada pelo mesmo Isidoro. Um fazendeiro rico repartiu sua fazenda entre os 25 filhos. Um deles comprou as partes dos irmãos e tornou-se o único dono da fazenda inteira. Caberia a outro jongueiro cantar a interpretação correta das imagens. Muitos outros exemplos de enigmas estão registrados na literatura (v. Ribeiro, 1981, Gandra, 1995, entre outros).

Ouve-se dizer, atualmente, que feitiços e demandas são coisa do passado. Apesar disso, assinala-se a presença dos “jongueiros velhos” nas rodas e fala-se do receio vago de encontrar, numa festa, participantes dispostos ao enfrentamento. Paulo Dias refere-se aos jongueiros como “feiticeiros da palavra”, expressão que sintetiza com muita propriedade o que singulariza o jongo no complexo de formas afro-brasileiras de canto associado a dança, ao som de tambores e com improvisação. Diz o pesquisador:

A linguagem figurada do jongo e o desafio através de enigmas relacionam-se com práticas africanas como o uso constante de provérbios e metáforas – que representam a palavra dos ancestrais – assim como os desafios em que se lançam enigmas, como foi registrado entre os povos bantus Tonga e N’gola. Outro traço do pensamento tradicional africano presente no jongo é a idéia de que a palavra proferida com intenção, e ritmada pelos tambores, põe em movimento forças latentes do mundo espiritual, fazendo acontecer coisas. Conta-se que os pontos dos jongueiros de outrora tinham o poder de fazer crescer bananeiras nos quintais. São as mirongas, os segredos dos jongueiros *cumba* – feiticeiros da palavra (Dias, 2003: 4).

Tambores e jongs não são ritos de liturgias, mas estão associados, de diversas maneiras, à umbanda e ao catolicismo afro-brasileiro, particularmente ao culto de Nossa Senhora do Rosário.¹⁴ “Bendito, louvado seja / é o rosário de Maria”, cantam os jongueiros da Serrinha, no Rio de Janeiro, na abertura de suas rodas.¹⁵ Outros indícios apontam para o culto aos ancestrais ou, pelo menos, para uma reverência sistemática aos mais velhos praticantes das danças, vivos ou falecidos. O jongo realiza-se num perigoso limiar em que a dança e o canto podem evocar entidades, daí as preocupações em evitar que ocorram possessões e em reafirmar a diferença entre a dança de terreiro e os rituais de possessão, internos às “casas” (templos). Os tambores, principalmente, são objeto de cuidados mágicos antes de ser percutidos no jongo. Também está presente, em quase todas essas danças, o passo da umbigada – movimento coreográfico no qual dois dançarinos se aproximam e, erguendo os braços e inclinando o torso para trás,

¹⁴ Sobre as relações entre jongo e umbanda, v. Gandra (1995) e Cavalcanti (1985). Sobre o candombe nos rituais do reinado do Rosário nas comunidades dos Arturos e Jatobá, perto de Belo Horizonte (Estado de Minas Gerais), v. Lucas, 2002.

¹⁵ Esse lindo ponto, criado por Mestre Darcy, pode ser ouvido no CD *Jongo da Serrinha*, 2002.

encostam ou quase encostam seus umbigos. A umbigada pode ser mencionada como um elemento relevante, entre outros, ou pode ser elemento central da dança, objeto de discursos e normas explícitas. Em algumas comunidades, contudo, é passo desconhecido.¹⁶

As formas de expressão denominadas jongo, caxambu, tambor e candombe estão ligadas, provavelmente, aos antigos “batuques” mencionados pelos administradores coloniais e cronistas do Brasil Colônia e Império.¹⁷ A relação entre eles baseia-se em indícios, tais como a disposição dos dançarinos (ora em roda, ora em fileiras opostas, uma masculina, outra feminina), a presença da umbigada, o canto ao som de palmas e dos tambores.

Edison Carneiro (1984) listou as danças de umbigada no Brasil, numa faixa que se estende do litoral do Maranhão ao de São Paulo. Apoiando-se em registros oitocentistas produzidos por viajantes portugueses (os muito citados relatos do explorador Alfredo de Sarmiento e dos militares Hermenegildo Capelo e Roberto Ivens), Carneiro propôs, ainda, a tese de um vínculo genético entre as danças de umbigada no Brasil e os batuques testemunhados na região de Angola e do Congo. Ali os referidos viajantes viram tanto a dança em roda, com umbigada do par solista, como a dança em fileiras que se defrontam. O dado é interessante, uma vez que estamos inventariando – passados quase 50 anos desde o trabalho de Carneiro e mais de um século desde *Os sertões d’África* – danças que se realizam tanto em roda, com solistas que se alternam no centro, quanto em fileiras opostas. Carneiro inclinou-se, pois, pela idéia de expressões artísticas banto-descendentes, o que encontra reforço nas conexões sistemáticas entre jongo e umbanda, nas evidências de culto dos ancestrais, nos enigmas cantados.¹⁸

¹⁶ Como exemplo de elemento relevante, citamos o caso do jongo da Serrinha (Rio de Janeiro, RJ). A umbigada é central no batuque de Tietê (v. Lima, 1954, e o vídeo *No repique do tambú*, Cachuêra!, 2003). Na Fazenda São José da Serra, no Município de Valença (Estado do Rio de Janeiro), os pares de dançarinos sucedem-se no interior da roda, sem umbigada. Quando os dois dançarinos se aproximam, cada um dá um passo com a perna direita, cruzando-a à frente da esquerda: é como se quisessem tocar seus respectivos joelhos, o que não deixa de recordar as descrições das rodas de batuque ou batucada (a também chamada “pernada” tinha por objetivo derrubar o parceiro).

¹⁷ Não se trata da dança específica chamada batuque em São Paulo, e sim do termo genérico empregado geralmente por observadores externos. V. Edison Carneiro (1984), José Ramos Tinhorão (1990, 1991), João José Reis (2001, 2002), Pierre Verger (1987), entre outros que estudaram os documentos históricos sobre batuques. Laura de Mello e Souza (1987) e João José Reis observam o uso generalizado da palavra “batuque” pelos observadores, sempre que se deparavam com dança e canto ao som de tambores. Assim, o termo pode esconder referências a rituais religiosos afro-brasileiros que os administradores não sabiam distinguir dos divertimentos leigos dos africanos e descendentes. O lugar em que ocorrem pode ser um indício importante para diferenciá-los, pois as danças de tipo jongo ocorrem em locais abertos.

¹⁸ Quando velhos, os tambores são considerados a sede da voz dos antepassados e por isso recebem oferendas. Os “pontos” (cantos), ditos de louvação, que saúdam os jongueiros falecidos

Paulo Dias observa, em texto recente, que o jongo é dança de terreiro que promove “a celebração intracomunitária, recôndita, noturna, onde se reforçam, sem grande interferência ou participação do branco, os valores de pertencimento a uma matriz cultural e religiosa africana” (2001: 859). Ali faz-se a “*crônica do negro para o negro*, manifestada pela via de uma poética metafórica”. Com base em depoimentos importantes colhidos em sua pesquisa, esse autor acredita que os pontos de jongo possam ter sido também “mensagens cifradas que escravos trocavam entre si, de modo a não serem compreendidos pelo branco” (2003:4).

As observações são pertinentes quando se trata de contrastar o jongo com outros rituais afro-brasileiros, como o reinado dos congos e o maracatu – cortejos que percorrem as ruas das cidades. Mas o jongo assume hoje, em algumas comunidades, o papel central de *performance* pública, dirigida em larga medida a um público novo, integrado por artistas, pesquisadores, estudantes, autoridades locais, políticos. Nesses contextos, a dança atesta a posse de uma tradição e a capacidade de perpetuá-la ou a etnicidade afro-brasileira de seus praticantes. É possível, assim, que as funções intracomunitárias se venham alterando ou atenuando. Em lugar delas, inversamente, podem estar em jogo as relações com outros grupos de dançarinos, com agentes e instituições externas.

As observações podem continuar válidas, entretanto, para o candombe que, embora apresente numerosos pontos de contato com o jongo, só se realiza dentro dos rituais do reinado do Rosário (conhecidos como congado ou congada). O candombe é um dos ritos mais fechados e sacralizados do reinado, aquele que os membros das irmandades protegem do assédio dos jornalistas, curiosos e pesquisadores (v. Lucas, 2002). É interessante observar que, enquanto se intensificavam a sacralização do candombe e, portanto, sua condição de ritual esotérico, o jongo caminhava na direção oposta, do espetáculo secularizado e aberto. Essa peculiaridade responde pela ausência do candombe nos Encontros de Jongueiros e na Rede de Memória do Jongo, sobre os quais falaremos adiante.

3. Jongo e jongueiros na cena contemporânea

são freqüentes. Em data recente, um dançarino de Guaratinguetá cantou o ponto que criou aludindo aos esforços de sua comunidade para dar continuidade ao jongo: “Saravá jongueiro velho / Que veio pra ensinar / Que Deus dê proteção pra jongueiro novo / Pro jongo nunca acabar” (v. vídeo *Feiticeiros da palavra*).

Ao darmos início à pesquisa de campo, os praticantes de jongs e batuques ainda ativos em várias localidades do Sudeste já se vinham reunindo nos Encontros de Jongueiros, apoiados por pesquisadores e animadores culturais. Nesses festivais, realizados a céu aberto, cada grupo participante se exhibe durante um tempo previamente limitado. Os grupos são identificados, geralmente, pelas localidades em que vivem: Jongo de Angra dos Reis, Jongo de Miracema. Poucos têm nomes de fantasia, como Grupo Raiz de Lagoinha (SP) ou Filhos de Angola (Barra do Piraí, RJ). A maioria deles exhibe figurino previamente estabelecido, por exemplo, saias longas com estampas coloridas e batas brancas, como as mulheres de Miracema, ou, mulheres e homens, todos de branco, como o pessoal da Fazenda de São José da Serra. Desses Encontros, surgiu a Rede de Memória do Jongo, que trabalha em favor da preservação das danças do jongo, tambor, batuque, caxambu. Nas palavras de um de seus idealizadores, o professor Paulo Carrano,

Os encontros de jongueiros, simultaneamente aos momentos anuais de dança, canto e festa promoveram comunicações entre sujeitos e instituições de diferentes lugares sociais e territórios culturais. Ao longo dos anos, foi se consolidando o sentimento do pertencer coletivo a um movimento cultural fortemente enraizado nas comunidades urbanas e rurais de jongo, mas generosamente aberto para os apaixonados e comprometidos com esse patrimônio cultural que se mantém renovado mesmo nas difíceis condições de vida social das comunidades jongueiras (Carrano, 2003:9).

Como se vê, está em curso um processo de mobilização e organização que traduz a consciência da posse de um bem simbólico de valor. A constituição de grupos que se comprometem com apresentações públicas, a eleição de nomes e uniformes que os identifiquem, a frequência aos Encontros – tudo isso aponta para a constituição da identidade de “comunidade jongueira”. É essa entidade nova, constituída a partir da multiplicação de mediações com outros setores sociais, que habilita os jongueiros e batuqueiros a uma interlocução em novas bases com representantes dos poderes públicos locais.

Há, portanto, mobilização das comunidades que detêm o saber dessas danças, as quais tecem suas alianças com animadores culturais, padres, associações comunitárias, movimentos negros locais, organizações não governamentais, músicos, pesquisadores. Desde logo, observa-se que o fenômeno está ligado ao surgimento de um novo vocabulário para referir personagens ligados ao jongo: “comunidade jongueira”, “grupo de jongo” e “liderança jongueira” são três exemplos de uma terminologia que emerge junto com alguns fenômenos igualmente novos.

Mas a mobilização só pode ser sentida em pequenos círculos de aficionados. Numa das cenas do documentário *Feiticeiros da palavra*, uma jongueira do bairro Tamandaré, em Guaratinguetá, SP, declara: “Aqui em ‘Guará’ não tem preto nem pobre. Aqui só tem branco e rico”. Ela sintetiza, com ironia e amargor, a condição subalterna de seu grupo social e a invisibilidade do jongo para os setores brancos e abastados do lugar. Dançado e cantado ali há muito tempo (a tradição oral dos jongueiros remete aos tempos da escravidão), o jongo é ignorado enquanto expressão cultural.

Há outras evidências de que o reconhecimento da originalidade do jongo – visto sobretudo como dança – é um fenômeno limitado a alguns setores urbanos, prevalecendo na sociedade mais ampla a indiferença ou o desconhecimento. Em novembro de 2001, quando da realização do VI Encontro de Jongueiros na cidade de Valença, inaugurou-se o busto em homenagem ao Centenário de Clementina de Jesus, que ali nasceu.¹⁹ A efeméride contou com o apoio da Secretaria de Cultura de Valença e mostrou-nos que a curiosidade pelo jongo não é compartilhada genericamente. O evento em praça pública atraiu centenas de espectadores, em sua maioria estudantes, pesquisadores e artistas do Rio e de São Paulo, além das autoridades locais. As danças foram filmadas, gravadas e fotografadas de todos os ângulos, mas a presença da população valenciana foi muito discreta. No VIII Encontro, realizado em novembro de 2003 em Guaratinguetá, comentava-se a afluência de curiosos com suas câmaras de vídeo e fotografia (foram chamados jocosamente de *paparazzi*), considerada positiva por diversos jongueiros, atentos à necessidade de conquistar um “público” com o qual selará alianças estratégicas.

As “comunidades jongueiras” que estão mais próximas das capitais e mais fortemente articuladas com mediadores no Rio de Janeiro e em São Paulo incorporam-se também ao circuito de espetáculos de música tradicional. Possivelmente, o grupo mais avançado nesse processo de profissionalização é o Jongo da Serrinha, que vem cumprindo uma agenda intensa de espetáculos. Na cidade do Rio de Janeiro, o jongo reveste-se hoje da aura de uma dança *cult*, apreciada sobretudo por estudantes universitários e músicos profissionais de diversas tendências, sintonizados porém com as tradições populares afastadas do mercado. O interesse pela “música de raiz”, como é às vezes chamada, cresceu entre os artistas ao longo das duas últimas décadas, da mesma forma como a “mobilização política” da cultura tradicional (v. Eyerman e Jamison, 1998). O jongo vem sendo integrado em projetos educacionais e sociais que apostam na

¹⁹ A cantora levou os pontos de jongo ao palco e ao disco a partir dos anos 60, com o estímulo de seu descobridor, produtor e amigo, Hermínio Bello de Carvalho.

promoção da cultura local e tradicional como elemento fortalecedor dos setores desfavorecidos da população. Para tal, tem sido importante o trabalho da ONG Grupo Cultural Jongo da Serrinha.

O trabalho de pesquisa de Edir Gandra naquele morro de Madureira registrou etapas iniciais da saída do terreiro para os palcos, numa época em que a única alternativa de êxito na irradiação do jongo parecia ser a sua transformação em “música popular”. Não admira que Mestre Darcy, líder do grupo, optasse por agregar outros instrumentos musicais e dotar os cantos de uma base harmônica. A novidade do “jongo-espetáculo” desencadeou a preocupação, aliás previsível, com os riscos de perda de autenticidade e colocou na ordem do dia o debate em torno das alternativas tradicionalista e modernizadora. Situada numa metrópole e contando com o carisma de duas lideranças notáveis – Vovó Maria Joanna e Mestre Darcy –, a Serrinha multiplicou suas redes de relações e viu surgir, nos anos 90, um círculo de admiradores do jongo.

A atuação dos “jongueiros” do Morro da Serrinha foi um dos ingredientes básicos do movimento transformador que tornou a dança mais conhecida na cidade. A percussão dos tambores do jongo, os cantos e a dança passaram a ser divulgados em “oficinas” que Darcy Monteiro realizava em diversos espaços culturais da cidade – especialmente espaços ligados ao chamado circuito alternativo de cultura, muito freqüentados por estudantes. Mestre Darcy notabilizou-se por atrair jovens músicos para seu convívio. Violão e cavaquinho passaram a ser ouvidos no acompanhamento do jongo. Percussionista profissional com ampla experiência no palco e em estúdios de gravação, Darcy vislumbrou – pelo menos desde os anos 60 – a possibilidade de transformar as formas expressivas do jongo – canto, dança e percussão dos tambores – em espetáculo. Criou o Grupo Jongo Bassam, que chegou a gravar um disco *long-play*. Atraiu para as “rodas” na casa de sua mãe estudantes e músicos que não viviam no morro nem tinham qualquer contato prévio com o jongo. Levava o repertório rítmico do jongo para grupos de música popular (*samba, jazz, pop*, etc.). É, provavelmente, o criador da célula rítmica de encerramento do toque, espécie de coda percussiva, ausente de outros jongs, executada quando o cantor ou cantora solista grita “Machado!”. Seu projeto declarado (conforme testemunho dos que com ele conviveram) era “tirar o jongo do gueto”.

Esse projeto, aliado a outras ações, tem continuidade com a ONG criada em 2000 “com a missão de divulgar e preservar o patrimônio cultural afro-brasileiro e desenvolver um trabalho de educação e capacitação profissional de crianças e jovens que sofrem com a violência e o subemprego” (transcrito do livreto com CD *Jongo da Serrinha*, 2002: 1).

Foi criada uma Escola de Jongo onde se realizam cursos de teatro, música, dança, etc. A “cultura afro” é a base dos diversos projetos destinados a gerar alternativas de profissionalização e renda (v. Melo, 2002). Paralelamente, têm continuidade também as oficinas em outros espaços da cidade do Rio de Janeiro, ministradas por Suely (viúva de Darcy), carinhosamente chamada de “Dona Su”. Com isso, o jongo dissemina-se em outros bairros do Rio de Janeiro e vai formando novos adeptos.

4. Considerações finais

A reivindicação de reconhecimento, implícita na declaração citada da jongueira de Guaratinguetá, pode encontrar um canal de expressão – no que tange à relação com o Estado e com autoridades locais – na candidatura ao registro. procuram detalhar a estruturação musical de alguns deles, bem como registrar seus repertórios de tambores e cânticos. Dada a variedade de realizações da forma de expressão aparentadas, o registro deve ser flexível o bastante para comportar os “estilos” dos diversos grupos, suas maneiras particulares de realizar uma forma, tal como as “falas” de uma “língua” comum.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Mário de. “O samba-rural paulista”, in: *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte: Villa Rica, [1941]1991 (Obras de Mário de Andrade, 11).
- CAVALCANTI, Maria Laura. “Umbanda e jongo”, in: MARCHIORI, Maria Emília Prado e outros. *Quissamã*. Rio de Janeiro: SPHAN, Fundação Nacional Pro-Memória, 1987.
- CARRANO, Paulo. “Rede de Memória”, in: *VIII Encontro de Jongueiros, Guaratinguetá, SP, 21 e 22 de novembro de 2003*, São Paulo: Cachuêra!, 2003 (Programa impresso em folheto).
- DIAS, Paulo. “A outra festa negra”, in: JANCSÓ, István e KANTOR, Iris (org.). *Festa. Cultura e sociabilidade na América portuguesa*. São Paulo: Edusp, 2001.
- _____. “Feitiço [confirmar feitiço; até aqui apareceu feiticeiro] das palavras – a arte dos pontos de jongo”, in: *VIII Encontro de Jongueiros, Guaratinguetá, SP, 21 e 22 de novembro de 2003* (programa do Encontro). São Paulo: Cachuêra!, 2003.
- EYERMAN, Ron e JAMISON, Andrew. *Music and social movements. Mobilizing traditions in the twentieth century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- GANDRA, Edir. *Jongo da Serrinha: do terreiro aos palcos*. Rio de Janeiro: GGE: UNI-RIO, 1995.
- IANNI, Octavio. *Raças e classes sociais no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- LIMA, Rossini Tavares de. *Folclore de São Paulo (Melodia e ritmo)*. São Paulo: Ricordi, 1954.
- LUCAS, Glaura. *Os sons do Rosário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- MELLO E SOUZA, Laura. *O diabo e a Terra de Santa Cruz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- MELO, Ricardo Moreno. *Jongo da Serrinha: permanência de uma tradição banta no mundo globalizado*, monografia, Rio de Janeiro, Instituto Villa-Lobos da UNIRIO,

- 2002.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.
- REIS, João José. "Batuque negro: repressão e permissão na Bahia oitocentista", in: JANCSÓ, István e KANTOR, Iris (org.). *Festa: cultura e sociabilidade na América portuguesa*. São Paulo: Edusp, 2001: 339-60.
- _____. "Tambores e temores: a festa negra na Bahia na primeira metade do século XIX", in: CUNHA, Maria Clementina Pereira (org.). *Carnavais e outras f(r)estas. Ensaios de história social da cultura*. São Paulo: Unicamp; Fapesp; CNPq, 2002:101-55.
- RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. *O jongo*. Cadernos de Folclore n. 34. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional do Folclore, 1984.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; UFRJ, 2001.
- TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. Lisboa: Caminho Editorial, 1990.
- _____. *Pequena história da música popular. Da modinha à lambada*. São Paulo: Art Ed., 1991, 6ª ed.